Nr. 227/228 - 2001

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur







Filmkunstnere i tiden

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der (normalt) udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Vognmagergade 10, 1120 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo, samt pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 2001, 47. årg., koster kr. 250, løssalgspris for dette dobbeltnummer kr. 300. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Forsiden (oppefra): Mike Booth: *Little Dark Poet* (BolexBrothers Ltd), Wong Kar-wai: *Happy Together*, Roy Andersson: *Sange fra anden sal,* Steven Soderbergh: *Traffic*, Lars von Trier: *Idioterne*; samt yderst t.h.: Tom Tykwer: *Lola.*

Indhold

5 • Forord

6 • Pedro Almodóvar
af Niels Henrik Hartvigson

10 • Robert Altman
af Helle Kannik Haastrup

15 • Paul Thomas Anderson
af Anne Jerslev

18 • Roy Andersson
af Peter Schepelern

21 • Darren Aronofsky
af Christian Monggaard Christensen

24 • Alain Berliner
af Eva Jørholt

28 • Luc Besson
af Erik Svendsen

32 • Mike Booth
af Steen Dalin

35 • Danny Boyle
af Christopher Seidelin

39 • Tim Burton
af Niels Henrik Hartvigson

43 • Jane Campion
af Anne Jerslev

47 • Chen Kaige
af Isak Thorsen

51 • Joel & Ethan Coen
af Kenneth T. de Lorenzi

56 • David Cronenberg
af Kenneth T. de Lorenzi

60 • Claire Denis
af Eva Jørholt

64 • Atom Egoyan
af Lars Bo Kimergaard

69 • Jonas Elmer
af Peter Schepelern

72 • Abel Ferrara
af Christian Monggaard Christensen

75 • Mike Figgis
af Casper Tybjerg

80 • David Fincher
af Helle Kannik Haastrup

84 • Fridrik Thor Fridriksson
af Birgir Thor Møller

88 • Tómas Gislason
af Niels Henrik Hartvigson

92 • Amos Gitai
af Carl Nørrested

94 • Alejandro Gonzalez Iñarritu
af Isak Thorsen

97 • Peter Greenaway
af Rasmus Brendstrup

102 • Michael Haneke
af Claus Christensen og Jan Oxholm

106 • Hal Hartley
af Helle Kannik Haastrup

109 • Todd Haynes
af Niels Bjørn

113 • Rolf de Heer
af Henrik Uth Jensen

117 • Veit Helmer
af Lars Bo Kimergaard

120 • Hong Sang-soo
af Lykke Brinck Møller

123 • Hou Hsiao-hsien
af Eva Jørholt

128 • Allen & Albert Hughes
af Christian Monggaard Christensen

131 • Im Kwon-taek
af Lykke Brinck Møller

135 • Peter Jackson
af Kenneth T. de Lorenzi

139 • Jim Jarmusch
af Lars Bo Kimergaard

143 • Anders Thomas Jensen
af Isak Thorsen

147 • Jeunet & Caro
af Birger Langkjær

151 • Spike Jonze
af Erik Svendsen

154 • Mathieu Kassovitz
af Mikkel Eskjær

158 • Abbas Kiarostami
af Rasmus Brendstrup

163 • Takeshi Kitano
af Rasmus Brendstrup

167 • Hirokazu Kore-eda
af Rasmus Brendstrup

171 • Harmony Korine
af Christian Monggaard Christensen

175 • Emir Kusturica
af Mikkel Eskjær

179 • Ang Lee
af Anne Jerslev

182 • Mike Leigh
af Erik Svendsen

185 • Baz Luhrmann
af Birger Langkjær

190 • David Lynch
af Anne Jerslev

193 • Samira Makhmalbaf
af Kim Foss

197 • David Mamet
af Isak Thorsen

201 • Julio Medem
af Anders Leifer

206 • Sam Mendes
af Anne Jerslev

209 • Lukas Moodysson
af Christian Monggaard Christensen

212 • Nanni Moretti
af Ole Steen Nilsson

217 • Christopher Nolan
af Niels Bjørn

221 • Idrissa Ouedraogo
af Eva Jørholt

225 • François Ozon
af Niels Bjørn

229 • Nick Park
af Steen Dalin

233 • Sally Potter
af Anne Jespersen

237 • Nicolas Winding Refn
af Ea Kramer Hansen

240 • David O. Russell
af Helle Kannik Haastrup

243 • Walter Salles
af Ulla Skram-Jensen

247 • Abderrahmane Sissako
af Eva Jørholt

251 • Kevin Smith
af Helle Kannik Haastrup

254 • Steven Soderbergh
af Kenneth T. de Lorenzi

258 • Todd Solondz
af Anne Jerslev

261 • Quentin Tarantino
af Iben Thorving Laursen

267 • Béla Tarr
af Carl Nørrested

270 • Tran Anh Hung
af Eva Jørholt

274 • Lars von Trier
af Lars Bo Kimergaard

279 • Tsai Ming-liang
af Rasmus Brendstrup

283 • Shinya Tsukamoto
af Morten Greve

286 • Tom Tykwer
af Lars Bo Kimergaard

290 • Thomas Vinterberg
af Erik L. Petersen

294 • Larry & Andy Wachowski
af Christopher Seidelin

298 • Wim Wenders
af Peter Schepelern

301 • Michael Winterbottom
af Casper Tybjerg

305 • Wong Kar-wai
af Henrik Uth Jensen

311 • John Woo
af Kenneth T. de Lorenzi

315 • Edward Yang
af Eva Jørholt

319 • Zhang Yang
af Mikkel Eskjær

323 • Zhang Yimou
af Torben Grodal

328 • Boganmeldelse
af Ib Monty
Poul Malmkjær: *Asta - Mennesket, myten og filmstjernen. En biografi*

Filmkunstnere i tiden

Forord

Året 2001 klinger af film, det klinger af filmkunst. Men hvordan *har* filmkunsten det egentlig? Vi har stillet os selv - og en række filmskribenter - spørgsmålet. Mainstreamfilmen markerer sig til stadighed i biografer og på tv. Der er ingen fare for, at *Gladiator* eller *Pearl Harbor* ikke bliver bemærket. Men hvordan er udviklingen i den filmkunst, som skal finde mediets nye veje og muligheder?

Vi giver svaret i form af 83 instruktørpræsentationer. Her er navne - ældre såvel som yngre - fra en lang række lande, udvalgt blandt dem, der afsøger de filmkunstneriske muligheder i disse år. Nogle er gamle kendinge som Robert Altman (født 1923), hvis *Short Cuts* er en af de mest indflydelsesrige film i nyere tid, andre er helt unge eller nye talenter som iranske Samira Makhmalbaf (født 1980), amerikanske Spike Jonze og tyske Veit Helmer med kun en enkelt eller to film bag sig. Den ene halvdel er navne, der nærmest giver sig selv, den anden halvdel er mere en blanding af personlig smag og kvalificerede gæt.

Vi har set bort fra de afdøde - ingen Kubrick, ingen Kieslowski eller Widerberg - og fra dem, som ikke mere tegner den fornyende filmkunst, selv om de engang gjorde - Francis Coppola, Martin Scorsese: konventionaliseringen har taget dem, ligesom den forlængst har taget Chabrol, Forman og Polanski. Vi har også udeladt en overvintret revolutionær som Jean-Luc Godard, der engang bragte filmkunsten mere fornyelse end de fleste af dette binds navne til sammen. Engang, ja, men ikke mere.

Og ligesom vi har set bort fra mainstreamfilmens store og små, ingen Steven Spielberg, Ridley Scott, James Cameron eller Curtis Hanson, er der heller ikke taget hensyn til distingverede skikkelser som Stephen Frears, Volker Schlöndorff, James Ivory, Jan Troell, Neil Jordan. Smuk, civiliseret filmkunst, men ikke vejvisere ind i nye territorier.

Ud fra de samme kriterier har vi også set på tidens *danske* film. Her gælder det ikke nødvendigvis dem, der laver de bedste og mest sympatiske film, men dem der prøver noget originalt og nybrydende - med større eller mindre held.

Læseren vil muligvis savne visse navne eller mene, at nogle af dem, der er med, ikke hører hjemme i dette eksklusive selskab. Sådan *må* det næsten være. Vi gør os ingen illusioner om, at der vil være universel enighed om de instruktører, som præsenteres her. Men de er altså redaktionens og skribenternes bud på de væsentligste af de filmskabere, som ikke blot tegner den internationale filmkunst netop nu, men også peger ind i fremtiden.

Stofmængden har nødvendiggjort et dobbeltnummer. Men Kosmorama er tilbage til næste år med de sædvanlige to numre. Det første bliver et temanummer om dokumentarfilmen, historisk og aktuelt.

Pedro Almodóvar

At være på randen eller over randen af et nervøst sammenbrud er normen i dette paralleluniverse af smarte sekretærer, hævntørstige elskerinder og morderiske ynglinge. Almodóvars film rækker fra det flødeskumslette og lækre til det dystre og uforløste

Pedro Almodóvar (f. 1951) fik sit populære gennembrud med *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987, *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud*). Året før havde det dystre kærligheds- og identitetsdrama *La ley del deseo* (1986, *Begærets lov*) vakt opmærksomhed på festivaler verden over. Begge film var bomber i deres selvfølgelige excentricitet. At være på randen eller over randen af et nervøst sammenbrud er normen i det almodóvarske paralleluniverse af smarte sekretærer, hævntørstige elskerinder og morderiske ynglinge. Selv de, der normalt repræsenterer fornuft og styring i samfundet, er hos Almodóvar mildest talt tvetydige, som den seksuelt ambivalente kommissær i *Matador* (1985, *Kærlighedens matadorer*) eller undersøgelsesdommeren i *Tacones lejanos* (1991, *Høje hæle*) der lever et dobbeltliv som celeber dragdronning. Almodóvars univers er en art permanent karnevalesk samfund, hvor vi bliver tvunget til at mærke verden gennem de outrerede. Det er outsidernes erfaringer og universer, der fremvises i filmenes forvrængnings- og forstørrelsesoptik: den narkopushende og kærlighedssyge abbedisse i *Entre Tinieblas* (1983, *Dark Habits*), det dødsfikserede advokat-tyrefægterpar i *Matador* eller den sindsforvirrede gidseltager cum frustreret splatterstjerne i *¡Atame!* (1989, *Bind mig, elsk mig!*).

For udlandet blev *Mujeres al borde de un ataque de nervios* et voldsomt bevis på, at de i Spanien kunne være lige så smarte og sofistikerede som resten af Europa, hvis ikke en del mere. Fra det sindrigt orkestrerede farvebombardement i rødt og blåt over de excentriske kamerabevægelser til de sentimentale sange væver filmen sig elegant omkring den hævntørstige Pepa, spillet med rå udtryksfuldhed af Carmen Maura. En fortællemæssig og stilistisk tour de force er scenerne, hvor Pepa og hendes elsker, der begge arbejder med filmsynkronisering, fører en frustreret og afbrudt samtale om kærlighed gennem Joan Crawford, og Sterling Haydens fiktive karakterer fra *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Spanske erfaringer. Trods filmenes sofistikerede og internationale tilsnit er det en meget specifik spansk erfaring, der kommer til udtryk. Ensomheden, afstanden og frustrationen i den moderne storby stilles i film efter film overfor puebloens enkle og sammenhængende liv. Flere af Almodóvars karakterer bruger puebloen som tilflugt, som bedstemoderen i *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!!*, (1984, *What have I done to deserve this?*) og moderen i *La flor de mi secreto* (1996, *Min hemmelig-*

heds blomst), begge spillet af den vævre og skæve Chus Lampreave. I *Carne Trémula* (1997), hvor der ikke er nogen pueblo at søge tilbage til, er savnet tilstede i form af klagesangen 'Ay mi perro,' der spiller hen over en nattescene med narkomaner og prostituerede i Madrids gader. Sangen, der handler om tabet af den bedste af alle hunde, bruges umiddelbart kontrapunktisk, men bindes sammen med nattescenen på et tematisk plan, hvor det fortidige og konkrete landlige tab spejles af en moderne og diffus erfaring.

I *Matador* markerer Almodóvar en tydelig parallel til et delt Spanien. Francotidens fascistiske patriarkat repræsenteres af den massemyrdende og dødsdriftige tyrefægter, der holder det nye Spanien i et hypnotisk jerngreb. Fra ham breder sig en dødsdrift til hans unge tilbedere, der alle søger at blive ét med ham i en ultimativ liaison. Hvis den meget skematiske udlægning af handling og persongalleri er ganske atypisk for Almodóvar, er det helt karakteristisk, at et fjendebillede fremstilles med så megen medfølelse som Nacho Martinez' dræbermaskine.

Katolicismen er et genkommende tema i filmene. I *La ley del deseo* bruger den transseksuelle Tina og adoptivdatteren Ada religion som basis for leg, udklædning og ønskeopfyldelse. I *Entre Tinieblas* er nonnerne alt fra lesbiske pushere til smudslitterære forfatterinder og kannibalføde. Den provokerende omgang med de religiøse motiver til trods er Almodóvar på ingen måde en ny Buñuel. Religiøsiteten bliver gennemprøvet og genforhandlet som i slutningen af *La ley del deseo*, hvor den døende Antonio og hans elskede gidsel forenes i et pietàmotiv foran barnets hjemmelavede alter.

I modsætning til religiøsiteten afvises den traditionelle familie systematisk fra film til film. Fædre og ægtemænd er enten helt fraværende eller eksisterer som kolde, uniformerede og homofobiske træmænd i periferien af handlingen. Skuffelse i kærlighed manifesterer sig hos mødrene som bitterhed, egoisme, depression eller sindssyge, hvilket gør det svært for dem at elske deres børn. Overfor denne ujævne størrelse står typisk de unge mænd, der spiller med pik og muskler i en søgen efter accept hos deres eget og det modsatte køn. Skuespillere som Alex Casanova i *Kika* (1993) og yndlingen Antonio Banderas (*Matador*; *La ley del deseo*; *¡Atame!*) inkarnerer disse meget søgende fader-/forældreløse. Den farlige energi med hvilken de binder sig til deres elskede objekter er ofte fatal som i *La ley del deseo*, men kan også være livgivende som i *¡Atame!*, eller begge dele som i *Carne Trémula*.

Mødre og skuespillerinder. Overfor de dysfunktionelle familier præsenteres vi for et netværk af alternative familier. I centrum af den Oscar-belønnede *Todo sobre mi madre* (1999, *Alt om min mor*) er Cecilia Roths Mauela, der har mistet sin søn og via sit sorgarbejde bliver en moderfigur for en nervesvækket skuespillerinde, en voldsramt transseksuel, en døende nonne og hendes aidsramte baby. *Todo sobre mi madre* er dedikeret til skuespillerinder og mødre, hvad man næsten kan kalde et løsen for hans film. Det er oplagt at pege på de transseksuelle mødre i *Matador* og *La ley del deseo* (begge spillet af den i Spanien verdensberømte Bibi Andersen) eller Miguel Bosés undersøgelsesdommer, der arbejder undercover som dragdronningen Femme Letal i *Tacones lejanos*. Rebeca, spillet af Victoria Abril, higer efter accept og kærlighed fra sin superstjernemor, spillet af Marisa



Alt om min mor

Paredes. Hun er dog alt for optaget af sit eget følelsesliv og Rebeca har som en form for substitut knyttet sig til Femme Letal, der specialiserer sig i at optræde som hendes mor. I en karakteristisk tvetydig scene bliver Rebeca taget oralt af Femme Letal, halvt dragged ud som hendes mor. Seksualakten fremstår som en forvrænget incestuøs tilfredsstillelse af Rebecas ønske om moderens kærlighed, hvilket understreges med en sær logik af den ikke kønsspecifikke tilfredsstillelsesmetode. Komikken og det bizarre er åbenbar, men den seksuelle tilfredsstillelse bliver aldrig spejlet i en helstøbt moderkærlighed, og det komiske sættes i et decideret melodramatisk perspektiv. Incest pr. stedfortræder møder vi også i *Laberinto de pasiones* (1982, *Passionens labyrint*), hvor incestoferet Queti tager veninden Sexilias identitet, blot for at indlede et forhold til dennes far. Logikken og konstruktionen er den samme, men det utvetydigt komiske klimaks er langt fra den meget følelsesmæssigt sammensatte scene i *Tacones lejanos*.

Komedie og melodrama. Syntesen mellem komedie og melodrama er helt central i Almodóvars oeuvre fra og med *Entre Tinieblas*. Filmene finder deres specielle stemning ved at kombinere disse to fortælle- og repræsentationsstrategier, der gør, at situationer og karakterer ofte opleves som absurde og dog rørende. I *Entre Tinieblas* krones et overvejende komisk

plot med en entydigt smertelig slutning, hvor Julieta Serranos abbedisse står hulkende tilbage efter at hendes elskede protégé har valgt et liv uden hende. Omvendt i *Carne Trémula*, hvor to komediedele indrammer et dystert skyldmelodrama. *Kika* er med sine meget markerede skift det mest excentriske og avancerede eksempel på en genre-montering. Her eksisterer komiske scener side om side med scener af dyb smerte. Den lagkagekomiske voldtægt følges af dystre scener, hvor filmen overraskende går fra at se Veronica Forqués Kika som en afklædningsdukke til at fremstille mørkere, uforløste sider af hende. Rossy de Palma med det næsten kubistiske ansigt spiller her den lesbiske hushjælp, der er vokset op som en ventil for sin retarderede brors seksualdrift. Hendes meget alsidige spil tillader hende at bevæge sig fra absurd komik til antydning. Fra da hun i fuld make-up proklamerer, at hendes drøm er at blive direktør i et kvindefængsel, til når hun i andre scener er en diskret baggrundsfigur.

De outrerede karakterer, outsider-erfaringer, genre-monteringen og den stilsikre mise-en-scène er faste byggeklodser, der støtter den almodóvarske sensibilitet, men hvis forhold, vinkling og vægtning skifter indenfor den enkelte film såvel som fra film til film. Det gør at Almodóvars film ganske uforudsigeligt og originalt rækker fra det flødeskumslette og lækre til det dystre og uforløste.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

1980 Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón/Pepi, Luci, Bom and the Other Girls on the Heap
1982 Laberinto de pasiones/Passionens labyrint
1983 Entre tinieblas/Dark Habits
1984 ¿Qué he hecho yo para merecer esto?!!/What have I done to deserve this?
1986 Matador/Kærlighedens matadorer
1987 La ley del deseo/Begærets lov
1988 Mujeres al borde de un ataque de nervios/Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud
1990 ¡Atame!/Bind mig, elsk mig!
1991 Tacones lejanos/Høje hæle
1993 Kika
1995 La Flor de mi secreto/Min hemmeligheds blomst
1997 Carne trémula/Kødet skælver
1999 Todo sobre mi madre/Alt om min mor

Robert Altman

Han er en kunstnerisk rebel, en overlever, der har holdt fast i sin personlige vision. Hans lange, men ujævne karriereforløb har været udspændt mellem den kunstnerisk smalle film og genrefilmen, mellem at producere film i det uafhængige filmmiljø og indenfor i varmen hos det veletablerede Hollywood. I 90'erne markerede han sig stærkt med The Player og Short Cuts, der påny cementerede hans position som amerikansk films virtuose og kyniske kronikør

Robert Altman er født i 1925 i Kansas City, Missouri og begyndte sin karriere indenfor tv-branchen. Allerede i 1955 skrev han manuskript, producerede og instruerede sin første spillefilm, exploitationfilmen *The Delinquents* (1955) om ungdomskriminelle. Det var dog først i 1970, at han slog igennem med *M.A.S.H.* (der dannede grundlag for tv-serien *M*A*S*H*, 1972-83), en film som stadig er hans største økonomiske succes og som placerede ham centralt i 1970'ernes nye Hollywood blandt yngre 'movie brats' som Martin Scorsese, Steven Spielberg og Francis Ford Coppola. *M.A.S.H.* foregår, lidt atypisk for en krigsfilm, slet ikke på slagmarken, men på et feltlazaret under Koreakrigen (læs:Vietnam). De to golfspillende kirurger (Donald Sutherland og Elliott Gould) reagerer på krigens rædsler med skånselsløs sarkasme og ophøjet ironisk distance. En anti-krigsfilm, der faldt godt i hak med en generation af unge, der var særdeles skeptiske overfor USAs rolle i Vietnam.

Rebel with a cause. Altman betegnes ofte som en kunstnerisk rebel, en overlever, der har holdt fast i sin personlige vision trods modgang. Hans lange, men ujævne karriereforløb har været udspændt mellem den kunstnerisk smalle film og genrefilmen, mellem at producere film i det uafhængige filmmiljø og indenfor i varmen hos det veletablerede Hollywood. Altmans meget omfattende filmproduktion tæller mere end tredive film, men kan inddeles i tre overordnede filmtyper: genrefortolkningerne, teaterfilmatiseringerne og de film der er udenfor genre, men som spænder fra det nære psykologiske drama til kollektivfilmen, hvor både det politiske og det personlige er i fokus.

I første del af 1970'erne står genrefortolkningerne som *McCabe & Mrs Miller* (1971, *Vestens syndige par*) og *The Long Goodbye* (1973, *Det lange farvel*) centralt. Det er film der på hver deres måde systematisk dekonstruerer den genre, de befinder sig i. *McCabe & Mrs Miller* er en slags anti-western i sin omvending af myten om den heroiske westernhelt. McCabe (Warren Beatty) skildres som en knap så kvik, opportunistisk entreprenør der udspreder kapitalisme og korruption. Og selvom han i filmens slutning får ram på de hit-men der er ude efter ham, forbløder han alene i en snedrive, mens hans kompagnon Mrs. Miller (Julie Christie) sygner hen i den lokale opiumshule. Den hårdkogte gangstergenre er under angreb i *The Long Goodbye*, der tager

udgangspunkt i Raymond Chandlers roman, men som dyrker tvetydigheden og den manglende stillingtagen i Elliott Goulds anti-hårdkogte Philip Marlowe. De velkendte stereotyper bliver vendt en omgang og udstiller på den vis både genre-filmen som den konstruktion den er, og tilskuerens forventninger til hvordan henholdsvis en western og en film noir skal se ud.

Altmans film – udenfor genre – tager i kollektivfilmene fat på en anden form for nyskabelse, bl.a. inspireret af den europæiske modernistiske film. Men filmhistorisk kan inspirationen også spores til klassikere som Edmund Gouldings *Grand Hotel* (1932) med dens udvidede persongalleri, men måske især Jean Renoirs *La règle du jeu* (1939, *Spillets regler*), der netop i koncentreret form skildrer samfundets klasser i tværsnit. Men for Altman er det i *Nashville* (1975), *A Wedding* (1978, *Et bryllup*) og senest *Short Cuts* (1993) ikke blot intentionen at fortælle en kollektiv historie om USA på tværs af klasseskel, men også et opgør med den strikt lineære fortælling, der har den ensomme helt med det veldefinerede mål som det centrale. *Nashville* foregår i country & western-musikkens hovedstad, hvor de 24 personer på forskellig vis er forbundet og indirekte påvirker hinandens skæbner. Filmen bliver med sit panoramiske vue og sammenflettede handlingstråde en fortællemæssig demonstration af den uadskillelighed af underholdning og politik, som filmen tematisk gerne vil påpege. *Nashville* viser et samfund spejlet i en showverden, hvor hulheden i berømmelsesfascinationen udstilles – the show must go on – uanset de personlige omkostninger for de implicerede: Country-sangerinden der er på sammenbruddets rand, men som tvinges på scenen af sin manager og buhes ud af sit publikum; wannabe-sangeren der må ydmyge sig selv ved at strippe i takt til et ligeså utaknemmeligt publikum. I begge tilfælde afsløres de kyniske bagmænd såvel som det nådesløst krævende publikum, dvs. vi som tilskuere er lige så skyldige. *A Wedding* bliver ligeledes en dekonstruktion af en veletableret institution - brylluppet, eller det borgerlige ritual for kærlighedsforeningen. Fokus for denne kollektivfilm er afsløring af hykleriet, manipulationen og ikke mindst ydmygelsen i fremstillingen af overklassen som fjollet og de nyrige som overfladiske og ufølsomme.

Med *Short Cuts* (1993) vendte Altman tilbage til den kollektive form med filmatiseringen af Raymond Carvers noveller. Og det er ikke et lykkeligt Los Angeles der skildres: en datter begår selvmord, et par mister deres barn ved en bilulykke, utroskab, mord og hærværk. Og så er der alligevel plads til enkelte forsonende elementer, som da parret, spillet af Lily Tomlin og Tom Waits, igen finder sammen under det afsluttende jordskælv, fordi de regner med at det er 'the big one', og den aggressive bager (Lyle Lovett) der trøster forældrene hvis barn døde. Den afvæbnende humor, der indimellem får lov til at bryde den kyniske tone, er tydeligst i Tim Robbins' struttende og selvglade, men naive motorcykelbetjent. Filmen er i sin stemning blevet sammenlignet med Edward Hoppers malerier, i den nådesløse udstilling af personerne, der i deres frustration over ikke selv at kunne komme videre her i livet kun opnår at såre andre på vejen.

Realist med stil. Det æstetiske udtryk hos Altman er meget varieret og skifter i overensstemmelse med filmens emne: I *Nashville,* hvor pointen netop er en gennemhulning af illusionen om den amerikanske drøm er de gennemgående farvetoner rød,



Short Cuts

blå og hvid ligesom flaget Stars and Stripes, og kameraet er i *The Long Goodbye* i konstant bevægelse, som for på formsiden at understrege at der ikke er faste moralske holdepunkter i dette univers.

Men der er et par elementer som går igen i de fleste af Altmans film. Brugen af overlappende lyd og lyd i mange lag blev fra *M.A.S.H.* et fast træk. Mange talende stemmer på én gang lader det være op til tilskueren selv at vælge hvilken stemme man helst vil lytte til, men virker næsten frustrerende realistisk. Og derfor bliver dette lydtæppe samtidig et udslag af filmisk selvbevidsthed, fordi vi som tilskuere bliver opmærksomme på, at vi er vant til en mere entydig lydgengivelse. Også brugen af det strejfende kamera går igen i flere film. Det fungerer ofte som en udpegning af hvad der foregår i baggrunden af den egentlige handling. Det bliver en formmæssig pointering af, at det også er i billedets periferi, at væsentlige ting sker, måske ikke direkte i forhold til handlingen, men for persontegningen eller for filmens stemning.

Det strejfende kamera kan også benyttes som sammenflettende instans; som i *Short Cuts*, hvor de mange personer forbindes via både kamerabevægelse, klipning og lydovergange, men også f.eks. med brug af tv-skærme som kameraet strejfer hen til, hvorpå der klippes til et andet tv der viser det samme program, men som ses af en anden person. Brugen af zoom og den Kurosawa-inspirerede brug af telelinse er også karakteristisk: Resultatet er 'flade billeder', der f.eks. i *M.A.S.H.* medvirker til at

skabe en visuel oplevelse af klaustrofobi, en stilistisk pendant til 'krigsfangerne' på arbejde på feltlazarettet, og i *McCabe & Mrs Miller* bliver det brugen af zoom der benyttes til at udpege, udforske detaljer og det afsluttende billede af McCabe fanget i et 'fladt tele-shot' døende i snedriven.

Back in business. I 1980'erne koncentrerede Altman sig om filmatiseringer af teaterstykker hvor netop skuespillerne var i centrum. Særlig vellykket var kammerspillet *Fool for Love* (1985), skrevet af Sam Shepard, der også spillede hovedrollen. I 1992 fik Altman så et brag af et comeback med Hollywood-satiren *The Player*. Hovedpersonen er filmproducenten Griffin Mill (Tim Robbins), der af angst for ikke at slå til som stålsat karrieremand i filmbranchen, hellere vil dræbe den formodede forfatter til de trusselsbreve, han har modtaget, end fremstå svag. Da han ikke bliver afsløret af politiet, genfinder han sin evne til at 'spille spillet' og ender som chef for det studie, han var bange for at blive fyret fra. I filmens slutning kan 'the player' Griffin Mill godkende manuskriptet til den film, vi lige har set, 'pitchet' til ham af den oprindelige trusselsbrevskriver over telefonen. Griffin dræbte altså den forkerte! En film der på eleganteste vis hudfletter Hollywood. I den indledende lange kamerakørsel refereres der selvbevidst til både Welles' *Touch of Evil* (*Politiets blinde øje*) og Hitchcocks *Rope* (*Rebet*) og samtidig introduceres filmens selvrefleksive 'spil' - den gennemgående genkendelsesleg med stjerner i cameos – samt de underholdende eksempler på groteske referencer til potentielle film: "It's *Out of Africa* meets *Pretty Woman*", "*The Graduate*. Part Two" og "It's not unlike *Ghost* meets *The Manchurian Candidate*"!

Altman-effekten. Robert Altman har ikke efter *Short Cuts* formået at leve op til sin genetablerede storform, på trods af *Prêt-à-Porter* (1994), den veloplagte kollektivkomedie der vender vrangen ud på modens verden og det vellykkede sydstatsdrama *Cookie's Fortune* (1999). Gangsterdramaet *Kansas City* (1996), thrilleren *The Gingerbread Man* (1998) og komedien *Dr. T and the Women* (2000) er alle professionelle mainstream-produktioner, hvor Altmans auteur-aftryk kun er at finde på overfladen.

Men der er ingen tvivl om at Altman, med sine bedste film, har givet inspiration til 1990'ernes nye amerikanske instruktører, både i valg af form og indhold. Indenfor den uafhængige film tales der om Altman-effekten, som består i at man som filmskaber fastholder sin personlige vision og sin integritet, på trods af og ofte helt uden Hollywood. Der er flere vellykkede eksempler på samfundssatire i kombination med stilbevidst realisme hos instruktører som bl.a. Todd Solondz, Sam Mendes, Paul Thomas Anderson, Tim Robbins og David O. Russell.

Altman analyserer i sine væsentligste film, hvordan mennesker overlever i et samfund domineret af racisme og vold, i en berømmelseskultur hvor grænserne mellem politik og show business efterhånden er hårfine. En klartseende kynisk realist med et distinkt formsprog og en udforsker af myten om den amerikanske drøm, både som den skildres i Hollywoodfilmens mytologiske genreunivers og som den eksisterer i amerikanernes selvforståelse.

Litteratur

Andrew, Geoff (2001): "Interview with Robert Altman" in http://www.bfi.org.uk//nft/altman/interview/.
Haastrup, Helle Kannik (1994): "Den intertekstuelle terrorist vender tilbage" in Kosmorama, nr. 209.
Jacobs, Diane (1977): *Hollywood Renaissance*, Dell Publishing Co.,Cranbury, New Jersey, 1980.
Kolker, Robert (2000): "Radical Surfaces" in *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Third Edition, Oxford University Press, Oxford & New York.
Levy, Emanuel (1999): "Comedy and Satire: Tackling Taboos" in *Cinema of Outsiders. The Rise of the American Independent Film*, New York University Press, New York.
O'Brien, Daniel (1995): *Robert Altman. Hollywood Survivor*, B.T. Batsford, London.
Schepelern, Peter (1992): "Et åndesyn af Amerika. Film og tv efter Anden Verdenskrig" in *Amerikansk kultur efter 1945*, (Øystein Hjort, Paul Levine, Jakob Levinsen, Peter Schepelern red.), Spektrum, København.

Filmografi

1955 The Delinquents
1968 Countdown
1969 That Cold Day in the Park /Kom i ly for regnen
1970 M.A.S.H.
1970 Brewster McCloud/Fuglemanden
1971 McCabe & Mrs. Miller/Vestens syndige par
1972 Images/Enhjørningen
1973 The Long Goodbye/Det lange farvel
1974 Thieves Like Us/Tyve som os
1974 California Split
1975 Nashville
1976 Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson/Buffalo Bill og indianerne
1977 Three Women/Tre kvinder
1978 A Wedding/Et bryllup
1979 Quintet
1979 A Perfect Couple
1980 Health
1980 Popeye/Skipper Skræk
1982 Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean/James Dean længe leve
1983 Streamers/Sandhedens time
1984 Secret Honor
1985 Fool for Love
1987 Beyond Therapy
1987 O.C. and Stiggs
1990 Vincent and Theo/Vincent og Theo
1992 The Player
1993 Short Cuts
1994 Prêt-à-Porter (Ready to Wear)
1996 Kansas City
1998 The Gingerbread Man
1999 Cookie's Fortune
2000 Dr. T. and the Women

Paul Thomas Anderson

Film om familien og døden. Andersons tre film iscenesætter de store temaer med fuld bevidsthed om den kulturelle arv

Paul Thomas Anderson (f. 1970) har indtil videre lavet tre film, *Hard Eight* (eller *Sydney,* 1996), *Boogie Nights* (1997) og *Magnolia* (1999). For den sidste var han nomineret til en Oscar for bedste manuskript, en pris der imidlertid gik til Alan Ball for *American Beauty*. Andersons tre film holdes selvbevidst sammen af en gennemgående gruppe skuespillere som Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, John C. Reilly, Julianne Moore og William H. Macy, ligesom han diskret genbruger navne og lokaliteter fra tidligere film og i øvrigt refererer til moderne amerikanske forfattere som Don DeLillo. Anderson tilhører den generation af yngre instruktører, der åbent vedkender sig, at deres kulturelle arv er film- og tv-kulturen; således siger Anderson i Sight and Sound marts 2000 i en diskussion om *Magnolia*, at "jeg håber, at min film både er meget film-agtig og meget virkelighedsagtig. Jeg tror ikke, man kan foregive at man ikke har set en film hvis man er filminstruktør - jeg tror en del af mit job er at anerkende hvor mange film jeg har set og hvor meget det præger vores liv. Film er en stor indflydelse på hvordan vi forholder os til døden, til familieforhold, og jeg ønskede at vise dette. Men film kan også være fuldstændigt forræderi i forhold til hvordan man skal leve livet." Også tematisk forbinder de tre film sig med hinanden, af en gennemgående iscenesættelse af far-søn forhold og et spor, der drejer sig om fortiden, der altid dukker op i nutiden.

Casino og porno. Debutfilmen *Hard Eight* har kammerspillets enkle form, mens de to følgende film bærer mindelser om Robert Altmans kollektivfilm fra 1990'erne og henter inspiration i Scorseses hektiske stil fra 1990'er-gangsterfilmene. *Hard Eight* foregår i og omkring casinomiljøet i Reno (en lokalitet som senere skal dukke op i *Magnolia*s indledning), hvor den unge John belæres af den ældre og aldeles cool Sydney om, hvordan man kan gebærde sig i rouletternes, spillemaskinernes og det grønne filts verden og holde skindet på næsen uden at gøre sig bemærket. Sydney dukker pludselig op fra ingenting og tilbyder John sin hjælp, og to år efter er den unge og den gamle stadig sammen. Sydney er stadig cool og Johnny stadig en hvalp, og da han får rodet sig ind i noget kriminelt sammen med casinoservitricen, som han har forelsket sig i, træder Sydney til som en aldrende Tarantino'sk rengøringsmand eller som en beskyttende far. Han sender de to unge væk og reder trådene ud med koldblodighed og en revolver. Det afsløres tilsidst, at han også tidligere har været ferm med en revolver: Hvorfor han har dræbt Johns far, får vi aldrig at vide, om mødet mellem de to mænd er tilfældigt, får vi heller aldrig at vide. *Hard Eight* er således en fortælling, der synes at prioritere fortællemæssige



Magnolia

brud frem for sammenhæng.

Boogie Nights blev Andersons gennembrudsfilm, en film om film og en bestemt historisk periode, pornoindustrien i slutningen af 1970'erne og 1980'erne. Denne på en gang morsomme og depressive film følger solidarisk en stor gruppe personer omkring pornofilminstruktøren og farfiguren Jack Horner og dennes nye unge virile stjerne, der hurtigt efter at være blevet opdaget af Jack tager kunstnernavnet Dirk Diggler ("Jack, I can do it again if you need a close up"). *Boogie Nights* er en historie om en parallelindustri, der i 1970'erne blomstrer med sit eget stjernesystem, sine egne prisuddelinger, sin hektiske kreativitet, sit fællesskab og sine kunstneriske ambitioner. Men *Boogie Nights* er også en melankolsk historie om forfald, om svækket potens på mange niveauer. Jack Horners kunstneriske ambitioner - han vil lave pornofilm der fortæller historier - må vige med videomediets fremkomst (som Jack siger: "If it looks like shit and sounds like shit, then it must be shit"), Dirk Digglers 'dick' forbliver ikke altid rede - især ikke da narkotikaen introduceres i 'familien' i 1980, og sammenholdet smuldrer i jalousi, drab og selvmord. Dirk får konkurrence af en yngre og mindre narkotiseret dick, men den fortabte søn vender til sidst tilbage til tilgivelse og en ny chance, og i filmens slutning er familien klar til at lave film sammen igen. På et lavere, mere resigneret blus, uden det tidligere overskud - som historisk faldt sammen med en række år, hvor også verden kunne tænkes på ny - og uden troen på at kunne nå stjernerne. Anderson har selv karakteriseret slutningen som den bedrøveligste happy ending, han kunne komme på.

Skæbnefortællingernes symfoni. Den over

tre timer lange *Magnolia* er Paul Thomas Andersons seneste tour de force, hvor vi over et døgn følger en række personer i den uformelige urbanisering i San Fernando Valley, som også var lokaliteten i *Boogie Nights*. *Magnolia* er et sandt audiovisuelt overflødighedshorn af patos og realisme, af lyd, dialog og musik, der falder over hinanden i flere lag, af talestrømme der ofte ikke er til at stoppe, men som taler uden om det vigtige, af hurtigtklippede, sideordnede scener og af en række skæbnefortællinger, der holdes sammen af et væv af fordoblinger og gentagelser. Men i modsætning til i *Boogie Nights* er der ikke et markant historisk tidspunkt, der ekkoer i personerne og er med til at forklare dem. Derimod reflekterer en koket fortællerstemme, der kalder sig for "this humble narrator" over, hvorvidt livets underlige sammentræf er tilfældigheder eller skæbnebestemte.

For et par af personerne er det klart nok familien, mere præcist faderen, patriarken, der er blevet skæbne. To fædre dør i en syndflod af regn, tv-produceren Earl Partridge af kræft, og den kræftramte game show vært Jimmy Gator, mangeårig vært i det børnequizprogram, som den første har skabt, skyder sig selv. To svigtende fædre, den ene har forladt kone og barn for at forfølge andre lyster, og den anden har måske forgrebet sig på sin datter. Og brændte børn: en datter, Claudia, der sniffer kokain og en machosøn, Frank T. J. Mackey, der laver maskulinitetsoprustningskurser for mænd, der mener, at kvinder styrer verden. Disse to skæbner fordobles i de to "quiz kids", drengen som kan besvare alle Jimmy Gators spørgsmål, og manden, der engang var berømt "quiz kid", og som nu lever i skyggen af sin barnlige berømmelse. Børn pacet frem af fædre, der øjner store penge. Disse mennesker er mærket af deres fortid, som ikke er færdig med dem, og fortiden indhenter de to patriarker, der dør uden deres familie. "One is the loneliest number that you'll ever know" lyder et vers i en af Aimee Manns sange i filmen, og *Magnolia* er da også, i modsætning til *Boogie Nights*, først og fremmest en film om ensomme eksistenser. Dog slutter den med en vis forløsning, samtidig med at himlen holder op med at dryppe, for i denne City of Angels uden centrum og uden periferi, er der også mennesker med næstekærligheden i behold, Earls sygeplejer Phil og politimanden Jim, som måske vil være i stand til at redde Claudia fra narkotikaen og hjælpe hende med at balancere fortiden med nutiden. "Two can be as bad as one, it's the loneliest number since number one", synger Aimee Mann ganske vist også; men Jim er en tålsom engel.

Magnolia er et stort symfonisk samtidsværk, der med tidstypisk narrativ selvbevidsthed blander melodrama og patos med en urolig og lavmælt realisme. Det skal blive spændende at se, om Paul Thomas Anderson kan holde pusten.

Anne Jerslev

Filmografi

1996 Hard Eight (Sydney)
1997 Boogie Nights
1999 Magnolia

Roy Andersson

En excentrisk filminstruktør, der stædigt har gået sine egne veje med det resultat, at det på 30 år er blevet til tre spillefilm, et par kortfilm og en masse reklamefilm. I sine sene film har han fremmanet en vision af verden som et misantropisk dukketeater, hvor mennesket forråder sin næste

Roy Andersson (f. 1943) begyndte som en af de unge instruktører i svensk film med den charmerende *En kärlekshistoria* (1970, *En kærlighedshistorie*), der i nybølgetraditionen fra Bo Widerberg og Jan Troell fortsatte den omsorgsfulde humanistiske realisme. Forinden havde han sammen med Widerberg deltaget i kollektivet Grupp 13s biografdistribuerede politiske dokumentarfilm *Den vita sporten* (1969, *Den hvide sport*). *En kærlighedshistorie* er en fintmærkende sædeskildring af to helt unge teenagere (hun i miniskørt, han på knallert), der - i modsætning til forældregenerationen - ikke har større problemer med at finde ud af kærligheden.

Filmen fik begejstret modtagelse, men der gik fem år før Andersson igen kom med en spillefilm, den sære *Giliap* (1975), som ikke blev en succes. Den fortæller en lidt dunkel historie om en ung hoteltjener og fortabte sig noget i sit symbolske univers. Så gik Andersson succesrigt ind i reklamefilmbranchen og holdt en spillefilmpause på rekordagtige 25 år.

15 minutter af idag. Undervejs kom han dog i 1987 med en kort dokumentarfilm om aids, *Någonting har hänt* (*Der er sket noget*), egentlig bestilt af den svenske socialstyrelse, der dog trak den tilbage igen. Og i 1991 kom endnu en særpræget lille film, den 15 minutter lange *Härlig är Jorden* (*Dejlig er jorden*), der var produceret af Göteborg Film Festival som led i et større værk, *90 minuter 90-tall: En stafettfilm 1-2* (1991-92). *Härlig är Jorden* byder på 15 korte scener, alle holdt i én totalindstilling og efterfulgt af et kort mørke (ligesom i Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*). Det er tableauer med opstillede personer, en slags nature morte med levende aktører.

Det begynder med en grusom scene med reference til tyskernes holocaust-teknik: en gruppe officielt udseende standspersoner tvinger nøgne mennesker ind i en lukket lastvogn og kobler udstødningsrøret til, så de alle må dø. Derefter træder hovedaktøren frem, en midaldrende ejendomsmægler, der fremviser sin beskedne tilværelse for os: Her er den døende mor på hospitalet, her er faderens gravsted, her er broderen, her er bilen. I kirken går han til nadver og vil ikke give bægeret med Jesu blod fra sig. Til slut står han vågen og forpint i det dunkle soveværelse: han kan ikke sove, fordi han hører skrig.

Filmen kom som et varsel om Anderssons genkomst til spillefilmen, så at sige som en pilot til et nyt projekt. Men der gik næsten et helt årti, før spillefilmen blev realiseret.



Sange fra anden sal

44 scener af den menneskelige dårskab. *Sånger från andra våningen* (2000, *Sange fra anden sal*) fik stor opmærksomhed i Cannes 2000 og har interesseret et for en eksperimentel kunstnerisk film overraskende stort publikum. Det er en slags helvedesvision fra Anderssons guddommelige komedie, set med en hel del troldspejlsplinter i øjet. Her fortsætter Andersson sin særegne blanding af totalt kontrolleret formalisme i scenografi, personopstilling og ritualiserede tableauer sammen med brugen af amatørspillere.

Som i *Härlig är Jorden* er der en direkte henvisning til tyskernes grusomheder i Anden Verdenskrig, et flash-back til henrettelsen af to russiske partisaner, en ung mand og en ung kvinde, baseret på et autentisk foto. Men ellers drejer det sig om forpinte, forhånede, mishandlede og ydmygede personer i en semi-futuristisk moderne verden, præget af dystre farver og kafka'ske rum. Vi møder manden, der bliver afskediget efter 30 år, indvandreren der bliver banket på gaden, manden der får savet maven op under en mislykket tryllekunst, folk der er strandet i en ubevægelig bilkø, den vanvittige 100-årige general, lægen der i virkeligheden er en forklædt psykiatrisk patient, bumsen der roder i skraldespande og råber på sin kæreste, der nu elsker med en anden mand, barnet der kastes i afgrunden. Og som gennemgående hovedperson den voluminøse Kalle, som har brændt sin møbelforretning af for at hæve forsikringen, men også har problemer med en sindssyg søn der er digter: "Älskade vare de som sätter sig" er filmens gådefulde motto fra peruaneren César Vallejos såkaldte *Poèmes humains*.

Der er mindelser om Lindsay Andersons institutionssatirer i *If ...* (*Hvis ...*) og *Britannia Hospital*, om Godards store

bilkø i *Weekend (Udflugt i det røde)* og især om Buñuel - generelt med den enkle form, den absurde satire og den anarkistiske grundholdning, men der er også et mere direkte slægtskab med de små groteske historier i *Le fantôme de la liberté (Frihedens spøgelse)* og tematiseringen af borgerskabet ramt af en uforklarlig skæbne i *El ángel exterminador (Morderenglen)* og *Le charme discret de la bourgeoisie (Borgerskabets diskrete charme)*.

Andersson fremstiller den moderne verden som et ritualiseret samfund med hedenske menneskeofringer og despotiske ledere, mens de små mennesker flakser omkring som marionetter. Mennesket fremstår generelt svigefuldt og forræderisk i de perfide portrætter af den senile general, den egoistiske præst, den kyniske firmachef og den arrogante læge. Autoriteternes forræderi kulminerer i scenen, hvor staten og kirken går sammen om at kaste et barn i afgrunden. Og der er ingen forløsning. Til sidst må Kalle erkende, at også frelsen er en dårlig forretning og køre en vognladning krucifikser i alle størrelser på lossepladsen.

Sånger från andra våningen er et mikrokosmos af onde eventyr, et katalog af uhyrlige småfilm, alle af samme ubarmhjertige instruktør.

Peter Schepelern

Filmografi

1969 Den vita sporten/Den hvide sport (fotograf)
1970 En kärlekshistoria/En kærlighedshistorie
1975 Giliap
1987 Någonting har hänt/Der er sket noget (kort)
1991 Härlig är jorden/Dejlig er jorden (kort)
2000 Sånger från andra våningen/Sange fra anden sal

Darren Aronofsky

Den 32-årige amerikanske instruktør Darren Aronofsky har med sine visuelt energiske og indholdsmæssigt komplekse film bevist, at han er en af sin generations mest innovative instruktører

En mand har isoleret sig i sin lejlighed, hvor han leder efter meningen med livet i de endeløse rækker af tal, der flimrer ned over hans computerskærme. Han finder, hvad han leder efter, men ender i en tilstand af hysteri og paranoia, fordi han ikke ved, hvem han kan stole på af de mystiske personer, som er interesseret i hans opdagelser.

En overvægtig kvinde får at vide, at hun skal deltage i et tv-gameshow. Hun begynder at proppe sig med diætpiller for at tabe sig, bliver afhængig og havner på hospitalet i spændetrøje. Samtidig prøver hendes søn at realisere sin version af den amerikanske drøm ved at sælge stoffer. Men sammen med sin kæreste og en ven synker han dybere og dybere ned i et selvdestruktivt misbrug.

Har man først set en af hans film, så glemmer man den ikke sådan lige igen. Den amerikanske instruktør Darren Aronofsky (f. 1969) har med sine to første spillefilm, *Pi* (1998) og *Requiem for a Dream* (2000), etableret sig som en af sin generations mest innovative filmskabere. Der er tale om visuelt energiske og indholdsmæssigt komplekse film, der tager publikum ved kraven og tæsker dem igennem med deres nok underholdende, men også dybt rystende historier.

Gud i pi. Aronofsky, der er uddannet på Harvard og Det Amerikanske Filminstituts filmskole, har selv nævnt skaberen af tv-serien *The Twilight Zone*, Rod Serling, og den japanske instruktør Shinya Tsukamotos udflippede cyberpunkmilepæl *Tetsuo* (1988), som inspiration til sin debutfilm, *Pi*. Filmen blev en realitet, efter at en desperat Aronofsky havde været på kursus på Robert Redfords Sundance Institut. Instituttet er en af den uafhængige filmbranches varmestuer, hvor unge, lovende filmskabere hentes ind og af professionelle, anerkendte filmfolk og skuespillere får hjælp til at udvikle og færdiggøre deres projekter.

Pi, der er lavet for 60.000 dollars, handler om den menneskesky matematiker Max Cohen, der følger i sin mentors fodspor og forsøger at finde meningen med livet, orden i kaos og Gud i de dagli-ge aktiekurser, som han studerer indgående på sine mange computerskærme. Men da han en dag helt sensationelt finder frem til det 216 cifre lange tal, der er svaret på alting, bliver han også genstand for forskellige menneskers ubehageligt nærgående interesse, og den psykisk skrøbelige Max mister forstanden.

Umiddelbart lyder *Pi* måske ikke som det mest oplagte forslag til en fornøjelig aften i biffen, men Aronofskys kup er, at han fra et potentielt kedeligt og visuelt vanskeligt udgangspunkt har lavet en meget dynamisk og spændende film. En science fiction-film med film noir-under-



Requiem For a Dream

toner fortalt i intense og kontraststærke sort-hvide-billeder med et meget subjektivt, nærgående kamera, som bringer os helt ind i hovedet på filmens hovedperson, Max (spillet af Sean Gullette).

Meget passende var det igen Sundance Instituttet, denne gang 1998-udgaven af den årlige filmfestival, som banede vejen for Aronofskys gennembrud. *Pi* vandt publikums hjerter, fik en pris for Bedste instruktion og blev opkøbt til distribution af det ambitiøse og arthousevenlige produktionsselskab Artisan. (Artisan markerede sig for alvor som en medspiller, man regner med, da de et par år senere og for en rund million købte en billigt produceret horrorfilm med titlen *The Blair Witch Project* (1999), der siden indbragte selskabet 130 millioner dollars i USA alene.)

Slik, stoffer og sæbeopera. Salget til Artisan omfattede også en produktionsaftale, og snart kunne Aronofsky præsentere sine nye partnere for manuskriptet til *Requiem for a Dream* skrevet af Aronofsky og forfatteren Hubert Selby jr. i fællesskab og bygget over Selbys bog (1978).

Requiem for a Dream (2000) er en stærk bog, og manuskriptet var da også for kras en mundfuld for Artisan at håndtere alene - Aronofsky nægtede at moderere det - og selskabet stillede med halvdelen af filmens 4,5 millioner dollars store budget, mens en anden, uafhængig producent dækkede resten.

Som *Pi* graver *Requiem for a Dream* dybt ned i den menneskelige psyke og vender vrangen ud. Det er en hypnotiserende film, som med bravour benytter sig af alle de tekniske spidsfindigheder, filmmediet takket være videoformat og computerteknologi efterhånden kan tilbyde, men den glemmer aldrig sine karakterer eller sin historie.

Som Selby fortæller Aronofsky en medrivende og dybt tragisk historie om afhængighed. Det være sig af stoffer, tv, mad, chokolade eller diætpiller. Vi følger to historier: Den midaldrende Sarah, som tilbringer dagen foran tv-apparatet og er hooked på de infomercials, som ubønhørligt kværner løs. En dag får Sarah at

vide, at hun skal deltage i et tv-show, og straks går hun i gang med at tabe sig, men i processen bliver hun afhængig af sine diætpiller og ender med at flippe helt ud og opleve sine omgivelser komme til live, velsagtens enhver misbrugers mareridt. Da vi sidste gang ser Sarah (en forrygende præstation af Ellen Burstyn), er hun blevet indlagt på hospitalet og får elektrochok.

Meget bedre går det ikke Sarahs søn Harry (Jared Leto), der sammen med vennen Tyrone (Marlon Wayans) forsøger at gøre sig som narkohandler for at kunne finansiere sin sofistikerede kæreste Marions (Jennifer Connelly) tøjbutik. Men det sølle trekløver får smag for deres egne stoffer, og de havner på en glidebane, som fører dem mod fængsel, invalidering og seksuel fornedrelse.

Frit fald. I modsætning til *Pi* er *Requiem for a Dream* i farver, og i det hele taget maler Aronofsky med den store pensel på det brede lærred. Splitscreen, slowmotion, skæve kameravinkler og hurtige klip - billedsiden pumper afsted i de scener, hvor hovedpersonerne junker sig med tv, stoffer eller mad, og publikum hives nådesløst med ind i det udknaldede univers uden mulighed for at gemme sig. Instruktøren har selv beskrevet sin film således: "At se filmen er som at hoppe ud af et fly og halvvejs nede opdage, at man har glemt sin faldskærm. Og den slutter tre minutter efter, man har ramt jorden."

I *Requiem for a Dream* er der ingen forsøg på forsonende humor; at man griner i nogle af sekvenserne, hvor det går helt galt for den stakkels Sarah, er for ikke at græde. Aronofsky vil fortælle os en historie om den afhængighed, som findes allevegne, og som ender med at ødelægge vores liv. Derfor er der også langt fra Aronofskys film til mere upbeat og humoristisk funderede film som *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) og *Human Traffic* (Justin Kerrigan, 1999), der ser misbruget fra de unge og hippes synsvinkel og på sin vis griber det an som et livsstilsproblem.

Den amerikanske censur var ikke rar mod *Requiem for a Dream*, der op til premieren i december sidste år, fik klasket en NC-17-rating på sig, hvilket i praksis betyder, at ingen vil annoncere for filmen, og at den kun kommer til at gå i dedicerede arthouse-biografer. Men anmelderne tog begejstret imod den og en instruktør, som unægtelig tør gå sine egne vegne. Lige nu sidder Aronofsky og skriver på en stort anlagt science fiction-film, som måske, måske ikke får Brad Pitt i en hovedrolle, og samtidig hviskes der i krogene om det manuskript til en ny og femte Batmanfilm, han skal skrive sammen med tegneserieskaberen Frank Miller.

Og som en amerikansk kritiker skrev om Aronofskys engagement i Batmanserien i sin anmeldelse af *Requiem for a Dream*: "Hvis han bringer noget, der bare ligner det niveau af kreativ vildskab med ind i gentænkningen af den serie, så kunne han være med til at puste nyt liv i mainstreamfilmen."

Christian Monggaard Christensen

Filmografi

1998 Pi
2000 Requiem for a Dream

Alain Berliner

Med Ma vie en rose slog belgieren Alain Berliner sit navn fast som en af europæisk films mest overbevisende magiske realister. Fremtiden må vise, om talentet kan overleve Hollywoods fristelser

"Vi er i Magrittes fædreland, den magiske realismes land. Brug din fantasi!". Det råd får hovedpersonen Albert af sin allestedsnærværende afdøde far i belgiske Alain Berliners (f. 1963) lille film om årtusindskiftet, *Le Mur* (1998).

Le Mur tegner et grumt billede af det tvekulturelle Belgiens fremtid. På en enkelt nat - mellem den 30. og den 31. december 1999 - lader regeringen landet gennemskære af en gigantisk betonmur. Muren, der af premierministeren på tv prises som en teknologisk kraftpræstation, er politikernes håndfaste "løsning" på det historiske samlivsproblem mellem valloner og flamlændere. Og mens menige belgiere fejrer årtusindskiftet på behørig vis med fester og live satellittransmissioner fra lige så glade årtusindskiftefester i Japan og Australien, lukkes der således endegyldigt for den lokale kommunikation mellem indbyggerne i det lille vesteuropæiske land, og et signifikant mørke sænker sig over nationen.

Den småfede og lidt uheldige, men hjertensgode valloner Albert havde en lille fastfood biks på grænsen mellem den vallonske og den flamske del af Belgien. Nu går muren direkte igennem biksen, og hverken flamlændere eller valloner vil længere kunne nyde Alberts friter med de små hjemmelavede spådoms-sedler (à la japanske fortune cookies). Efter at have været til fest hos flamske venner er Albert kommet til at befinde sig på den "forkerte" side af denne belgiske version af Berlin-muren. Han kan ikke leve op til det ny visumkrav og er derfor jaget vildt blandt flamlænderne. Men da det ser allersortest ud, minder han sin nyfundne flamske veninde Wendy - som har lært klodsen Albert ikke bare at danse men også at elske - om, at de befinder sig i surrealismens fædreland, hvor alt kan ske. Man skal bare tænke tilstrækkelig intenst på det. Og pludselig befinder Albert og Wendy sig på den anden side af muren - hvor det nu er Wendys tur til at blive forfulgt af vallonske soldater....

Hvor pessimistisk en vision *Le Mur* end udtrykker, så er filmen selv en lille magisk perle, der vidner om instruktørens sprudlende fantasi og skaberkraft. Han viger ikke tilbage fra at tage alvorlige problemer op i sine film og udglatter dem ikke, men giver dem lige den lille skæve drejning, der ikke blot får dem til at fremtræde i et nyt og overraskende skær, men tillige tilfører hans behandling af dem en så varm og medrivende menneskelighed, at ingen lades uberørt.

En blomstrende rosenhave. Albert optræder også i Berliners foreløbige hovedværk, *Ma vie en rose* (1997), ligesom han gjorde det i kortfilmen *Rose* (1993), hver gang inkarneret af den samme skuespiller, Daniel Hanssens. I den fremragende *Rose*

er Albert en sær snegl af en klaverlærer, der lever og ånder for en rose, som han plejer efter alle kunstens regler. Og rosen er ikke ufølsom for Alberts tilbedelse: forelsket folder den sine blade ud, når han er i nærheden, og lukker sig resolut igen, når andre nærmer sig. Men ingen roser uden torne: en dag flytter en ny lejer, Rose, ind med en uvorn søn, der snart får knækket rosen. Syg af sorg mister Albert interessen for alt omkring sig, men den rappe Rose, der aldrig er blevet elsket så intenst som rosen, ender med at lære ham, at en rose er en rose er en Rose.

I *Ma vie en rose* fremstår Albert umiddelbart knap så kikset - og dog! Her er han den inkarnerede middelklasse-konformitet i skikkelse af en mellemleder i et firma, der fremstiller tyverialarmer. Dør om dør med en række af sine ansatte bor han i en lille velfriseret parisisk forstad, hvis veje prydes af fuldstændig ens villaer med pertentligt anlagte haver. Nye i dette velplejede forstadshelvede er familien Fabre, som frygteligt gerne vil falde til og stå sig godt med Albert, der er faderens chef. Derfor afholder familien straks ved indflytningen et garden party for de nye naboer, men da den stolte far skal præsentere sin familie, gør den ene af de tre sønner, den syv-årige Ludovic, sin entré iført pink balkjole, øreringe, læbestift, alt for store matchende sko med høje hæle, og med en yndig lyserød blomsterkrans i håret. Optrinnet afstedkommer en del løftede øjenbryn, men man slår sig til tåls med, at knægten bare er en spøgefugl, og at det i øvrigt er helt normalt, at børn skal afprøve deres identitet på forskellig vis.

Langt mere alvorligt bliver det, da den lille kønne Ludovic erklærer, at han, når han ikke længere er dreng, vil giftes med Alberts søn! Det frygtede ord 'bøsse' kommer op, og forældrene opsøger en psykolog, som dog må give op, da Ludovic nægter at tale med hende, men blot snedigt koncentrerer sig om at lege med biler - i stedet for de lokkende dukker, der også findes i psykologens konsultation. Imens eskalerer krisen: Ludovic bliver smidt ud af skolen, og faderen bliver fyret fra sit job. Familien må forlade plasticforstaden og flytte til langt mindre friserede omgivelser i Clermont-Ferrand - hvor de nye naboer viser sig at have en datter, der vil være en dreng!

Emnet er pikant og kunne i en mindre fintfølende og elegant instruktørs hænder nemt have affødt en klægt velmenende film om transseksuelles problemer. Men ikke hos Berliner, der har forenet en næsten Tati'sk udstilling af den moderne middelklasses konformitet med en egen kitschet og opdateret version af *The Wizard of Oz*, repræsenteret ved Ludovics magiske fe Pam, der fremstår som en krydsning mellem Oz's gode fe og Barbie, men også rummer elementer af Peter Pan, Pamela Anderson og alle reklameverdenens drømmekvinder. De plastic-agtige farver formelig drypper af lærredet, men *Ma vie en rose* giver ikke nogen lyserød fremstilling af sit emne. Uden at negligere problemerne og uden at give køb på de psykologiske nuancer er den en både varm, perfekt timet og også meget morsom film om forældrekærlighedens prøvelser, når barnet viser sig at ville noget, der falder uden for forældrenes egne og deres omgivelsers uniforme normer. Skønt slutningen ikke er direkte usandsynlig, kan den på den anden side også anklages for at være ganske optimistisk, men *Ma vie en rose* er ikke grå betonrealisme. Filmens realisme er af den magiske slags, som måske, når det kommer til stykket, kan indeholde langt større sandheder.



Ma vie en rose

Moore is less. Med *Ma vie en rose* fik Berliner sit internationale gennembrud og en adgangsbillet til det forjættede Hollywood, hvilket foreløbig er resulteret i *Passion of Mind* (2000) - som man selv med den allerbedste vilje kun kan betegne som en vulgærfreudiansk stinker. Historien - om en kvinde, der ikke kan skelne mellem drøm og virkelighed og derfor ikke ved, om hun er en ambitiøs og ombejlet new york'sk karrierebitch, der drømmer om et landligt Laura Ashley-liv med to børn i den franske provins, eller omvendt - er for så vidt slem nok i sig selv. Men når man dertil lægger, at nogen har fået den skrækkelige idé at give filmens altdominerende dobbeltrolle til Demi Moore, ja så kan det dårligt blive meget værre. Og dog, for i tilgift kommer en slikket visuel æstetik, der erstatter de foregående films belgiske magi med en mondæn pænhed efter amerikansk smag. Unødvendigt at tilføje, at Albert naturligvis ikke har kunnet finde nogen plads i dette glittede univers, der er så totalt blottet for menneskelig varme!

Man kan muligvis tolke *Passion of Mind* som et udtryk for Berliners egen identitetskrise mellem Belgien og Hollywood, men det bliver filmen nu ikke bedre af. Der kan således også være grund til at nære en vis bekymring for hans kommende film, *The Memoirs of Elizabeth Frankenstein* (planlagt premiere i 2002), der ligeledes er amerikansk.

Men selv om det kunne se ud til, at Berliner har mistet sit magiske touch et sted i Atlanterhavet, har han i sine belgiske film demonstreret en så overbevisende og original skaberkraft i forening med et dybt humanistisk engagement, at man gerne vil tro, at han endnu har stof i sig til nye og forunderlige, magisk realistiske film. Men skal den drøm blive til virkelighed, er han formentlig nødt til at vende hjem til sit eget, Magrittes og surrealismens fædreland.

Eva Jørholt

Filmografi

1988 Rencontre (kort)
1991 Le jour du chat (kort)
1993 Rose (kort)
1997 Ma vie en rose
1998 Le Mur
2000 Passion of Mind

Luc Besson

Det er den samme grundhistorie, der bliver fortalt i Bessons film, en fortælling om et uskyldigt menneske der af forskellige grunde bliver forvandlet til en dræbermaskine. Enten for at redde verden, nationen, eller for at finde sig selv

Fransk film er ikke længere lig med enten flad provinsialisme eller lange intellektuelle cafésamtaler om eksistentielle lidelser og kærlighedens misvækst. Luc Besson (f. 1959) er det levende bevis på moderniseringen, ja internationaliseringen af den franske film. Tempoet og showdramatikken er på et niveau der matcher Hollywood, men i modsætning til den amerikanske mainstream er der en bund i Bessons hæsblæsende historier. Karakteristisk nok er det under de snart mange film den samme grundhistorie der bliver fortalt – instruktøren skriver altid selv manuskriptet: en fortælling om et uskyldigt menneske der af forskellige grunde bliver forvandlet til en dræbermaskine. Enten for at redde verden, nationen, eller for at finde sig selv. Ofte finder dette dybest godhjertede væsen en alliancepartner i et udstødt væsen af det modsatte køn. De to slægter hinanden på og de finder sammen – uden at det betyder, at de er garanteret evig lykke. Men de går til sagen.

Voldens ædle kunst. Debuten, den sorthvide og dialogløse *Le dernier combat* (1983, *Den sidste kamp*), foregår i en postkatastrofisk tid, i ruinernes verden. De få overlevende, der stavrer rundt som i Kurosawas *Byen uden årstider*, kan takke den gudløse himmel for et ekstraordinært regnskyl – af fisk, men det største mirakel krigerne kan tænke sig er derudover at fange en kvinde. Kulturen er reduceret til et minimum og dog er det akkurat fornemmelsen for elementær menneskelig pleje der kvalificerer filmens tavse helt så han klarer skærene. Dertil kommer, at han som en typisk Besson-helt mestrer voldens ædle kunst. Efterfølgeren, *Subway* (1985), foregår i det postmoderne Paris, i dets undergrund, så at sige. Instruktørens humoristiske sans er ikke blevet mindre af at rykke historien op til nutidens parodiske Frankrig. En outsiderjæger finder sammen med en overklassedulle der keder sig, og sammen gør de livet meget sjovere for politi og godtfolk. Grænser er til for at blive overskredet – ikke med en tragisk mine, men derimod med et smil.

Er *Subway* lige ved at være inkarnationen af det postmoderne overført til filmmediet, er *Le grand bleu* (1988, *The Big Blue*) en holistisk hyldest til den søgende mand, der finder sin imaginære moder i havet, i delfinen. Mødet med en virkelighedens kvinde accentuerer naturmandens længsel mod det bølgende element. Han er et naturtalent som dykker, men ikke af denne verden.

Instruktøren selv er vokset op omkring Middelhavet, var en ivrig dykker indtil en trafikulykke satte en stopper for det talent. Den sværmeriske historie om dykkeren er

et sublimerende farvel til havet.

Fra og med *Le grand bleu* har Luc Besson udviklet en filmisk signatur markeret i ekspositionen. Hver film starter med en hurtig panorering henover en flade, man i første omgang har svært ved at bestemme. Teksturen er iøjnefaldende og tilskueren oplever også at være i lommen på kameraet. Instruktøren bestemmer, hvor vi skal hen, og afslører med prologen, hvor vi befinder os. Efter turen over vandet i *Le grand bleu* glider man i *Nikita* (1990) over i den modsatte verden: en regnmættet gade hvor en flok skæve punkere slæber sig afsted. Og øjeblikket efter går bersærk i et voldsorgie. Handlede dykkerfilmen om en mand, handler *Nikita* om en kvinde der skal finde sig selv. Det er sin sag, fordi hun får udslettet sin identitet og fortid. Den forvildede Nikita begår et lystmord, staten straffer ved at uddanne hende til en mekanisk dræbermaskine. Hun tror at have en allieret i sin læremester og hører ikke til nogen steder. En kvinde er noget man bliver dannet til og det er en værre skæbne end den, dykkeren leder efter under havets overflade.

Atlantis (1991) er Luc Bessons hidtil eneste dokumentarfilm. Den indledes med en panorering som i *Le grand bleu* og filmen foregår under havets overflade. Instruktøren har selv fotograferet, og *Atlantis* er en studie i naturens pragt, et flydende forunderligt univers der mere minder om himlens end om landlivets eksistensformer. Alt andet end forunderlig er *Léon* (1994). Symptomatisk nok indledes den med en kameratur der signalerer, at filmen er en syntese af *Le grand bleu* og *Nikita* eftersom den visionære prolog både viser en vandoverflade og en skov som til slut viser sig at være et udsnit af Central Park, New York. Naturen og kulturen i samme bevægelse, og det afstedkommer tragisk dramatik. *Léon* er en allegori om uskyldens udryddelse. Titelfiguren - spillet af Jean Reno, der også var med i *Le dernier combat* og var en yderst effektiv 'rengøringsmand' i *Nikita* - er endnu en professionel morder, der lever i splendid isolation. Han hæger om sin rodløse stueplante, men da naboens forslåede datter, Mathilda, en piget udgave af den unge Nikita, en dag tigger om at blive lukket ind, får Léon for første gang siden sin pubertet et forhold til et andet menneske. Hendes familie bliver udryddet af en syret politibande, anført af en eksalteret Gary Oldman, der bliver særligt høj af Beethoven, men hun sætter sig for at ville hævne sig. Léon og Mathilda udvikler et særligt forhold; de er fælles om at være blevet brændt af af omgivelserne, men hvor Léons kærlighedsliv er gået helt i frø, der er Mathildas ved at blomstre op. Sammen kan de to udrette en farlig masse. Det får de i høj grad brug for da de er oppe imod en stat, der er mindst lige så forbandet som i *Nikita.* De to har forskellige motiver til at fortrænge fortiden, men omvendt erfarer de, at det, hvis man vil overleve med et minimum af menneskelighed i behold, netop handler om ikke at glemme fortiden. Man skal huske sine rødder, skabe et menneskeligt netværk. Følgelig munder filmen ud i en simpel symbolsk gestus: Mathilda planter Léons stueplante, og hun er nu rede til at tage imod almindelig skolelærdom.

Eventyrlighedens element. Konstellationen purung kvinde og den erfarne, ensomme mand med talent for det morderiske går igen i den vildt fabulerende fremtidsfortælling *The Fifth Element* (1997, *Det femte element*). Bruce Willis' Karbon Dallas har lagt sin fortid bag sig og er flyvende taxichauffør i en verden, der ligner et



Jeanne d'Arc

kærligt gensyn med Ridley Scotts *Blade Runner*. Historien udspiller sig i det 23. århundredes New York, og der er ikke skyggen af fred og ingen fare. Ragnarok truer; det onde er på vej godt hjulpet af Gary Oldman der i Jean-Paul Gaultiers gevandter er et syn for guder. Det onde kan imidlertid stoppes, hvis det femte element lader sig materialisere, og det lykkes. Endnu en drenge-pige agerer Besson-heltinde, Leeloo, legemliggjort af Milla Jovovich, men denne gang er de to heroer ikke alene mod omverdenen. Leeloo og Dallas får blandt andet hjælp af en klog munk og en forrygende neger med meget løse håndled og en funky humor, man næppe kan forestille sig udtænkt af en instruktør inden for Hollywoods egne rækker. Den på en gang fjollede og fantastiske historie fører de raske helte ud på en sfærisk svævende luksusliner, fremtidssamfundets svar på Paradis. Oldham vil have fat i en kasse med sjove sten der skal bruges til at få ondskaben til at triumfere, den kasse er imidlertid i den synske Leeloos besiddelse. De to diametrale kræfter mødes og det går ikke stille af. Effektmaskinen kører på fulde omdrejninger, og hvis man er til tjubang film er *The Fifth Element* absolut ikke ueffen.

Endnu mere hæsblæsende, grænsende til det hjernedøde er de to franske film, som Luc Besson har lagt producernavn til, *Taxi* (1998, Gérard Pirès) og *Taxi 2* (2000, Gérard Krawczyk). Stuntekvilibrismen er højtgearet, men de to udstyrsnumre savner den basale 'bliven-til' fortælling, der danner klangbunden i Luc Bessons egen

ufranske dramatik. Der er megen ydre staffage i *Subway, Le grand bleu, Nikita, Léon* og *The Fifth Element,* men kernen er det nøgne møde mellem to umage mennesker, der på én og samme gang fremstår som naiviteten selv og som forhærdede mordere. Mennesker som omgivelserne har frarøvet identiteten, men den skal erobres tilbage. Prisen er høj, der er blot ingen vej uden om det projekt.

Man kan diskutere, hvor vellykket Luc Bessons hidtil seneste projekt har været. I 1997 blev han gift med Milla Jovovich; få måneder efter at indspilningen af *Jeanne d'Arc/The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) var tilendebragt, blev parret skilt, angiveligt fordi fruen var utilfreds med filmen og sin figur. Kritikken har da også stort set enslydende fremhævet, at det ikke just er nogen heldig figur, Milla Jovovich gør som den legendariske franske oprører. Jeanne d'Arc har det afgørende træk fælles med den besson'ske heltinde, at hun har noget piget og uskyldigt over sig. Hun er knapt af denne verden, men igen formår hun at forvandle den, ja hun formår at skrive nationalhistorie. Filmen skriver sig næppe ind i filmhistorien, dertil er den for manieret, og den vanlige, intime psykologiske kernebinding glimrer her ved sit fravær. Udstyret sejrer og det er ikke videre spændende. Det er ikke det historiske drama instruktøren skal kaste sig over, hvis han vil bevare sit renommé.

Erik Svendsen

Filmografi

1983 Le dernier combat/Den sidste kamp
1985 Subway
1988 Le grand bleu/The Big Blue
1990 Nikita
1991 Atlantis (dok.)
1994 Léon – The Professional/Leon
1997 The Fifth Element/Det femte element
1999 Jeanne d'Arc (The Messenger: The Story of Joan of Arc)/Jeanne d'Arc

Mike Booth

Trods sin unge alder og med meget få film på bagen, udviser Mike Booth alligevel en tæft for den animerede film, kombineret med en evne til at fortælle historier fra kanten af det ubevidste

Tiåret mellem 1990'erne og årtusindskiftet bød på en revolution af modelanimerede film. Den gammeldags 'dukkefilm' blev udviklet til ukendelighed af britiske filmskabere, og især af en gruppe uafhængige studier beliggende i Bristol. Aardman Animations blev den mest synlige eksponent med deres Oscarvindende Wallace & Gromit serie, og senest spillefilmen *Chicken Run* (2000, *Flugten fra hønsegården*). De engelske tv-kanaler BBC og Channel 4 begyndte at finansiere modelanimationsfilm og gav genren et nyt voksent publikum ved at transmittere dem i den bedste sendetid. Et af de mindre af disse Bristol-baserede selskaber specialiserede sig i dystre og symbolladede fortællinger på grænsen til det ubevidste drømmeland.

Verden ifølge sundhedsinspektøren.
BolexBrothers blev stiftet af et kollektiv af entusiastiske animatorer og fotografer omkring et gigantisk animeret spillefilmprojekt, som både brugte klassisk dukkefilmsteknik og pixilation (enkeltbilledoptagelser af virkelige personer eller ting der flyttes). David Borthwicks *The Secret Adventures of Tom Thumb* (1991) skabte opmærksomhed overalt med sit dystre og insektfulde univers, beboet af lilleputdukker og gigantmennesker. Filmen blev hurtigt kult og BolexBrothers tiltrak en række yngre animatorer, som måske nok til daglig arbejdede med Aardmans perfektionistiske reklamefilm, men i hjertet gik rundt og gemte på sære historier som var for udfordrende for Aardmans stil.

En sådan animator er Mike Booth (f. 1971). Kun 25 år gammel producerede han sin første film hos BolexBrothers. *The Saint Inspector* (1996) benytter sig nok af traditionel modelanimationsteknik, men tematisk er filmen langt fra børneunderholdning.

Menneskeheden er degenereret til ensomme fedlinge, som i en zombieignende tilstand svæver over skyerne på hver deres lille platform. Filmens eneste aktør er en mekanisk sundhedsinspektør, iført handsker, bowlerhat og med ansigtet minimeret til en undersøgende zoomlinse. Ophejst til et af de paralyserede væsener går inspektøren straks i gang med en nidkær registrering og katalogisering. Ingen sten lades uvendt; negle undersøges og klippes - penis er kun en slap pølse. Tilsyneladende er døden indtrådt, og inspektøren fristes til at åbne skallen i sin søgen efter liv eller orden. Men inde i hjernen er lejret hele menneskehedens frustrationer, og inspektøren kommer bogstaveligt i klemme i denne udflugt fra protokollen. Vel undsluppet lægges der låg på de ubehagelige sandheder med en sømpistol, og til hans egen overraskelse godkendes skabningen med et gummistempel, inden der hastes videre til næste inspektion. Mike Booth slår nogle temaer an om menneskelivets skrøbelighed overfor bureaukratisk



Little Dark Poet (BolexBrothers Ltd)

selvtilstrækkelighed i en verden af effektivitet.

Fra stumfilmens verden. Hans næste film, *Little Dark Poet* (1998), er en yderst helstøbt og samtidig burlesk animationsfilm, der handler om maskulin libido, og en sammenligning med Buñuels og Dalis chokerende og antiautoritære filmværker er bestemt ikke af vejen.

Udover poeten, som er modelanimeret, søger Mike Booth af kærlighed til filmen tilbage til dens barndom: Den mandlige og kvindelige hovedrolle optræder på håndkolorerede og ridsede stumfilmstrimler sammen med poeten, der ved sin skrivepult drømmer sig ind i sit manuskript til dén stumfilm der udspilles for vores øjne. I et victoriansk haveanlæg kurtiserer førsteelskeren den romantiske primadonna, som vor lille poet straks forelsker sig i - den uskyldsrene platoniske kærlighed! Men der lurer en slange i paradiset for den mandlige hovedperson går mere og mere i opløsning efterhånden som han kommer i drifternes vold, og i en række drømmesyn indser poeten hvad det hele kan ende med: Det fuldbyrdede samleje eller sågar en voldtægt. Men lige inden den prustende elsker kaster sig over kvinden, griber poeten i sin egen hjertekule og fremdrager et metallisk hjerte, hvor et penislignende insekt har gennemspist et æble - måske et æble fra Paradisets Have. For at redde primadonnaen fra 'en skæbne værre end døden', lykkes det den desperate poet at mase det libidinøse insekt med hælen af sin sko på skrivepultens manuskript. Den frådende førsteelsker er standset i flugten, og poeten frigør manuskriptet fra resterne af drabet. Men spørgsmålet er, om dette potensdrab frelste kvinden eller ej; mens filmen løber ud knæler kvinden ved manden, der uden sin libido ligger henslængt som en grøntsag, mens kvindens anklagende blik hviler på poeten, der er skamfuld af dårlig samvittighed.

Animationsfilmen fremmer filmkunsten. I denne lille perle af en film sætter Mike Booth undertrykkelse af den maskuline seksualitet og mandens egen kastrationsangst på spidsen. På kun fem minutter og helt uden tale opnår han at anskueliggøre dybt komplicerede problemstillinger af kulturel og eksistentiel karakter og dét på en underholdende måde. Animationsfilmens store potentiale er netop præcision og muligheden for at skabe umulige universer i tre dimensioner, som design- og tidsmæssigt aldrig ville kunne lade sig gøre i realfilmens verden. Fik jeg nævnt at poeten som figur er en slet skjult penis? Måske er animation filmens fattige fætter, men når den som her er administreret med omtanke og visioner, kan den udvikle og føre filmkunsten videre, hvor realfilmen tit hænger fast i virkelighedens begrænsninger eller alt for ofte plagierer amerikansk mainstream.

Steen Dalin

Filmografi

1996 The Saint Inspector
1998 Little Dark Poet
2000 Tastes Like Tuna

Danny Boyle

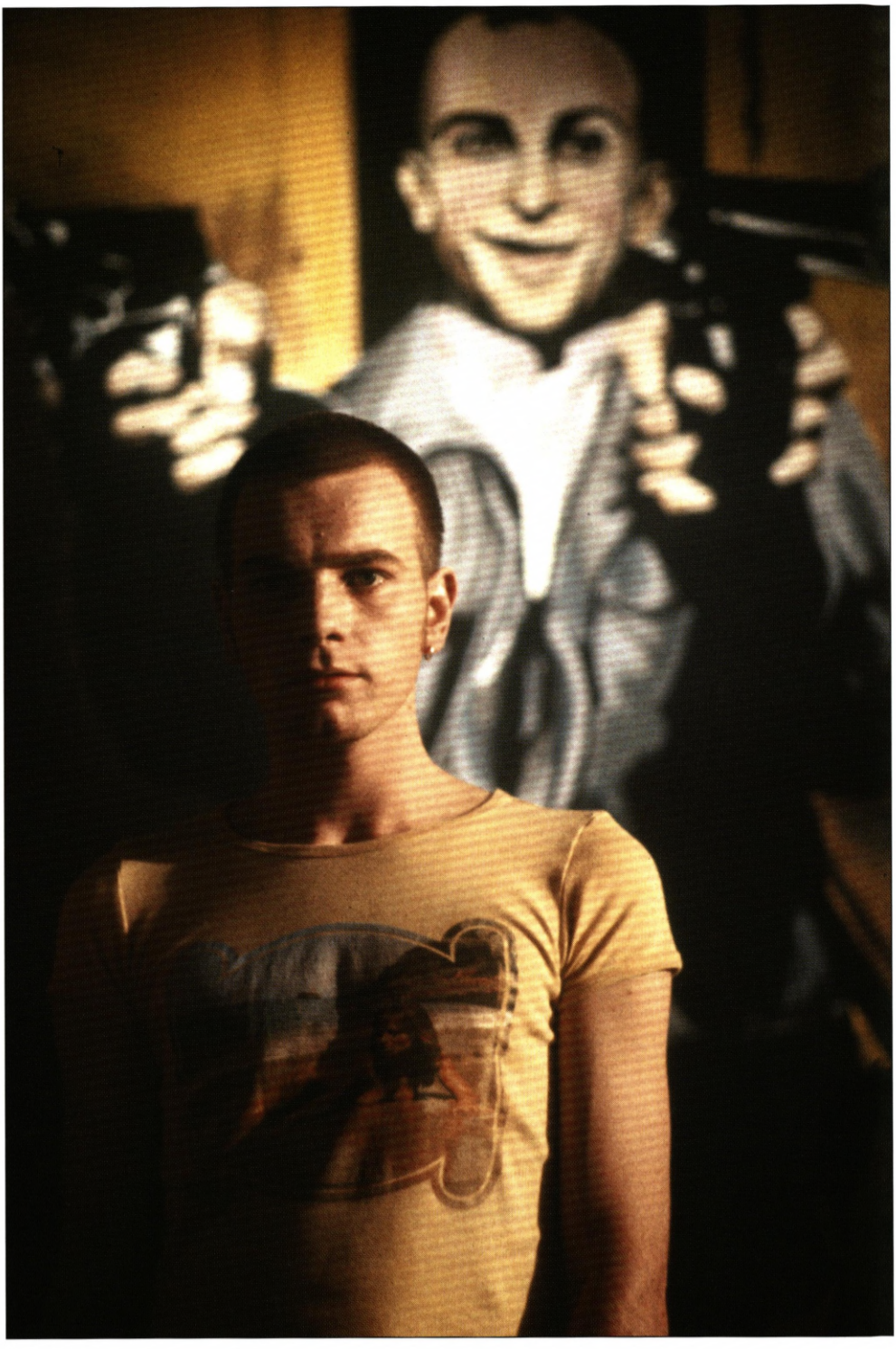
Med sine første to film har Danny Boyle vist en ny vej for britisk film, hvor man med tungen lige i munden kan styre udenom den tunge socialrealisme og lave befriende energiske og populære film; hans amerikansk producerede film er uundgåeligt svagere, men Boyle er på vej tilbage til engelsk film

Danny Boyle er født i Manchester, England i 1956. Op gennem 1980'erne instruerede han tv-dramatik for BBC og enkelte afsnit af krimiserien *Inspector Morse* (1987); samtidig instruerede han også skuespil med teatertruppen Joint Stock Company i London. På den baggrund gav Channel Four Films ham mulighed for at omsætte manuskriptet *Shallow Grave* til en spillefilm.

Så gode venner var de vist. *Shallow Grave* (1994, *Mord mellem venner*) foregår hovedsageligt i en stor, moderne lejlighed i Edinburgh, hvor de tre venner - journalisten Alex (Ewan McGregor), lægen Juliet (Kerry Fox) og bogholderen David (Christopher Eccleston) - residerer. De leder efter en fjerde sambo og finder efter en række perfide 'ansættelsessamtaler' frem til den tjekkede og tilpas cool Hugo (Keith Allen). Kort efter dennes indflytning finder de tre venner dog Hugo død af en overdosis på sit værelse, med en kuffertfuld penge under sengen. Efter korte moralske skrupler beslutter Alex, Juliet og David sig for at partere liget, grave det ned i skoven og beholde pengene. Mens politiet fatter interesse for lejlighedens beboere, og to gorillaer kommer på sporet af pengene, begynder de tre samboers venskab dog at knage betydeligt.

Shallow Grave blev skabt for 1 million pund i samarbejde med manuskriptforfatteren John Hodge og producenten Andrew Mcdonald (barnebarn af den legendariske Emeric Pressburger). Begge er skotter, og *Shallow Grave* har da også en særlig u-engelsk stemning over sig. Ulig andre britiske film fra perioden - f.eks. Alan Parkers *The Commitments* (1991), Mike Leighs *Naked* (1993), Ken Loachs *Ladybird, Ladybird* (1994) - beskæftiger *Shallow Grave* sig på ingen måde med den britiske socialrealistiske arv. "Fortællingen var vores gud", sagde Boyle om filmen, og lige fra filmens start (kameraet suser i fast motion rundt i Edinburghs gader ledsaget af elektronisk musik) har *Shallow Grave* et forfriskende narrativt drive, der bærer filmen til dens voldsomme slutning. Med åbenlys inspiration fra Quentin Tarantino dvæles der ikke ved ikke-fortælleorienterede elementer; da David f.eks. myrder de to banditter med en hammer, stopper filmen ikke for at lade de tre hovedpersoner diskutere de etiske problemstillinger, der kunne tilknyttes et dobbeltmord. I stedet kører de ud i skoven og begraver de to lig sammen med den lemlæstede Hugo.

Shallow Grave blev en klar succes i Storbritannien, og jorden var gødet til at stilen kunne fortsættes i Danny Boyles næste film, *Trainspotting* (1996). Den er baseret på Irvin Welshs undergrundsroman af samme navn om en gruppe unge heroinmisbrugere i nutidens Edinburgh. Igen allierede Boyle sig med Hodge og



Trainspotting

Mcdonald og medbragte endvidere klipperen Masahiro Hirakubo, fotografen Brian Tufano og hovedrolleindehaveren Ewan McGregor fra *Shallow Grave*.

Trainspotting er muligvis en endnu mere energisk film end sin forgænger. Tilskueren kastes ind i handlingen fra starten, hvor Ewan McGregors Renton storgrinende spæner gennem Edinburghs gader med to butiksvagter i hælene og Iggy Pops Lust for Life på lydsporet. Via Rentons voice over glides der sømløst tilbage i tiden og filmen følger herfra Renton og hans gruppe af venner. De fleste af dem er på heroin, men er det ikke på den deprimerende og beskidte måde, man kender fra film som *Christiane F* (Ulrich Edel, 1981), *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989) og *The Basketball Diaries* (Scott Kalvert, 1995). *Trainspottings* narkomaner er - ligesom John Travoltas Vincent Vega i *Pulp Fiction* (1994) - narkomaner, fordi de kan lide det: "Otherwise we wouldn't do it", som Renton siger i filmens start. Heroinen sætter dem i stand til at være storslåede og grandiose mennesker, der skiller sig ud fra den kedelige, skotske masse. Filmens stil følger bemærkelsesværdigt sine antihelte i deres urealistiske opfattelse af verden. Dette afføder flere utrolige scener, f.eks. hvor Renton dykker ned efter to heroinstikpiller i et fækaliefyldt toilet, der på uforklarlig vis forvandles til et krystalklart bassin, hvor pillerne ligger på bunden som to glimtende juveler. Midtvejs i filmen går det dog galt for Renton, der (som vi ser i åbningscenen) bliver fanget af politiet og tvunget igennem en pinefuld afgiftning. Herefter tages venskabet til de stadig afhængige (og i virkeligheden meget sølle) venner op, og Renton må tage voldsomme skridt for at frigøre sig fra dem og narkomiljøet.

Trainspotting blev et massivt hit i Storbritannien og resten af Europa, hvor filmen dog også skabte debat, da det blev hævdet, at den forherliger heroinmisbrug. I værste fald kan man da også se *Trainspotting* som en ansvarsløs skildring af en gruppe bohème-junkier; i bedste fald er filmen en til tider hysterisk morsom rutsjebanetur gennem en surreelt opfattet skotsk hverdag.

Kunstigt åndedræt. Med *Trainspottings* succes var det uundgåeligt, at Danny Boyle, John Hodge og Andrew Mcdonald blev lokket til USA til deres næste film. Boyle blev tilbudt - men afslog - at instruere *Alien Resurrection* (1997, *Alien: Genopstandelsen*), der efterfølgende blev lavet af Jean-Pierre Jeunet, for i stedet at realisere et tidligere manuskript, *A Life Less Ordinary* (1997, *Et ikke helt almindeligt liv*). Plottet omhandler en fyret rengøringsassistent (igen Ewan McGregor), der lidt tilfældigt kidnapper sin arbejdsgivers datter (Cameron Diaz) for at få sit job igen. Mange forviklinger følger. Filmen er en lidt forvirret blanding af genrer; romantisk komedie, screwball-komedie, road movie og krimi blandes med engle à la Capras *It's a Wonderful Life* (1946, *Det er herligt at leve*), drømmescener og en animeret slutning. Flere af de stiltræk, der virkede så godt i *Shallow Grave* og *Trainspotting* (den energiske start, brugen af rock- og technomusik, fantasisekvenserne) bliver i *A Life Less Ordinary* ufriske og forstillede. Realismebruddet er totalt, charmen fraværende og stilen dominerer indholdet med hård hånd. Filmen kan overhovedet ses som prototypen på den europæiske instruktørs famlende debut i USA (ligesom Neil Jordan, George Sluizer, Ole Bornedal m.fl.); en lidt uheldig blanding af instruktørens auteur-greb og Hollywoods studiesystem.

Efter *A Life Less Ordinary* kastede Danny Boyle sig over segmentfilmen *The Lightyears Trilogy*, der skulle bestå af tre

dele, instrueret af hver sin instruktør (Boyle, Kevin Smith og Gary Fleeder). Boyle indspillede sin del i februar 1998 under titlen *Alien Love Triangle* med Kenneth Branagh, Courteney Cox-Arquette og Heather Graham i rollerne. Men da produktionsselskabet Miramax besluttede at udbygge Fleeders del *The Impostor* til en spillefilm, faldt segment-konceptet til jorden. I øjeblikket er *Alien Love Triangle* færdigklippet og ender formentlig som bonusmateriale på dvd-udgaven af *The Impostor*.

Teamet Boyle/Hodge/Mcdonald valgte dog også at få deres næste film finansieret for amerikanske penge. Med et stort budget i ryggen kunne filmatiseringen af Alex Garlands backpacker-roman *The Beach* (dansk oversættelse: *Stranden*) realiseres. De amerikanske investorer insisterede dog på, at Ewan McGregor i den dominerende hovedrolle blev udskiftet med det mere sikre kort Leonardo DiCaprio, og at der blev skrevet en romance ind i plottet. Med sin hæsblæsende start i Bangkoks klaustrofobiske gader ledsaget af DiCaprios voice over ligner *The Beach* (2000) en overbevisende opdatering af *Trainspotting*. Men da filmen (og dens tre hovedpersoner) først ankommer til titel-stranden - der er befolket af et hemmeligt samfund af rygsæksrejsende - mister filmen pusten og må forlade sig på flotte billeder og smukke hovedpersoner. Da hovedpersonen Richard sent i filmen begynder at blive lettere sindssyg, omdannes filmen i en scene spektakulært til et computerspil med Richard som hovedperson, men det virker som et stunt, et kunstigt åndedræt til en film, der mangler Boyles patenterede narrative fremdrift.

Støvsugning i Paradis. Med sine første to film har Danny Boyle vist en ny vej for britisk film, hvor man med tungen lige i munden kan styre udenom den tunge socialrealisme og lave befriende energiske og populære film - uden dog at lave regulære komedier; en vej instruktører som Stefan Schwartz (*Shooting Fish*, 1997), Guy Ritchie (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, *Rub, stub og to rygende geværer*, og *Snatch*, 2000) og Justin Kerrigan (*Human Traffic*, 1999) har fulgt. Boyles amerikansk producerede film har næsten uundgåeligt været svagere, med manglende sammenhæng mellem fortælletalent og en god historie. Men hans to kommende film *Vacuuming Completely Nude in Paradise* og *Strumpet* bliver begge produceret for engelsk tv.

Christopher Seidelin

Filmografi

1994 Shallow Grave/ Mord mellem venner
1996 Trainspotting
1997 A Life Less Ordinary/Et ikke helt almindeligt liv
2000 The Beach

Tim Burton

Hans kunststykke er at rendyrke de lave genrers potentiale, krænge det inderste ud af b-filmen og holde det op som et troldspejl for vores gode smag. I hans film dyrkes b-kulturen med en sådan iver, finesse og selvbevidsthed, at de er urørlige over for den gode smags kritik

Robotter, skeletter, genfærd, superhelte, superskurke og marsboere hører traditionelt til i de underste kategorier i vores kultur: skrækromantik, horror, science-fiction, b-film, tegneserier og dukkefilm. Som en kærlig hilsen fra dette lækkerland af ukvalitet gakker Tim Burtons (f. 1958) karakterer ud i bizarre forehavender, som da Pingvinen i *Batman Returns* (1992, *Batman vender tilbage*) planlægger et barnemord af bibelske proportioner, eller da halloween-kongen Jack vil være julemand i stedet for julemanden i *The Nightmare Before Christmas* (1993, instruktør Henry Selick).

Effekter og monstre. Effekternes åbenlyse konstruktion, der understreger det konstruerede og selvbevidste, er et genkommende element hos Burton. I *Sleepy Hollow* (1999) bliver den gotiske stemning tegneserieagtig via billedernes gennemkomponerede og grafiske præg og de tegneserieagtigt opstillede personer. I *Beetlejuice* (1988) bringer den smukke åbningsscene os umærkeligt fra et virkeligt landskab til en kulisse inden for samme kamerabevægelse. Den tematiske pointe er velsagtens, at det der på overfladen ser konstrueret og falsk ud gemmer på meget ægte og inderlige skæbner - Edward i det konstruerede slot, genfærdene i *Beetlejuices* modelverden og Bela Lugosi i Hollywoods kulisseby. Men Burtons effekter er også legens og vildskabens: Fra det naivt-poetiske som faldende småkager i *Edward Scissorhands* (1990, *Edward Saksehånd*) til det bizarre som de brændende køer, der åbner ballet i *Mars Attacks!* (1996) eller cirkusfolkets lyrisk-mareridtsagtige bortførelse af Gotham Citys førstefødte i *Batman Returns*.

Monstrene, deres bizarre projekter, de overraskende effekter og konstruktionen er alle dele af det burtonske kunststykke, der rendyrker de lave genrers potentiale, krænger det inderste ud af b-filmen og holder det op som et troldspejl for vores gode smag. I hans film dyrkes b-kulturen med en sådan iver, finesse og selvbevidsthed, at de er urørlige over for den gode smags kritik. Hans gakkede universer søger næsten ud i vores sfære, når distributionsselskabernes logoer der traditionelt ligger uden for filmenes universer, bliver invaderet af rumskibe i *Mars Attacks!* Eller af lynild i *Ed Wood* (1994).

Skabertrang. Hvad enten det er film, hækkekunst eller destruktion af mytiske proportioner er Burtons figurer nogle kreative størrelser, hvis behov for at udtrykke sig bliver bestemmende for deres egen og omverdenens skæbne. Selv i *Edward Scissorhands* og *Pee-wee's Big Adventure* (1985) der fejrer kreativitetens positive sider, lurer der en destruktivitet som springer ud i fuldt flor hos skurke, mon-



Sleepy Hollow

stre og freaks. Det er en vitaminindsprøjtning af de helt grumme, når Miranda Richardsons skurkinde hidkalder et hessisk spøgelse for med massemord at komme arvefølgen i *Sleepy Hollow* til livs. I *Batman Returns* er det kloakkens hersker der i sin andetank sprænger sig vej til borgmesterens maskebal for at bortføre hans førstefødte, og det er halloween-kongen Jack der omskaber juleuniversets hyggelige slædekørsel til en veritabel danse macabre i *The Nightmare Before Christmas*. Destruktionens skønhed understreges gennemgående af yndlingskomponisten Danny Elfmans Tjajkovskij-inspirerede cirkusmusik. I *Batman* (1989) accelererer og modulerer Elfmans Waltz to the Death i bedste romantiske tradition, mens jokeren tvinger sit gidsel til en brudedans.

Burton hylder kunstnerens skabertrang i filmen om *Ed Wood*, berygtet som verdens dårligste instruktør. Eds adelsmærke er en utrættelig vilje til at skabe og udtrykke sig selv og sine bizarre visioner, der når et toppunkt i *Plan 9 from Outer Space* (1959). Burton synes at demonstrere, at den energi der ligger i at erkende og udleve sin vision først og sidst er det, der gør kunsten, men *Ed Wood* giver os hellere tvetydighed end morale, og der ligger en væsentlig forhindring i, at Ed og de fleste af karaktererne netop er karakterer: bevidst kantede og overspillede. Eds og Dolores' smerte og følelser er samtidig underlagt en gennemført 50'er-b-filmstil, der gør at oplevelsen yderligere kompliceres. Burtons foretrukne skuespiller, Johnny Depp, spiller Ed Wood som en overstadig fugl, i modsætning til hans portrættering af den indadvendte Edward Scissorhand eller den mere naturalistiske Ichabod Crane i *Sleepy Hollow*.

Flere har set *Ed Wood* som en art programerklæring for Burtons eget projekt, der netop skaber kunst af kunstens modsætning. Han parallelliserer ganske frækt Ed Wood med Orson Welles ved at sende hilsner til hans oeuvre. Hilsnernes frækhed er slående fordi de så tydeligt omskaber det welles'ke fingeraftryk til b-filmens udtryk og indhold. Flere gange iscenesættes der i dybden men *uden* den dybdeskarphed, som *Citizen Kane* (1941) og *The Magnificent Ambersons* (1942, *Familien Amberson*) er så berømte for. Indledningsekvensen er en pastiche over den ekvilibristiske åbningssekvens i *Touch of Evil* (1958, *Politiets blinde øje*), hvor en tikkende bombe holder tilskueren i åndeløs suspense. I *Ed Wood* går bevægelsen gennem spøgelseshuse med åbne kister videre ud på kirkegården, hvor skuespillernes navne figurerer på gravsten. Den dykker ned i sumpen til dræberblæksprutten (!) og hen over tagene af 50'ernes Hollywood. Sammenhængen mellem disse konstruerede universer er åbenlyst illusorisk, og det bliver også understreget af, at man kan se eller regne ud hvor filmen er splejset sammen.

Melankolske legebørn. Følelsesmæssig indlevelse er en overraskende gæst i et så

selvbevidst legende og sofistikeret filmværk som Burtons. Ikke desto mindre gennemsyrer melankolien *The Nightmare Before Christmas*, *Edward Scissorhands* og de to Batman-film, og selv i de mest udflippede af hans film er der pludselige forekomster af følelsesmæssig intensitet.

Identifikationen skabes i overraskende ryk, når de mest klichéfyldte bipersoner er ofre for en grusom skæbne. I *Sleepy Hollow* er det den rødhårede kernefamilie, der brutalt myrdes. I *Mars Attacks!* er det videnskabsmanden og speakerpigen, der ender som afhuggede levende hoveder, der ikke kan nå hinanden, og i *The Nightmare Before Christmas* er det den stakkels julemand, der går fra at være rendyrket ho-ho-ho til terroriseret gidsel hos bussemanden.

Monstrene er i kraft af deres storladne og excentriske visioner de mest fascinerende af hans karakterer, og det er deres meget menneskelige behov for at høre til, der er den handlingsmæssige igangsætter i de fleste af Burtons film. Op til det pastelfarvede forstadskvarter i *Edward Scissorhands* grænser opfinderens eventyrslot, hvor den følsomme Edward bor. Det er et usammenhængende landskab med vældigt symbolsk potentiale, der lægger an til at filmen ses som fabel om den ensomme kunstner og hans forhold til samfundet. De lever i en gensidig fascination, men deres møde bliver fatalt pga. væsensforskelle. Den dybt romantiske forståelse af kunstnerens solitude og kærlighed, der er forskudt i tid og rum, er meget ansvarlig for den melankoli, der hersker i filmen. Lignende adskillelse er facit i Batman-filmene, hvor både helte og skurke er dømt til ensomme, udgrænsede skæbner. I *Batman* spiller Michelle Pfeiffer den underlegne, semi-ambitiøse sekretær, der bliver til Catwoman. Med slagord som "Life's a bitch, now so am I" bliver hun den utilpassede og frustrerede hævnerske af sin egen og hele sit køns sørgelige skæbne. Flere gange er det mere end hvad hun selv kan overskue, og det giver karakteren en sprængfarlighed, der også vender mod hende selv - perfekt illustreret ved at hun skalter og valter med sine ni liv fremfor at bruge bare ét af dem med Michael Keatons følsomme superhelt.

I *Ed Wood* bringes elementer af genrebevidsthed og patos sammen og gør filmen tvetydig i ordets bedste betydning. Bela Lugosi er i Martin Landaus skikkelse filmens eneste utvetydige identifikationsfigur. Han er den eneste i filmen, hvis skuespil er entydigt naturalistisk, og det gør hans fallerede stjerne til filmens følelsesmæssige fikspunkt. Men da han indlægger sig selv på en afvænningsklinik, konspirerer en effektsøgende filmstil mod identifikation med ham. Langsomt, snigende bevæger kameraet sig ned ad den dystre hospitalsgang, akkompagneret af en mands skrig. Kameraet drejer mod en dør og kigger ind igennem lugen til den skrigende Bela. Skuespillerens patetiske skæbne er her iscenesat i stil med en b-horror film, hvilket sætter det tragiske i et ganske pirrende perspektiv.

Lag på lag. Burtons lag på lag-strategi, hvor genrer afsøges og raffineres, peger også på en lag i lag-oplevelsesmulighed hos tilskueren. Vi har følelsen af distance pga. konstruktionen, selvbevidstheden og freaksenes bizarre forehavender, men vi tilbydes også oprigtig medfølelse over for den meget menneskelige søgen efter et tilhørssted, og til tider også en patos, når forfærdelige skæbner giver en pludselig nærhed til selv de mest firkantede klichéer.

Burtons værk peger på en erkendelse af

smagskategorier som ganske irrelevante. I sin suveræne omgang med lavkulturelle genrer og forlæg viser han gang på gang sjæl, følelse og tanke. Det gør hans dårlige smag til godt selskab.

Your monkey leaves at 1600 hours. I storproduktionen *Planet of the Apes* (2001, *Abernes planet*) har Burton leveret sin hidtil mest nedtonede vision. Historien om magthaveriske aber og undertrykte mennesker er didaktisk som en børnebog, der trækker sit publikum rundt i en moralsk manege. Dens force er den fantastiske kustumering og make-up, Elfmans faretruende musik og de flotte men ukcentriske effekter. På mange måder minder den om *Batman*, der etablerede et filmisk skabt univers og opstillede nogle karaktertyper, men hvis vision først fuldbyrdedes i efterfølgeren *Batman Returns*. Måske den største tematiske pointe i *Planet of the Apes* ligger i abernes opførselsmæssige nuancer i forhold til menneskene. Helena Bonham-Carter spiller den eftertænksomme menneskeretsforkæmper Ari og Tim Roth den koleriske general Thade. Deres vellykkede præstationer er tilvejebragt af kameraets fokusering på deres mimik og bevægelsesmønstre i en helt anden grad en den fokus, der er på menneskekarakterne, der fremstår ganske endimensionelle.

En af de mest ladede passager udspiller sig, da general Thade i en enkelt scene bevæger fra top til bund i evolutionsstigen - med en hilsen til dens kreative modpart i starten af Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968, *Rumrejsen år 2001*). Symbolet på hans magt er evnen til at bruge laserpistolen, men da han ikke kan ramme sine fjender, der er gemt bag skudsikkert glas, bliver han en energibombe af akkumuleret frustration og tilsidst til et lille vredt og rystende væsen, der gemmer sig for verden.

Burtons forkærlighed for aberne lægger an til en kommentar om menneskelighed som en relativ størrelse, men den fremstår noget utydeligt, fordi aberne rent plotmæssigt er bipersoner til Mark Wallenbergs endimensonelle actionman.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

1985 Pee-wee's Big Adventure
1988 Beetlejuice
1989 Batman
1990 Edward Scissorhands/Edward Saksehånd
1992 Batman Returns/Batman vender tilbage
1993 The Nightmare Before Christmas (prod., story)
1994 Ed Wood
1996 Mars Attacks!
1999 Sleepy Hollow
2001 Planet of the Apes/Abernes planet

Jane Campion

Det er nok kvindehistorier, Jane Campion laver, men det er også dramatiske historier om lidenskaber og ensomhed, om nødvendigheden af at overskride grænser og om ikke altid at vide, hvad man skal stille op med sig selv hinsides disse

Jane Campion er født i 1954 i New Zealand. Hun blev for alvor berømt med *The Piano* i 1993; et melodrama om den unge kvinde Ada, der med sin datter flytter til en nybyggerkoloni i New Zealand, hvor hun pr. brev er blevet gift med en farmer, der ikke tager det så nøje, at hun har en illegitim datter. Jane Campion begyndte at lave film i starten af 1980'erne; kortfilmene *Peel* (1982), en absurd historie om en konfliktfyldt rødhåret familie på biltur og en dreng der nægter at adlyde sin bestemmende far, *Passionless Moments* (1983), en episodisk kortfilm om en række hverdagsmenneskers ydmyge og lavmælte drømme, og *A Girl's Own Story* (1984) om en flok teenagepiger på en katolsk skole, der drømmer om sex, frihed og The Beatles, er alle lavet på The Australian Film and Television School, ligesom hun også der arbejdede med video. Efter kortfilmen *After Hours* (1984) om sexchikane, lavede Campion endnu en film om store piger, tv-filmen *Two Friends* (1986), der i omvendt kronologisk orden fortæller om to veninder, der skilles ad, fordi den enes stedfar nægter hende at starte på den private high school, de begge som de eneste i deres klasse er blevet optaget på.

Normalitetens grænser. I *Sweetie* (1989) er titelpersonen en ung pige, der er et stykke på den anden side af normalitetens grænse, og som tror, at et kunstnerisk virke kan give hende den meningsfulde sociale plads, hun mangler. Hun flytter ind hos sin visne og tillukkede søster, som på sin side hader Sweetie, hvis viljestyrke og evne til at fylde - med undskyldning i sin ikke-normalitet - synes at have forpestet hendes barndomsliv og splittet familien ad. Sweeties drømme er blålys; hun bruger sin energi og sin på én gang påtrængende og frodige kropslighed i en slags barnlig protest mod søsterens kedelige og ufrugtbare nabolag, men hun dør i filmens slutning.

Sweetie har den store krop til fælles med Janet i *An Angel at My Table* (1990, *En engel ved mit bord*), der også er lavet til tv i en tre-timers version - historien er baseret på den new zealandske forfatter Janet Frames selvbiografi. Men hvor Sweetie insisterer på sin tilstedeværelse med sin krop og udfolder en livsglæde og fandenivoldskhed, som på den anden side også spiser hendes omgivelser op, er Janet en stor undskyldning for sig selv. Hun mister kun sine hæmninger, når hun skriver, og hun bliver berømt forfatter, for hvem det at skrive bliver en måde at overleve otte års indespærrethed med en - skal det vise sig - fejlagtig skizofrenidiagnose og at vedkende sig det sære jeg, som nu er hendes. På Ibiza har Janet en sommers affære med en amerikansk universitetsprofessor, og i de måneder skriver hun



Holy Smoke

ikke. Men da amerikaneren forlader hende, har hun stadig sin kunst, og da hun føler, at virkelighedsgrundlaget er ved at svigte, kan hun holde fast på realiteten gennem skriveriet. Janet lader sin personlige stemme høre gennem skrivemaskinens taster, og i modsætning til Sweetie dør hun ikke, men sidder i filmens slutbillede med et smil på læberne ved sin skrivemaskine.

Såvel disse to film som den følgende, *The Piano* (1993), har en kunstner som hovedperson og involverer en kunstnerproblematik. Men kunstneren og barnet har også noget tilfælles hos Campion, for hverken barnet eller kunstneren vil indordne sig, et træk de har tilfælles med den sindslidende i *Sweetie* og *An Angel at My Table*, og både barnet og kunstneren bliver klemt af uforstående omgivelser. Helt overordnet er det det utilpassede og oprørske menneske, der synes at optage Campion. I alle hendes film siden *A Girl's Own Story* er hovedpersonen en rebelsk kvinde, der ikke vil og kan tilpasse sig normerne, som ikke kan gå op i de forestillinger om, hvad en kvinde skal og kan i de miljøer og på det historiske tidspunkt, de befinder sig. Det gælder ikke mindst Ada i *The Piano*, der har besluttet sig til ikke at tale; det gælder Isabel Archer i Henry James-filmatiseringen *The Portrait of a Lady* (1996, *Portræt af en kvinde*) og det gælder Ruth Barron i *Holy Smoke* (1999). Det er nok kvindehistorier, Campion laver; men det er også dramati-

ske historier om lidenskaber og ensomhed, om nødvendigheden af at overskride grænser og om ikke altid at vide, hvad man skal stille op med sig selv hinsides disse.

Fra klaveret til manden. I *The Piano* kommunikerer Ada gennem sit klaver, som hun har insisteret på at få med den lange vej til New Zealand. Hverken hendes traditionelt tænkende farmermand eller de andre nybyggere forstår de dybe kræfter, der gives toner i tangenterne. Kun den uformelle og lidenskabelige George Baines forskrækkes ikke af Adas mørke anderledeshed. Han bytter sig til klaveret, som Adas mand ikke vil transportere den besværlige vej gennem junglen til hendes nye hjem, og derefter indgår han en erotisk kontrakt med Ada. Tangent for tangent får hun sit klaver igen ved stykke for stykke at afdække sin krop for Georges blik. I mødet med den passionerede Baines forløses Ada seksuelt. Hun må ofre den ene finger på den forsmåede ægtemands alter; men i filmens slutning rejser hun væk med sin datter og George. Begæret har forskubbet sig fra klaveret til manden, men ikke uden sorg eller en form for døds- eller begravelsesritual; således er hun ved at drukne sig sammen med klaveret. Men hun fortryder, og i sit nye samliv lærer hun langsomt at tilbageerobre det talte sprog ved siden af det erotiske, samtidig med at hun ernærer sig som spillelærerinde.

Den stærke og selvstændige Isabel Archer i *The Portrait of a Lady* drømmer i al abstrakthed om at danne sig "a general impression of life", som hun udtrykker det, inden hun gifter sig. Hun drømmer om oplevelser og frihed, og derfor afviser den unge uformuende kvinde fordelagtige ægteskabstilbud. Men da hendes onkel testamenterer hende en formue, får hun lejlighed til at rejse ud i verden. Uden erfaring og uden større mening om, hvad hun da skal i den store verden bringer formuenhedens mulighedsrigdom hende kun ufrihed; hun gifter sig ulykkeligt, og hendes mangel på erfaringer giver hende for sent indsigt i borgerskabets rænkespil i kamp om penge og magt, og da hun tilsidst imod sin mands vilje vender hjem til England til sin fætters dødsleje ved hun stadig ikke, hvad hun vil.

I Sight and Sound oktober 1999 blev *Holy Smoke* kaldt for "a tale of Girl Power". Det er historien om den unge Ruth, der opsluges af østlig mystik på en rejse til Indien og af sin snæversynede familie, som er bange for at hun er blevet hjernevasket, tvinges tilbage til New Zealand igen og overlades til en amerikansk 'deprogrammer', J.P. Waters, som flyves ind fra USA, komplet med cowboystøvler og selvsikker tro på sit afprogrammeringssystem, som på tre dage kan gennemføre renselsen. Men Ruth er lige så stædig og stærk som Campions andre heltinder, så både J.P.'s program og J.P. selv bryder sammen i mødet med denne unge kvinde, som kløgtigt indser, at hendes våben er hendes sanselige ungdom. De to menneskers kamp med hinanden i et afsides hus i ørkenen bliver herefter, ligesom i *The Piano*, ikke mindst en kamp på erotisk styrke, hvor først og fremmest den selvsikre macho-cowboy demaskeres. Således bliver grænseoverskridelsen her også, omend det er ganske ufrivilligt, knyttet til en mandlig karakter, der ydmyges, iføres kvindetøj, går i opløsning, men samles igen. I filmens slutbillede sidder han ved sin skrivemaskine ligesom Janet i *An Angel at My Table*, i færd med at arbejde med manus til sin anden bog, åndeligt frigjort men - og det er måske

både Campions venligt-ironiske hilsen til eks-cowboy'en og en tanke til den kvindelige kunstner i *An Angel at My Table*, hvis kunst springer ud af ensomheden - med små børn og en kone omkring sig.

Anne Jerslev

Filmografi

1983 Passionless Moments (kort, tv)
1984 A Girl's Own Story (kort, tv)
1984 After Hours (kort, tv)
1986 Two Friends (tv)
1989 Sweetie
1990 An Angel at My Table/En engel ved mit bord
1993 The Piano
1996 The Portrait of a Lady/Portræt af en kvinde
1999 Holy Smoke

Chen Kaige

Chen Kaige er en hovedskikkelse i Kinas 'femte generation.' Hans betagende visuelle film har været med til at placere Kina på filmens verdenskort. På trods af stor international anerkendelse har det dog ikke altid været lige nemt for ham at være filmskaber i riget i midten

Chen Kaige (f. 1952) voksede op under den kinesiske kulturrevolution (1966-76), og dens indflydelse spiller en stor rolle i hans film. Da kulturrevolutionen var på sit højeste, måtte han som medlem af den røde garde, 15 år gammel, offentligt fordømme sin egen far, filminstruktøren Chen Huaikai. Siden blev han udstationeret i den sydvestlige Yunnan-provins, først som arbejder i gummiplantager og siden som soldat. I selvbiografien *Mit liv og min tid som rødgardist,* kun udkommet på kinesisk og japansk, fortæller Chen om denne tid. Da Maos enevælde nærmede sig sin afslutning, vendte Chen i 1975 tilbage til sin fødeby Beijing, hvor han fik arbejde på et filmlaboratorium. I 1978 var han en af de heldige, der blev optaget på Beijings Filmakademi, da det genåbnede efter kulturrevolutionen.

I Kina ynder filmkritikere at inddele filmfolk i generationer knyttet til store politiske begivenheder. Den fjerde generation er knyttet til Folkerepublikkens oprettelse i 1949, og den femte generation til den årgang af filmfolk som blev færdige fra Filmakademiet i 1982. Foruden Chen er kernen i den femte generation Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang og Zhang Junzhao.

I kulturrevolutionens skygge. Efter at den kinesiske filmindustri havde ligget stille i næsten 20 år, var det for den femte generation som at skulle starte helt fra bunden. "Jeg kom aldrig til at lave nogen film som studerende, for der var ikke nok udstyr", har Chen fortalt. "Jeg følte stadig jeg var studerende, da jeg lavede *Den gule jord.*"

Den gule jord (*Huang tu di*, 1984) var Chens debutfilm. I 1937 rejser en ung rødgardist Gu Qing til en afsidesliggende landsby. Han skal indsamle muntre folkesange, der er lette at synge for soldater. Det er dog ikke muntre sange han finder, men en fattig befolkningsgruppe, hvis skikke og levevis ikke har flyttet sig meget siden middelalderen. Tvangsægteskaber og tilbedelse af dragekongen er, hvad Gu Qing møder. Den visuelt bjergtagende film viser kinesiske traditioner, der officielt ikke burde eksistere i Kina. *Den gule jord* blev derfor anset for subversiv og var i en årrække forbudt i Kina. "Hver eneste gang jeg bliver færdig med en film, er der problemer", har Chen fortalt om den kinesiske filmcensur. Hans anden film, *Den store parade* (*Da yue bing*, 1986), blev tilbageholdt i et år før den kunne vises i Kina – og så med en ny slutning. Her udvælges en gruppe unge mænd til at marchere på Den Himmelske Freds Plads ved fejringen af republikkens 35 års dag. Mændene bliver med torturagtige stroppeture og benhård eksercits ensrettet til den store dag.

I de to film demonstrerer Chen, at han



The Emperor and the Assassin

er en stor billedfortæller. Dialog og egentlig handling er sparsom, det er i billedkompositionerne og brugen af farver filmene fortælles. For fotografering af de to film stod Zhang Yimou, der senere skabte sig et navn som instruktør.

Det stærke og poetiske visuelle sprog genfindes i *Børnenes konge (Hai zi wang*, 1987), bygget på en historie af en af Chens venner fra hans tid i gummiplantagen i Yunnan. Den unge Laogan bliver sendt til en fjern landsby for at undervise skolens ældste klasser. Hans antiautoritære metoder afviger fra den officielle lærebog. Det får det allestedsnærværende kommunistiske parti nys om og Laogan må forlade skolen.

I 1987 flyttede Chen til USA som udvekslingsstuderende og han har boet der siden. Han er vedblevet med at lave film i Kina, men finansieret med udenlandsk kapital. Finansieringen af *Spådommen* (*Bian zou bian chang*, 1991) var fra USA, og hvor Chens første film indeholdt stærke samfundskritiske temaer, står denne film som et sært fascinerende værk i hans produktion. *Spådommen* fortæller om en gammel blind spillemand, der har fået den profeti, at når han har slidt 1000 strenge op på sit instrument, vil han få synet tilbage. Filmen begynder, da der kun er ganske få strenge, som skal knække før profetien går i opfyldelse. Filmen bevæger sig med sin fragmenterede fortællestil med indlagte sangnumre på grænsen til at være et avantgardistisk værk.

Kinesisk opera. Hovedværket i Chens produktion er *Farvel min konkubine* (*Ba wang bie ji*, 1993), et episk skæbnedrama, der udspiller sig gennem 50 års kinesisk historie. I 1924 mødes de to drenge Diyei og Xaiolou på en operaskole i Beijing. Med benhårde metoder optrænes drengene i den ædle operakunst. Diyei er den spinkle, som tidligt udses til at spille rollen som konkubine i operaen 'Farvel min konkubine'. En rolle han ender med at glide i émed. Selv hans seksualitet kvindeliggøres. Filmen begynder med, at Diyei symbolsk kastreres, han får hugget en finger af, og da han bliver voldtaget efter at have sunget konkubinerollen første gang, finder han et forladt drengebarn på gaden som han tager til sig. Som voksen konkurrerer drengen med Diyei om konkubinerollen, og da kulturrevolutionen er på sit højeste, medvirker drengen i den offentlige fordømmelse af Diyei. Xaiolou er den fysisk overlegne, som beskytter Diyei og er udset til at spille rollen som kong Chun i operaen. Som makkerpar bliver de feterede stjerner. Det går dog skævt, da Xaiolou gifter sig med skøgen Juxian, og syg af jalousi gør Diyei en ende på makkerskabet. Deres veje krydses dog konstant i de kommende år.

De to venners historie bliver uløseligt knyttet til Kinas historie. De ydmyges under japanernes invasion; da Chiang Kai-shek kommer til Beijing, mistænkeliggøres de, fordi de har optrådt for japanerne; og under det kommunistiske styre skal operatraditionerne tilpasses det nye styres propaganda. Det er derfor såvel en film om Diyei og Xaiolous venskab som om Kinas historie, men også om kunstnerens udsatte rolle i et totalitært samfund. "Ludere og skuespillere er lige ringeagtede", som det siges i filmens begyndelse. Filmen var da også længe forbudt i folkerepublikken. Især historiens homoseksuelle temaer vakte myndighedernes vrede.

Farvel min konkubine blev det store internationale gennembrud for Chen. Filmen blev nomineret til en Oscar og delte Guldplamerne i Cannes med Jane Campions *The Piano* (1993). Filmen er stærk og gribende, men har ikke den visuelle prægnans, der kendetegner Chens tidlige film. Det var desuden første gange Chen brugte kendte stjerner i de bærende roller, art house-filmstjernen Gong Li og Hongkong popsangeren Leslie Cheung, der også spiller med i hans næste film.

Den første kejser. Efter *Farvel min konkubines* store internationale succes forsøgte Chen sig igen med et historisk drama. *Temptress Moon* (*Feng yue*, 1996) er en noget kulørt fortælling fra 1920'ernes Kina. Opium og Shanghai-gangstere er ingredienserne i dette drama om arvefølgen i den velstående Pang familie.

Chens seneste film, *The Emperor and the Assassin* (*Jing ke ci qin wang*, 1999), er umiddelbart et flot historisk drama, den dyreste film lavet i Kina til dato. Den handler om hvordan Kejser Qin samlede det kinesiske rige ca. år 200 f.v.t. Det rige, som er blevet ført videre til i dag. I Kina er Qin en beundret historisk person, som Mao holdt frem som forbillede. Mao plejede stolt at sige, "den første kejser lod 465 skriftlærde levende begrave, men det er jo intet mod hvad vi har gjort." Chen fremstiller Qin som en idealist, der forvandles til en magtsyg diktator.

Chen Kaige er en stor visuel fortæller, der har formået at skabe personlige film i et samfund, hvor myndighederne endnu begrænser den kunstneriske frihed. Han har sammen med de øvrige femte generations-instruktører åbnet Vestens øjne for, at kinesisk, og østasiatisk film i alminde-

lighed, er andet og mere end kung-fu og action.

Efter snart mange års trakasserier med de kinesiske myndigheder har Chen valgt at lave sine næste par film uden for Kina. *Killing Me Softly* (2001) er titlen på hans kommende engelsksprogede film, med bl.a. danske Ulrich Thomsen.

Isak Thorsen

Filmografi

1984 Huang tu di/Den gule jord
1986 Da yue bing/Den store parade
1987 Hai zi wang/Børnenes konge
1991 Bian zou bian chang/Spådommen
1993 Ba wang bie ji/Farvel min konkubine
1996 Feng yue/Temptress Moon
1999 Jing ke ci qin wang/The Emperor and the Assassin

Joel & Ethan Coen

I snart to årtier har Coen-brødrene arbejdet på deres undergravende hyldest til Hollywoods guldalder, men heller ikke den europæiske kunstfilm går ram forbi. Deres særegne form for humoristisk genreleg bærer præg af en overlegen filmhistorisk bevidsthed og den serveres altid med en legesyg begejstring over den klassiske filmfortælling og dens indre mekanik

Der står altid "written by Ethan Coen & Joel Coen" i credits til brødrenes film, og rollerne er efter credits at dømme ellers fordelt sådan, at det er Joel (f. 1954), der instruerer, og Ethan (f. 1957), der producerer filmene. Dette er dog efterhånden blevet dementeret af en pæn håndfuld skuespillere. Ja, Holly Hunter går så vidt som til at kalde det "fup-credits", for Ethan og Joel supplerer altid hinanden, hvilket man kan konstatere ved selvsyn når de bliver interviewet. Som et par indforståede nørder (hvilket de vel egentlig også er), gør de hinandens sætninger færdige – tilsyneladende afslappet og i harmonisk enighed – og virker i det hele taget som var de tvillingebrødre (hvad de ikke er). De omtales konsekvent som Coen-brødrene og omtales som "de", når skuespillere snakker om arbejdsmetoder og personinstruktion. Joel og Ethan har da også selv, ved flere lejligheder, indrømmet, at de deles om alle opgaver.

Coen-drengenes forældre var begge akademikere og blandede sig angiveligt ikke meget i deres opvækst, som følgelig mest blev brugt foran det tv, hvor brødrenes udstrakte filmviden har sit udspring. Joel er siden uddannet på New York Universitys filmlinje, og Ethan har en magistergrad i filosofi. Coen-brødrene har selv skrevet alle deres film, og de har efterhånden en anselig samling urealiserede manuskripter stående. Eftersom de fleste af deres hidtil ni spillefilm er blevet lavet for en brøkdel af prisen på almindelige Hollywood-produktioner og deres, oftest anmelderroste, værker i det mindste plejer at spille sig selv hjem, har de indtil videre altid haft frie hænder og final cut.

Selvbestaltede auteurs. Tidligt i karrieren var Joel med til at klippe Sam Raimis *Evil Dead* (1983), og brødrene skrev sammen Raimis anden film, *Crimewave* (1985, *Brdr. Mord*). På dette tidspunkt skrev de tre også manuskriptet til *The Hudsucker Proxy* (1994, *Det store spring*), og de forfattede et sæt regler (eller dogmer, om man vil) for alle deres fremtidige projekter. Det lød noget i retning af: "De uskyldige skal lide; for at blive en mand må du smage blod; de døde skal gå igen, og de skyldige skal straffes." Faktisk er det Coen-brødrene, der mest konsekvent har overholdt dogmerne, om end de efterhånden har slækket lidt på dele af dem. Dette tidlige regelsæt koblet med en konstant og mildest talt excentrisk sensibilitet, både hvad angår filmstil og persongalleri – men så sandelig også mærkværdige og idiosynkratiske gennemgående motiver i det hele

taget – viser også Joel og Ethans lidt drillende leg med auteur-teorien. Hvis de i dag bliver betragtet som auteurs, er det nemlig ikke mindst fordi det er som sådanne de fra starten har besluttet sig for at blive opfattet .

Den første håndfuld Coen-film markerer sig først og fremmest ved at være pasticher på forskellige klassiske Hollywood-genrer. Undtagelsen er den tredobbelte Guldpalme-vinder *Barton Fink* (1991), der parafraserer det, man ofte kalder "den europæiske art-film" gennem sin narrative internalisering af hovedpersonens grænsepsykotiske skriveblokering. Men *Barton Fink* er samtidig en indirekte kommentar til 1940'ernes Hollywood, hvor forfatteren blot var et ubetydeligt led i drømmefabrikkens samlebåndsproduktion og indimellem gik til grunde i druk og desperation over det daglige kunstneriske forræderi.

Debuten, *Blood Simple* (1984), er en lidt prætentiøs film noir-pastiche, der indimellem bevæger sig på kanten af en studentikos stiløvelse. Alligevel overlever den i kraft af sin sorte humor og, ikke mindst, sin visuelle virtuositet, der samtidig afslører tilstedeværelsen af endnu en interessant debutant, nemlig Barry Sonnenfeld, der fotograferede brødrenes første fem film. Det var oprindeligt Dashiel Hammett, der introducerede termen "Blood Simple" som slang for den irrationelle tilstand, man ofte befinder sig i efter at have slået et andet menneske ihjel, og filmen lever da også fint op til titlens præmis. Ikke én af de fiktive karakterer fatter en brik af hvad der foregår, og alle plottets intriger er en direkte følge af denne paranoiske uvidenhed. Selv noir-thrillerens mest berømte arketype, femme fatale'n, forbliver et postulat kreeret af de to rivaliserende og mistroiske elskere.

Screwballs og gangstere. *Raising Arizona* (1986, *Arizona Junior*) var en løjerlig opdatering af 1930'ernes screwball-komedier med formidabelt aparte præstationer af Nicolas Cage og Holly Hunter i de centrale roller som vaneforbryderen og betjenten, der finder hinanden på trods af alle odds og trods "that sum'bitch Reagan" i Det hvide Hus. I frustration over deres barnløshed beslutter de at bortføre og adoptere en af de berømte Arizona-femlinger, hvilket sætter det frenetiske, til tider surrealistiske plot i drift. Og alt dette udspiller sig endda før credit-sekvensen! *Raising Arizona* er også filmen, hvor sit com-stjernen John Goodman endelig får lov at folde sit betydelige talent helt ud, og fremover bliver hans folkekære pondus en næsten fast bestanddel af det særligt coen'ske univers – naturligvis altid på uortodoks og uforudsigelig vis.

Samme skæbne skulle siden tilfalde John Turturro, der debuterer hos Coen-brødrene som den slibrige Bernie Bernbaum i det elegant snørklede gangstermelodrama *Miller's Crossing* (1990). Bernie er katalysator for gangsterkrigen, der omgiver den centrale ménage à quatre, for *Miller's Crossing* er nemlig kun på overfladen en gangsterfilm. Langt vægtigere er den ulykkelige kærlighedshistorie, der kører på kryds og tværs af de fire protagonister og kulminerer med den hårdkogte Tom Regans (Gabriel Byrne) følelsesmæssige forfald. Det meste af handlingen udspilles i umiddelbar datid. Vi hører om hvad der er sket, men ser det kun sjældent, hvilket betyder, at vi hele tiden må søge at konstruere det egentlige forløb på lige fod med de andre karakterer, der i øvrigt, som i *Blood Simple*, generelt ikke fatter ret meget af hvad der egentlig foregår. Undtagelserne er Bernie og Tom, der skiftes til at være et skridt foran, selv om også



The Big Lebowski

de får sig et par grimme overraskelser hen ad vejen. *Miller's Crossing* er en meget ukonventionel gangsterfilm, plottet er enestående kompliceret og samtidig virtuost realiseret med makkerparrets til dato mest sofistikerede dialog. Skønt billedsiden stadig er symptomatisk ekvilibristisk, til tider grænsende til det blærede, kan man også iagttage en hidtil uset og klædelig stramhed i kompositionerne.

Skriveblokeringen og fortællingens urværk. Under arbejdet med manuskriptet til *Miller's Crossing* gennemlevede Coen-brødrene deres hidtil værste kunstneriske krise – de kunne simpelthen ikke få det indviklede plot til at gå op. Denne konflikt udmøntede sig i det første udkast til *Barton Fink*, om en selvhøjtidelig og virkelighedsfjern manuskriptforfatters skriveblokering, forfattet på kun 14 dage. Sidenhen gik den færdige film sin sejrsgang verden over, selv om det på en måde er deres 'sværeste' film med en åben, nærmest buñuel'sk, slutning.

I 1994 fulgte de atter op på deres undergravende hyldest til de klassiske Hollywood-genrer med *The Hudsucker Proxy*, der blander Frank Capras populistiske 30'er-komedier med hawks'ske screwball-elementer og en frenetisk personkarakteristik, som tydeligvis er direkte influeret af en af Hollywood-guldalderens største komedie-genier, Preston Sturges. Den visuelle side af filmen er et overflødighedshorn af tung, art deco-inspireret æstetik, hvor materialiseringen af *The Hudsucker Proxy*s fortælling, cirklen, kon-

stant sættes i kontrast til den imponerende, tydeligvis studieskabte metropols vertikale linier.

Filmen foregiver at handle om manden, der ikke blot opfandt hula-hopringen, men også frisbee'en (i begge tilfælde består hans 'design' af en cirkel på en lap papir), men i hele den mangfoldighed af cirkler vi præsenteres for, er den mest signifikante den, der udgøres af Hudsucker Industries gigantiske facade-ur. Bag dette gemmer sig en alvidende stedfortræder for Gud – eller fortælleren, om man vil – ved navn Moses, og han er også vores gemytlige voice over-fortæller. Han ved godt nok kun alt hvad Hudsucker Industries angår, men det er ham, der styrer fortællingens mekanik ved at sørge for, at alle tandhjul i det store urværk griber velsmurte fat i hinanden, så historien kan nå sin logiske konklusion. Godt nok bryder han reglerne ved bogstaveligt talt at stikke en kæp i hjulet (hvilket lykkeligvis får tiden til at gå i stå) da vor helt, Norville (Tim Robbins), falder ud fra 44. etage. Men som Ol' Moses selv siger, direkte henvendt til os: "Strictly speaking, I ain't supposed to do this, but have you got a better idea?" Således leverer Coen-drengene deres endelige svendestykke inden for den klassiske filmfortælling, der altså helt eksplicit afsløres som et guddommeligt styret, kausallogisk fremadskridende princip.

Fra det excentriske overdrev. De næste tre film er mere markeret ved deres excentricitet end ved nogen egentlig helhjertet leg med genrerne. Men filmhistorien er stadig med i bagagen, den er bare mere integreret i Coen-brødrenes stadigt excessivt klichéfyldte univers. En anden afgørende forskel er, at deres markant egenartede humor får mere karakterdrevet spillerum i trit med fortællingerne, der også tager sig bedre tid. Der er langt fra de speed-snakkende gangstere i *Miller's Crossing* til de godmodige og sindige skandinaviske efterkommere i *Fargo*s (1996) sneklædte Midwest. *Fargo* er brødrenes største kommercielle succes til dato, og den vandt både Oscars for bedste manuskript og bedste kvindelige hovedrolle. Sidstnævnte gik til Joels kone, Frances McDormand, for hendes pragtpræstation som småborgelig, højgravid sherif, der slet ikke fatter bevæggrundene for den blodige galskab hun bliver vidne til. Men hvor karaktererne generelt fremstilles en kende patroniserende i det let noir-lignende plot hvor alt-der-kan-gå-galt-går-galt, er der mere respektfuld kærlighed over portrættet af den (u)moderne hippie, "the Dude" (Jeff Bridges), i *The Big Lebowski* (1998). Sammen med sine to kammesjukker (John Goodman og Steve Buscemi) tjaller Dude elskeligt rundt i det moderne L.A., men indvikles samtidig i et plot, der virker som om det er løftet ud af et par af Raymond Chandlers mere komplekse Philip Marlowe-romaner.

Men hvor Chandler ikke krediteres for *The Big Lebowski*, så tilskrives selveste Homer til gengæld æren for den forfriskende anderledes musical-odyssé, *O Brother, Where Art Thou?* (2000), selv om det måske havde været lige så rimeligt at kreditere Preston Sturges' *Sullivan's Travels* (1941, *Med ti cents på lommen*), hvorfra ikke mindst titlen er "lånt". I starten af *Fargo* postuleres det, at "the following is based on a true story" hvilket det for så vidt også lige så godt kunne have været, men, diverse inspirationskilder upåagtet, så er det først og fremmest Joel og Ethan Coen der skriver, producerer og instruerer deres helt egne, småidiosynkratiske og halvabsurde, men fuldt ud originale komedier.

Og sådan vil det stensikkert stadig være, når den efter sigende stærkt James M. Cain-inspirerede *The Man Who Wasn't There* (2001), med Billy Bob Thornton i rollen som indadvendt og kæderygende barber med bizarre tvangstanker om såvel konen som naboens teenagedatter, får premiere senere i år. Filmen er deres første i sort/hvid og er fotograferet af Roger Deakins, der har været deres faste fotograf siden *The Hudsucker Proxy*, og Frances McDormand leverer sin tredje kvindelige hovedrolle i en Coen-film. Samarbejdet med Thornton, der netop har arbejdet sammen med Sam Raimi som hhv. skuespiller og manuskriptforfatter i de to fremragende thrillere *A Simple Plan* (1998) og *The Gift* (2000), kunne tyde på at de gamle venner snakker sammen endnu. Måske de går og pusler med et nyt dogme!?

Kenneth T. de Lorenzi

Filmografi

1984 Blood Simple/Blood Simple – Et nemt offer
1987 Raising Arizona/Arizona Junior
1990 Miller's Crossing/Miller's Crossing – Dødens ekko
1991 Barton Fink
1994 The Hudsucker Proxy/Det store spring
1996 Fargo
1998 The Big Lebowski
2000 O Brother, Where Art Thou?
2001 The Man Who Wasn't There

David Cronenberg

Der er en bemærkelsesværdig sammenhængende udvikling at spore i Cronenbergs film, der tilsammen udgør et stadigt muterende filosofisk værk, hvor det anarkistiske kød fusionerer med den almindelige eksistentielle desperation

Canadas mest kendte instruktør, David Cronenberg (f. 1943), har lavet alle sine uortodokse og omdiskuterede film i hjemlandet. Han har en universitetsuddannelse i litteratur og udgav en række mærkelige noveller før han i midten af 1960'erne pludselig blev grebet af filmmediet. Efter at have instrueret to amatørkortfilm, to ambitiøse, eksperimenterende novellefilm samt en række små fillers for canadisk tv, spillefilmdebuterede Cronenberg i 1975 med den erotiske zombieallegori *Shivers*, der blev et stort hit, særligt blandt horrorpublikummet. Allerede året efter fulgte så *Rabid*, der både var en slags katastrofefilm og en moderne vampyrfabel, og den cementerede hans ry som "the king of venereal horror." Disse to tidlige værker var essentielt variationer over det samme tema, et tema der udviklede sig videre med hans meget personlige og dybt tragiske skilsmissefilm, *The Brood* (1979), som han instruerede efter det sjældent sete bestillingsarbejde *Fast Company* (1979).

Med *Scanners* (1980) fik Cronenberg sit hidtil største hit, hvilket nok hang sammen med en notorisk sekvens, hvori et hoved eksploderer. Filmen omhandler en lille flok muterede outsidere, der er blevet telepater med stærkt telekinetiske evner. Som i de tre første film var der tale om en utilsigtet bivirkning af en eksperimentel medicinsk behandling.

Kødets poesi. *Videodrome* (1982) er stadig Cronenbergs mest komplekse film - en dybt filosofisk og visuelt absurd fantasi om fjernsynet som en direkte forlængelse af det menneskelige nervesystem. *Videodrome* markerer således overgangen til den næste fase i oeuvret, hvor teknologien netop ofte ses som en form for mutation hos det moderne menneske, eller, som det betegnes i *Videodrome*, "the new flesh." Efter *The Dead Zone* (1983) – som først og fremmest er en af de bedre Stephen King-filmatiseringer, men også er præget af den kompromisløst dystre og stærkt deprimerende cronenberg'ske grundtone – viste den canadiske filmfilosof, at han også kunne få noget stærkt personligt ud af noget så utænkeligt som en genindspilning af en gammel, kitschet sci-fi-thriller fra 1950'erne. I *The Fly* (1986, *Fluen*) er det opdagelsen af 'kødets poesi' (dvs. den kødelige kærlighed, i skikkelse af Geena Davis), der gør det muligt for den menneskesky forsker Seth Brundle (Jeff Goldblum) at teleportere en levende organisme fra én telepod (kabine) til en anden. Men filmen er også en metafor for aldringsprocessen og en refleksion over at kunne give slip på den, man elsker.

Splittet seksualitet. *Dead Ringers* (1988, *Blodbrødre*) er en tragisk meditation over splittelsen mellem krop og sind. Rollerne som de to gynækolog-brødre, der på kli-



eXistenZ

nisk vis søger at forstå kvindekønnet og går til grunde på grund af deres indre splittelse, udfyldes begge af Jeremy Irons i det, der uden tvivl er hans karrieres mest indfølte og bevægende præstation. Irons spiller ligeledes hovedrollen i den noget mere konventionelle, men stilfærdigt smukke *M. Butterfly* (1993) som en fransk diplomat, der har en årelang affære med en kinesisk operadiva, der ikke blot er spion, men også viser sig at være en mand. Begge disse film bygger i øvrigt på virkelige historier.

Det samme gør – i hvert fald delvist – den syret-humoristiske filmatisering af William S. Burroughs' *Naked Lunch* (1991). Hér eksternaliseres skriveprocessen i det Interzone, der mere end noget er 'a state of mind', hvor skrivemaskiner antager form af kakerlakker, der både snakker med røvhullet og lyster efter gruppesex. Filmen er en fusion mellem såvel Burroughs' liv og flere af hans værker som mellem Burroughs og Cronenberg selv. Slutresultatet er et metaforisk mareridt i hvilket junkien Bill Lee forgæves prøver at undslippe sin sande seksuelle natur.

Eksistentiel-filosofisk body horror. Som altid er Cronenberg interesseret i at forcere kløften mellem krop og sind via mutationer og fusioneringer, hvilket faktisk gør hans film mere 'ulækre' end decideret uhyggelige. Derfor kalder de snarere på en helt egen klassificering; et bud kunne

være: eksistentiel-filosofisk body horror, men egentlig er det eneste horrible ved hans film, at kroppen/kødet aldrig opfører sig som man er vant til. Dette 'kødets anarki' er et gennemgående særkende ved hans film, selv om der unægteligt er langt fra den stilfærdige måde hvorpå de to mænd i *M. Butterfly* opfinder deres egen form for heteroseksualitet, til den dødsforagtende måde de fremmedgjorte kultister i *Crash* (1996) dyrker bilen som en stålkold forlængelse af kønsorganet og finder fornyet livsmod ved at fetichere (og dyrke sex med) de sår og ar, de indviede har pådraget sig i diverse (ofte iscenesatte) bilsammenstød.

Ikke desto mindre løber der en tydelig rød tråd fra de tidlige, mere videnskabsfunderede genrevariationer til de senere mere svært klassificerbare "autonome" film fra *Dead Ringers* over *Naked Lunch* og *M. Butterfly* til *Crash*, der nok er kendetegnet ved at være filmatiseringer af andre folks værker, men først og fremmest markerer sig ved deres meget tydelige cronenberg'skhed. Selv vil Cronenberg egentlig også helst klassificeres som adjektiv. Som man kender det fra begreber som fellini'sk og bergman'sk, vil han helst se sine film omtalt som cronenberg'ske. Hans film kryber ind under huden på én (hvis man lader dem!), og det er da også en pointe i sig selv, for de skal sjældent forstås bogstaveligt – man bliver nødt til at kigge under overfladen for at få dem til at give nogen dybere mening. Det man finder dér er sjældent egentlige svar, men derimod spørgsmål; spørgsmål om den menneskelige eksistens – om sex, vold, død, teknologi og det instinkt, der ligger dybt begravet i det civiliserede menneske.

Den ny seksualitet. I *Crash* destilleres et af Cronenbergs eksistentielle grundtemaer: at mennesket er fritstillet til at opfinde en ny seksualitet, da det nu er blevet overflødigt at parre sig for forplantningens skyld. Samtidig er det en logisk videreførelse af hans optagethed af teknologien som en naturlig tilføjelse til det moderne menneskes centralnervesystem. Denne tematik føres videre over i cyberspacethrilleren *eXistenZ* (1999), hvor game pod'en (en slags joystick, der samtidig indeholder titelspillet) er organisk (såvel som liderlig!) og skal plugges ind i en, til formålet fremstillet, kropsåbning i rygsøjlen via en navlestrengslignende tilkobling. Idéen til *eXistenZ* fik Cronenberg i øvrigt under en samtale med Salman Rushdie, og den er også tænkt som en kommentar til fatwaen mod Rushdie, blot er dødsdommen hér rettet mod en videospilkunstner i stedet for mod en forfatter.

eXistenZ afviger fra den øvrige del af instruktørens værk ved at foregå på landet. Normalt er Cronenberg ellers eksponent for den særlige canadiske sensibilitet, hvor de golde, modernistiske bymiljøer ofte stilles i kontrast til eksistentiel ensomhed. Ellers føjes filmen som sagt nemt ind i det store filosofiske værk som Cronenberg bruger filmmediet til at forfatte. Næste kapitel følger i 2002 og er en filmatisering af Patrick McGraths roman *Spider* (1991) med Ralph Fiennes i hovedrollen. Den handler om en mands gradvist tiltagende sindssyge, da han undersøger de mystiske omstændigheder omkring sin mors død. Der havde ellers været tale om, at Cronenberg skulle have instrueret den notoriske sequel til *Iskoldt begær* (*Basic Instinct*), men Sharon Stone skal have været noget utilpas ved den uforudsigelige canadier.

Filmografi

1975 Shivers (The Parasite Murders/They Came From Within)
1977 Rabid/Rabid – Blodig galskab
1979 Fast Company
1979 The Brood
1980 Scanners
1982 Videodrome
1983 The Dead Zone
1986 The Fly/Fluen
1988 Dead Ringers/Blodbrødre
1991 Naked Lunch
1993 M. Butterfly
1996 Crash
1999 eXistenZ

Claire Denis

"Fransk films bedst bevarede hemmelighed" er hun blevet kaldt, men med sine højligt originale, rytmiske billeddigte om maskulin mystik og multikulturelle randeksistenser bør Claire Denis ikke forblive "hemmelig" meget længere

Claire Denis (f. 1948) er en fransk instruktør, som vi - endnu - ikke har set meget til herhjemme, bortset fra på dette års Natfilmfestival. Hun har været assistent for så fornemme navne som Wim Wenders, Jacques Rivette, Jim Jarmusch og Dusan Makavejev, men de film, hun selv har instrueret, er så helt og aldeles hendes egne. På forskellig vis er de alle meget fysiske og musikalske film, der med et minimum af dialog kredser om marginaliserede eksistenser og/eller om maskuline fællesskaber, som oftest i et flerkulturelt miljø. Denis' film følger ikke den slagne Hollywood-vej til dramaturgisk forløsning. De har ganske vist altid en handling, men må snarere beskrives som sensuelle impressioner, levende skulpturer udspændt i tid, eller visuelle ækvivalenter til frie jazz-kompositioner.

Billy Budd i fremmedlegionen. Denis fik sit internationale gennembrud med sin sjette film, *Beau travail* (1999), der af engelske og amerikanske kritikere fuldt fortjent er blevet hyldet som et moderne mesterværk. Filmen var et bestillingsarbejde fra den fransk-tyske tv-kanal Arte, der gav en række instruktører helt frie hænder til at lave hver sin film over det at være fremmed. Denis valgte i sin film - efter eget udsagn helt naivt - at fokusere på Fremmedlegionen i en historie om en legionær, der bliver fremmed for sig selv. Inspirationen har hun hentet i Herman Melvilles romanklassiker *Billy Budd*, men også i bl.a. Godards i flere år forbudte film om krigen i Algeriet, *Le petit soldat* (1960, *Den lille soldat*).

Beau travail, som er blevet kaldt en krydsning mellem Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* og Derek Jarmans tidlige bøssefilm, er decideret ikke nogen krigsfilm. Snarere er den en meditation i Jean Genets ånd over det eminent maskuline univers i en nutidig, multinational legionærlejr i Djibouti. I modsætning til Melville - og til Peter Ustinov, der filmatiserede romanen i 1962 - koncentrerer Denis sig om 'the bad guy' og lader ham fortælle historien i smertelige tilbageblik. I Denis' film er romanfiguren Claggart, der sadistisk piner den gode helt til døde, blevet til legionærsergenten Galoup (sublimt fremstillet af den koparrede Leos Carax-skuespiller Denis Lavant). Galoup er den perfekte soldat, men han martres af langtfra perfekte menneskelige følelser, der gør ham utilregnelig af jalousi over en ny legionærs irriterende skønhed, heltemod og popularitet hos de andre, ikke mindst hos den elskede kommandant (der ikke blot hedder Bruno Forestier som hovedpersonen i *Le petit soldat*, men tillige spilles af den samme skuespiller, Michel Subor).

Til tonerne af Benjamin Brittens *Billy Budd*-opera koreograferes de svedende, muskuløse og glatragede legionærers fysi-



Beau travail

ske træning under Afrikas ubønhørlige sol til ordløse balletter af betagende skønhed. Det er virkelig umådeligt "smukt arbejde" - som af de lokale kvinder, der fungerer som en slags græsk kor, betragtes med lige dele benovelse og munter undren. Paradoksalt nok skulle der formentlig netop en kvindelig instruktør (og en kvindelig fotograf, Agnès Godard) til at fremstille den lige så kraftsvulmende som uudgrundelige maskuline mystik med så megen poetisk indlevelse.

Det marginale i centrum. Allerede Denis' delvist selvbiografiske debutspillefilm *Chocolat* (1988) tog udgangspunkt såvel i det fremmede som i den maskuline seksualitet. Filmen beskriver en rejse i erindringen til instruktørens barndom i 1950'ernes Cameroun, der på det tidspunkt endnu var under fransk koloniherredømme. Synsvinklen ligger hos den lille datter af den stedlige franske kommandant, men filmens interessefokus er koncentreret om den smukke afrikanske *boy* Protée, der med skæbnesvangre følger bliver genstand for kommandantfruens erotiske længsler.

S'en fout la mort (1990) er en lige så grum som besættende historie om to afrikanske indvandrere, der forsøger at skabe sig et liv i Frankrig som opdrættere af kamphaner. Med kærlighed og omhu går de til opgaven, der finansieres af en udspekuleret Jean-Claude Brialy med en kolonial fortid. Så længe hanerne holdes isoleret fra høns, er alt godt - og det

samme gælder for opdrætterne, hvis intime venskab og hele tilværelse styrter i grus, da den ene af dem forelsker sig fatalt i deres arbejdsgivers elskerinde (spillet af Solveig Dommartin).

En serie mord på ældre kvinder i 1980'ernes Paris danner den autentiske baggrund for *J'ai pas sommeil* (1994), som imidlertid er meget langt fra at være en traditionel genrefilm. Snarere er den en på én gang underfundig og foruroligende filmisk mosaik af på forskellig vis forbundne menneskeskæbner. For skønt Denis nok interesserer sig for det homoseksuelle morderpar, er hun næsten mere optaget af deres familie og øvrige omgivelser af 'nyfranskmænd', der alle frister en udsat tilværelse som randeksistenser i det franske samfund.

Derudover har hun lavet *U.S. Go Home* (1994), der med datidens popmusik og dans som hovedingredienser fortæller en indfølt historie om en ung piges første seksuelle erfaring i midt-1960'ernes franske provins; *Nénette et Boni* (1996) om en 19-årig pizzabager, der får vendt op og ned på tilværelsen, da hans 15-årige gravide søster uventet flytter ind; den bizarre moderne vampyr- og kannibalfilm *Trouble Every Day* (2000), der satte sindene i kog på dette års Cannes-festival, hvor den blev vist uden for konkurrence; samt portrætfilmen *Jacques Rivette, le veilleur* (1990) og musikfilmen *Man No Run* (1989) om det camerounske band Les Têtes Brûlées' første Frankrigs-turné.

Med intuitionen som brændstof. Denis er en klassisk auteur i den forstand, at hun for det meste selv står for manuskriptet, men hun anser sin egen og de medvirkendes intuition før og under optagelserne for vigtigere end en fiks og færdig drejebog: "Jeg har aldrig brudt mig om instruktører, som bare omsætter et manuskript i billeder. Tværtimod har jeg altid været interesseret i folk, som forsøger at fange øjeblikket under optagelserne, en bid tid. Det er, hvad jeg selv forsøger at gøre. Hvis manuskriptet vinder, sker der intet mellem mig selv og spillerne. Jeg foretrækker at filme filmen. dvs. forholdet mellem mig selv, lokationen, skuespillerne og tiden der går."

Denis, der ofte lader sig inspirere af musikalske stemninger, arbejder gerne med de samme skuespillere og teknikere fra film til film, og den kreative proces består som regel i, at hun forud for optagelserne holder lange prøveforløb med spillerne. Men det særegne ved hendes metode er, at hun aldrig holder prøver på netop de scener, der står i manuskriptet. Derved opnår hun dels at sammensmede holdet i en slags legende fællesskab, dels at holde en dør åben for spillernes egne idéer i forhold til et - foreløbigt - manuskript, som de ikke kender i detaljer. De to ting i forening gør de medvirkende langt mere udsatte, mere hudløse, end hvis de havde kunnet krybe i ly bag en veldefineret rolle i et mur- og nagelfast manuskript. Endelig sætter metoden Denis i stand til at bevare hver enkelt scenes friskhed frem til selve optagelsen: "Jeg hader at prøve en scene igennem, for så er jeg ikke længere interesseret i at optage den, eller også er jeg nødt til at lave den om. Den skal være helt ny den dag, vi går i gang med optagelserne."

Resultatet er en håndfuld besættende værker, der hviler minimalistisk i de enkelte sceners intense umiddelbarhed. Kropsligt nærvær i en højligt musikalsk visuel poesi træder i stedet for facitlister og løftede moralske pegefingre. Og ikke bare er Denis' film betagende smukke. På deres egen ordknappe og vanskeligt defi-

nérbare måde sniger de sig ind under huden på tilskueren, hvor de sætter sig som en sært uafrystelig uro. For, som hun selv siger: "Jeg forsøger at flyde på en idé om noget, der kunne blive til en historie. Men i mine øjne er filmen ikke skabt til at levere psykologiske forklaringer. For mig er filmen montage, redigering. [...] I mine øjne indebærer dét at lave film at droppe alle forklaringer. For jeg er overbevist om, at man når en anden form for forklaring ved at undlade at forklare. Det er jeg sikker på." Hendes egne film er det bedste bevis for teoriens holdbarhed!

Eva Jørholt

Filmografi (ikke kortfilm)

1988 Chocolat
1989 Man No Run
1990 S'en fout la mort
1990 Jacques Rivette le veilleur
1994 J'ai pas sommeil
1994 U.S. Go Home (tv)
1996 Nénette et Boni
1999 Beau travail
2000 Trouble Every Day

Atom Egoyan

Med amatørvideoen som æstetik indførte Atom Egoyan den elektroniske meningsløshed i filmverdenen, og siden har han ladet mennesker tale forbi hinanden i håbløs søgen efter menneskelig kontakt

Atom Egoyan (f. 1960) er fra Canada, men er født i Cairo af armenske forældre - en blandet herkomst, der har sat sit præg på hans film. Egoyan slog igennem på at bruge amatørvideoæstetikken som psykologisk virkemiddel. I hans film udvikler videobillederne sig til et univers for sig selv, en form for kollektiv hukommelse, der ikke nødvendigvis har fysisk tilknytning til videokameraet på filmens handlingsplan.

Hvis man skraber al video-formen væk, handler filmene om familie. Familieidentitet, eller, for det meste, mangel på samme. Og det er oftest sådan, at personerne har betydeligt nemmere ved at ordne andres familieproblemer end deres egne.

Familiebilleder på video. I debutfilmen *Next of Kin* (1984) er hovedpersonen, Peter, i familieterapi sammen med sin dominerende mor og sin apatiske far. Deres sessions bliver optaget på video, og da Peter en dag kommer for at se den seneste session, bliver han forvekslet med en læge. Han spiller straks med på rollen, og får derved adgang til videobånd fra andre familier. Han ser videobånd fra en armensk tilflytterfamilie, der har givet en søn fra sig da de flyttede til Canada. Ved hjælp af videobåndene lærer Peter familiens problemer at kende. Han udgiver sig for at være deres søn, og i deres ulykkelige smerte spiller de med på selvbedraget og tager ham til sig. Det viser sig at være noget lettere at løse denne families problemer end Peters egen families, og til slut sender han besked til sine rigtige forældre om, at han har besluttet sig til at forlade dem, men at han altid vil elske dem.

Familietemaet fortsætter i gennembrudsfilmen *Family Viewing* (1987). Igen er det sønnen der er hovedpersonen. Van, som han hedder, har et meget varmt forhold til sin mormor, som faderen har gemt væk på et plejehjem.

Faderen har et videokamera og optager den kejtede sex, han har med Vans stedmoder, hen over familiebillederne fra Vans barndom - sex der er vejledt af telefonsexpigen Arline, hvis gamle mor ligger på plejehjemmet ved siden af Vans bedstemor, Armen. Moderen dør mens Arline er bortrejst, og Van ser sit snit til at bytte liget med Armen. Han har den idé, at han og Arline derefter kan tage Armen ud af hjemmet uden at faderen opdager noget. Han videofilmer begravelsen, så hun ikke går glip af den. I starten er hun ikke rigtigt med på ideen, men efterhånden opbygger de tre et helt lille familieforhold. Faderen begynder at forfølge dem fra sted til sted for at få lidt af den familie, han pludselig er begyndt at savne. Mirakuløst genfinder de Vans rigtige mor, og familien er komplet, bortset fra faderen, der dør alene på et hotelværelse, kun overvåget af Vans mors ansigt på tv-skærmen.

Det første kvarters tid af *Speaking Parts* (1989) er det svært at følge med i hvem der er hvem. Personerne ligner hinanden fysisk, men efterhånden dukker endnu et komplekst Egoyan-plot frem. Clara har skrevet et manuskript om sig selv og den bror, som hun har mistet, og en filmproducent er ved at filmatisere det. Men han vil have det til at handle om hans eget liv, og har skrevet det om til at handle om to brødre. En ung skuespiller, Lance, skal spille den ene bror, og det er hans første rolle med replikker ('a speaking part'). Clara indleder et forhold til ham, og prøver derved at holde lidt hånd i hanke med filmprocessen. Lisa er dybt forelsket i Lance, og lejer gang på gang de film hvor han har små statistroller, til stor forundring for ekspedienten i den lokale videobiks, Eddy, der selv tager rundt og filmer familiefester.

Speaking Parts er nok den film, hvor Egoyans brug af video-metalaget er mest udviklet. Lance og Clara har erotiske stævnemøder via videokonference, mens Lances videofilmede casting står og kommenterer det på en monitor ved siden af. Lisa prøver at filme et bryllup for Eddy, men "mister objektiviteten", som hun siger, og kommer til at stille alle de spørgsmål hun ikke selv kan finde svar på i sit liv, og får derved bruden til at bryde sammen. Til sidst svæver de alle sammen i en slags kollektivt, drømmeagtigt videouniversum, hvor Lisa på sit tv ser Lance råbe om hjælp som fotograferet fra tv'et i hans hotelværelse, og Clara skyder sig selv under optagelserne til et tv-show som produceren har skrevet ind i hendes manuskript. Hvis man i disse sekvenser skal have rede på, hvornår vi er i videouniverset, og hvornår vi bare ser et videobillede på skærmen, er det en god idé at lægge mærke til om der er noget af tv-apparatet med i billedet, eller om vi er helt inde i skærmens elektroniske univers. Efter dette videovirvar lander vi de sidste fem minutter i to lange indstillinger. Vi er tilbage i virkeligheden.

The Adjuster (1991, *Trøsteren*) handler om en forsikringstaksator, der hjælper mere eller mindre strandede familier med at komme på ret køl, efter at deres hjem og tilværelse er brændt ned. Det eneste hjem han ikke rigtigt kan håndtere er hans eget. Hans kones søster bor hos dem og har et godt forhold til sønnen. Millionæren Bubba kommer forbi og udgiver sig for at være en filminstruktør der vil bruge huset som location til en filmoptagelse, men det eneste han egentlig er interesseret i, er at finde et sted hvor han og hans kone kan lege far, mor og børn. Bubba ser straks, at det eneste der virker som rigtig familie er konens søster og sønnen, som han så lejer sammen med huset som var de en del af kulissen. Til sidst taber de tålmodigheden, og Bubba sætter ild på huset. Taksatoren, trøsteren, når lige hjem tids nok til at se sit eget hjem brænde, som han har set så mange andres før. Men hvem skal nu trøste trøsteren?

Sorgarbejde. I *Calendar* (1993) er familieforholdet næsten fraværende. Og dét er næsten værre end der, hvor det er tilstede som problem. Filmen har en helt bemærkelsesværdigt enkel stil. Den handler om en fotograf (spillet af Egoyan selv) og hans kæreste (spillet af Arsinée Khanjian, hans kone i virkeligheden), der rejser med en guide tværs gennem Armenien for at fotografere tolv kirker til en kalender. De tolv kalenderbilleder står enkelt i lange 35mm billeder, som de tre går ind og ud af, mens de venter på det rigtige lys. Disse scener er krydsklippet med fotografens lurende amatørvideobilleder, som han

spoler frem og tilbage i hjemme i Canada for at finde svaret på, hvorfor hun blev i Armenien.

Filmen er fra starten tænkt enkelt, da den skulle laves for penge, som *The Adjuster* vandt ved Moskva Filmfestival 1991 og som ikke kunne føres ud af Sovjetunionen. Men de omvæltninger der skete i østblokken umiddelbart derefter, fik ikke pengene til at blive mere værd, og det tyske tv-selskab ZDF måtte træde til og finansiere resten af filmen.

I *Exotica* (1994) er familien endnu en gang fraværende, den manglende familie er simpelthen filmens emne. Handlingen er centreret om en erotisk strip-club, hvor DJ'en er donor til den kvindelige indehavers endnu ufødte barn, hvilket har skubbet hans kæreste, der er danser i klubben, tilside, hvilket igen passer en af kunderne godt, en kunde der prøver at få genoprettet et forhold til pigen, der har været babysitter for hans datter. Dette komplekse plot er kulminationen på denne Egoyanske "vente-med-det-hele-til-sidst"-fortælleteknik, dog uden at man keder sig undervejs. Der er hele tiden stringent overensstemmelse mellem de oplysninger man får, og de personer man præsenteres for. Men når plottets rette sammenhæng tilsidst afsløres, og man står ved labyrintens udgang, opdager man, at det hele er som før. Plottet er løst, men personerne står tilbage med de samme uforløste traumer som da de startede.

Det er gået galt for en hel lille provinsby i *The Sweet Hereafter* (1997, *Tiden efter*). Skolebussen er kørt gennem isen på en sø, og stort set alle passagerer er omkommet. En forsikringsagent der går fra hus til hus, næsten ligesom i *The Adjuster*, vil have dem alle til at placere skylden, så en retssag kan give dem erstatning. Men de er ikke rigtigt interesserede. Der er ulykke nok i det lille samfund, og det viser sig da også, at han mest af alt beskæftiger sig med deres sorg for at kunne glemme sin egen, nemlig at hans datter er narkoman.

Filmen er på samme tid enklere og mere kompleks end de foregående. Grundplottet er til at finde ud af, og personerne har deres klare roller, men det hidtil dybeste emotionelle lag ligger som en drone gennem hele filmen.

I *Felicia's Journey* (1999) er det igen sorg og tab der er hovedtemaet, og igen ligger den smadrede familie og roder i bunden. Endnu engang står en mand i centrum, en mand der prøver at få andre til at lappe de mangler han har i sit liv, men uden tanke for de mangler, han derved skaber i andres.

Manden, der spilles fremragende af Bob Hoskins, er leder af en kantine på en større fabrik i Birmingham, og han er pedantisk optaget af madlavning. Mad er den eneste form for følelser han forstår, men det er ikke sprudlende kreativ kogekunst, men præcist, pertentligt håndværk han sætter i højsædet. Derhjemme står han og laver mad efter gamle tv-programmer, hvor hans mor optrådte som tv-køkken-guru. Ikke bare laver han de samme retter, han laver dem synkront med hende, og på præcis de samme køkkenmaskiner.

En ung gravid pige kommer fra Irland for at finde sin kæreste, men den plæneklipperfabrik han angiveligt skulle arbejde på, findes ikke. Hoskins lader som om han hjælper hende med at lede, men i virkeligheden holder han på hende. Han fjerner hendes penge, så hun ikke har råd til at rejse, han opfinder en nyligt afdød kone for at få medlidenhed, han skjuler at han faktisk har fundet ud af, hvor kæresten er. Altsammen for at kunne overtale hende til at få en abort. Der skal ikke være flere ulykkelige børn af enlige mødre. Det er



Exotica

ikke første gang han gør det. En række piger har fået samme "hjælp" som hende. Men hun bliver den sidste.

Fra stilisering til dybde. Egoyan benytter sig i stor udstrækning af de samme skuespillere. Først og fremmest er hans kone, Arsinée Khanjian, med i næsten samtlige film, men også David Hemblen og Gabrielle Rose har, specielt i de første af hans film, deres næsten faste plads på hans rollelister. Ikke blot er de med i filmene, de spiller næsten også den samme rolle i det Egoyanske univers. Hemblen er faderfiguren, i de første par film bogstaveligt, senere i mere overført betydning som f.eks. samfundets vogtere: tolder, filmcensor, filmproducent mm. Rose er den velmenende moder eller stedmoderfigur. Hende, der altid vil det så godt, men gang på gang kaster sin kærlighed på den forkerte, og derfor ender i frustreret kærlighed og pligtseksualitet.

Kaster man et blik ned over filmene, er det ikke til at komme udenom, at Egoyan, på trods af at temaerne ikke er ændret meget, efterhånden har skiftet det stiliserede udtryk ud med dybere karakterer med flere dimensioner. En udvikling der starter med *Exotica,* hvor det næsten går galt, da han fjerner mere stilisering end han tilfører dybde, fortsætter med en fin balance i den utroligt rørende *The Sweet Hereafter,* og når til et foreløbigt højdepunkt i Bob Hoskins' fremragende præstation i *Felicia's Journey.*

Det er ikke nemt at se Egoyans film. Det kræver stor tålmodighed at udrede handlingen. Personerne ligner ofte hinanden og har mærkelige forbindelser på kryds og tværs af handlingen. Men tålmodighed belønnes, og man får altid en løsning til sidst. En nøgle der får historien til at hænge sammen, får plottet til at gå op. Men samtidig med at plottet går op, åbner der sig en verden af ubesvarede spørgsmål, som man så kan tænke videre over indtil næste gang man bliver lukket ind i det Egoyan'ske univers.

Lars Bo Kimergård

Filmografi (spillefilm)

1984 Next of Kin
1987 Family Viewing
1989 Speaking Parts
1991 The Adjuster/Trøsteren
1993 Calendar
1994 Exotica
1997 The Sweet Hereafter/Tiden efter
1999 Felicia's Journey

Jonas Elmer

I 1997 brød Jonas Elmer igennem med *Let's get lost* og fik store resultater ud af sin særlige improvisationsteknik. I sin nye film, *Monas verden*, har han bl.a. brugt internettet til at udnytte offentlighedens gode ideer

Jonas Elmer (f. 1966) var som teenager tiltrukket af skuespillerprofessionen. Han blev elev og underviser på børneteateret Gawenda i Gladsaxe, spillede småroller i *Zappa* (1983), *Rocking Silver* (1983) og *Den kroniske uskyld* (1985) og fulgte skuespillerkurser i London, hvor han stiftede bekendtskab med Keith Johnstones improvisationsmetode. Siden studerede han i Canada hos guruen selv, hvis bog *Improvisation for the Theater* var hans erklærede bibel. Derefter fandt han ud af, at han ikke skulle *være* skuespiller, men *instruere* skuespillere og kom ind på Den Danske Filmskole. I midtvejsfilmen *Carl* (1993) udnyttede han sin særlige teknik med en improvisationsgruppe af unge skuespillere som Troels Lyby, Nikolaj Kopernikus og Sidse Babett Knudsen. Afgangsfilmen *Debut* (1995) var en mere konventionelt formfuldendt og velfortalt lille historie om en ung tjeners første aften.

Efter skolen gik Elmer i gang med et projekt, baseret på improvisationsteknik. Han samlede sine hovedspillere - Troels Lyby, Nikolaj Kopernikus, Bjarne Henriksen og Sidse Babett Knudsen, der mødtes til ugentlig træning og derigennem udviklede nogle figurer, som hver for sig skulle være hovedperson i deres egen historie og biperson i de andres. Det blev organiseret til en helhed, så at sige som at klippe fire noveller sammen til en roman. På et tidspunkt gik Elmer til Dansk Novellefilm med sine ideer og fik lov til - i stedet for den normale manuskriptstøtte - at lave en dags optagelser. Og med denne pilot overbeviste han producenten Per Holst om projektets og metodens bæredygtighed og kunne begynde optagelserne.

Der blev trænet på location, men improvisationen standsede altid inden den egentlige scene, for at den spontane effekt ikke skulle gå tabt. Scenen blev normalt kun optaget én gang - og med to kameraer (og det hele blev optaget på 12 dage for lidt over tre millioner). *Let's get lost* (1997), der gav et rammende signalement af tidens nørdede ungdom, svulmede op - fra en novellefilm til en spillefilm - og blev et stort gennembrud for Elmers talent, for improvisationsmetodens anvendelighed og ikke mindst for en ny tone i dansk film, som på flere måder foregreb de første dogme-film, der kom frem året efter. Og så blev den et forrygende gennembrud for Sidse Babett Knudsen. Scenen, hvor hun konfronterer eks-kæresten med hans forræderi - alt sammen improviseret omkring den givne replik "Hvordan lader du bare være med at elske mig mere?" - er et højdepunkt i den unge danske film.

I betragtning af den varme modtagelse, filmen fik - den vandt både Bodil og Robert, var det overraskende svært for Elmer at få lov at gå i gang med en ny film. Han lavede en novellefilm - kunst-



Monas verden (Foto: Rolf Konow)

nersatiren *Det sublime* (1998), der harcellerer over den moderne billedkunstners originalitetsjag, og var second unit-instruktør på Lotte Svendsens *Bornholms stemme* (1999); men det projekt med en roadfilm om to personer på vej ned gennem Europa (arbejdstitel: *Should I Stay or Should I Go*), som han linede op, faldt ikke i filmkonsulenternes smag, selv om det meste af den øvrige finansiering var på plads. Der var også det problem, at den improviserende metode ikke arbejder med et egentligt manuskript, som ellers typisk er bedømmelsesgrundlaget, når en film finansieres.

Interaktion med internettet. Da Elmer omsider kom i gang med en ny spillefilm, *Monas verden* (2001), var det igen via en pilot - fire scener, hvor man bl.a. ser Sidse Babett Knudsen i et S-tog have nærmest telepatisk kontakt med en ung mand (Mads Mikkelsen) i en anden vogn. Improvisation blev fortsat brugt til at udvikle personerne, idet der blev improviseret over scene-ideer, som blev optaget på video. Ud fra disse optagelser skrev forfatteren Nikolaj Peyk så scenen i en mere definitiv version, som derefter blev optaget.

Også på andre måder er filmen blevet utraditionelt realiseret. Elmer lagde diverse spørgsmål ud på internettet og inviterede offentligheden - det store tavse flertal, som Elmer gerne vil i kontakt med - til at komme med gode ideer, typisk angående træk ved personerne, ved miljøet (bl.a. pornomiljøet, som filmen til dels bevæger

sig i). Der var 30.000 hits det første døgn og der kom mange kommentarer. Elmer sorterede forslagene og præsenterede dem, han syntes om, for spillerne til almindelig inspiration umiddelbart inden de enkelte optagelser.

Monas verden er mere mainstream end *Let's get lost*, den er en tidstypisk film, en opdateret folkekomedie à la Susanne Biers *Den eneste ene* (1999) med træfsikker satire over dagens Danmark og en håndfuld kiksede personer, der får et kærligt skub ud i virkeligheden. Mona (Sidse Babett Knudsen) er en lidt snusfornuftig kontormus, der har tjek på sagerne i et trendy selskab, der producerer reklamer - eller rettere: events - på randen af økonomisk ruin. Hun har fravalgt kærlighedens komplikationer og nøjes med at drømme om Mads Mikkelsen, idet hun indskrænker sine personlige relationer til omsorg for en gammel dame (Bodil Udsen) i ejendommen. Lige indtil hun havner i et bankrøveri, hvor hun bliver taget som gidsel. Den ene af de dilettantiske røvere, Thorbjørn (Thomas Bo Larsen), hvis forretningsvirksomhed ellers omfatter en palle tun i vand og agentforhandlinger for en pornoskuespiller (Klaus Bondam), forelsker sig i Mona. Han er mildest talt ikke den, hun drømmer om, men han er den, hun kan få.

Elmer satser både teknisk og indholdsmæssigt mere bredt, idet han kombinerer improvisationens spontanitet med manuskriptfilmens planlagthed. Og *Monas verden* er ikke - som *Let's get lost* - blevet en skæv genistreg på det alternative overdrev; men den byder på frisk folkelighed med antenner for nye arbejdsmetoder.

Peter Schepelern

Filmografi

1993 Carl (kort, filmskolefilm)
1995 Debut (kort, filmskolefilm)
1997 Let's get lost
1998 Det sublime (kort)
2001 Monas verden

Abel Ferrara

Med sine barske storbyskildringer har den uafhængige new yorker Abel Ferrara etableret sig som en af de seneste tyve års mest kompromisløse filmskabere

Når Abel Ferrara (f. 1952) laver en vampyrfilm, så er der ikke meget Bela Lugosi eller gotisk uhygge over resultatet. Filmet i stilfuld sort-hvid og fyldt med blod er den amerikanske instruktørs forsøg i gysergenren, *The Addiction* (1995), et både barskt og snakkesaligt livtag med eksistentielle spørgsmål – blodsugerne diskuterer Nietzsche og Kierkegaard og citerer Baudelaire – og, som titlen antyder, den sygelige afhængighed af blod, en vampyr ifølge sagens natur lider under. En afhængighed som ikke adskiller sig væsentligt fra den, enhver anden junkie oplever.

På samme vis er Ferraras version af en familiefilm, *R-Xmas* (2001), der fik premiere på dette års filmfestival i Cannes, heller ikke helt i overensstemmelse med genrens konventioner. Filmen følger et ungt ægtepar med en lille datter i deres daglige gøremål. Til at begynde med synes det at være en velfungerende og harmonisk lille familie som så mange andre, der er ved at varme op til jul, men så afsløres det, at far og mor er narkohandlere i stor stil, og da far kidnappes af korrupte strømere, krakelerer familieidyllen.

Efter 22 år og 15 spillefilm fra Ferraras hånd – faktisk har han lavet mere end 30 film i alt, men kun dem fra og med *Driller Killer* (1979) tælles normalt med – er det stadig svært at greje den inkarnerede new yorker-instruktør. Ikke gerne forlader han sine mean streets, og fra den ene film til den næste kan han svinge fra det mesterlige til det elendige – uden at det dog af den grund bliver uinteressant.

I 1992-93 lavede Ferrara både et af højdepunkterne i sin karriere, det moralsk-religiøse drama *Bad Lieutenant* med Harvey Keitel, den aldeles forfærdelige studiethriller *Dangerous Game* med Keitel og Madonna og ikke mindst den stort anlagte scifi-gyser-genindspilning *Body Snatchers*, en film Ferrara selv er stolt af, og som var med i Cannes det år.

Som John Cassavetes var det, er Abel Ferrara en uafhængig instruktør i ordets egentlige betydning. Han laver sine intense, brutale portrætter af livet på gaden i sin hjemby for meget små penge, ofte med de samme mennesker foran og bagved kameraet, og han insisterer på at bevare den kunstneriske og kreative kontrol med det færdige produkt. Et par ture til Hollywood er det dog også blevet til, ligesom han har arbejdet sammen med superæsteten Michael Mann på dennes banebrydende 80'er-tv-serier, *Miami Vice* og *Crime Story*.

Ferrara vælger sjældent, for ikke at sige aldrig, de nemme løsninger, hvorfor hans film har det med at fremkalde stærke reaktioner hos publikum. Med et lidt slidt udtryk kunne man sige, at hans film er af den slags, man enten hader eller elsker. Han tør udfordre den gode smag, skæbnen og den Gud, han er opfostret i troen på, men siden har forsaget.

Det betyder, at Ferraras film som regel



The Blackout

ikke når et særligt stort publikum og kun meget sjældent kan opleves i danske biografer – den seneste var vist *Body Snatchers*. Omvendt har det været med til at sikre hans position som en af sin generations – og de seneste 20 års – mest spændende, kompromisløse og trods alt alsidige filmskabere.

Historien om Abel Ferrara begynder i Bronx. Sammen med en håndfuld venner, bl.a. den senere faste manuskriptmakker Nicholas St. John, rendte Abel som teenager rundt og lavede film med et super 8-kamera. "Vi var som musikere," har en ellers meget interviewsky Ferrara fortalt om den tid. "Vi havde et rockband. Nicky var forfatter. Nicky var en meget kreativ fyr, og han banede på en måde vejen for os og lærte os, at vi kunne være kreative."

Siden bliver de unge 'musikere' mere ambitiøse, og i 1979 instruerer Ferrara sin første egentlige spillefilm, den i splatterkredse vældigt værdsatte *Driller Killer* med manuskript af St. John. Det forlyder dog, at makkerparret før *Driller Killer* lavede en pornofilm, *Nine Lives of a Wet Pussy*, men det er ikke noget Ferrara gider snakke om i dag, og filmen er vist ikke let at få fat i.

Driller Killer handler om en kunstner (spillet af Ferrara selv under pseudonymet Jimmy Laine), der efter at være blevet forstyrret af et punkband i nabolejligheden ikke kan genfinde sin inspiration og ender med at gå amok og dræbe hjemløse i New Yorks gader med, ja, De gættede rigtigt, en Black & Decker boremaskine. *Driller Killer* er ikke Ferraras bedste film, men den er typisk for instruktøren og hans meget direkte og visuelt næsten dokumentariske tilgang til sine barske, usentimentale historier fra skyggesiden af det glittede

storbyliv.

I sin næste film, *Ms. 45* (1981, også kendt som *Angel of Vengeance*), skrevet af Zoe Lund, der også spiller titelrollen som et voldtægtsoffer på morderisk hævntogt iført et nonnekostume, slår den katolsk opdragede Ferrara et tema an, som kommer til at gå igen i flere af hans efterfølgende film – ikke mindst *Bad Lieutenant* og gangsterfilmen *The Funeral* (1996).

Som en anden, mere rå og uforsonlig Martin Scorsese dyrker Ferrara forbryderen – en tragisk skikkelse fanget i et spind af selvbedrag og med et katolsk skyldkompleks af dimensioner – og han knytter an til kirken med sine karakterer, tvivlende katolikker på jagt efter forløsning og tilgivelse, desperat søgende efter menneskelige værdier og en moral i en afstumpet virkelighed.

Op gennem 1980'erne og 90'erne prøver Ferrara forskellige genrer af, hele tiden på en uigendriveligt særegen og konsekvent facon og, efterhånden som han bliver et navn man regner med i de kunstneriske kredse, med solide skuespillernavne som Tom Berenger, Harvey Keitel og Christopher Walken i hovedrollerne.

I *Cat Chaser*, der er baseret på en roman af Elmore Leonard, gælder det den politiske thriller, i *Dangerous Game* (1993) den erotiske thriller. I den ultravoldelige *King of New York* (1990) og den inciterende *The Funeral* vender Ferrara henholdsvis den moderne storby- og den stilfulde, klassiske gangsterfilm på hovedet, og på baggrund af en novelle af cyberpunkforfatteren William Gibson prøver han i 1998 kræfter med science fiction-filmen i *New Rose Hotel.*

Nej, det er ikke nemt at få styr på Abel Ferrara, men der er én ting, man kan være sikker på, og det er, som en kritiker har udtrykt det, at han ikke er ude på at udvide grænserne for, hvad man kan tillade sig, men snarere vil rive dem helt i stykker.

Christian Monggaard Christensen

Filmografi

1979 Driller Killer
1981 Ms. 45 (Angel of Vengeance)
1984 Fear City
1987 China Girl
1989 Cat Chaser
1990 King of New York
1992 Bad Lieutenant
1993 Dangerous Game
1993 Body Snatchers
1995 The Addiction
1996 The Funeral
1996 California
1997 The Blackout
1998 New Rose Hotel
2001 R-Xmas

Mike Figgis

Jazzmusikken og avantgarde-teateret er udgangspunktet for englænderen Mike Figgis, som har prøvet at overføre nogle af deres kvaliteter til sine film. Selv om han også har stået for flere anonyme Hollywoodproduktioner, har han især i sine seneste film satset på low-budget-eksperimenter med en dogmeagtig afvisning af det glatpolerede, megen improvisation og handlingsforløb der sammenvæver flere samtidige historier

Mike Figgis' debut som spillefilminstruktør fandt sted på et relativt sent tidspunkt: Figgis (f. 1948) var 40 år gammel, da *Stormy Monday* havde premiere i 1988. Han havde tidligere lavet en tv-kortfilm for Channel 4, *The House* (1984), som blev rosende modtaget, men hans egentlige baggrund var rock- og jazzmusik og eksperimentalteater. Op gennem 1970'erne var han en del af eksperimentalteatertruppen The People Show. Han forlod den i 1980 og dannede sin egen trup. I deres forestillinger indgik musik og filmindslag sammen med sceneoptræden, og disse multimediale produktioner banede vejen for Figgis' filmkarriere.

Stormy Monday, en atmosfæreladet film der foregår i Figgis' hjemby Newcastle, lader glatte amerikanske skurke støde sammen med lokale gangstere. Filmen har et stort galleri af personer, hvis historier væves behændigt sammen til et indledningsvist uoverskueligt, men alligevel medrivende og elementært spændende forløb. Filmen blev en stor succes, og snart kom der en indbydelse fra Hollywood.

Mødet med den kommercielle filmindustri var imidlertid ikke ubetinget vellykket. Kriminaldramaet *Internal Affairs* (1990, *Interne affærer*) med Richard Gere som en korrupt og morderisk politimand er effektivt og antyder lidt af den moralske tvetydighed der udmærker *Stormy Monday*, men forbliver i sidste ende en konventionel film. Richard Gere spiller også rollen som den maniodepressive *Mr. Jones* (1993), men skildringen af hans sygdom og dramatiske op- og nedture ender i banal sentimentalitet. Producenterne tog filmen fra Figgis og omarbejdede den, så han kan ikke gøres til eneansvarlig for det mislykkede resultat. Også tv-novellefilmen *Mara* (1991, efter Henry Miller) blev molesteret af producenterne.

Frustrerende for Figgis var også den sløje markedsføring af den ganske interessante film noir-pastiche *Liebestraum* (1991), som helt blev svigtet af publikum. Hovedpersonerne fanges ind af et tragisk trekantsdrama, der udspillede sig 30 år tidligere, og som de er dømt til at gentage. En atmosfære af fortrængt, perverteret erotik klæber til historien og giver filmen en betydelig fascinationskraft.

Gennemført konventionel er til gengæld Figgis' blankpolerede, Ridley Scott-producerede filmatisering (1994) af Terence Rattigans skuespil *The Browning Version*. Det dannede i 1951 grundlag for en af Anthony Asquiths mest velanskrevne film med Michael Redgrave i hovedrollen som den aldrende og upopulære latinlærer, hvis kone bedrager ham. Hos Figgis spilles rollen med stor autoritet af Albert Finney,

men derudover har filmen ikke meget at byde på.

Sin hidtil største succes fik Figgis med low-budget-filmen *Leaving Las Vegas* (1995), som sikrede Nicolas Cage en Oscar for hans rolle som en falleret forfatter, der søger direkte mod bunden i en selvmorderisk kæmpedruktur. Uden at overdrive får Figgis behændigt romantiseret selvdestruktionen. Undervejs møder Cage en luder, spillet af Elisabeth Shue, der kommer til at nære varme følelser for ham, og filmen krydser frem og tilbage mellem deres historier.

Håndholdt umiddelbarhed. *Leaving Las Vegas* har haft afgørende betydning for Figgis' videre arbejde. På en enkelt undtagelse nær har han fulgt de samme principper i sine følgende film: et lavt budget, et sammenpresset indspilningsforløb, lette håndholdte kameraer, meget begrænset brug af lyssætning og ofte ukonventionelle handlingsstrukturer. *Leaving Las Vegas* blev optaget på 4 1/2 uge, og Figgis benyttede super-16mm film i stedet for 35mm. Super-16-kameraer er meget mindre og lettere end almindelige 35mm filmapparater. Billederne bliver selvfølgelig ikke så skarpe og klare, men eftersom Figgis' målsætning er at komme væk fra Hollywoodfilmens blankpolerede finish, var det nærmest en kvalitet i sig selv. Mange af filmens scener er ikke lyssat, men fotograferet ved den belysning, som måtte findes på stedet.

Der er klare mindelser om Dogme 95 i Figgis' fremgangsmåde, og i forbindelse med sine seneste projekter har Figgis flere gange henvist til dogmefilmene som udtryk for bestræbelser der svarer til hans egne. Der er det samme ønske om at komme væk fra det glatte og at finde en form, der bedst muligt udnytter skuespillernes energi og talent. Improvisation og åbenhed over for tilfældigheder er en vigtig bestanddel.

Efter succesen med *Leaving Las Vegas* har Figgis kun lavet en enkelt Hollywoodfilm, utroskabshistorien *One Night Stand* (1997). Det oprindelige manuskript var forfattet af den berygtede Joe Eszterhas (*Basic Instinct*, *Showgirls*), men Figgis skrev det helt om. Filmen er dekoreret med en del uortodokse detaljer, bl.a. får flere af personerne lov til at fortælle direkte til kameraet. Figgis forsøgte at kopiere den arbejdsform, der havde virket så godt i *Leaving Las Vegas*, med letvægts-35mm-kameraer, men det virkede ikke efter hensigten.

Meget mere tilfreds var han med sin dokumentarfilm *Flamenco Women* (1997), der følger en flok flamencodansere under et ugelangt prøveforløb. Figgis' metode, der baserer sig på håndholdt udstyr og umiddelbarhed, er tydeligt beslægtet med dele af dokumentarfilmtraditionen. Normalt forsøger fluen-på-væggen-dokumentarister så vidt muligt at undgå at involvere sig i den virkelighed, som de fotograferer, men det havde ikke Figgis' interesse. Han var lige så fuldt involveret som de medvirkende dansere og musikere. Han har senere lavet optagelser til en interviewfilm om Hollywood, som tilsyneladende ikke er blevet udsendt endnu.

Nogle af dokumentarfilm-erfaringerne udnyttede Figgis til sit næste spillefilmprojekt, hans nok mest personlige projekt til dato. Han skrev selv manuskriptet til *The Loss of Sexual Innocence* (1999) næsten tyve år tidligere, og det indeholder en god portion selvbiografiske elementer: en af hovedfigurerne, filmmanden Nic (spillet af Julian Sands), er opkaldt efter Hemingways alter ego, Nick Adams, og har ligesom Figgis tilbragt sin barndom i

Afrika (han render også rundt med Figgis' yndlingsjakke på). Episoder fra Nics barndom og tidlige ungdom er flettet sammen med en historie om den voksne Nic, der igen berører forskellige andre historier, bl.a. en om to tvillinger, der er blevet skilt ved fødslen: deres blikke mødes et langt, intenst øjeblik i Roms lufthavn, men så forsvinder den ene ud af filmen, mens den anden træder ind i Nics historie. Endelig indgår historien om Adam og Eva i paradisets have, som kører parallelt med de øvrige beretninger. Ikke alle dele af de forskellige historier præsenteres i kronologisk rækkefølge, og filmen virker som et meget beslutsomt forsøg på at bryde med mainstream-filmens fortællestrukturer. Filmen rummer en række virkningsfulde momenter, men også utåleligt prætentiøse passager, og helhedsindtrykket er ikke ubetinget vellykket.

Filmen er igen optaget på super-16mm, og mange scener er optaget med to håndholdte kameraer på én gang, ét betjent af filmfotografen og ét af Figgis selv. Allerede i *Leaving Las Vegas* var han begyndt at arbejde på denne måde, og hans næste film blev helt konsekvent optaget på denne facon. *Miss Julie* (1999) er en filmatisering af Strindbergs skuespil, optaget over en to-ugers-periode i en enkelt, lukket dekoration - det store køkken på herresædet. I enkelte scener træder personerne udenfor, men eksteriøret er tydeligt en kulisse, der er bygget i tilknytning til køkkenet. Filmen blev optaget i lange, fortløbende indstillinger (super-16mm-apparaterne rummer op til et kvarters film i en enkelt kassette). Figgis og fotografen, sammen med et enkelt par teknikere, bevægede sig rundt inde i den lukkede dekoration sammen med skuespillerne, mens alle andre måtte se til på monitorer udefra. I klipningen er de lange optagelser dog blevet brudt; Figgis klipper ivrigt frem og tilbage mellem de to kameraer.

Under arbejdet med filmen fandt Figgis kimen til sine seneste eksperimenter; han vænnede sig undervejs til at se de lange optagelser igennem parallelt, så han havde billederne fra sit eget kamera på en skærm og dem fra fotografens på en anden ved siden af. Virkningen syntes han var tilstrækkelig fascinerende til at lade den samlejescene, der udgør filmens midtpunkt, gengive på den måde i den færdige film; her ser vi altså en split-screen optagelse med to synkrone indstillinger, taget fra forskellige vinkler.

Tidseksperimenter. I *Timecode* (2000) har han taget skridtet videre. Den er optaget på digital video med fire forskellige, synkroniserede apparater i én 93 minutter lang indstilling uden et eneste klip: under hele filmen er lærredet delt i fire felter, og i hvert felt kører så en af de fire optagelser. Idéen synes at være udviklet uafhængigt af dogmebrødrenes nytårsprojekt *D dag* (2001), og Figgis benyttede sig ikke af et kontrolrum eller tilsvarende, men betjente selv et af de fire kameraer. Selv om *Timecode* har et stort persongalleri (man fornemmer en vis inspiration fra *Short Cuts*), er der tale om et sammenhængende net af historier, hvor personer påvirker hinanden.

Over en to-ugers produktionsperiode blev filmen optaget i alt femten gange, og de medvirkende fik den forevist samme dag med mulighed for at diskutere og ændre ved helheden. Selv om Figgis havde fastlagt det overordnede handlingsforløb (manuskriptet blev skrevet på nodepapir med de fire kameraer som fire melodilinjer), var dialogen og mange af detaljerne overladt til skuespillerne. Den endeligt udsendte film er det femtende og sidste



The Loss of Sexual Innocence

take; dvd-versionen indeholder også det allerførste. Figgis' styring af tilskuerens opmærksomhed sker alene gennem lydsporet, hvor snart det ene, snart det andet billedfelt dominerer; på dvd-udgaven er der en interaktiv option, hvor man kan sidde og skifte frit frem og tilbage. Det giver bl.a. mulighed for at høre alle dele af den filmprojekt-præsentation (eller *pitch*), som en ung, superintellektuel kvindelig instruktør fremlægger for en flok producenter. Projektet er tydeligt nærmest identisk med *Timecode*, og selv om Figgis lægger en vis ironisk distance til præsentationen, er henvisningen til Erwin Piscator og hans teater, hvor film og sceneoptræden blandedes, utvivlsomt alvorligt ment.

Figgis har været meget tilfreds med resultatet, og *Timecode* er da også en opfindsom og underholdende film. I øjeblikket arbejder han med *Hotel*, en ny film optaget i februar og marts 2001 og baseret på det samme fire-billede-princip som *Timecode*. Den understøttes af et avanceret website.

I juni 2001 fik den engelske kunstner Jeremy Deller arrangeret en rekonstruktion af et voldsomt sammenstød mellem politi og minearbejdere under den store strejke i 1984 i Orgreave ved Sheffield. Denne kæmpe-happening, en totalteaterperformance med små 1000 medvirkende, blev filmet af Figgis, og optagelserne skal danne basis for en tv-film, *The Battle of Orgreave*, der forventes udsendt i 2002.

Casper Tybjerg

Litteratur

Manuskripterne til *Liebestraum*, *Leaving Las Vegas*, *One Night Stand* og *The Loss of Sexual Innocence* er udgivet i bogform.
Interviews: *Sight and Sound* (Spring 1990), *Time Out* (26.10.1994), *Sight and Sound* (marts 1995), *Time Out* (17.1.1996), *Sight and Sound* (maj 1999), *EPD Film* (juli 1999), Besty Sussler (red.), *Speak Theater and Film* (Amsterdam 1999).
Internet: www.filmfour.com/hotel

Filmografi

1984 The House (tv, kort)
1988 Stormy Monday
1990 Internal Affairs/Interne affærer
1991 Mara (del af *Women & Men 2: In Love There Are No Rules*) (tv, kort)
1991 Liebestraum
1993 Mr. Jones
1994 The Browning Version/Livets skole
1995 Leaving Las Vegas
1997 Flamenco Women (dok)
1997 One Night Stand
1999 The Loss of Sexual Innocence
1999 Miss Julie
2000 Timecode

David Fincher

"Jeg ved ikke hvor meget film skal underholde. Jeg er altid interesseret i film der giver ar", har David Fincher udtalt, og det har han formået at omsætte konkret i sin uafrystelige gennembrudsfilm Se7en og senest også i Fight Club

Amerikaneren David Fincher (f. 1962) indledte sin karriere som instruktør af tv-reklamer og musikvideoer. Især dem, han instruerede for Madonna, til hits som *Express Yourself* og *Vogue*, er milepæle indenfor genren pga. deres gennemførte og stilsikre æstetiske udtryk. Allerede her kan man se Finchers fascination af ekspressionismens og noir-filmens lyssætning og ikonografi, kombineret med en udpræget sans for bevægelse i både klipning og kameragange, tydeligst i videoen *Express Yourself,* hvor scenografien fra bl.a. Fritz Langs *Metropolis* (1926) fortolkes specifikt.

Debuten som filminstruktør kom med science fiction-filmen *Alien3* (1992), der efterfulgte Ridley Scotts organiske high-tech i *Alien* (1979) og James Camerons lysende metalliske tech-noir i *Aliens* (1986). Fincher vælger med sin mise en scène at betone det dystopiske i skildringen af den våbenløse fængselsplanet, hvor Ripley (Sigourney Weaver) befinder sig. De lange skakter og underjordiske gange oplyses kun af fakler og levende lys, og den eneste mulige destruktion af monsteret er smeltning på fængslets blystøberi (en slutning inspireret af *Terminator 2: Judgment Day*). Men den dystopiske *Alien3* internaliserer også modermonsteret; Ripley er blevet 'gjort gravid' mens hun var i hypersøvn, og da hun ikke er interesseret i at leve videre som forskningsobjekt, er der kun én mulighed tilbage for hende - at styrtdykke ned i smeltedigelen for derved at udrydde alien'en. I dette genrestykke kan man skimte to auteur-elementer. På den ene side den formmæssige inspiration fra ekspressionismen og film noir, der også har en tematisk funktion som afspejlingen af et fremherskende mentalt mørke. I Fincher-versionen får mise en scène'n modspil af en dynamisk klipning og forundrende kameravinkler, der i overført forstand visuelt spejler et fragmenteret livssyn. På den anden side viser filmen også, med Ripleys endegyldige valg, Finchers interesse for at skildre et moderne menneske, som i erkendelsen af sine grundlæggende eksistentielle værdinormer også må tage den ikke altid lige lykkelige, konkrete konsekvens heraf.

Mørke mesterværker. I hovedværket og gennembrudsfilmen *Se7en* (1995) er det en mere direkte civilisationskritik af det moderne samfund i gennemført noir-æstetik, der underbygges af kriminalgådens tilsvarende uigennemskuelighed. De to detektiver, den unge Mills (Brad Pitt) og den garvede Somerset (Morgan Freeman), er på jagt efter en bestialsk seriemorder, John Doe (Kevin Spacey), der straffer sine ofre i henhold til De syv dødssynder. Den naive Mills tror stadig på, at opklaringen af en forbrydelse, udover at den skyldige får sin velfortjente straf, også kan medføre forandring og for-

bedring af samfundet. Somerset derimod har for længst resigneret og ser kriminaliteten som vilkåret, der ikke kan ændres på, men han har dog en forestilling om, at forbrydelsen kan opklares rationelt. På den måde bliver de begge fanget i seriemorderen John Does projekt, hvor opklaringen viser sig at være nødvendig for forbrydelsens fuldførelse. I *Se7en* er det ikke kun mørket, men også byens lyde der trænger sig på og bliver næsten insisterende. Mills og kæresten Tracy (Gwyneth Paltrow) må f.eks. leve med, at højbanetoget jævnligt kører meget tæt forbi deres nye lejlighed, så glassene ryster og grammofonen skifter rille. Somerset har taget konsekvensen af byens 'uregelmæssige' larm og kan bedst sove til takten af en metronom. Lydbrugen indvarsles af den stildannende virtuose titelsekvens, der sammen med sangen, David *Bowies The Heart's Filthy Lesson*, og metalliske skærende lyde, suppleres af visuelle ridsende skriverier i celluloid, med blæk på papir og jump-cut klipning. Sekvensen afsluttes med, at vi ser en saks klippe "God" ud af en dollarseddel, hvor der som bekendt står "In God We Trust". Så er filmens stemning lagt an – Gud *er* død.

Den dominerende del af filmen er henlagt til et mørkt og regnfuldt, unavngivent bylandskab, hvor dagslyset kun kommer ind gennem persiennernes sprækker og som refleksioner i regnen. Filmens markante mise en scène kommer derved til at spejle det moralske og følelsesmæssige mørke, der hersker i det moderne samfund i fiktionen (og udenfor). 'The final showdown' for både Mills og Doe (og Somerset) er iscenesat i bragende solskin, og bliver dermed en ydre kontrast til den totale mentale formørkelse. Det er nemlig her, Mills går mentalt i sort af skyldfølelse, af sorg over at have mistet sin elskede og i fortvivlelse over at have været en (uvidende) brik i John Does spil om de syv dødssynder.

Den knap så gennemførte *The Game* (1997) handler om den stenrige forretningsmand Nick (Michael Douglas), som er fraskilt, ikke dyrker noget socialt liv og kun nødtvungent taler med sin bror (Sean Penn), der i fødselsdagsgave giver ham et 'spil', hvor han selv spiller hovedrollen. Det hele er iscenesat af et firma der har specialiseret sig i den slags practical jokes. Nick hvirvles ind i en lang række (planlagte, viser det sig) forviklinger, der inkluderer at han får frataget sin økonomiske status og dermed sin identitet. Men han involveres også i et forhold til en smuk bedragerisk kvinde, mistænkes for narkomisbrug, overfaldes og må tage flugten i flere omgange. Hver gang Nick tror at 'spillet er slut', så fortsætter det. Til sidst bliver det for meget for ham, efter at han ved et uheld har skudt sin bror, og han beslutter sig for at tage sit eget liv ved ligesom sin far at springe ud fra et tag. Men også dét var en del af planen, og Nick lander på en stor luftpude midt i sin egen fødselsdagsfest. Det planlagte spil havde altså kalkuleret med, at Nick ville begå selvmord. "I had to do it, you were such a son of a bitch", siger den lyslevende bror til Nick og giver ham et knus. Nick lader blikket glide rundt blandt de mange gæster og kan genkende flere fra de forløbne døgns begivenheder: De personer, som Nick var overbevist om var hans fjender, viser sig at være skuespillere og danser nu rundt med sjove hatte og glassene fyldt af champagne.

En slutning, der minder om Fritz Langs film noir-klassiker *The Woman in the Window* (1944, *Kvinden i vinduet*). Men hvor Edward G. Robinson i drømme indirekte blev advaret om ikke at træde uden-



Fight Club

for dydens smalle sti, har Nick været igennem det ultimative terapi-spil.

You don't talk about Fight Club. *Fight Club* (1999) er et frysende uhyggeligt portræt af det moderne, forbrugende og livsstilsdefinerede unge menneske. Hovedpersonen er også voice over-fortælleren, en søvnløs og skizofren ung mand (Edward Norton), der præsenterer sig selv som "I am Jack". I sin længsel efter at føle 'noget' begynder Jack at gå til møder i selvhjælpsgrupper for patienter med testikelkræft og andre potentielt fatale sygdomme, og det er også her han møder Marla (Helena Bonham Carter). På et fly støder han tilfældigvis på Tyler Durden (Brad Pitt), men da Jack samme aften vender hjem til sin lejlighed, er den på mystisk vis blevet sprængt i luften, og hans indkøbte ydre (IKEA) identitet er væk. Han kontakter Tyler, som hjælper ham med et sted at sove, på den betingelse, at Jack slår ham, hårdt og med knytnæver. Denne og de følgende slåskampe bliver til organiseringen af den hemmelige Fight Club, hvor både den første og den anden regel er, at man ikke må snakke om den. I forlængelse heraf organiserer Tyler en terror-gruppe med det formål at underminere det etablerede system. Tyler er alt det som Jack gerne vil være: modig, frygtløs, sexet og muskuløs. Det er også Tyler der indleder et seksuelt forhold til Marla. Men det viser sig mod filmens slutning at Tyler er Jacks skizofrene udspaltning, hvilket betyder, at Tyler og Jack er én og samme person. Det går op for Jack, der ellers har guidet os gennem fortællingen med sin voice-over, og for tilskueren, da han vil forhindre Tylers terror og alle omkring ham tiltaler ham og behandler ham som Tyler. I rammehistorien ser vi Tyler true Jack med en pistol. Sidst i filmen vender vi tilbage til denne situation, som ender med at Tyler dør ved at Jack skyder sig selv i hovedet. Tilsyneladende dør Jack ikke selv, og i afslutningsbilledet ser vi ham og Marla holde hinanden i hånden, mens kontorbygningen overfor eksploderer for øjnene af dem.

I denne sidste sekvens er der indklippet et par enkelte frames af et pornografisk billede, der forestiller et erigeret lem, og det viser tilbage til tidligere i filmen: Her fortæller Jack os, kiggende i kameraet, om Tylers 'skjulte' oprør mod den pæne borgerlighed. Gennem sit arbejde som filmoperatør klipper han frames fra pornofilm ind i de familiefilm, biografen viser. I slutningen har vi lige set Tyler dø, og også her er der indklippet pornografiske frames. Ligesom Tyler også optræder i indklippede enkeltframes flere gange, før Jack møder ham i flyveren, bl.a. på Jacks arbejde, i selvhjælpsgruppen og hos lægen. Hvis det var en traditionel thriller, ville det være et subtilt oplæg til en *Fight Club II – Tyler Durden Returns*. Men *Fight Club* er en utraditionel, paranoid thriller, med en skizofren (upålidelig) fortæller, der måske alligevel ikke har fået bugt med sit

andet jeg. *Fight Club* er derfor også et skizofrent værk, med det splittede selv spaltet ud på plottets to hovedpersoner. Filmen problematiserer det moderne livsstilsmenneske, der i fokuseringen på det ydre 'image' hverken er i forbindelse med sine følelser eller med menneskene omkring ham og må ty til Fight Club for at 'mærke verden'.

Dystopiske visioner. Finchers dystopiske visioner er dog ikke uden værdinormer, snarere rummer de netop en kritik af nutidssamfundets manglende værdier og fokusering på ydre rammer. Finchers film er blevet betegnet som: mænd og destruktion. Dette kommer konkret til udtryk i tematiseringen af den skrøbelige krop: med Ripleys graviditet med monsteret, de fem første mishandlede og forpinte dødsofre for John Doe, og de hårdtslående mandekroppe i *Fight Club*. Den fysiske smerte som dokumentation for, at 'jeg' er i live.

Se7en er den film hvor det lykkes for Fincher at leve op til sin egen forestilling om at film skal 'give ar'. *Se7en* er ikke sådan at slippe, netop fordi den ikke anviser en vej ud af det urbane mareridts labyrint. Men også *Fight Club* er det svært at ryste af sig, fordi man som med Bryan Singers *The Usual Suspects* (1995) og M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999), må tænke - evt. se - filmens forløb igennem igen, før det hele falder på plads. Fincher brød igennem med *Se7en*, og med *Fight Club* blev det slået fast, at her er tale om en instruktør der indenfor systemet formår at lave film, som ikke bare er æstetisk fornyende, men i mainstream-regi leverer en række ætsende præcise portrætter af vor tid.

Helle Kannik Haastrup

Litteratur

Christensen, Christa Lykke (1998): "Kropslig pinsel som spektakulært skue" in *Kroppe, Medier, Billeder* (Christa Lykke Christensen, Anne Jerslev og John Thorup red.), Borgen/Medier, København.
Dyer, Richard (1999): *Seven*, BFI Modern Classics, London.
Haastrup, Helle Kannik (1997): "Forestillinger om Fremtiden: 90érnes science fiction-film i æstetisk perspektiv", in Kosmorama nr 219.
Haastrup, Helle Kannik (1999): "Fanget af fortiden - igen! Hyper Noir i 90érne", in Kosmorama nr. 223.

Filmografi

1992 Alien3
1995 Se7en
1997 The Game
1999 Fight Club

Fridrik Thór Fridriksson

Naturens Børn blev Fridrik Thór Fridrikssons internationale gennembrud. Nu forsøger den islandske magiske realist sig med skizofreniens og hallucinationernes verden i Universets Engle. Men hvem er han?

Det er svært at beskrive den islandske filmindustri som andet end marginal på det filmiske verdenskort. Ikke desto mindre har den autodidakte filminstruktør og producent Fridrik Thór Fridriksson opnået international opmærksomhed, anerkendelse og position ved at skildre den unge og tyndtbefolkede nation via dens marginaler: de ukuelige outsidere, der lever i samfundets periferi, hvorfra de betragter og beskriver det - forsøger at finde fodfæste eller gøre op med det.

Selv blev Fridrik Thór Fridriksson født i 1954 i Reykjavik, blot ti år efter at Island blev en selvstændig nation. Han voksede op i et af hovedstadens knapt færdigtbyggede kvarterer, hvor de nye strømninger væltede ind over det lille samfund, der på alle ledder og kanter gennemgik en hastig udvikling og grundlæggende forandring. Urbaniseringen var (og er) i fuld gang, og den amerikanske militærbases tilstedeværelse – med bl.a. tv og radio, film og rock'n'roll – gav populærkulturens massive indmarch i Island et gevaldigt skub. En tid, en problematik og et samfund som Fridriksson ikke blot er et barn af, men som han endvidere har behandlet og belyst på det hvide lærred gennem sit voksne liv. Først som den nyetablerede islandske filmindustris outsider med eksperimentalfilmen *Brennu Njáls Saga* (1980, *Njals Saga*), hvor en hånd bladrer gennem nationalklenodiet, der ved og i takt med værkets klimaks går i brand. Så i dokumentarfilmene *Rokk í Reykjavík* 1982 (med bl.a. en ung Björk) og *Kúrekar Nordurins* (1984, *Icelandic Cowboys*); samt den Andy Warholske *Hringurinn* (1985), der som med lysets hastighed - et kamera, der via en computer og koblet til en bils speedometer, tager et billede hver tolvte meter - bringer os hele Islands kyst rundt via ring- eller hovedvejen på kun firs minutter.

Det er dog hverken som de tidlige 80'eres filmprovo eller 90'ernes største islandske filmproducent, vi kender Fridriksson - men som instruktør.

Mytologien, manden og filmen. Indtil videre har vi kun haft mulighed for at se fire af hans seks spillefilm i Danmark. *Bíódagar* (*Movie Days*, 1994) og *Djöflaeyjan* (*Djævelens ø*, 1996), der via hhv. barnets øjne og en slumfamilies baraksaga fra Reykjaviks og modernitetens grænseland beskriver forandringerne og kontrasterne mellem det gamle og det nye, det bekendte og det fremmede, i efterkrigstidens Island. *Börn náttúrunar* (1991, *Naturens børn*) og *Á köldum klaka* (*Cold Fever*, 1995), der i nutiden og med roadmoviens form belyser to rejser, der hiver os ud af det moderne og rationelle liv for at stille os op over for fortidens traditioner og (over-)naturlige liv på landet. På den ene side landskabets åbne og (næsten) uberørte vidder, på den anden side dets mystik i og for de fortællinger, der stadig-

væk lever og udgør en del af bl.a. Fridrikssons fortællinger fra Island.

En mytologi der (lidt à la den amerikanske western og Dennis Hoppers banebrydende roadmovie *Easy Rider*, 1969) finder individets frihed i det hverken civiliserede eller korrupte landskab, der på Island - gennem folketro og –sagn - endvidere er fuldt af ånder og andet mere eller mindre velmenende liv. For ligesom Fridrikssons barndomsvenner og (skiftevis) manusmedforfattere Einar Már Gudmundsson og Einar Kárason, der ikke betvivler deres hovedpersoners beretninger og anekdoter, arbejder han med en magisk realisme, der udspringer af hverdagens (anti-)helte; hvad de oplever og ikke mindst hvordan. Med andre ord bunder hans magiske og til tider meget poetiske realisme - der er knap så fantastisk som den sydamerikanske og slet ikke bruger imaginære rum - i nutidens 'utrolige' folkesagn.

Fridrikssons første spillefilm *Skytturnar* (1987, *White Whales*) er en nærmest omvendt roadmovie, der uden det magiske men i en meget poetisk og blå realisme – om end den ender i et voldsomt og larmende skyderi – sender to hvalfangere på en fatalistisk rejse til Reykjavik, hvor de aldrig finder sig til rette, ligesom hvide hvaler heller ikke kan med andre artsfæller. En debut der gav Island en pendant til Jim Jarmusch, Wim Wenders eller Aki Kaurismäki, der inspireret af historien lavede *Ariel* i 1988.

At der skulle gå fire år mellem *White Whales* og *Naturens børn*, skyldtes ganske enkelt, at den islandske filmfond to gange i træk nægtede at støtte, hvad der skulle blive nationens første Oscarnominerede film og dermed Fridrikssons internationale gennembrud.

Roadmovie. En gammel og ensom bonde bryder op, lukker og slukker efter årets høst, for at drage mod Reykjavik, hvor datteren og hendes familie bor i en af byens utallige blokke. Men der er på ingen måde plads til den gamle og hans livsrytme i den moderne families hektiske liv, og han ender på et plejehjem; tilsidesat, parkeret, af vejen. Her møder han en ungdomsflamme, der gerne vil gense og opleve barndomsegnen en sidste gang. En forårsnat stikker de af. I en stjålen jeep og med politiet i hælene (ligesom samme års *Thelma and Louise*) søger de friheden og rødderne. Via naturen og dens magi bliver de atter naturens børn.

Naturens børn er en lille og varm film på 80 minutter, med blot ca. 300 kameraindstillinger (modsat f.eks. *Djævelens øs* 900 på 100 min.) og en meget sparsom dialog. Den kan ses som blot en roadmovie med gamle rebeller, en kærlighedshistorie, eller som en stille og poetisk filmet påmindelse om at livets mål og værdier ikke nødvendigvis ligger i eller opnås via den moderne hverdags hektiske liv. Et eller andet sted er historien om alderdom, kærlighed og rødderne betydning (som svar på Bergmans *Smultronstället*, 1957, *Ved vejs ende*) international og almen – og det hjalp sikkert på det internationale publikum, der allerhøjest kendte islandsk film som svulstige vikingedramaer – men den var iscenesat i det magiske islandske landskab, der vakte og vækker interesse.

Respekten for traditionerne, livet og døden i naturens verden med ånder og mystik – eller manglen på selv samme i det moderne samfund – er også udgangs- og omdrejningspunktet for Fridrikssons seneste roadmovie *Cold Fever*, der sender en japaner gennem det islandske vinterlandskab for at udføre et buddhistisk begravelsesritual i en af Islands fjerneste afkroge, hvor hans forældre døde.



Universets engle

Naturligvis er hans rejse ligeså mentalt befriende, som den er fuld af mystiske og besværlige biveje samt overraskelser.

The American Way? Hvor roadmovien forbinder forskellige oplevelser og konfrontationer via vejen - mod det mere mentale end fysiske mål, der ofte er hinsides – har Fridriksson brugt en løs eller rettere ikke-kanonisk struktur i sine film om efterkrigstidens Island, der forbinder forskellige anekdoter i en mosaik og ad den vej belyser det liv og de forandringer, der prægede enhver islændings liv i 1950'ernes tumult. I *Movie Days* er det via barnets observerende og let forførte øjne, at kontrasten mellem det moderne og traditionelle Island tegnes. Som gennem et nostalgiens fotoalbum oplever vi biografbesøg og de gamles folkesagn, demonstrerende kommunister og amerikanske soldater. Alt dette og mere til gennem én sommer, der forandrer drengen Tómas, hans liv og syn på det, samt filmen.

Movie Days er i høj grad selvbiografisk, med den vinkling at Tómas er et resultat af både Fridrikssons og Einar Már Gudmundssons erindringer. Dens varme og til tider selvironiske humor peger direkte på Woody Allens *Radio Days* (1987) og Giuseppe Tornatores *Nuovo Cinema Paradiso* (1989, *Mine aftner i Paradis*).

Universets engle. *Djævelens ø* har tydeligvis sin inspiration i Ettore Scolas *Brutti,*

sporchi e cattivi (1977, *Grimme, dumme og beskidte*) og især Viscontis *Rocco e i suoi fratelli* (1960, *Rocco og hans brødre*). Men selv om den både er barsk og meget tragisk, er den stadigvæk præget af Fridriksons lunefulde, sorte og bittersøde humor, der bunder i hans humanisme og evige sympati med sine hovedpersoner, der - som de outsidere de er - kæmper for deres plads og ståsted i et nyrigt samfund.

Det samme kan siges om Fridrik Thór Fridrikssons seneste helt, som dukker op i de danske biografer til efteråret i *Englar alheimsins* (2000, *Universets engle*), filmatiseringen af Einar Már Gudmundssons også til dansk oversatte roman. Det er en særlig og sælsom fortælling om Páll, der ligesom Gudmundssons ældre bror Pálmi Örn levede for kunsten, musikken og poesien, men med og igennem en tiltagende skizofreni. En tragisk beretning, der serveres varmt, uden nogen belærende moralisme. Fortalt i første person af den skizofrene hovedperson via voice over, hvilket den tidligere dokumentarist Fridriksson meget bevidst aldrig har brugt før.

At Fridriksson filmatiserede sin barndomsvens roman, der i 1995 blev tildelt Nordisk Råds Litteraturpris, var langtfra nogen overraskelse, men ikke desto mindre kunne det godt ligne begyndelsen på et nyt kapitel i hans liv og karriere. Indtil *Universets engle* har han fokuseret på Island og den moderne islandske mentalitets kontraster, skildret i en mosaik, der struktureret af byens, biografens og naturens børn lyser op på lærredet, mellem filmens magi og naturens lys – eller filmens lys og naturens magi?

Birgir Thor Møller

Filmografi

1980 Brennu Njáls Saga/Njals Saga (kort)
1981 Eldsmidurinn/Blacksmith (kort, dok.)
1982 Rokk í Reykjavík (dok.)
1984 Kúrekar Nordurins /Icelandic Cowboys(dok.)
1985 Hringurinn/The Circle (eksperimental dok.)
1987 Skytturnar/White Whales
1989 Sky without Limit (tv, kort)
1990 Pretty Angels (tv, kort)
1991 Börn náttúrunar/Naturens børn
1994 Bíódagar/Movie Days
1995 Á köldum klaka/Cold Fever
1996 Djöflaeyjan/Djævelens ø
2000 Englar alheimsins/Universets engle

Tómas Gislason

Tómas Gislasons film er temperamentsfulde værker, der viser en iver efter at indpode filmmediet energi og fornyelse. Den viltre, overraskende og voldsomt smukke stil rækker effektfuldt ud og påvirker fortællinger, genrer og tematik

Tómas Gislason (f. 1961) er uddannet som klipper på Den Danske Filmskole, hvor han sammen med fotografen Tom Elling var med til at skabe holdkammeraten Lars von Triers tidlige stil i film som *Nocturne* (1980) og *Befrielsesbilleder* (1982). Gislason har været kendt for dette samarbejde, som han fortsatte som klipper på *The Element of Crime* (1984, *Forbrydelsens element*), og desuden var han med til at udvikle billedstilen i *Europa* (1991), *Riget* (1994) og *Dancer in the Dark* (2000). I de senere år er han imidlertid kommet ud af Triers skygge og har markeret sig som instruktør med originale og temperamentsfulde værker, der viser en iver efter at indpode filmmediet energi og fornyelse.

Polaroidkunst. I sin første film som instruktør, *Fra hjertet til hånden* (1994), bliver Gislason inden for portrætdokumentarens rammer ved at lade filmskaberen, manden, danskeren, journalisten, kunstneren Jørgen Leth være det absolutte omdrejningspunkt. Filmen har Gislasons meget voldsomme og iøjnefaldende stil. Stilen understreger Jørgen Leths personlighed og psykologi som i den virkningsfulde lyd- og billedmontage, der beskriver Leths nervesammenbrud under Tour de France. Stilmarkører bliver også brugt til at markere overgange, hvor det fortrinsvis er polaroidmotivet, der på forskellige måder udnyttes som kapitelinddelinger.

Man mærker en sprudlende lyst til at tage livtag med dokumentargenren, som da Leth taler om, at film ikke skal manipuleres. Scenen brydes op af klip og computereffekter, og replikken "fra hjertet til hånden" gentages, så den nye sammenhæng ganske programmatisk kommer til at modsige Leths udtalelse: Hos Gislason bliver film nemlig manipuleret. Enkelte andre gange blander Gislason sig i filmen; da Leth f. eks. udtaler sig forblommet om sex og bryder grinende sammen, har han tydeligvis en kontakt med den ligeså lattermilde Gislason bag kameraet. Gislasons filmværk er på ingen måder stilhedens, roens og eftertænksomhedens. Der er i den grad drøn på hans film, der er ultramættede med sansestimuli og æstetisk krævende i deres formfornyelse.

USA på vrangen. *Patrioterne* (1997) er en film om mysteriet USA. I centrum har vi Tómas Gislason selv, der introducerer os til problematikken og guider os igennem begivenhederne. Det er en dokumentarisk roadmovie, hvor Gislason rejser ud for at finde 'USA Gone Wrong.' Desværre er det et lidt tvivlsomt journalistisk projekt. I løbet af filmen møder vi militante ekstremister, der mener at NATO er antikrist, og igen andre der mener at det jødiske holocaust er en løgn, designet for at glemme de sortes smertelige historie. Horrible og

paranoide udtalelser strømmer fra filmens personer og får kun et ringe modspil af Gislason. Til gengæld har han fundet en ekspert som med jævne mellemrum udlægger og modbeviser, hvad vi har hørt. Denne polarisering af sandt og falsk gør Gislasons verden klar og overskuelig, selvom han i starten af filmen benægter, at det er tilfældet. Som i *Fra hjertet til hånden* er stilen primært brugt til at understrege og udpege personers eller situationers karakteristika. Ultrasensibelt synes kamera og mikrofon at afsløre sindssyge, had, paranoia, trusler og at markere dem med en foruroligende og tydelig stil. Denne strategi understreger polariseringen og kommer til at fremstille flere af filmens personer som moralsk og ideologisk anløbne.

Gislasons tendentiøse brug af stilen hjælper os til at udpege skurke, men det er som om han går i sin egen fælde: *Patrioterne* er som en løbsk løgnedetektor, der har så travlt med at finde og sanse sammensværgelser, at journalisten Gislason kommer til at fremstå som en naiv, selvgod paranoiker.

Rødt chok. *Den højeste straf* (2000) er Gislasons tredie film som instruktør og hans afgørende gennembrud som filmmager. Filmen beskriver Ole Sohns forsøg på at finde ud af, hvad der skete med kommunisterne Arne Munch-Petersen og Claus Jensen i Stalintidens USSR. Vi følger ham fra Moskva til Sibirien, på gader, i arkiver, fængsler og fangelejre. Sohns status som tidligere formand for DKP gør, at hans eftersøgning forekommer som en slags bodsvandring, hvilket markeres frækt og til tider provokerende, når Sohn monteres i selskab med kommunismens symboler. *Den højeste straf* benytter sig netop af en slags collagestrategi, der via Jacob Thuesen og Pernille Bech Christensens fantastiske klipning sammensmelter forskellige medier, tider og realitetslag. Nutidige miljøer levendegøres med klip fra gamle dokumentar- og fiktionsfilm, levende billeder i farver monteres med kommunismens symboler tintet i rødt, fortid i sort-hvid veksler og kombineres med nutidens billeder og stemmer. Til tider fungerer filmen næsten som en pegebog, der ved ords nævnelse indklipper illustrerende billeder og lyde. Det giver en vældig dynamik til det fortalte, som når fødslen af Claus Jensens barn illustreres meget direkte ved et ganske kort rødtonet indklip af et barn, der presses ud af sin moders skød.

Filmens stil bruges langtfra kun som understregning af personers følelser eller fortællemæssige højdepunkter. Det er som om filmen helt automatisk åbner sig for stilistisk mangfoldighed. Således sammenklippes for eksempel Sohns mange enetaler så insisterende, at vi bliver opmærksomme på konstruktionen. Han har tydeligvis fortalt historien mange gange, og det muliggør, at historien sammenføjes til sin oprindelige form - bare fortalt fra forskellige steder og tider. Det er ikke en erkendelsesmæssig pointe om sandhedens flertydigheder, der her slås fast. Snarere er der tale om, at den historiemæssige og tematiske entydighed gør det muligt for Gislason at markere sit temperament gennem en fornyende og markeret stil. *Den højeste straf*s mangeartede elementer er underlagt en gennemgående grafisk stil, som har mindelser om den kommunistiske konstruktivisme. På denne måde markerer *Den højeste straf* sig meget tydeligt som et stykke anti-kommunistisk kunst, samtidig med at den er iklædt kommunismens spektakulære form.



Den højeste straf

Gåden om de forsvundne kommunister er til tider fremstillet ganske overvældende og dristigt. Således er Sohns redegørelse for Munch-Petersens arrestation eksempelvis klippet sammen med en arrestation i Moskvas gader af en mand uden opholdstilladelse, og det giver en overraskende og pludselig nærhed, at vi sådan får en uventet og flygtig identifikationsfigur. Denne identifikation per stedfortræder gentages senere i filmen, hvor Sohn og en kammerat af Claus Jensen i korte øjeblikke genskaber Claus Jensens første møde med sin voksne datter. Gislason eksperimenterer her suverænt med dokumentargenren og skaber en vellykket balance mellem film og virkelighed. Dog kan filmens virkelighedsrepræsentation også være problematisk, som når det viser sig, at en del af filmens hovedpræmis - spørgsmålet om hvad der blev af Claus Jensen - er inaktuel, fordi der aldrig har været tvivl om Jensens konkrete skæbne. Påstanden om hans forsvinden holder spændingen kunstigt oppe, mens det egentlige spørgsmål om og svaret på Claus Jensens skæbne synes at være af mere flygtig karakter.

Trods den farverige og til tider kritisable fiktionalisering er *Den højeste straf* et kunstnerisk højdepunkt for Gislason, og det virker som om iscenesættelsens urolige temperament har fundet en perfekt modstilling i den alvor og eftertænksomhed, som Sohn står for.

Amerikanske landskaber. I Gislasons tre første dokumentariske film er der en stadigt stigende tendens til at fiktionalisere virkeligheden med narrative, stilistiske og dramaturgiske effekter. I hans første spillefilm, arbejdstitel: *P.O.V. - Point of View* (2001, også arbejdstitel: *Like a Rock*), er der derfor meget passende tale om en slags dokumentarisering af fiktionen. Gislason lader virkelighedens uforudsigelighed være bestemmende i filmarbejdet for eksempel ved at have ladet spontanitet være bestemmende for manuskriptskrivningen, der er foregået fra dag til dag og så at sige vokset ud af optagelserne. Den kronologiske optagelse og uforudsigeligheden har givet skuespillerne mulighed for at komme tættere på deres karakterers psykologi og i sidste ende komme med mere levende portrætter.

P.O.V. er historien om den åbenhjertige Camilla (Trine Dyrholm), der på sin bryllupsdag i Las Vegas flygter fra sin kæreste og slår pjalterne sammen med den modvillige og tavse motorcyklist Rock. På deres tur til Los Angeles og senere op ad Californiens kyst kommer hun tættere og tættere ind på livet af Rock, hvis livsmod er blevet vendt til selvhad og destruktionslyst på grund af et fadersvigt. Trine Dyrholm kropsliggør med en fænomenal tilstedeværelse den irriterende, naive dansker, der med sin spontanitet sætter en række konflikter i gang. Anderledes uforløst er Rock (Gareth Williams), hvis figur noget bastant er skabt som symbol på den amerikanske drøm der er blevet til et

mareridt. Filmen har det samme polariserede verdenssyn som vi mødte i *Patrioterne*, men her i en næsten allegorisk form med USA som et symbolsk landskab, hvor flere af personerne optræder som abstrakte ideer, hvilket gør den en del mere indholdsmæssigt krævende og interessant.

Filmens clou er den fænomenale brug af filmiske virkemidler, og titlen refererer netop til den subjektive point of view-indstilling, hvor filmen lader os opleve handlingen gennem en persons øjne. P.o.v.'erne bruges overrumplende og foruroligende, når Gislason i pludselige klip lader filmen blive set igennem sære bevidstheder som den voldelige klovn eller den mediterende fredselsker. I scenerne ved Big Sur danner bølgerne, klipperne og stranden baggrund for handlingen, og via klipning, billed- og lyd manipulation kommer de til at afspejle stemningen mellem Camilla og Rock, samtidig med at det er en vældig sanselig stimulus for tilskueren. Det samme gælder da Rock fortæller om sin kones selvmord. Gislason klipper flere gange et lynmotiv ind, der både lyd- og billedmæssigt bryder fortællingen, samtidig med at det giver oplevelsen rytme og intensitet.

Gislason går til bestemte emner og kulturelle forhold med et polariseret verdenssyn. Alligevel er hans film fascinerende, fordi han - så suverænt som få andre - formår at komponere sit filmiske materiale. I *P.O.V.* og *Den højeste straf* er filmens virkemidler tilstede som markører, der guider eller manipulerer os til indsigt og identifikation. Men stilen er også tilstede som mål i sig selv, og filmene bliver voldsomme symfoniske værker, der insisterer på filmmediets æstetiske muligheder.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

1994 Fra hjertet i hånden (dok)
1997 Patrioterne (dok)
2000 Den højeste straf (dok)
2001 P.O.V. (arbejdstitel)

Amos Gitai

Israelsk film har aldrig rigtigt kunne gøre sig gældende. Den har kun opnået gennemslagskraft på de internationale festivaler, når den besad en stor portion selvkritik. Effektiv kritik nåede først igennem den statslige censur i 1990'erne. Det blev påfaldende via den sprøjtende produktive geniale instruktør Amos Gitai som hæmningsløst blander fiktion og dokumentarisme

Amos Gitai blev født 1950 i Haifa som produkt af en socialistisk indvandrer fra Sovjetunionen og en Bauhaus-arkitekt fra Tyskland. Gitai studerede arkitektur 1971-75, mens han lavede egne 8mm og 16mm-film. Han fortsatte sine arkitekturstudier i Berkeley, hvor han opnåede en Ph.D. i 1986.

Gitai blev alvorligt såret i Yom Kippur-krigen 1973 under et syrisk angreb. Fra 1977 fik han dokumentariske opgaver for israelsk tv, som censurerede tre af hans mest kontroversielle dokumentarfilm - *Political Myths* (1977), *The House* (*Bayit*, 1980) og *Field Diary* (1982).

Kippur



Fiktion og dokument. *The House* er typisk for Gitais metode. Den gennemgår et hus' historie på den omstridte Vestbred, hvor det fungerer som et anskueliggjort mikrokosmos for konflikten mellem Israel og Palæstina. Husets saga blev videreført i *A House in Jerusalem* (1998).

I protest mod censurens indgreb overfor tv-filmene tog Gitai 1982 sin familie med sig til Paris efter at have lavet en kritisk film om Reagan-regeringen, *American Mythologies* (1981), hvor bl.a. Francis Ford Coppola og Jane Fonda blev interviewet.

Et centralt tema for Gitais europæiske produktion blev jødernes udlændighed - den såkaldte diaspora. Den skildrede han både dokumentarisk og i nogle ret anstrengte tableauagtige spillefilm. Til spillefilmene allierede han sig med veteranfotografen Henri Alekan. Samarbejdet indledtes med *Esther* (1986), der i tableaux vivants skildrede den bibelske Estherskikkelse, som kun kunne vinde fred for sit folk som hævnerske. Gitai fortsatte samme prætentiøse stil i *Berlin – Jerusalem* (1989), der ved to autentiske kvindelige eksempler - socialisten Tania Villuchevich Schokhat og digteren Else Lasker-Schüler - viser at Israel burde have sit fundament i kvindelige visioner og ikke i den fremherskende mandlige chauvinisme: et tema der blev centralt for Gitai.

Problemerne i hjemlandet. Da Gitai tog tilbage til Israel i 1993, begyndte han både dokumentarisk og i spillefilmform at fokusere på de hjemlige forhold i de tre storbyer Tel Aviv, Haifa og Jerusalem.

Filmen om Jerusalem - *Sacred* (*Kadosh*, 1999) - blev hans gennembrud på verdensplan. For første gang i 20 år blev en israelsk film repræsenteret som konkurrencefilm ved festivalen i Cannes. Dette resulterede i, at filmen pludselig fik statstilskud. Den fokuserer på dagligliv hos udøvere af den fundamentalistiske Chassidim-tro i Mea Sharim kvarteret. Filmen starter med en syv minutter lang klaustrofobisk uklippet sekvens fra et ægtepars soveværelse, hvor sengene er skarpt adskilte og manden udfører sit daglige ritual. I dette takker han Gud for, at han ikke skabte ham som kvinde.

Filmen fortæller en eksemplarisk involverende historie om hykleriet omkring et barnløst ægteskab indenfor en fundamentalistisk tro, og tillige hvor umuligt det er for kvinderne at gøre sig fri af troens tyranni. Med denne film fik Amos Gitai assimileret sine dokumentariske erfaringer i en følelsesfuldt involverende fiktionsfilm.

Traumerne fra Yom Kippur-krigen fik han udløst året efter ved årtusindeskiftet – 27 år efter begivenheden - i antikrigsfilmen *Kippur* (2000). Det er en forholdsvis traditionel spillefilm, baseret på hans egne barske oplevelser i krigen.

Det ser ud til, at Gitai fortsat videreudvikler sig indenfor spillefilm med et vist dokumentarisk fundament. I øjeblikket arbejder han på *Plain Jane*, hvor den 85-årige amerikanske forfatter Arthur Miller skal debutere som skuespiller. "Jeg er en stor beundrer af både Hou Hsiao-hsien og Abbas Kiarostami. Det er en lille familie af filmskabere, som insisterer på deres individuelle vision af deres egne samfund. De fortæller meget særprægede historier uden at gøre deres kultur til noget eksotisk. Historien er altid placeret i en moderne sammenhæng. Desværre findes der ikke mange af denne slags instruktører, som laver ægte filmkunst, men de eksisterer og kan siges at være en familie", har Gitai sagt til Filmwatch Magazine.

Carl Nørrested

Filmografi

1977 Political Myths (dok)
1980 Bayit/House (dok)
1981 American Mythologies (dok)
1984 Ananas (tv)
1985 Esther
1989 Berlin - Yerushalaim
1992 Golem, l'esprit de l'exil
1996 Zirat Ha' Rezach/Arena of Murder (dok)
1996 Zihron Devarim/Things (dok)
1996 Milim/Words (dok)
1997 War and Peace in Vesoul (dok)
1998 Yom Yom
1998 Tapuz /Orange (dok)
1998 A House in Jerusalem (dok)
1999 Kadosh/Sacred
1999 Zion (dok)
2000 Kippur
2001 Plain Jane
2001 Eden
2001 Wadi Grand Canyon

Alejandro González Iñárritu

Det hører til sjældenhederne, at en mexicansk film vækker opmærksomhed internationalt. Det er sket med Alejandro González Iñárritus debutfilm Amores Perros

Selvom González Iñárritu (f. 1963) debuterede som spillefilminstruktør med *Amores Perros* (2000, *Love Is a Bitch*), er han i sit hjemland ikke et ubeskrevet blad. Allerede da han var i starten af tyverne, havde han skabt sig et navn som instruktør, producer og D.J. på radiostationen WFM, den mest populære rockstation i Mexico; han producerede musikken til seks mexicanske spillefilm, og i 1991 dannede han sit eget produktionsselskab, Zeta Film. Hans baggrund som producer og instruktør af musikvideoer og reklamefilm skinner da også igennem i *Amores Perros.* Før debutfilmen har González Iñárritus eneste forsøg med en længere fiktionsfilm været den 30 minutter lange tv-film *Detrás del dinero* (1994).

Hundekærlighed. *Love is a Bitch* er *Amores Perros*' danske og internationale titel, men hundekærlighed ville være en mere korrekt oversættelse af filmens titel. *Amores Perros* er ikke én historie, men tre. Kun en gang i løbet af den to en halv time lange film mødes historierne, ved det trafikuheld, som bliver skæbnesvangert for filmens personer. Ellers ligner de tre historier ikke hinanden, udover at de alle handler om hunde - og håbet om kærlighed.

Filmen åbner i rasende fart. Forfulgt af en anden bil kører Octavio og hans ven gennem Mexico Citys gader. Scenen er næsten et citat fra begyndelsen af Quentin Tarantinos *Resevoir Dogs* (1992). I *Amores Perros* er det dog ikke en mand, der ligger blødende på bilens bagsæde, men en hund. Octavio er dødeligt forelsket i sin brors kone Susana og indleder et forhold til hende. Broderen, Ramiro, er en temperamentsfuld og voldelig ægtemand. Susana venter sit andet barn, og Octavio vil tage hende væk fra Ramiro og Mexico City. Midlet til at komme væk er Octavios Rottweiler Cofi, der viser sig at være en fremragende kamphund i de illegale hundeslagsmål. Octavio tjener styrtende med penge på Cofi, men lægger sig også ud med Jarocho, hvis hunde hidtil har været vindere. Filmens første afsnit er et langt flashback, der starter og ender med trafikuheldet.

Filmens anden historie handler om Daniel, der er redaktør på et modemagasin. Man har tidligere set, at han har en affære, og nu har han forladt konen og børnene til fordel for topmodellen Valeria og hendes lille hund. Daniel overrasker hende ved at købe en flot lejlighed, hvor de kan begynde deres nye liv sammen. Men Valeria bliver offer i det trafikuheld, der forener historierne, og er nu bundet til en kørestol i lejligheden. En dag falder hendes lille hund ned under gulvbrædderne i lejligheden. De kan ikke få hunden op, kun høre den pibe, når rotterne går til angreb på den. Jo længere hunden lider under gulvbrædderne, des bitrere bliver forholdet mellem Daniel og Valeria. Afsnittet antager en grotesk komik med



Love Is a Bitch

mindelser om Buñuel.

Den tredje og sidste historie beretter om El Chivo/Geden. En uhumsk bums med lange uklippede negle og et kobbel af gadekryds, der følger ham overalt. Han er udstødt af samfundet. Et frivilligt valg. For under facaden som bums viser det sig, at El Chivo har sparet en masse penge sammen. Han arbejder nemlig som lejemorder. Et sidste mord skal udføres, før han vil give sin formue til den datter, han forlod, da hun var to år gammel, og som tror han er død. Med El Chivo bliver Mexicos historie inddraget i filmen. Han gik fra kone og barn for at gå ind i 1970'ernes mexicanske guerillakamp. Som den eneste af filmens personer opnår El Chivo en slags forsoning med kærligheden - og sin hund.

En film der 'bjæffer'. I *Amores Perros* er det lykkedes at forene mange af de strømninger, der har kendetegnet 90'ernes film. Stilen er meget påtrængende og minder om musikvideoens. Klipperytmen er høj og González Iñárritu har valgt at bruge håndholdt kamera. "Jeg har altid foretrukket håndholdt kamera fordi det udover at stimulere skuespillernes frihed og spontanitet også er en måde at optage på som troværdigt gengiver det menneskelige blik", fortæller González Iñárritu. Det er nærliggende at tænke på dogmefilmene, og det er ikke helt forkert. Lars von Trier er en af de samtidige instruktører, González Iñárritu beundrer. Visuelt har han opnået et særegent udtryk. Ved at sølvtinte filmens negativ er det sorte blevet mørkere og det hvide lysere i filmens billeder. Det skaber en kras visuel stil, der

bevirker, at filmen 'bjæffer' ad én, som González Iñárritu selv udtrykker det.

Filmens fortællemåde er kompliceret; flashback-strukturen, som man kender fra Tarantinos film, og den kollektive fortælling à la Altmans *Short Cuts* (1993) og Andersons *Magnolia* (1999) lykkes i *Amores Perros*. Manuskriptet har også været gennem 36 omskrivninger. Det imponerende er, at González Iñárritu i *Amores Perros* overbevisende har samlet disse filmiske elementer til en slagkraftig og almenmenneskelig historie.

Man kan håbe, at der med González Iñárritus film vil komme mere opmærksomhed omkring de mange nye latinamerikanske film, som ved hjælp af skattelettelser og anden statslig støtte faktisk bliver produceret. Film, som vi desværre sjældent får at se herhjemme.

Med *Amores Perros* er González Iñárritu trådt ind på den internationale filmscene. Sammen med John Frankenheimer, Ang Lee, Guy Ritchie og Wong Kar-wai er han blevet udvalgt af BMW til at give sit bud på en internetreklamefilm for bilmærket. *Powder Keg* (2001) hedder hans korte reklamefiktion, der vil blive lagt ud på nettet i løbet af i år.

21 gram er den foreløbige titel på det spillefilmprojekt, som González Iñárritu og hans manuskriptforfatter Guillermo Arriga Jordan i øjeblikket arbejder på.

Isak Thorsen

Filmografi

1994 Detrás del dinero (kort, tv).
2000 Amores Perros/Love Is a Bitch
2001 Powder Keg (kort)

Peter Greenaway

Den garvede instruktør og konceptkunstner, der tænker stort og ser fremad. Blot ikke i lige linje

På Venedig-festivalen 2000 holdt en korpulent waliser pressemøde. Han annoncerede omsider sine konkrete planer for et længe ulmende kæmpeprojekt kaldet *The Tulse Luper Suitcase*. En spillefilm hvert af de kommende 3-4 år er på vej, lovede han, foruden en tv-serie, bøger, cd-rom-produktioner og en original historie på internettet dagligt i hele 1001 døgn (1). Altsammen tænkt som dele af én samlet struktur.

Det kunne lyde som om *Stjernekrigen* var brudt ud igen, men i dette tilfælde er det langt fra økonomiske interesser, der ligger bag multimedie-maskineriet. Vi taler kunst her - kosmopolitisk, konceptuel og kulturkritisk kunst, og det er den allestedsnærværende Peter Greenaway (f. 1942) - af det brede biografpublikum nok bedst kendt for *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* (1989, *Kokken, Tyven, hans Kone og hendes Elsker*) - der egenhændigt står som forfatter/instruktør på det hele.

Stumper og stykker. Projektet handler om Tulse Luper, en fiktiv person modelleret over Peter Greenaway selv - skal vi sige for 60 procents vedkommende - tilføjet 30% Raoul Wallenberg-myter og biografiske data. Læg dertil mindst 50% mentalt sammenkog af de liste- og systemfikserede helte, der udgør Greenaways vante idoler, såsom Dante, Darwin og Diderot, foruden Marcel Duchamp, botanikeren von Linné, ornitologen Audubon, musikeren John Cage og forfatteren Jorge-Luis Borges. Alt dette kan umuligt rummes i én person - og det er en vigtig del af pointen.

Tulse Luper er en flygtig, ja mestendels *forsvundet*, ansamling af betydninger, af livserfaringer og fortællinger. Han har været indblandet i et utal af reelle, historiske begivenheder, der har været med til at diktere vores nuværende verdensbillede. Nu kan han kun nødtørftigt spores til en række fængsler, ligesom hans personlighed kun kan forsøges skitseret via hans ejendele. Mere nøjagtigt 92 efterladte kufferter med artefakter. Det ligger i selve konceptet, at Tulse Luper ikke kan rummes i ét værk eller perspektiv, men at han alligevel *må* forsøges indfanget. Han er selve biografismens mare. Og Peter Greenaway tager sig den frihed at udpege os, publikum, til at være biografer for ham.

Biografer. Havde den dobbelte betydning af dette ord eksisteret på engelsk, ville sprog-ekvilibristen Greenaway utvivlsomt have betonet den. For det første lægger han som bekendt stor vægt på sin fascination af indsamling og syntetisering af disparate data - en praksis der også er *biografiens*, levnedsskildringens, grundlag. For det andet har han længe dyrket den kæphest, at en materiel biografsal altid er den mentale ditto uendeligt underlegen. Hvis vi selv kan gøres til generatorer for fantasien er meget vundet, mener Greenaway.

"Overfor den filmiske syndflod der

monopoliserer forestillingsevnen," skrev Greenaway i 1995, "har tilskueren ingen videre mulighed for at nyfortolke, omformulere, udvide og genopfinde de informationer, han modtager. Der er ikke tid til synsvinkelskift, til omvurdering, til rekapitulation. At trække publikum rundt ved næsen er næppe den bedste måde at udnytte den fantasi, filmskaberen får råderet over." (2)

Det er netop her, de nye medier kommer ind i billedet. For modsat den lineære fortælleform i gængse film og bøger, så lader internettet og cd-rom'en os krydslæse, gå på opdagelse, tage initiativ og ansvar. Disse medier kan kort sagt genlære os at tænke selv, mener Greenaway. Ny billedteknologi, f.eks. virtual reality, er et naturligt supplement til de arkaiske, tekstbaserede medier - og en af disses nødvendige arvtagere. Ifølge Greenaway, der kan finde på at bruge 'Nintendo-generationen' som slagord - vel at mærke ganske ufordømmende - ja så kan det dårligt ske hurtigt nok. (3)

Hybrid og hybris. Peter Greenaways drømme om en øjenåbnende cross-over-revolution af filmkunsten virker umiddelbart sympatiske, særligt når han velvilligt og veltalende bakker dem op med slående kulturhistoriske perspektiveringer. Men som Adam Frederik Nissen Feldt har påpeget i et tidligere nummer af *Kosmorama* (4), så har Greenaways meget lidt ydmyge programerklæringer - lad os bare kalde dem frelste - det problem, at de til tider fungerer bedst på skrivebordsniveau.

De fleste interviewere med respekt for sig selv (og ikke unødigt megen for Greenaway) har forsøgt at fange instruktøren i hans tilsyneladende selvmodsigelser. Hvordan kan manden bag den enestående formale leg med tid og symmetri i *A Zed and Two Noughts* (1985, *ZOO*) og bag billedstormen i *Prospero's Books* (1991, frit efter Shakespeares *The Tempest*) erklære sit medium for uformående - og i øvrigt troligt fortsætte med at lave film!? Sådanne indvendinger styrkes, når instruktøren faktisk indrømmer at tage klare markedshensyn, eksempelvis når han med angelsaksisk arrogance kommer for skade at fremstille sin *The Pillow Book* (1995) som noget nær en bevidst leflen for publikum, et kunstnerisk underbud (5). Trods *The Pillow Book*s lettilgængelige plot var den med sin visuelle kompleksitet langt fra selvskreven til at sælge det store antal billetter, den faktisk gjorde.

Indimellem glipper selv den *kunstneriske* kommunikation til publikum helt; det sker interessant nok aldrig på Greenaways mange udstillinger, men næsten altid i forhold til mainstream-biografpublikummet. I sådanne tilfælde er det jo meget belejligt at kunne skyde skylden på mediernes og modtagernes umodenhed. I det perspektiv virkede det næsten som en ironisk straf ovenfra, da premieren på *8 1/2 Women* (1998, *8 1/2 Kvinde*) ufrivilligt opfyldte samtlige Greenaways ønsker om et mobilt, interagerende og hørbart publikum (6). Folk buh'ede og udvandrede i stort tal. Og det var endda i Cannes, ikke på Fisketorvet.

Verfremdung før fremdrift. Man kan dog ikke tage fra Peter Greenaway og hans trofaste tilhængere, at han faktisk *har* radikale bud på fornyelse. I sin opera-, teater- og udstillingspraksis (senest *Flying over Water* i Malmø, 2001) såvel som i flertallet af sine film kommenterer han vores vante, passive oplevelseskultur, som han betragter som både formynderisk, forældet og forfejlet.

I det barokke og blasfemisk fascinerende



The Pillow Book

udstyrsstykke *The Baby of Mâcon* (1993) tematiseres og opløses netop grænsen mellem publikum og handling i det 1600-tals-teater, der udgør denne films kerne. Greenaway vælter helt bogstaveligt det fiktive rums vægge, og filmen slutter med ordene: "Aha - it was all a trick, it's a deceit; it's a piece of stagecraft, it's a film!" Logisk nok fulgtes *The Baby of Mâcon* op af en udstilling, *The Audience of Mâcon*, der aktivt inddrog sine nutidige beskuere i et tilsvarende spil mellem autenticitet og fup.

Og hvad angår spørgsmålet om hans forhold til filmmediet, så ville Greenaway replicere, at han på sin egen mainstream-skeptiske måde faktisk presser den eksisterende teknologi til det yderste; det gjaldt allerede billedcollagerne i *A TV Dante* (1988), der bestod af kommenterede genfortællinger af *Inferno*. Dens indtil 16 lag af videobilleder har visuelle efterkommere i *Prospero's Books* og *The Pillow Book*, hvori også cd-rom'en optræder.

Tulse Luper-projektet tegner også til at ville rumme et stort antal sideordnede informationer, blot i forskellige medier frem for i én billedflade. Og tør man stole på Greenaways evolutionsteoretiske udlægning af ikke blot arternes udvikling, men også *kunstarternes*, så er Tulse Luper-projektet vel nærmest at betragte som et tidsfordriv, mens domptøren venter på at

langt mere avancerede teknikker dukker op. 360-graders Omnimax-cd-rom'en eller noget i den stil.

Apropos Darwin. "Each individual is only a suitcase for carrying and passing on a genetic code", siger Greenaway i sit personlige portræt af evolutionslærens fader; "Post-Darwin, it is not easy to successfully make any other action, or behaviour, or achievement significant" (7). Udsagnet rummer to indsigter, der er vigtige i Greenaway-sammenhæng. Nemlig at det menneskelige intellekt efterhånden har måttet erkende sin ubetydelighed - og at det næsten kun kan konfrontere denne erkendelse ved konstant at sætte sig selv i centrum. I en vis forstand er det dette paradoks, som Peter Greenaways produktion iscenesætter og drejer sig - for nu ikke at overanstrenge ordet 'evolverer' - om. Tulse Luper er det foreløbige klimaks.

The Tulse Luper Suitcase har været mange år undervejs, og der er ikke rigtig klarhed over, om det overhovedet bliver færdigt i den form, Greenaway har konciperet det. I ét perspektiv virker projektet forfængeligt, megalomant og uigennemførligt. I et andet er det strengt rationelt og seriøst. Denne spænding er ikke tilfældig. I Peter Greenaways univers kan de to poler nærmest ikke tænkes uden hinanden.

For os, publikum, ligger kuppet i den ironi, som sammenstødet mellem videnskab og utopi genererer undervejs. Bagefter vil en principiel tilfredsstillelse utvivlsomt indfinde sig, såfremt projektet lader sig realisere. Og først da vil det kunstnerisk kunne vurderes, om man overhovedet burde have ladet det ske!

Peter Greenaway begyndte sin karriere med den fem minutter lange kortfilm *Train* i 1966. Manden, der sidenhen har stillet trapper op i Genèves gader, projiceret film på Münchens husfacader og udstillet på Louvre, i Stockholm og Venedig - denne berejste waliser har nu valgt den globale trafik som udgangspunkt for hvad han kalder sin '20. århundredes-metafor': Kufferten - i form af *The Tulse Luper Suitcase.*

Som i citatet ovenfor kan Greenaway nok forfægte, at et menneske blot er en DNA-kuffert i transit. I så fald rummer hver kuffert et af menneskehedens største mysterier. Greenaway tilbyder ikke mindre end 92 af slagsen. Og er dermed godt i gang med at sikre sit personlige eftermæle.

Rasmus Brendstrup

Noter

1. Se *www.tulseluper.net.* I skrivende stund (juni 2000) er kun skelettet til Tulse Lupers internet-dagbog i 92 afsnit til offentligt skue. De oprindeligt planlagte fire spillefilm er ifølge rygterne decimeret til en trilogi, med bl.a. Kathy Bates og Madonna i markante biroller.
2. Oprindeligt fra kataloget til byrums-udstillingen *The Stairs II Munich*, 1995; citatet her baseret på den franske oversættelse, 'Avons-nous en fait déjà vu un film ?', *Positif* 431, januar 1997, s. 95-103.
3. Eva Jørholt: 'Et blik ind i filmens fremtid', interview med Peter Greenaway, *Information* 8.5. 1996.
4. 'San Luis Rey Broen passeret?', *Kosmorama* 224, vinter 1999, s. 97-106.
5. Se *Information* 8.5. 1996 og *Positif* 431, s. 81.
6. Ibid. s. 103.
7. I tv-filmen *DARWIN* (1992), citeret af David Pascoe (1997): *Peter Greenaway. Museums and Moving Images.* Reaktion Books, London, s. 100.

Filmografi (spillefilm)

1980 The Falls
1982 The Draughtsman's Contract/Tegnerens Kontrakt
1985 A Zed and Two Noughts/ZOO
1986 The Belly of an Architect/Arkitektens Mave
1988 Drowning by Numbers
1989 The Cook, The Thief, His Wife, and Her Lover/Kokken, Tyven, hans Kone og hendes Elsker
1991 Prospero's Books
1993 The Baby of Mâcon
1995 The Pillow Book
1998 8 1/2 Women/8 1/2 Kvinde

Michael Haneke

Michael Hanekes film er kompromisløse værker, der med klinisk kølighed udmaler det moderne samfund som en følelsesmæssig istid og stiller provokerende udfordringer til tilskueren

"Hvor bliver det positive af, hr. Haneke?"

Det spørgsmål er den østrigske instruktør Michael Haneke (f. 1942) ofte blevet stillet. Og med god grund. Haneke skildrer nemlig ikke bare et moderne samfund, hvor de sociale forhold er frosset til is. Hans film er også selv isnende kolde, på grænsen til det uudholdelige. Den følelse af uvirkelighed – af tomhed, fremmedhed og kedsomhed – som personerne oplever, overføres på publikum, og der er kun få menneskelige sprækker i det golde mentale landskab, Haneke udmaler. "Det positive" interesserer ikke instruktøren. For, som han siger med Nietzsches ord: Sandheden er ikke skøn – den er hæslig!

I en tid, hvor europæisk film gør knæfald for Hollywoods succesformler, rager Hanekes kompromisløse værker op som noget radikalt anderledes. Her er ingen traditionelle spændingskurver, ingen lommepsykologi, ingen mytologier eller tårevædet melodrama, men derimod en række nøgne, intense og rystende studier af forholdet mellem mennesker i informations- og konsumsamfundet. Det er et samfund præget af komfort og velkendte rutiner, men også af grå trivialitet, stilstand og en fatal mangel på kommunikation. Tv-skærmen har i et vist omfang erstattet det menneskelige nærvær, men leverer kun flade stimuli, og længslen efter det virkelige kan når som helst eksplodere i meningsløs vold, brutale drab og sanseløs selvdestruktion.

Borgerkrig i familien. Michael Haneke - født i München, men opvokset i Wien - tv-debuterede i 1974 med *Und Was Kommt Danach?* Stykket handler om den tragiske kontaktløshed mellem en mand og hans kone, et tilbagevendende tema for Haneke. I tv-hovedværket *Lemminge* (1979) går instruktøren i clinch med sin egen generation, der som teenagere i 1950'ernes Østrig forsøger at bryde fri af forældregenerationens greb. Men modstanden er for stor, og som en anden flok lemminger ender de fleste med at gå i forældrenes følelsesmæssigt forkrøblede fodspor.

Det er imidlertid først med spillefilmdebuten *Der Siebente Kontinent* (1989) og de efterfølgende film, *Benny's Video* (1992) og *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994), at Michael Haneke træder ind på scenen blandt Europas vægtige auteurs. Tilsammen udgør filmene en trilogi og tager alle afsæt i en autentisk drabssag fra dagspressen. Men i stedet for – som pressen – at søge psykologiske eller patologiske standardforklaringer på den tilsyneladende irrationelle vold, fjerner Haneke sagernes sensationalistiske aspekter og skildrer drabshandlingen som et tragisk, men også logisk resultat af den måde, vores fællesskab fungerer på.

"Borgerkrig", lyder trilogiens titel, og her tænker instruktøren vel at mærke ikke på de borgerkrigshærgede konflikter i Nordirland og på Balkan, der i *71*



La pianiste

Fragmente... jævnligt dukker op på folks tv-skærme som barske nyhedsindslag. Det handler derimod om den mindre synlige, interne borgerkrig i familiens iskolde skød, om de små terroristiske spil, den lammende tavshed ved middagsbordet, faderens fordømmende blik og alle de farlige kræfter, der ulmer under den borgerlige overflade.

I den chokerende og mesterlige *Der Siebente Kontinent* skildrer Haneke ægteparret Anna og Georg, der sammen med deres barn, Eva, lever et intetsigende, men funktionelt velfungerende liv med faste ritualer og trygge rutiner. Først da ensomme Eva simulerer blindhed for at få omverdenens opmærksomhed, krakelerer den pæne facade, og familiens liv går langsomt i opløsning. En planlagt emigration til det syvende kontinent, Australien, bliver aldrig til noget, og den lille kernefamilie ender med at lukke sig inde i deres hjem. Systematisk smadrer de alle deres personlige og materielle værdier i en selvdestruktiv renselsesproces af bibelske dimensioner. Men heller ikke dén handling synes at rumme nogen forløsning eller bringe familiemedlemmerne tættere på hinanden. På skift begår de selvmord foran dagens sidste, fælles ritual: fjernsynet.

Det ulevede liv. *Benny's Video* er baseret på en autentisk sag om en femtenårig dreng, Benny, der angiveligt uden grund dræbte en tilfældig pige med en boltpistol beregnet til grise. Men ugerningen er i virkeligheden ikke det mest uhyggelige i filmen. Det mest uhyggelige er Bennys køligt beregnende far, der i detaljer planlægger, hvordan de skaffer sig af med liget, uden at nogen opdager det. Benny, som i sit værelse er omgivet af en simuleret verden af fjernsyn, videomaskiner, kameraer og monitorer, er måske den eneste, der ser virkeligheden i øjnene. Efter at have optaget sine forældres samtaler om drabet på video, melder han med bevismaterialet i hånden forældrene til politiet, så de – ligesom han selv – kan blive stillet til ansvar for deres handlinger.

Sidste del i trilogien, *71 Fragmente einer*

Chronologie des Zufalls (1994), er en kalejdoskopisk skildring af en række mennesker, som bliver involveret i et tragisk skuddrama i en Wiener-bank lillejuleaften i 1993. De kender ikke hinanden, men Haneke viser, at deres fremmedgjorte og ensomme storbyliv er skræmmende identiske. En ung studerende træner alene og forpint med en enerverende monoton bordtennismaskine, en pensionist forsøger desperat at holde liv i telefonsamtalen med sin fraværende datter, og en ægtemand bryder den pinagtige tavshed under aftenmåltidet med en kejtet, men velmenende kærlighedserklæring, der karakteristisk nok bliver misforstået og besvaret med en syngende lussing.

Således stiller trilogien skarpt på det ulevede liv i den borgerlige normalitet. Og filmene nærmer sig da også - med deres dvælende tempo og fragmenterede episodiske form – semi-dokumentarisme. Inspireret af Robert Bressons filmæstetik tager Haneke en slags fotografiske snapshots af det østrigske samfunds anonyme massekultur, og hans filmstil er lige så apatisk og køligt distancerende som hans figurer. I ofte lange enkeltindstillinger fremstilles mennesker som blotte genstande i tillukkede, klaustrofobiske rum præget af kolde blå farver og blankpolerede overflader. Især den sært smukke *Der Siebente Kontinent* er visuelt markant med sine skrabede og replikfattige observationer af dagligdagens lidenskabsløse rutiner. Det er en tingsliggjort og affortryllet verden, hvor *Alles ist in Ordnung*, og hvor de menneskelige impulser og affekter holdes i et næsten fascistisk jerngreb: Man går på arbejde, man køber ind, man spiser, man kopulerer, men man lever ikke.

Tilskuerens ansvar. Anderledes kulørt, men ikke mindre nådesløs er Hanekes internationalt mest kendte film, *Funny Games* (1997), hvor to unge mænd terroriserer og dræber en tilfældig familie. Her leger Haneke kispus med horror-genrens fortællekonventioner og udfordrer samtidig vores forhold til den let fordøjelige medievold, der med tiden er blevet en af modernitetens skyggesider. For den østrigske instruktør handler det ikke om at vise vold, men om at vise os vores reaktion på filmvold og konfrontere os med vores medskyld i voldsfilmenes popularitet. Når psykopaten Paul henvender sig direkte til kameraet og ironisk spørger, om vi har fået nok, eller om vi ønsker fuld spillefilmlængde, bliver vi inddraget i en sådan grad, at vi føler os medskyldige.

Med den slags indlagte 'verfremdungseffekter' fratager Haneke os vores voyeuristiske fornøjelse for i stedet at drive psykisk vold på publikum. Strategien er karakteristisk for Hanekes samlede produktion. Han forener hverdagsbeskrivelse, samfundsanalyse og mediekritik og sætter vigtige spørgsmålstegn ved tilskuerens rolle. Men hvad med det indledende spørgsmål om, hvor *det positive* bliver af? Det positive forbliver lige så nedfrosset som de ubehagelige spørgsmål om Østrigs fortrængte nazistiske fortid, der ligger som et uudtalt, men centralt tema i Hanekes film. Det positive er tilskuerens ansvar. Det findes ikke på filmlærredet, men i det usynlige spillerum mellem lærredets åbne billeder og tilskuerens selvreflekterende aktivitet.

Senest har Michael Haneke vundet tre store priser på årets filmfestival i Cannes med sin franskproducerede *La Pianiste*, som foregår i Wien og skildrer en perfektionistisk klaverlærerinde og hendes skæbnesvangre forhold til en elev. Lærerinden lever og ånder for Bach og Schubert, men under den kultiverede

overflade rumsterer uforløste seksuelle drifter, der fører hende ud i en voldsom sadomasochisme og ender i ren selvdestruktion. *La Pianiste*, som delte kritikerne i Cannes, er især kontroversiel på grund af sine ubarmhjertige seksuelle udpenslinger, men vandt begge skuespillerpriser – de franske stjerner Isabelle Huppert og Benoît Magimel – samt Juryens Grand Prix (andenpræmien efter De Gyldne Palmer) og er den til dato fornemste anerkendelse af Michael Hanekes filmkunst.

Jan Oxholm og Claus Christensen

Litteratur

Franz Grabner m.fl.: *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk* (Kulturverlag, 1996)
Alexander Horwath (ed.): *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme* (Europaverlag, 1991)
Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm. 100 af verdens bedste film* (Gyldendal, 2000)

Filmografi

1974 Und Was Kommt Danach? (tv)
1976 Sperrmüll (tv)
1976 Drei Wege zum See (tv)
1979 Lemminge, Teil 1: Arkadien (tv)
1979 Lemminge, Teil 2: Verletzungen (tv)
1983 Variation (tv)
1984 Wer war Edgar Allan? (tv)
1986 Fraulein (tv)
1989 Der Siebente Kontinent
1991 Nachruf für einen Mörder (tv)
1992 Benny's Video
1993 Die Rebellion (tv)
1994 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls
1995 Wolfzeit
1997 Funny Games
1997 Das Schloss
2000 Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages
2001 La Pianiste

Hal Hartley

Hos Hal Hartley, der på minimalistisk vis forener den europæiske modernistiske tradition med den amerikanske 'dead pan' humor, handler det om udforskninger af livets store spørgsmål. Hans film har en egen tone og kendetegnes ved abrupt uforudsigelighed, men er poetiske i både ord og billeder

Den amerikanske instruktør Hal Hartley (f. 1959) studerede kunst ved Massachusetts College of Art i Boston og kom på baggrund af et par kortfilm ind på filmstudiet på State University of New York (SUNY) i Purchase. I en periode arbejdede han for et tv-produktionselskab, hvor hans chef indvilligede i at finansiere hans første spillefilm, *The Unbelievable Truth* (1990). Lindenhurst, Long Island er stedet hvor Hartley voksede op og er som regel der hvor hans film geografisk finder sted. Hvor David Lynch valgte lillebyen, så koncentrerer Hartley sig om forstaden, af den skrabede øde slags der minder om malerier af både David Hockney og Edward Hopper. Hartleys visuelle stil er en slags stiliseret realisme: På den ene side handler filmene om 'almindelige mennesker' der i underspillede lakoniske performances gennemspiller emotionelle dramaer i en kombineret alvorlig og absurd tone. Personernes ofte tableaux-agtige opstillinger ophæves ind imellem af pludselige fysiske udbrud – en uventet lussing eller et kys. Også dialogen er stiliseret som var den i citationstegn, hvilket er med til at give filmene en litterær stemning, der forstærkes af de fiktive personers oplæsning eller doceren for hinanden. Det kan lyde uhørt stift og distanceret, men væsentligt hos Hartley er den forløsende og groteske humor, der ofte virker befordrende på indlevelsen og sympatien for de skæbner der skildres.

Tro, håb og kærlighed. I hovedværket *Trust* (1991), Hartleys anden film, er gymnasiepigen Maria (Adrienne Shelley) blevet gravid, og derfor slår hendes kæreste op med hende. Samme dag dør hendes far af et hjertestop, efter at hun har givet ham en lussing, og hendes mor smider hende ud hjemmefra. Men i mødet med den noget ældre Matthew (Martin Donovan) finder hun kærligheden, en gensidig respekt og troen på at der er en fremtid for dem begge, selvom det unægteligt ikke ser sådan ud. Fælles for dem er nemlig også, at de har et kompliceret forhold til deres dominerende og manipulerende forældre. På trods af at filmen også omfatter abort-problematik, arbejdsløshed, sexchikane og seriøse selvmordstanker er det ikke socialrealisme så det klodser. Men det er netop ophobningen af disse handlingselementer der giver filmen dens groteske og samtidig sært poetiske tone. Personerne lader sig ikke kyse af livet i 'suburbia'.

Hartley har med komedier som *Trust*, *Simple Men* (1992) og *Henry Fool* (1998) slået sit navn fast som en selvbestaltet sædeskildrer af den moderne (amerikanske) familie og dens undertrykkende



Henry Fool

mekanismer. En institution der stækker vingerne på både forældre og børn, når den ikke fungerer: "A family is like a gun. You point it in the wrong direction, you're going to kill somebody" som det siges i *Trust*.

Inspirationen fra Jean-Luc Godards nybølgefilm turde være åbenbar i Hartleys selvbevidste produktion, og den kommer til udtryk f.eks. i de pludselige stemnings- og genreskift – men selv nævner Hartley bl.a. amerikaneren Preston Sturges (screwball-komedier), franskmanden Robert Bresson (den minimalistiske stil) og danskeren Carl Th. Dreyer. Alle tre har karakteristika der kan spores i Hartleys oeuvre, med screwball-komediens rappe dialog og parrenes fysiske gåen i clinch, den minimalistiske visuelle stil og de religiøse overtoner i kombination med det let patetiske. Arven fra Godard kommer også til udtryk i den underminerende anvendelse af fortællinger, som måske nok i de fleste tilfælde kan betegnes som familiemelodramaer, men hvor det dramatiske potentiale nærmest bliver udhulet.

I sin seneste film *No Such Thing* (2001), produceret af Francis Ford Coppola og med islandske Fridrik Thor Fridriksson som medproducent, har Hartley fundet inspiration i monsterklassikere som *Godzilla*, *King Kong* og *Nosferatu* i historien om en ung kvindelig journalist, der møder et grumt monster i et atomforsøgsanlæg i den islandske ødemark.

Kultfavorit. Hal Hartley er sammen med den mere velkendte Jim Jarmusch den nyere amerikanske uafhængige films 'grand old man', mere en kultfavorit med et trofast publikum end et mainstream-trækplaster i sit hjemland, men dyrket som filmisk geni i Europa. I Hartleys film handler det om udforskninger af livets store spørgsmål. Hans film har helt deres egen tone og kendetegnes ved den abrupte uforudsigelighed, men de er samtidig poetiske i både ord og billeder. Trust, Simple Men og senest den mørke, men helstøbte Henry Fool er alle eksempler på Hartleys utraditionelle, til det patetiske grænsende skildringer af, hvorledes mennesker kommer videre i livet. De har som regel alle odds imod sig (inklusive sig selv), og alligevel insisterer de på at kæmpe for kærlighed og respekt. Men, som én af hans personer formulerer det: "What else is there but trouble and desire?"

Helle Kannik Haastrup

Litteratur

Andrew, Geoff (1998): "Hal Hartley" in Stranger than paradise. Maverick film-makers in recent American cinema, Prion Books, London.
Levy, Emanuel (1999): "Long Island's Poet Laureate – Hal Hartley" in Cinema of Outsiders. The Rise of the American Independent Film, NewYork University Press, New York.
Merritt, Greg (2000): "1990-1999 The New System" in Celluloid Mavericks. A History of Independent Film, Thunder's Mouth Press, New York.

Filmografi

1990 The Unbelievable Truth
1990 Theory of Achievement (kortfilm)
1991 Trust
1991 Surviving Desire (kortfilm)
1992 Simple Men
1994 Amateur
1995 Flirt
1998 Henry Fool
1999 The Book of Life
2001 No Such Thing

Todd Haynes

Op gennem 1990'erne har Todd Haynes ført an i arbejdet med at gøre amerikansk independentfilm til et sandt alternativ til Hollywood, formmæssigt såvel som indholdsmæssigt. Hans film retter en intens vrede mod den amerikanske middelklasses forstads-værdinormer, og det har ført Haynes ud i både stormvejr, skandale og succes

Det er ikke så ofte, en film starter med at udråbe en navngiven, virkelig person som rumvæsen. Men præcis sådan åbner *Velvet Goldmine*, Todd Haynes' seneste film: En flyvende tallerken efterlader baby Oscar udenfor hr. og fru Wildes hus i Dublin i 1854; og på kun et minut har instruktøren dermed markeret et komfortabelt albuerum for sin fortælling.

Og det er et albuerum, Todd Haynes (f. 1961) udnytter til fulde: *Velvet Goldmine* (1998) er en ormegård af fortællinger, hvor historierne om 1970'ernes glamrock spræller rundt om hinanden i et opklippet dramaturgisk forløb. Forbindelsen fra Oscar Wilde til de personer, som skabte og blev indfanget af glamrocken i 1970'erne er, at de alle ifølge Haynes' metaforik er rumvæsener. Og med en knopskydende narrativ struktur og kulørte stilistiske excesser bliver filmen en hyldest til alverdens aliens - alle utilpassede, anderledes mennesker, som ikke føler sig inkluderet i begrebet 'normal'. Formmæssigt er filmen et fusionsværk, komplet med iøjnefaldende zooms, indlagte, illustrerede musiknumre og fortælletræk fra både dokumentarfilm og rockfilm. En enkelt kærlighedsscene spilles sågar af actionman-dukker.

Lyder det sidste bekendt, skyldes det at Todd Haynes' mest berømte men nok mindst sete film er fortalt udelukkende med Barbie- og Ken-dukker. *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) gennemspiller med dukkerne på 45 minutter historien om 70'er-idolet Karen Carpenters liv, hendes anoreksi og alt for tidlige død. Filmen blev en festivalfavorit, da den var færdig i 1987, men længere nåede den aldrig, før Carpenterfamilien gik rettens vej og fik filmen forbudt. Siden har *Superstar* opnået vid udbredelse i kraft af alternativ distribution, bedre kendt som illegal videokopiering.

Små drenges lyst til smæk. Todd Haynes er som Quentin Tarantino og andre jævnaldrende instruktører barn af den amerikanske popkultur. Hans film fusionerer genre-elementer med filmhistoriske stilreferencer, pløjer dem igennem med camp og lader dem med en elektrisk, foruroligende erotisme. I modsætning til f.eks. Tarantino er Haynes barn af popkulturen mere på ondt end på godt. Hans film er vrede, vrængende og irriterede, grundigt trætte af et samfund, som idealiserer middelklassens forstadsværdier. I Haynes' film udstilles netop de værdier som menneskeligt forkrøblende. Hans hovedpersoner lider under dem i en grad, som vender vrangen ud på den ordentlighed, værdierne tilsyneladende repræsenterer.

Det bedste eksempel findes i hans tv-film *Dottie Gets Spanked* (1993), der fortæller en grænseoverskridende historie om

en 6-årig drengs psykoseksuelle længsel efter at få en røvfuld af sin far. Enebarnet Stevie er en stille, blid dreng, der i et velfriseret forstadskvarter i 1960'erne ånder for sin yndlings-sitcom, *The Dottie Show*. Stevie lever ikke op til sin fars idé om en søn, f.eks. vil han ikke se sportskampe på tv sammen med sin far. Forældrene mener dog ikke, at disciplin er løsningen på 'problemet'. De slår derfor ikke deres søn, men fortællingens provokerende paradoks er, at drengen faktisk hemmeligt fantaserer om korporlig afstraffelse.

Der er altid en lille dreng til stede i Todd Haynes' film, og det er ofte ham, der med sine umandige interesser, spirende seksualitet og lyst til røvfuld er den usædvanlige helt i fortællingerne, hvad enten han som i *Poison* ender med at slå sin far ihjel, eller han stikker af fra familiens klaustrofobi for at udleve sin lyst til glitter, glamrock og mænd som Christian Bales og Jonathan Rhys Meyers figurer i *Velvet Goldmine*. Drengene i Todd Haynes' film må som E.T. leve blandt rumvæsener som dem selv for at have det godt. I den amerikanske, patriarkalske normalitet går de til grunde.

Uventet skandalesucces. Det er især det amerikanske samfunds seksualforskrækkelse og angst for det anderledes, Todd Haynes' film langer ud efter, og det har skaffet filmene et ry som mere kontroversielle og provokerende, end de faktisk er.

Ryet opstod efter den kontrovers, som Haynes' debutspillefilm *Poison* blev midtpunkt for i 1991. Filmen havde modtaget færdiggørelsespenge fra den nationale kunstfond, The National Endowment of the Arts (NEA), og det faldt det højrereligiøse The American Family Association (AFA) for brystet. Med sin svælgen i fængselssex, kønssygdomme og endnu en lille dreng, der nød at få endefuld, blev *Poison* af AFA valgt som illustrativt eksempel på, hvordan statens penge blev brugt på smuds. AFAs fakkeltog mod NEA endte dog ironisk nok med at skabe så megen opmærksomhed om Haynes' lille no-budget kunstfilm, at den blev købt af en stor distributør og indspillede overraskende mange penge.

Poison er en både campet og punket film, der fortæller tre historier i hver sin stilart, alle inspireret af Jean Genets romaner: "Hero" er en 'mockumentary' om den anderledes dreng Richie, der redder sin mor fra den voldelige fars kvælertag ved at skyde ham. Herefter flyver drengen simpelthen væk, ud ad vinduet. "Horror" fortæller i trashet sort-hvid gyserstil om en videnskabsmand, som ved et uheld drikker en sex-eliksir, hvorefter han udvikler sig til kønssygdoms-seriemorderen 'The Leper Killer'. Den sidste, "Homo", er en erotisk fortælling om den seksuelle tiltrækning mellem to fængselsfanger.

Set i tilbageblik er det mest interessante ved *Poison*, som ti år senere har mistet noget af potensen i sin oprørskhed, at filmen var med til at sparke den bølge homofilm i gang, som kaldes New Queer Cinema. NQC var fællesbetegnelsen for en række amerikanske independentfilm, der ikke bare handlede om bøsser og lesbiske, men havde ambitioner om og talent til at levere en ny slags amerikanske fortællinger og nye måder at fortælle dem på. Gus van Sants *My Own Private Idaho* (1991), Tom Kalins *Swoon* (1991) - hvori Todd Haynes medvirkede i en lille rolle - og Gregg Arakis *The Living End* (1992) var andre NQC-film, der skød med nye patroner og præsenterede slagkraftige alternativer til det billede af USA, som Hollywood excellerede i.

I en alder af 40 er Todd Haynes en



Velvet Goldmine

veteran. Allerede som 17-årig lavede han små kunstfilm, og siden slutningen af 1980'erne har han været en kernefigur i udviklingen af New York til et filmkunstnerisk nøglepunkt. Sammen med producenten Christine Vachon havde Haynes allerede et par år før *Poison* startet det New York-baserede produktionsselskab Apparatus Films, der satte sig det erklærede filmpolitiske mål at give unge instruktører frihed til at eksperimentere. Snart startede Christine Vachon også selskabet Killer Films, der siden har produceret Todd Haynes' film, og i øvrigt med den samme grundtanke om frihed til instruktøren har stået bag nogle af det seneste tiårs mest interessante amerikanske independentfilm: bl.a. Larry Clarks *Kids* (1995), Mary Harrons *I Shot Andy Warhol* (1996), Todd Solondz' *Happiness* (1998), og Kimberly Peirces *Boys Don't Cry* (1999).

At vise det som ikke er. Trods Haynes' tætte forbindelse med både NQC og New York, er hans mest interessante film til dato ironisk nok hverken en homofilm eller en film, der foregår i New York. Fire år efter *Poison* skrev og instruerede Haynes sin sære anden spillefilm, *Safe* (1995), som på overfladen ligner en film, der er nem at afkode og forstå, men viser sig slet ikke at være det. Filmen foregår i en satellitby udenfor Los Angeles i 1980'erne og følger en hjemmegående husmor fra den højere middelklasse, som begynder at få angstanfald og langsomt udvikler noget, hun selv diagnosticerer som 'environmental illness', overfølsom-

hed overfor det moderne liv. Hun ender med at leve isoleret fra andre mennesker i en desinficeret globe på landet med en iltflaske permanent på slæb.

Trods den letforståelige ydre udvikling i historien fortælles *Safe* med en streng distance, som gør hovedpersonens indre liv så uigennemskueligt, at tilskueren efterlades i en ambivalent og uafrystelig tilstand af undren. Det fortæller en del om filmens overraskende langtidsvirkning, at den trods lidt uengagerede anmeldelser ved den amerikanske premiere i 1995 ved årtiets udgang lå højt placeret på adskillige lister over årtiets bedste film.

Julianne Moore spiller hovedrollen som Carol White på en måde, så hun næsten ikke er til stede. Hendes portræt af Carol White er blegt på grænsen til det usynlige, og den fornemmelse forstærkes af, at hun i modsætning til enhver Hollywood-helt ikke har kontrol over filmkameraet; hun magter ikke at styre fortællingen: Bevæger hun sig fra et rum til et andet, følger kameraet ikke nødvendigvis med, ligesom hun heller ikke automatisk centreres eller placeres i det gyldne snit, hvis hun bevæger sig over i den ene side af et rum. Kompositorisk prioriteres hun ikke over eksempelvis villaens blegt pastelfarvede møbler og hvide rum. Derfor er filmen sært distanceret i sit portræt af Carol White, og samtidig er den - måske netop i kraft af sin mangel på psykologisk dramatik og indlevelsesmuligheder - et af de stærkeste portrætter af det moderne liv, som er skabt på film i mange år.

Tilsammen skabes en æterisk fornemmelse af fravær. Som tilskuer får man ingen tilfredsstillende psykologisk eller fysisk forklaring på Carols sygdom. Man fornemmer, at tomheden eller fraværet af mening alene er det, som gør hende syg.

På den måde bliver *Safe* Todd Haynes' subtile men ultimative opgør med middelklasse-USAs værdier. I modsætning til *Poisons* og *Velvet Goldmines* aggressive frontalangreb på konformitet og opfordring til enhver om at befri sit indre rumvæsen, om man har et sådant, ender *Safe* med i al sin tilbageholdte rigiditet at levere det mest effektfulde opgør, fordi den med sin stille tone tilbyder tilskueren mulighed for selv at reflektere over den eksistentielle armod i det moderne, velstillede USA. Todd Haynes formår at fremstille det ufremstillelige i *Safe*. Det er dybt raffineret i al sin upåfaldenhed, og netop derfor kan det tage noget tid, før man som tilskuer får øje på det.

Flop. Efter at *Safe* manifesterede Todd Haynes som en af USAs mest interessante nye filmkunstnere, lykkedes det ham og Christine Vachon at skaffe et større budget til Haynes' tredie spillefilm, *Velvet Goldmine*. Men trods konkurrencedeltagelse i Cannes og en tour de force-præstation af Haynes, floppede filmen. Siden har Todd Haynes ikke lavet film. Det er dog svært ikke at forestille sig, at han planlægger at lande en ny UFO midt i en amerikansk forstad et sted.

Niels Bjørn

Filmografi

1985 Assassins: A Film Concerning Rimbaud
1987 Superstar: The Karen Carpenter Story
1991 Poison
1993 Dottie Gets Spanked (tv)
1995 Safe
1998 Velvet Goldmine

Rolf de Heer

Film handler om sproget, barnet og den fremmede for Rolf de Heer, hvis hovedværk er den kulsorte komedie Bad Boy Bubby, og få andre instruktører har fokuseret så vedholdende på sproget som den hollandsk fødte australske instruktør

Sproget er fundamentalt for enhver kommunikation mellem mennesker, men det er ikke nok i Rolf de Heers (f. 1951) film, hvor sproget både er fundament og alt, så når Rolf de Heers film kredser om sproget, siger de ikke bare noget om forholdet mellem mennesker eller om sproget i sig selv. Opmærksomheden kastes naturligt tilbage på filmens eget sprog.

Rolf de Heers optagethed af sproget føres i to retninger. Mod på den ene side uskylden og det barnlige og på den anden side outsiderens perspektiv. I begge retninger handler det om at se på det vante udefra med friske øjne.

Den barnlige uskyld. I hovedværket *Bad Boy Bubby* (1993) – en grum, morsom og rørende undersøgelse af forholdet mellem sproget og civilisationen - samles disse tråde i skildringen af en mand, for hvem sproget og verden er fremmed. Han har ikke værktøjet til at forstå verden, idet han som en anden Kaspar Hauser har været isoleret fra omverdenen i sine første leveår.

I tredive år har Bubby været spærret inde af sin incestuøst kærlige mor Flo, men da Pop vender tilbage, bliver han sparket ud i en verden, han ikke forstår. Han møder en frelserpige, et rockband og andet godtfolk. Bubby fungerer som en menneskelig båndoptager, der blot kan gentage, hvad andre siger. Hans eksperimenter med åndedrætssystemet er hidtil gået ud over Kat, Flo og Pop og har givet ham tilnavnet The Cling Wrap Killer, hvilket bringer ham i fængsel og senere igen ud til en virkelighed, der ikke har plads til personer som Bubby. I stedet tager han tilbage til barndomshjemmet, hvor han slår Bubby ihjel og forvandler sig til Pop. Udrustet med en ny identitet og et større erfaringsgrundlag drager han pånyt ud for at erobre verden og blive et rigtigt menneske.

I virkeligheden er den 30-årige Bubby et barn, der for første gang skal opleve verden uden sin mor og måske mere fatalt uden et sprog. Opmærksomheden over for barnet og et barnligt perspektiv kan spores tilbage til Rolf de Heers debutfilm, *Tale of a Tiger* (1984), der fortæller historien om en dreng, der får sin drøm om at flyve opfyldt i mødet med en gammel mand, der ejer et fly. I Rolf de Heers sjette film, kammerspillet *The Quiet Room* (1996), skildres en familie i opløsning fra barnets synsvinkel. Den syvårige datters ætsende skarpe 'voice over' punkterer ethvert tilløb til det nuttede med betragtninger og overvejelser, man ellers ikke tillægger børn. Igen fokuserer Rolf de Heer på verbalsproget, men her er barnet bestemt ikke som i *Bad Boy Bubby* en ubeskrevet tavle, men derimod et menneske

med et lille erfaringsgrundlag og en voldsom frustration over at se til fra sidelinjen uden at kunne påvirke begivenhedernes gang i nævneværdig grad.

Den fremmede. Bad Boy Bubby er dog ikke bare et barn, men også en outsider, der med sit blik på verden kan sætte spørgsmålstegn ved det givne. Outsideren dukker som figur jævnligt op i Rolf de Heers film, og selv om instruktørens tredje film, *Dingo* (1992), handler om at følge sine drømme til den yderste konsekvens, så handler den også om en outsider fanget mellem to kulturer. I denne musikalske fabel optræder Miles Davis som en jazzlegende, der med sit jetfly lander i Australiens fjerneste afkrog for at give et kort nummer for børn og andre tililende. Denne begivenhed bliver skelsættende for knægten John Dingo Andersen, der begynder at spille trompet og som voksen bliver ved med at sende fanbreve til idolet, der har bosat sig i Paris. Dingo drømmer om at sælge en af sine kompositioner og tage til Frankrig for at møde sit forbillede, men resten af gutterne i det skramlede countryagtige fritidsband Dingo and the Dusters har kun hån til overs for drømmene, indtil Dingo stikker af fra kone og børn for at finde sin helt i landet, hvor man kun nødigt taler engelsk.

Selv om Dingo i sit trompetspil forener forbilledets lyd med kaldet fra det dyr, som har givet ham tilnavnet, så viser Rolf de Heer i et prægnant billede modsætningen mellem den knejsende vestlige kultur over for Dingos australske jordnærhed. Man kan således ikke skildre Paris, uden at Eiffeltårnet dukker op, men Rolf de Heer vælger sin forgrund omhyggeligt, så tårnet dukker op bag en beskidt bunke grus, der kaster associationerne tilbage til det landskab, hvor Dingo hører hjemme. I Paris bliver spørgsmålet derfor, om europæerne overhovedet kan forstå og værdsætte Dingos musikalske sprog. Og i givet fald, hvordan Dingo bygger bro mellem filmens modsætninger.

Besøgene fra rummet. Interessen for outsideren får et helt andet perspektiv i science fiction-genren, og Rolf de Heer har to gange skildret besøg fra rummet. I instruktørens anden film, science fiction-thrilleren *Encounter at Raven's Gate* (1988), flytter den netop løsladte Eddie ud på landet til sin bror og bemærker dér noget mystisk ved nabogården, Raven's Gate. En nærmere efterforskning tyder på, at Raven's Gate måske er nøglepunkt for en invasion fra rummet.

Science fiction-fabelen *Epsilon* (1995) om en jordbos møde med en navnløs kvinde fra Epsilon vender *Encounter at Raven's Gate* på hovedet ved at gøre gæsten fra rummet venligtsindet og ved at virke konkret, hvor den anden var mystificerende.

Epsilon er Rolf de Heers hidtil mest ambitiøse film, idet han her artikulerer en civilisationskritik, han ikke fandt plads til i *Bad Boy Bubby*. Filmens svageste element bliver dog netop den bastante kritik af en overforbrugende menneskehed, der kun kan tænke i kortsigtede, lokale løsninger, og det nytter kun lidt, at kritikken leveres med en god portion charme, som når Hun bemærker, at ude i Universet betragtes livet på Jorden ikke som intelligent, og Han reagerer med et forundret, let fornærmet udtryk. Hun anlægger en synsvinkel, Han kun vanskeligt kan genkende, og denne synsvinkel spores helt ned i sproget, hvor der er afgørende forskel på at spise bacon og at spise død gris.

Det unikke ved *Epsilon* er, at kvinden fra Epsilon har evnen til at manipulere med



Bad Boy Bubby

de basale kategorier, tid og rum, hvilket dels bliver strukturerende for historien, og dels giver stilistiske muligheder, som Rolf de Heer udforsker med 'motion control'. Ligesom Wong Kar-wai sætter han sig ud over tiden ved at lade skuespillerne spille i slow motion over for timelapse-optagelser, men med motion control har han mulighed for at rekonstruere uhyre komplicerede kamerabevægelser ned til mindste detalje og dermed blande de enkelte optagelser, mens teknikken giver filmen en bizar, umenneskelig distance, fordi perfektionen røber, at kameraet er uden for menneskets kontrol.

"I suppose it must be nice to be able to try one set of actions, and then, if things don't quite work out, dispense with the outcome and the consequences, and try another set of actions for better results. But life on Earth is not like that. We have to live with the consequences of our actions. We are normally given only one chance. The Wandering Man was given a second chance – although he only knew about that afterwards." Sådan lyder det fra rammefortælleren i *Epsilon*, selv om citatet lige så vel kunne dække *Bad Boy Bubby* eller *Encounter at Raven's Gate*, hvor gården, der i starten er ødelagt, til slut står ubeskadiget. I *Epsilon* illustreres citatet helt konkret med en scene, hvor Hun efter at have fældet Hans barndoms træ blot går tilbage i tiden og dermed gør det gjor-

te ugjort. På globalt plan går citatet igen ved at netop hendes indgriben i hans liv er med til at sætte menneskets udvikling på en anden kurs.

Sprogets barrierer. Rolf de Heers optagethed af det sproglige og af outsideren føres til sin endegyldige konsekvens i den uegale *Dance Me to My Song* (1998), et sorthumoristisk trekantsdrama om spastikeren Julia, hendes hjælper og den mand, de to kvinder hver især vil have for sig selv.

I en vis forstand handler kvindernes magtkamp om at besidde sproget, idet Julias hjælper allerede fra starten berøver hende det tastatur, der er hendes eneste udtryksmiddel. Da hun tillige forlader hende for at gå på indkøb eller opstøve mænd, tvinges Julia en dag til at vove sig ud og søge hjælp hos en fremmed. Denne fremmede bliver snart genstand for de to kvinders kamp, og her skifter de sproglige barrierer betydning, for Julia kommunikerer fint, så længe hun har sit tastatur, mens hjælperen kun kan kommunikere gennem sin seksualitet. Da denne mulighed ikke længere er åben for hende, må hendes frustration nødvendigvis blive destruktiv, mens historien nærmer sig thrillerformatet. Undervejs bliver man derfor nødt til at spørge, hvem der egentlig er outsideren. Hvor den fremmede i de andre film var outsideren, kan det i *Dance Me to My Song* med lige ret være Julia med sit handicap eller hjælperen med sin seksualitet. På den måde er trekanten perfekt, selv om den lykkelige slutning kræver en meget usædvanlig deus ex machina.

Rolf de Heer er uddannet fra Sydneys filmskole. Forinden havde han arbejdet en årrække for Australian Broadcasting Commission, som han forlod efter at være kørt træt i et job som presseattaché. Ligesom hovedpersonen i *Epsilon* er han lidt af en "Wandering Man", der fra film til film påtager sig nye udfordringer. Viljen til fornyelse er således sammen med optagetheden af sproget måske den egentlige fællesnævner i filmene, som næppe uden grund alle som én virker som fabler.

Henrik Uth Jensen

Filmografi

1984 Tale of a Tiger
1988 Encounter at Raven's Gate
1992 Dingo
1993 Bad Boy Bubby
1995 Epsilon
1996 The Quiet Room
1998 Dance Me to My Song
2000 The Old Man Who Read Love Stories

Veit Helmer

Tyskeren Veit Helmer arbejder med farvelagte billeder som univers og overraskelsen som princip

Veit Helmer (f. 1967) er uddannet på filmskolen i München, men bor nu i Berlin. Første gang man rigtigt lagde mærke til ham, var da han lavede kortfilmen *Surprise!* (1995), der blev vist ved over 130 filmfestivaler og vandt over 40 priser, heriblandt prisen for mest overraskende film på kortfilmfestivalen i Odense. Filmen er kun seks minutter lang, og det er på en måde meget godt, da hvert eneste billede (og der er som bekendt 24 pr. sekund) er farvelagt i hånden. Han har selv farvelagt strimlen sammen med en håndfuld venner, eller rettere, som han bemærkede da han introducerede filmen i Odense, forhenværende venner.

Filmen følger en ung mands tilrigning af en meget kompleks Storm P-maskine, der med elementer som en økse, dypkoger, dynamit, boksehandsker og en spand vand, skal give hans sovende kæreste en overraskelse. Han kysser hende farvel, går ned på gaden og tænder lunten til monstrumet, og man tør nok sige, at hun bliver overrasket. Og vi, der troede vi vidste alt om hans helvedesmaskine, får os også et mindre chok, og sidder tilbage med et forskrækket smil, der langsomt glider over i lettelsens latter.

Et surrealistisk kærlighedseventyr. Hans spillefilmdebut, *Tuvalu* (2000), ligner ikke noget der er lavet på denne side lydfilmens gennembrud. Filmen er renset for dialog i gængs forstand. Personerne snakker kun en slags euro-sprog bestående af lydord, navne og tværsproglige fraser som "idiot" og lignende. Men det er bestemt ikke nogen stumfilm. Lydsiden er meget omhyggeligt opbygget og har sin del af æren for det vidunderligt surreelle univers. Og selv om filmen er optaget på sorthvid film, er den langt fra farveløs. Alle former for tintninger og toninger er taget i brug, så hver scene har sit eget visuelle udtryk, og tilsammen giver dét filmen en skrøbelig tekstur, der er med til at fremhæve poesien i det undergangsunivers filmen udspiller sig i. Som en endelig distance til gamle film er *Tuvalu* optaget i Cinemascope-format, et bredformat der jo først blev introduceret i 1950'erne.

Det er en kærlighedshistorie, et moderne eventyr. Den unge mand, Anton, ser det som sit daglige ansvar at opretholde sin gamle blinde faders illusion om, at der i deres svømmebad er liv og glade badegæster. Men gæsterne er færre end få, og faciliteterne kunne godt trænge til en kærlig hånd. Kun én ting kan synsmændene ikke klage over. En kæmpemæssig dieselmaskine, der står i kælderen og ved de tos fælles følsomme hjælp skinner nypudset og kører upåklageligt. Badeanstaltens hjerte.

Men den onde Gregor har planer om at ødelægge idyllen. Han vil have det hele revet ned for at opføre en futuristisk by over hele området. Badeanstalten står i vejen.

Det er en film, hvor der ikke er tvivl om hvem der er de gode, og hvem der er de



Tuvalu

onde. Måske lige på nær den unge pige, Eva, som Anton har forelsket sig i. Evas far bliver nemlig under en svømmetur i badet dræbt af et nedstyrtende stykke loft (hjulpet på vej af den onde Gregor). Med et slag er badeanstalten, og derfor også Anton, blevet hendes fjende. Hun allierer sig med Gregor og stjæler en meget sjælden og uerstattelig dims fra motoren i kælderen, en dims som lige præcis mangler i hendes båd.

Veit Helmer fik ideen til at lave en film i en faldefærdig svømmehal, da han besøgte Bismarck Badeanstalt i Hamburg helt tilbage i 1987. Det faldt fint ind i hans måde at arbejde på, for næsten alle hans filmideer er opstået på baggrund af en location. Tv-tårnet i Berlin gav ham idéen til *Der Fensterputzer* (1993), og idéen til *Tour Eiffel* (1994) fik han fra... ja, gæt selv. Men filmen om badeanstalten var svær at finansiere, og da det endelig lykkedes, var badeanstalten i Hamburg blevet renoveret på kedeligste vis, og filmprojektet var vokset til et spillefilmprojekt. Det lykkedes at finde en ny og lige så sjælfuld location i det gamle Centralna Banja i hjertet af den bulgarske hovedstad Sofia, og den eneste anden location, en forladt skudehavn, i Varna ved Sortehavet.

Så gik jagten efter de medvirkende. På Dreyer'sk vis gik Veit Helmer efter karakteristiske, udtryksfulde ansigter og personligheder frem for professionelle skuespillere. At der ikke er dialog i filmen, gav ham muligheden for at vælge personer af alle nationaliteter. Han prøvefilmede ca. 1100 mennesker fra så forskellige steder som

New York, Moskva, Paris, London samt det meste af Østeuropa.

Alt dette giver den ordløse film liv. Helmer har skabt et unikt eventyrunivers, der med hilsner til Chaplin, Tarkovskij, neorealismen, Tati, Kusturica, Jeunet & Caro balancerer poetisk mellem dybe følelser og elegant komik.

Tuvalu får i sidste øjeblik sneget sig ud af forudsigelighedens klør. Anton kan ikke redde svømmehallen, men genforenet med Eva får han, under nedrivningens kaos, fragtet den gamle dieselmotor ud og sat den i Evas båd, hvorefter de forenet kan sejle mod fjerne horisonter, mod drømmeøen Tuvalu. Man kommer ud af biografen med en lettet, naiv følelse af, at det gode stadig eksisterer, at retfærdigheden stadig kan ske fyldest, og at det lige netop er det der er sket.

For tiden arbejder Helmer på en ny film, *No Man's Land,* som er skrevet af Gordan Mihic, der tidligere har skrevet manuskript til bl.a. Kusturicas *Sigøjnernes Tid* og *Sort kat, hvid kat.*

Lars Bo Kimergård

Filmografi

1989 Toute d'Amour (kort)
1990 Die Räuber (kort)
1992 Zum Greifen Nah (kort)
1993 Der Fensterputzer (kort)
1994 Tour Eiffel (kort)
1995 Surprise! (kort)
2000 Tuvalu

Hong Sang-soo

Hong Sang-soo er et nyt sydkoreansk filmtalent, der tegner stærke portrætter af det moderne Korea. Hans film er hverdagsskildringer, der udmærker sig ved filmsproglig nyskabelse og utraditionel fortællestruktur

Hong Sang-soo (f. 1961) er en instruktør, der med sine kun tre spillefilm har vakt opsigt i og udenfor hjemlandet Korea. Han skildrer begivenheder fra hverdagen i et filmsprog, der er stilistisk udfordrende i forhold til de klassiske koreanske filmkonventioner.

Historisk set har koreansk film ikke oplevet megen international bevågenhed. Ikke fordi Korea har manglet filmkunst, men fordi landet i mange år har været præget af restriktioner og skarp censur. Men den sydkoreanske filmkultur har siden midten af 1990'erne oplevet en bemærkelsesværdig opblomstring og udvikling, og Hong Sang-soo hører til den ny generation af instruktører, der har været med til at skabe et nyt filmlandskab fyldt af vitalitet og kreativitet.

Hong Sang-soos baggrund er meget karakteristisk for den generation af nye filminstruktører, han repræsenterer. Han er født og opvokset i Seoul og har studeret film på Chungang Universitetet samt på California College of Arts and Crafts. Derudover har han studeret eksperimentalfilm på School of Art Institute i Chicago og har siden arbejdet med dokumentarfilm på den koreanske tv-station Seoul Broadcasting Station. Udover at repræsentere et generationsskifte adskiller Hong og hans kolleger sig fra Koreas øvrige filminstruktører ved at være uddannede til at arbejde med filmmediet. Kombinationen af egne erfaringer fra tv-produktion og en filmorienteret uddannelse markerer et brud med den gamle mesterlæretradition i koreansk filmproduktion.

Inspirationen fra Rohmer og Ozu. Hong Sang-soo portrætterer hverdagens banaliteter og tilfældighederne i menneskers liv. Han siger selv at hans største inspirationskilder er instruktører som Eric Rohmer og Yasujiro Ozu. Hans film er generelt uden tydelig politisk stillingtagen. De placerer sig mellem fortidens samfundsmæssige og politiske omvæltninger og Koreas nutidige demokratiske samfund i økonomisk vækst og stadig udvikling.

Hans debutspillefilm har den usædvanlige titel *The Day a Pig Fell into the Well* (*Daijiga Umule Pajinnal*, 1996). Der indgår hverken grise eller brønde i filmen, men brønden hvori grisen må formodes at drukne, kunne være en metafor for byen Seoul, der har været undertrykt i tre årtier af militært diktatur. Filmen er en anderledes skildring af storbylivets trivialiteter, og den blev af koreanske filmkritikere i 1996 vurderet til årets bedste film.

The Day a Pig Fell into the Well handler om relationerne mellem fire isolerede og ensomme mennesker. Hong havde bedt fire uafhængige manuskriptforfattere om hver at skrive en dag i en af personernes liv, og vi følger i fire adskilte fortællinger personernes daglige rutiner og gøremål. Handlingen udspiller sig set fra personer-

nes forskellige synsvinkler, og dermed giver han personerne dybde og kompleksitet. Filmen er optaget under almindelige lysforhold, hvilket giver en følelse af umanipuleret virkelighed. Med kameraet i øjenhøjde lever vi sammen med personerne og iagttager således verden udfra deres perspektiv. Billederne er stramt komponerede, og dialogen er næsten udelukkende baseret på improvisation. Disse virkemidler er med til at gøre atmosfæren meget realistisk. Den naturalistiske stil indkredser Hongs sans for hverdagsdetaljerne og viser det moderne menneskes dagligdag, som mange vil kunne identificere sig med.

Hongs debutfilm er en film om blind kærlighed og amoral, men historien skildrer også dagligdagens kedelige og trivielle rutiner med en ærlig, nøgtern og kærlig hånd. Alle scener foregår i én indstilling, der klippes således kun i tid, men filmen bliver aldrig kedelig, særligt fordi den undgår at blive klichefyldt eller fortænkt. *The Day a Pig Fell into the Well* introducerer et realistisk filmisk rum, hvor en markant afsnitsinddeling mellem personerne, scenernes tidslige overensstemmelse med virkeligheden, den manglende lyssætning og det statiske kamera er med til at afskrive traditionelle genreforventninger og i stedet etablere en ny stilart.

Hverdag med stil. I 1998 lavede Hong filmen *The Power of the Kangwôn Province* (*Kangwondo ui him*), der blev inviteret til Cannes-festivalen samme år. Filmen er inddelt i to episoder, som udspiller sig fra flere personers respektive synsvinkler. Hong fortsætter sin eksperimenteren med det narrative forløb. Første del følger den kvindelige hovedperson Chi-suks rejse sammen med to veninder gennem Kangwôn-provinsen i det østlige Sydkorea. Den anden del skildrer hendes gifte elsker Sang-gwôn, der foretager den samme rejse. Filmens to dele bindes elegant sammen af symboler og er som et puslespil bygget op omkring personerne i de to handlingsforløb. Hver scene er også her filmet i et long take, og der tilstræbes endnu mere stilistisk præcision end i debutfilmen. Alle skuespillerne er amatører, hvilket understreger udtrykkets realisme.

Hong Sang-soo inddeler sine film i afgrænsede synsvinkler eller klare afsnit. *The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (*Oh! Su-jeong*, 2000) er Hongs tredje film, og igen inddeler han sin fortælling i en række dele, der hver især bliver gentaget flere gange. Filmen omhandler forholdet mellem manuskriptforfatteren Soo-jeong, produceren Young-soo og hans ven galleriejeren Jae-hoon. Sidstnævnte tiltrækkes af Soo-jeongs uskyld, og de udvikler et lidenskabeligt - men seksuelt uforløst - forhold. Den unge kvindes jomfruelighed virker som en magnet på Jae-hoon og temaet genkendes fra *The Power of Kangwôn Province*. Filmens forløsning sker i slutscenen, hvor hun efter Jae-hoons mange ihærdige forsøg mister sin mødom og oplever kærlighedens smerte og glæde. Kærlighedshistorien har en underliggende kønspolitisk dagsorden, men lader spørgsmålet om kvindens værdi og stilling i det patriarkalske koreanske samfund stå åbent. På handlingsplanet ligger åbningsscenen lige før slutscenen, og resten af fortællingen er et fragmenteret flashback fortalt udfra personernes forskellige synsvinkler, dog med små variationer. Filmen er fotograferet i velkomponerede sort-hvid-billeder, der klippes relativt lidt inden for de enkelte afsnit, og stilen minder generelt meget om de tidlige franske nybølgefilm. Hong leger med mediet og sætter publikums tidsforståelse på en



The Virgin Stripped Bare By Her Bachelors

prøve. Filmen er komisk ved sin fremstilling af personernes ungdommelige famlen efter seksuel tilfredsstillelse og samtidig tragisk i skildringen af menneskets seksuelle frustration.

Hong Sang-soos film rummer både originalitet og mod. Han fortæller hverdagshistorier forklædt i nye fortællestrukturer og med en stor kærlighed til det medie, de formidles i. Han beskæftiger sig med menneskelige karakteristika og fortolker dem udfra en nutidig kontekst. Tematisk handler hans film om almindelige menneskers liv og forhold til sig selv og hinanden, men stilistisk er de meget forskellige i deres søgen efter nye grænser. Ifølge koreanske kritikere har Hong Sang-soo åbnet et nyt kapitel for koreansk film.

Lykke Brinck Møller

Filmografi

1996 Daijiga Umule Pajinnal/The Day a Pig Fell into the Well
1998 Kangwondo ui him/The Power of the Kangwôn Province
2000 Oh! Su-jeong/The Virgin Stripped Bare by Her Bachelors

Hou Hsiao-hsien

Taiwanesiske Hou Hsiao-hsien er en af den internationale filmscenes mest spændende instruktører. Hans film har modtaget et væld af priser på de største festivaler, men er stadig skammeligt ukendte for det almindelige vestlige biografpublikum

I Hou Hsiao-hsiens 12. film, *Good Men, Good Women* (*Hao Nan Hao Nu*, 1995), modtager en feteret skuespillerinde anonyme faxer med udvalgte uddrag af hendes egen, stjålne, dagbog, hvilket gør fortiden så levende for hende, at den kommer til at indvirke på hendes nutid.

At levendegøre fortiden i kraft af egne og andres personlige erindringer er kernen i Hou Hsiao-hsiens mesterlige filmkunst. Taiwans væsentligste instruktør - og en af den internationale filmscenes allerstørste nulevende filmkunstnere - indsætter imidlertid altid det individuelle og/eller private i en større historisk kontekst. Med kameraet som pen har han i sine indtil videre 15 spillefilm ikke bare skrevet sit lands turbulente historie og givet den tilbage til sine landsmænd, men tillige gjort det i et uhyre stilsikkert formsprog, der balancerer på en hårfin æg mellem fiktion og dokumentarisme. Skal man sætte ord på Hous stil, må det - i den korte udgave - blive noget i retning af stiliseret realisme i et helt unikt udtryk, der lader improviseret umiddelbarhed og traditionel kinesisk essens-tænkning gå op i en højere enhed.

HHHs egen historie. Hou Hsiao-hsien er født på det kinesiske fastland i 1947. Kun en måned efter drengens fødsel rejste hans far til Taiwan i håb om dér at finde bedre livsbetingelser. Familien fulgte efter i 1949, men da opholdet fra starten var tænkt som en midlertidig foranstaltning, kunne Hous forældre aldrig slippe følelsen af kun at være på gennemrejse. Selv om de politiske begivenheder endte med at gøre opholdet permanent, kom de aldrig til rigtigt at slå rødder i Taiwan.

Som mange andre taiwanesere var Hou som ung involveret i bandekriminalitet, som han først slap ud af, da han kom i militæret. Her så han film i lange baner og besluttede, at han ville være enten skuespiller, sanger eller filminstruktør. Han har optrådt som skuespiller i bl.a. *Taipei Story* (*Qingmei*, 1985) af vennen Edward Yang, som sammen med Hou var en af hovedskikkelserne i den såkaldte nye taiwanesiske film, der fra midten af 1980'erne i neorealistisk ånd satte fokus på almindelige taiwaneseres hverdag. Og at han stadig er i besiddelse af en glimrende sangstemme, dokumenteres i franske Olivier Assayas' fortræffelige portrætfilm *HHH: Portrait de Hou Hsiao-Hsien* (1997), hvor Hou lufter et formidabelt crooner-talent på en af Taipeis karaoke-barer.

Han er dog først og fremmest filminstruktør, men i modsætning til de fleste af sine nybølge-kolleger er han ikke uddannet på filmskole i Vesten. Hou er gået den hårde vej og startede som assistent i den nationale filmproduktion, der med sine

sparsomme lowbudget-sværdfilm, komedier og melodramaer dengang stod helt i skyggen af de importerede kung fu-film fra Hong Kong.

Hou omtaler selv sine første film som kommercielle komedier, men fra 1983 - hvor han både yder et bidrag til kollektivfilmen *The Sandwich Man* (*Erh-tzu-te ta Wanou*), der anses for den ny bølges første væsentlige film, og selv laver den delvist selvbiografiske *The Boys from Fengkuei* (*Fengkueilaite jen*) om en gruppe unge studenters famlende møde med voksenlivet inden militærtjenesten - begynder omridset såvel af Hous personlige stil som af hans forkærlighed for Taiwans historie oplevet gennem enkeltindivider at tegne sig.

Endnu tydeligere bliver begge dele i *A Summer at Grandpa's* (*Dongdong de Ziaqi*, 1984), der er en nostalgisk hyldest til det gamle, rurale Taiwan, personificeret ved Hous faste, kvindelige manuskriptforfatter Chu Tien-wens bedstefar, og, ikke mindst, i *The Time to Live and the Time to Die* (*Tong Nien Wang-shih*, 1985), der væver en kollektiv, national erindringshistorie på baggrund af Hous og hans forældres egne skæbner.

Altsammen er det dog endnu kun forstudier til den historiske trilogi, der er den foreløbige sværvægter i Hous produktion.

Tre epoker i Taiwans historie. Den allerede nævnte *Good Men, Good Women*, der trækker tråde fra 1950'ernes kolde krig til dagens Taiwan, er tredje og sidste del i trilogien, som tillige omfatter de hver på sin måde mesterlige *A City of Sadness* (*Pei chi'ing Ch'eng-shi i*, 1989), der vandt Guldløven i Venedig, og *The Puppetmaster* (*Hsimeng Rensheng*, 1993), der fik juryens pris i Cannes.

Før en nærmere præsentation af filmene vil læseren sikkert sætte pris på et kort rids af Taiwans bevægede historie. Efter at Kina i 1895 havde tabt den kinesisk-japanske krig, kom øen frem til 1945 under japansk herredømme. Indtil Maos kommunister fire år senere, i 1949, tog magten på fastlandet, og Chang Kai-shek flygtede til Taiwan, var øen i hænderne på gennemkorrupte kinesiske embedsmænd, hvilket førte til et oprør, der den 22. februar 1947 blev slået ned med hård hånd. Mellem 18.000 og 28.000 taiwanesere måtte lade livet, og der blev indført undtagelsestilstand, som først ophævedes igen i 1987 som led i 1980'ernes demokratiseringsproces.

Frem til sin død i 1975 bestræbte Chang Kai-shek og hans nationalistiske parti, Kuomintang, sig nidkært på at udradere ethvert spor af japansk sprog og kultur. I stedet skulle mandarinsproget og den traditionelle kinesiske kultur være enerådende på øen. Samtidig knyttede man imidlertid nære militære, politiske og handelsmæssige bånd til USA og åbnede portene på vid gab for amerikansk populærkultur. Og i dette krydsfelt mellem tre stærke kulturer har Taiwan siden 1950'erne oplevet et økonomisk boom, som på meget kort tid har transformeret landet fra et næsten feudalt, ruralt samfund til et hypermoderne, højteknologisk og urbant industrisamfund.

Med udgangspunkt i fire brødres skæbner fortæller *A City of Sadness* Taiwans historie i de bevægede år fra japanernes tilbagetog i 1945 til Chiang Kai-sheks personlige magtovertagelse i 1949. I Taiwan skabte filmen røre, fordi den tog hul på og rejste debat om den ellers tabubelagte februar-massakre i 1947. Hou undgår imidlertid omhyggeligt at vise volden direkte, men koncentrerer sig i stedet om de politiske begivenheders konsekven-

ser for ganske almindelige mennesker. Set med filmæstetiske briller er filmen dog først og fremmest bemærkelsesværdig ved den måde, hvorpå den kondenserer periodens historie til en umådeligt fin gobelin af kun nødtørftigt sammennittede scener, der næsten alle består af lange, diskret iagttagende totalbilledindstillinger. Distancen er altafgørende for Hou, der mener, at afstand avler klarhed.

De fire brødres far spilles af Li Tien-fu, der nok er skuespiller men først og fremmest marionetfører og som sådan en institution i taiwanesisk kultur. Hou, der allerede havde brugt Li i flere film, karakteriserer ham som "et levende leksikon over den kinesiske tradition", og i veneration over for denne tradition besluttede han at lave en film om Lis liv. Resultatet er *The Puppetmaster*, som med udgangspunkt i Li tegner et portræt af Taiwans historie fra Lis fødsel under japansk herredømme i 1909 frem til øens tilbagegivelse til kineserne i 1945.

Mere end nogen anden af Hous film forener *The Puppetmaster* det dokumentariske med det fiktive. Det sker i en firelaget struktur, hvor Hous nænsomme fiktionalisering af Lis liv og perioden i det hele taget sættes op imod dels den gamle Lis egne kommentarer til kameraet, dels "dokumentariske" optagelser af teater- og dukketeater-fremførelser af periodens begivenheder.

I såvel *A City of Sadness* som *The Puppetmaster* er kameraet næsten lige så statisk som hos Ozu, og det holder sig på omtrent lige så diskret afstand af personernes følelser som Mizoguchis. Og selv om begge film på deres egen beskedne måde er stort anlagte historiske fresker, tyer Hou aldrig til den brede pensel. Hver indstilling er så minutiøst udført som et maleri af Rembrandt, men rækker ved Hous udstrakte brug af off-screen rummet langt uden for billedrammen - ud til den virkelige historie og den virkelige tilskuer.

Liu-pai - ufærdigheden som omdrejningspunkt. Vestlige kritikere har sammenlignet Hous lavmælte stil med såvel Ozus som Bressons og i hovedsagen set ham som en modernistisk filmskaber. Det er måske forståeligt nok, men dels yder sammenligningerne ikke Hous særegne udtryk retfærdighed, dels har de intet med Hous reelle inspirationskilder at gøre. Selv hævder han nemlig at have hentet sin stil i klassisk kinesisk teater og malerkunst. Et klassisk kinesisk maleri afgrænses f.eks. ikke af rammen, men præsenterer et essentielt fragment af evigheden. Maleren undgår bevidst at "lukke" værket, der skal fungere som en dør, der åbnes for betragterens egne overvejelser. Den tekniske betegnelse er *liu-pai*, hvilket direkte oversat skulle betyde noget i retning af, at man "efterlader en hvidhed" på lærredet.

I pagt med disse principper har Hou gjort "ufærdigheden" til omdrejningspunkt for sine film. Han holder f.eks. aldrig prøver med sine spillere - som ofte er amatører - men vil have, at de på deres krop skal forstå ideen bag manuskriptet, hvorefter de får lov at improvisere mere eller mindre efter behag. Tilsvarende ydmyg er han over for de faktiske rum og locations, som han "lytter til" og giver forrang for manuskriptet. Resultatet er en overbevisende spontanitet og forfriskende autenticitet i udtrykket.

Det vil imidlertid være en stor fejl at tro, at Hous film er den skinbarlige, uredigerede virkelighed. Nok er der store hvide huller i hans fortællinger, men i overensstemmelse med det klassiske kinesiske teaters dramaturgiske struktur er scenerne nøje



Goodbye South, Goodbye

udvalgte. I det klassiske kinesiske teater hænger de enkelte scener ikke kausallogisk sammen, men udtrykker hver især en essentiel del af en større helhed. Hous film befinder sig således meget langt fra den vestlige dramaturgis foreskrevne klimakser, points of no return og konfliktløsende lukninger. Man dumper ind *in medias res* - og forbliver der! Den, der utålmodigt leder efter forklaringer, der skal få fragmenterne til at koagulere til en sammenhængende fortælling, leder forgæves. Hou viser kun det essentielle og overlader generøst alle mellemregninger og konklusioner til tilskueren.

Stilstand i fuld fart. Efter den historiske trilogi overraskede Hou ved at rette søgeren mod Taiwans nutid. Det skete i filmen *Goodbye South, Goodbye* (*Nanguo Zaijian, Nanguo*, 1996), der med solidarisk indlevelse skildrer en gruppe *small time* kriminelle, hvis værdihorisont ikke rækker længere end til rent materielle goder - hurtige fortjenester på spil og diverse former for plat - mens de venter på, at den ultimative drøm om en fast food-restaurant i Shanghais forlystelsesliv kan realiseres.

Det mest bemærkelsesværdige ved *Goodbye South, Goodbye* er imidlertid ikke så meget filmens desillusionerede fremstilling af det moderne Taiwans værdimæssige vakuum som den måde, hvorpå Hou skildrer dette moralske forfald som en stilstand i fuld fart. Strukturen er lige så elliptisk, indstillingerne lige så lange og kameraet generelt lige så urokkeligt som i de foregående film, men som noget nyt lader Hou fortællingen punktere af en række bevægelsesscener, hvor personerne i bil, tog eller på motorcykel haster fra det ene sted til det andet, ofte med mobiltelefonen klinet til øret og ledsaget af pumpende techno-rytmer. Det er fart for far-

tens egen skyld og kommunikationsteknologi for teknologiens egen skyld. Reelt kommunikeres der ikke, og personernes tilværelse flytter sig ikke så meget som en millimeter.

Fra *Goodbye South, Goodbye*s diagnose af nutidens frenetiske og højkapitalistiske Taiwan sprang Hou i den efterfølgende *Flowers of Shanghai* (*Hai Shang Hua*, 1998) tilbage til fortiden med en lidenskabelig historie om livet på Shanghais bordeller i det 19. århundrede. Og på dette års Cannes-festival kunne han præsentere sit seneste opus, *Millennium Mambo* (2001), som er en endnu mere radikal og hæsblæsende nutidsfilm end *Goodbye South, Goodbye*, ja ved sin voice-over, som fra år 2011 ser tilbage på 2001, rækker den sågar ud i fremtiden. *Millennium Mambo*, der udspiller sig på Taipeis technodiskoteker, hvor en fortabt generation drøner derudad på høj-oktan ecstasy, vandt ingen priser i Cannes, men Hou har allerede planer om at lade den efterfølge af en *Mambo 2* og måske en *Mambo 3*.

Mens vi venter på både den ene og den anden *Mambo* - for slet ikke at tale om hele Hous fascinerende oeuvre i øvrigt - kan man i cyberspace snuse til hans seneste fremtidsfortidsvision på www.sinomovie.com.

Eva Jørholt

Filmografi

1980 Chiu Shih liu-liu-te ta/Cute Girl
1981 Feng-erh ti-ta-tsai/Cheerful Wind
1983 Tsai na ho-pan ching tsao-ching/Green, Green Grass of Home
1983 Erh-tzu-te ta Wanou/The Sandwich Man
1983 Fengkueilaite jen/The Boys from Fengkuei
1984 Dongdong de Ziaqi/A Summer at Grandpa's
1985 Tong Nien Wang-shih/The Time to Live and the Time to Die
1986 Lien Lien Feng-chen/Dust in the Wind
1987 Nilho nue-erh/Daughter of the Nile
1989 Pei chi'ing Ch'eng-shi i/A City of Sadness
1993 Hsimeng Rensheng/The Puppetmaster
1995 Hao Nan Hao Nu/Good Men, Good Women
1996 Nanguo Zaijian, Nanguo/Goodbye South, Goodbye
1998 Hai Shang Hua/Flowers of Shanghai
2001 Millennium Mambo

Albert & Allen Hughes

De to sorte instruktørbrødre Albert og Allen Hughes laver uafrystelige film om de sortes livsvilkår, uden at det bliver hverken utroværdigt eller moraliserende

Når talen falder på sorte amerikanske instruktører, er det som regel Spike Lee, John Singleton og Mario Van Peebles, man først kommer til at tænke på. Men faktisk har også de to tvillingebrødre Albert og Allen Hughes (f. 1972) i al stilfærdighed - i hvert fald hvad Danmark angår - bevist, at de både kan og vil noget.

De har netop færdiggjort en filmatisering af Alan Moore og Eddie Campbells fremragende, litterært anlagte tegneserie om Jack the Ripper, *From Hell*. En stort anlagt produktion med Johnny Depp og Heather Graham i hovedrollerne, som nok skal skaffe filmbrødrene adgang til det etablerede filmmiljø - hvis altså de har lyst. Men det er brødrenes tre foregående film, som har placeret dem på landkortet, og som er bedre end det meste af, hvad både Singleton og Van Peebles kan præstere.

Brødrene Hughes, der fik deres første videokamera, da de var 12 år gamle, debuterede i 1993 i en alder af 21 med den barske og blodige ghettoskildring, *Menace II Society*. En film, som herhjemme ganske ufortjent druknede i kølvandet på Spike Lees *Do the Right Thing* (1989) og *Jungle Fever* (1991) samt John Singletons *Boyz N the Hood* (1991).

Der er ikke meget af Lees og Singletons 'slumromantik' at spore i *Menace II Society*, som nådesløst skildrer livet og døden i L.A.-bydelen Watts for to homeboys, Caine og O-Dog. Til gengæld er der stor forståelse for karaktererne, ikke mindst den intelligente Caine, der godt ved, at han ingen fremtid har sammen med den vanvittige O-Dog, men som ikke formår at bryde fri af hverken arv eller miljø.

Samtidig anskueliggør filmen, hvordan mennesker ikke handler i forhold til de enkelte situationer eller det enkelte individ, men snarere i overensstemmelse med indgroede vaner og fordomme – hverken ghettodrengene eller de stakler, som kommer i vejen for dem, ser i den anden andet end symbolet for alt det, de enten hader eller frygter.

I modsætning til Spike Lee - hvis sociale og racemæssige indignation har det med at stille sig i vejen for hans udsyn og ofte får ham til at svigte sine karakterer til fordel for Sagen - så holder Hughes-brødrene hele tiden blikket på deres personer og gør derfor også deres historier så meget desto mere vedkommende og potente.

Menace II Society er fortalt i en række dynamiske, næsten dokumentariske tableauer, som alle ender med ildevarslende at gå i sort. I det hele taget benytter Hughes-brødrene sig af et overraskende veludviklet, stilsikkert filmsprog, deres alder taget i betragtning. Filmen blev modtaget med begejstring af de amerikanske anmeldere, der ikke uden grund kunne konstatere, at der var et slægtsskab mellem brødrenes debutfilm og Martin Scorseses *Mean Streets* (1973). Scorsese er

et af brødrenes store idoler.

Begge film er generationsportrætter, som ligefremt og med stor indlevelse skildrer det rå liv på gaderne i storbyerne, hvor kriminalitet og vold ikke er noget, man vælger, men et livsvilkår. "En vision i stort format af den galskab, der er ved at flå den indre, sorte by i stykker," lød én kritikers meget præcise beskrivelse af *Menace II Society*.

Uafhængighed. Efter *Menace II Society* fik Albert og Allen Hughes masser af tilbud fra producenter om at lave stort budgetterede actionfilm, men som brødrene udtalte, "så er action dumt", og de sagde nej. "De tilbød os uhyrlige pengesummer. Men hvis man kun tager 2-300.000 dollars, så bevarer man hele den kreative kontrol."

At det kun er blevet til tre film siden debuten hænger således sammen med, at brødrene har formået at holde fast i deres økonomiske uafhængighed og kunstneriske integritet. Og det på trods af, at de risikerer at gøre sig uvenner med resten af filmbranchen. "Jeg er pisseligeglad med, om underholdningsindustrien sortlister os", har Allen Hughes, den mest talende af de to, udtalt. "Vi skal nok finde på noget at lave, om vi så er nødt til igen at videofilme bryllupper."

Intet krukkeri. Men alt postyret omkring *Menace II Society* og de to unge instruktørbrødre førte dog til en to film og ti millioner dollars stor aftale med Disneyselskabet Caravan. I 1995 var Albert og Allen Hughes så på banen igen, og den selvsikkerhed i udtryk og behandling af dramatisk materiale, som de demonstrerede i deres debutfilm, var kun tydeligere i deres næste film, *Dead Presidents*.

Ambitionerne var også større denne gang, og i stedet for endnu en ghettofilm



American Pimp

får vi serveret en græsk tragedie med en meningsløs Vietnamkrig som blodigt bagtæppe. Mange sorte, som levede i storbyernes ghettoslum, drog til Vietnam i håbet om, at slog de et slag for Uncle Sam - og pengesedlernes døde præsidenter - så ville han til gengæld hjælpe dem med at slippe ud af slummen, når de kom hjem. Men sådan skulle det ikke være. I stedet endte de fleste som mentalt og følelsesmæssigt forkrøblede individer, narkomaner og kriminelle, ude af stand til at leve et normalt familieliv, og med hovederne fulde af Vietnamkrigens mange rædsler.

Brødrene Hughes fortæller om en ung sort mand, Anthony, fra han som knægt i

South Bronx løber ærinder for den lokale gangsterboss, og til han som voksen og hjemvendt fra Vietnam forgæves forsøger at holde sammen på sin lille familie. Han havner igen i kriminalitet, og filmens titel refererer til de pengesedler, Anthony og hans posse har tænkt sig at hugge fra en pengetransport i et vovet og snedigt udtænkt kup.

Selvom filmen rent visuelt er fantastisk godt skruet sammen, og brødrene benytter sig af mange af de samme teknikker og virkemidler som i debutfilmen – ikke mindst i det forbløffende iscenesatte, virtuost koreograferede shoot-out i filmens slutning – så er det stadig historien og personerne, som tæller. Indimellem volden findes også de små, følsomme, ja, næsten poetiske scener, som løfter historien.

Dead Presidents er ligeså energisk, modig, uafrystelig og vigtig en film som *Menace II Society* og ligeledes helt uden det krukkeri og den altfor påtrængende moraliseren, som mange film af andre sorte instruktører forsøger at proppe ned i halsen på publikum.

Vi er ikke Spike Lee. *Dead Presidents* blev ikke ligeså godt modtaget af publikum og kritikerne som *Menace II Society*, hvilket kombineret med brødrenes uforsonlige attitude sikkert er en af årsagerne til, at de først i år 2000 var aktuelle med en ny film.

Dokumentarfilmen *American Pimp* bringer dem tilmed over i en anden boldgade end tidligere, selvom det stadig er gader uden nåde, deres selv- og håndholdte kamera afsøger i et åbenhjertigt portræt af en række sorte amerikanske alfonser og deres indbringende métier. De prangende klædte, arrogante og åbenlyst forstyrrede pimps er taknemmeligt materiale, og det er både underholdende og rystende, når de skamløst praler med gloriøse bedrifter, mens deres 'bitches' sidder ved siden af og smiler nervøst.

American Pimp er blevet angrebet for ikke at tage afstand fra de mennesker, den portrætterer, dog formår de umiddelbart charmerende, men faktisk ganske usympatiske alfonser at udlevere sig selv som de følelsesmæssigt afstumpede, voldelige og pengegriske individer, de i sandhed også er.

"Vi er ikke Spike Lee", har brødrene svaret på kritikken af *American Pimp*. "Vi slæber ikke rundt på den slags bagage. Man kan lave en dokumentar, hvor man prøver at dække det hele, og så får man kun fat i toppen af isbjerget. Folk vil have det serveret traditionelt - men så ville de ikke have været så fascinerede og ikke have fået så meget at vide om alfonseri."

På tvillingernes tegnebræt ligger endnu en dokumentar - et portræt af den sorte, skleroseramte komiker Richard Pryor, som redefinerede standup-komikken i 1970'erne - og en film om FBI's legendariske boss J. Edgar Hoover.

Christian Monggaard Christensen

Filmografi

1993 Menace II Society
1995 Dead Presidents
2000 American Pimp (dok.)
2001 From Hell

Im Kwon-taek

Med knap 100 spillefilm bag sig er Sydkoreas filmveteran, den 65-årige Im Kwon-taek, stadig koreansk films stærkeste kort. I visuelt betagende følelsesdramaer sætter han fokus på den traditionelle kulturs værdier

I sommeren 2000 kom den første koreanske film nogensinde med i hovedkonkurrencen på filmfestivalen i Cannes. Filmen hed *Chunhyang* og er ikke instrueret af et af Koreas nye unge filmtalenter, men derimod af landets måske stærkeste og mest garvede instruktør, Im Kwon-taek.

Im Kwon-taek er født i 1936. Han voksede op i byen Kwangju, hvor familien under Koreakrigen (1950-53) led store tab. I en ung alder flyttede han til Pusan, hvor han mødte instruktøren Chung Chang-hwa, der sidenhen blev hans personlige mentor. Som 20-årig flyttede Im til Seoul, hvor Chung Chang-hwa tilbød ham et job som produktionsassistent. Som søn af en far med tætte forbindelser til kommunistbevægelsen hang jobbene ikke på træerne for Im. Selv om han ingen intentioner havde om at arbejde med film, tog han imod det tilbud, der senere skulle vise sig at blive afgørende for resten af hans karriere. Han kom dermed ind i filmindustrien af nød snarere end af lyst, og efter flere års oplæring i branchen debuterede han i 1962 med spillefilmen *Farewell to the Duman River* (*Tumangang a chal ikkora*), der blev en stor publikumssucces.

I begyndelsen af karrieren instruerede han udelukkende kommercielle film til tidens hungrende og altædende publikum. Han producerede i løbet af de første 10 år over halvdelen af de film, der i dag udgør hans i forvejen enorme filmografi. Nogle år lavede han helt op til 8 film, og resultatet blev naturligvis også derefter. Han instruerede populære actionfilm og komedier, overfladiske produktioner uden dybde eller perspektiv. Han bekymrede sig ikke meget om historierne eller det visuelle udtryk, men så filmene som samlebåndsarbejde og et muligt levebrød.

Melodrama på koreansk. I begyndelsen af 1970'erne begyndte Im imidlertid at ytre ønske om at lave mere seriøse og ambitiøse film. På grund af hans status som kommerciel instruktør var der ingen der troede på hans kunnen som seriøs filmskaber, hvorfor Im selv måtte finansiere *The Deserted Widow* (*Chapcho*, 1973). Filmen er ifølge ham selv hans første rigtige film. Den er baseret på en historie af Nam Han-boong og omhandler en yngre kvindes miserable tilværelse efter Koreakrigen. Personlighedsskildringen er barsk og repræsenterer Ims egen mors lidende og fortvivlende tilstand i efterkrigsårene. *The Deserted Widow* blev et kommercielt flop, men blandt filmkritikere og professionelle filmfolk blev den modtaget ganske positivt. Filmen blev således et vendepunkt i Ims karriere, og siden har han instrueret mange anerkendte kvalitetsfilm koncentreret om menneskelige følelser. Man kan sammenligne Im Kwon-taek med Hollywoods John Ford eller Howard Hawks, der først lærte håndværket og derefter fandt deres særlige stil gennem deres eget arbejde.

Melodramaet blev Im Kwon-taeks primære genre. Mange af filmene er umiddelbare i deres udtryk og fokuserer på følelsesmæssige forhold. Han er i stand til at lave melodramaer uden den ironi eller objektivitet, der ofte gør nutidige forsøg på genren mindre vellykkede. Med en skarp fornemmelse for karakterpsykologi og de sociale kontekster personerne indgår i, mestrer han den gamle genre uden forlegenhed. Hans film er vidt forskellige, men fælles for hans værker er en utrolig visuel og verbal udtryksmåde. Han har haft et langt samarbejde med filmfotografen Jong Il-song, med hvem han også producerer sin næste film (forventet premiere i 2002), og sammen har de udviklet og forfinet deres visuelle stil.

Im Kwon-taeks film berører særlige koreanske emner og temaer. Nogle koreanske filmkritikere hævder, at han er den eneste, der forsøger at redde landets kulturarv fra at forsvinde. Hans fortællinger skildrer kulturelle traditioner eller levevis fra dengang Korea stadig var et landbrugsland. Im berører derudover den tid, hvor Korea var under japansk herredømme, og den kulturelle frihed derfor var begrænset til et minimum. Den særlige koreanske tematik udtrykkes i film som *The Testimony* (*Chungon*, 1973), der viser krigens ødelæggelser og menneskelige lidelser. *Mandala* (*Mandara*, 1981) berører temaet om buddhisme i den moderne verden. En film som *Misty Village* (*Angae-maeul*, 1982) er et sociologisk blik på koreanernes undertrykte seksualitet, og *Daughter of the Flames* (*Pul ui ttal*, 1983) handler om en mands tilbagevenden til Koreas ældste religion, troen på ånderne.

Sopyonje. Im Kwon-taek har vundet enhver eksisterende filmpris i Korea. Herudover har hans film vundet en hel del internationale priser og frem for alt opmærksomhed. *Sopyonje* (1993) vandt i alt 27 nationale og internationale priser, og blev dermed den mest hædrede film i Koreas filmhistorie. Filmen, der foregår i naturalistiske omgivelser, har et roligt fortællertempo, som giver os muligheden for at dvæle ved naturens skønhed og nyde de intense personskildringer. *Sopyonje* betragtes med god grund som et hovedværk i Koreas filmhistorie.

Im har baseret filmen på en bog af Lee Chung-jun, som han i øvrigt også samarbejdede med om filmen *Festival* (*Chukje*, 1996). Sopyonje er en traditionel koreansk folkesang, bedre kendt som Pansori. Filmens tre hovedpersoner er pansorisangere. I åbningsscenen ankommer Dong-ho til en landsby og genkalder sin barndom. Han leder efter Song-hwa, som han voksede op sammen med. Sammen rejste de rundt med pansori-mesteren Yubong (spillet af filmens manuskriptforfatter), der pressede dem begge til at ofre alt for deres kunst. Dong-ho stak af, Songhwa ofrede synet og fortsatte som pansorisangerinde. Nu er Dong-ho vendt tilbage fordi det rygtes at den blinde sangerinde stadig fortryller mennesker med sin sørgmodige klagesang.

Filmen udspiller sig i starten af 1960'erne, hvor mange aspekter af den koreanske kultur var ved at forsvinde pga. stærke påvirkninger fra Vesten og Japan. Efter årtier hvor flere af Koreas traditionelle skikke var blevet forsømt, lavede Im *Sopyonje* for at gøre folk bevidste om tabet af en dyrebar traditionel musisk kunstart. Derved forholdt han sig samtidig kritisk til den levemåde og ideologi, som 60'ernes modernisering og industralisering havde medført.

Sopyonje forløber i en behagelig rytme, og er bygget op omkring et flot klippet



Chunhyang

flashback. Naturen spiller en vigtig rolle i filmen. Årstidernes skiften symboliserer livets cyklus og menneskets livsfaser fra fødsel til død. De smukt fotograferede billeder viser det storslåede og uspolerede landskab, mens pansori-sangernes melankolske, klagende og meditative toner langsomt glider ind i vores bevidsthed og hjerter. Im vandt megen anerkendelse for sin vidunderlige film, men set i lyset af hans samfundskritiske stemme var *Sopyonjes* største bedrift nok, at den traditionelle folkesang blev genoptaget flere steder i Korea.

Koreas største filmproduktion. Med sin seneste film *Chunhyang*, genfortæller Im Kwon-taek et klassisk koreansk folkeeventyr, der har været filmatiseret utallige gange. Med sine 8.000 statister og 12.000 fantastiske kostumer er denne version Koreas mest ambitiøse og omfattende filmatisering til dato. Måske netop derfor blev den inviteret til festival i Cannes.

Filmen foregår i det 18. århundrede og handler om den 16-årige guvernørsøn Mongryong, der forelsker sig inderligt i den umådeligt smukke Chunhyang. Kærligheden er gengældt, men den vækker hverken glæde eller accept hos omverdenen, da Chunhyang er født af en kurtisane. I al hemmelighed gifter de sig, men da Mongryong må tage tilbage til Seoul for at færdiggøre sine studier, skilles det elskende par og Chunhyang tvinges til at tilfredsstille byens nyankomne guvernør.

Hendes stædige afvisning resulterer i fængsling. Nu har hun kun én udvej, ét håb - at hendes elskede Mongryong vil vende tilbage til byen som lovet, og dermed redde hende fra den dødsstraf hun tilmed er blevet idømt.

Chunhyang er Koreas svar på Romeo og Julie. Et farverigt historisk epos om forbudt kærlighed, hengivelse og lidenskab. Chunhyang kan ses som en symbolsk heltinde, fordi hun afspejler koreanernes modstandskraft i forhold til den mangeårige japanske besættelse. Hun spilles af debutanten Lee Hyo-jung, der udstråler mystik og karakterstyrke. Bag det dukkelignende ydre hersker en overbevisende jernvilje, og med den sejrer stoltheden såvel som den sande kærlighed. Filmen fortælles i flashbacks og bruger, som *Sopyonje*, Pansori-sangernes traditionelle klagesang til at binde tilbageblikkene sammen med. Der er intet nyt eller uforudsigeligt i *Chunhyang*, men fordi filmen er dybt rodfæstet i den koreanske historie og kultur bliver den en spændende genfortælling af en tidløs kærlighedshistorie.

Im Kwon-taek, som i 1998 modtog Akira Kurosawa-prisen for sit livsværk, er en instruktør, der efter de første mange års kommercielle slavearbejde, har haft noget på hjerte. Hans fortællinger er betinget af den kultur han repræsenterer, og Im tematiserer krigens rædsler, de lidende kvindeskikkelser, den japanske kolonisering, religions betydning og prostitutionsproblematikken i Korea på en ærlig, til tider hudløs og ofte visuelt perfektionistisk vis.

Lykke Brinck Møller

Filmografi (udvalg)

1962 Tumangang a chal ikkora/Farewell to the Duman River
1973 Chapcho/The Deserted Widow
1973 Chungon/The Testimony
1978 Chokpo/The Genealogy
1981 Mandara/Mandala
1982 Angae-maeul/Misty Village
1983 Pul ui ttal/Daughter of the Flames
1985 Kilsottum/Gilsottum
1986 Tiket/Ticket
1986 Sibaji/The Surrogate Mother
1988 Adada/Adada
1990 Changun ul adul/Son of a General
1993 Sopyonje
1996 Chukje/Festival
2000 Chunhyang

Peter Jackson

Manden bag to af de største splatterfilmsucceser til dato, Bad Taste og Braindead, bliver inden længe allemandseje på linie med folk som George Lucas og Steven Spielberg, når hans filmatisering af Tolkiens elskede fantasy-trilogi, Lord of the Rings, får premiere over de kommende tre år. Peter Jackson, der er en af New Zealands få markante instruktører, laver film præget af en original og intelligent humor, men han er først og fremmest en entusiastisk genrefan

Dengang Peter Jackson (f. 1961) med sin debutfilm *Bad Taste* (1987) skabte røre verden over, var der nok ikke mange, der ville have gættet på at han en dag skulle lave en af sin tids dyreste film-trilogier. *Bad Taste* er nemlig en førsteklasses 'no budget' og helt og aldeles kompromisløs splatterfilm. Næppe en passende genre for en kommende Hollywood-ping, men det var der altså ikke nogen, der tænkte på i 1987 og årene efter, hvor den ukonventionelle new zealænder med største energi plaskede alverdens lærreder og fjernsynsskærme til med ikke bare spande, men tønder fulde af blod. Sammen med de to efterfølgende film – dukkesplatteren *Meet the Feebles* (1989) og den ultimative zombiesjasker, *Braindead* (1992) – står *Bad Taste* den dag i dag som en af de mest ekstreme af sin art.

Splatstick, intergalaktisk fast food og Kermit på korset. Det næsten rene amatørprodukt *Bad Taste* var fire år undervejs, og da Jackson havde lidt svært ved at få sine venner til at troppe op hver eneste weekend, spillede han selv to af de centrale roller. Han påtog sig desuden – på klassisk Russ Meyer-vis – stort set samtlige aspekter af produktionen, og da The New Zealand Film Commission (NZFC) fik forevist en næsten færdig version af filmen, fik han fluks støtte til at gøre den færdig. Det endelige produkt opnåede sin store popularitet via ren word-of-mouth, da den blev vist på alverdens filmfestivaler. Historien går i al sin enkelhed ud på, at en flok rumvæsener har udryddet en hel landsby, da (opgylpet!) menneskekød skal udgøre den nye smagssensation i deres intergalaktiske fast food-kæde. Men det får Det Hemmelige New Zealandske Antirumvæsen, med Peter Jackson selv i spidsen, heldigvis sat en stopper for. *Meet the Feebles* er bygget op omkring en simpel præmis, som man kunne kalde "Muppet Show efter lukketid", men skønt den er dygtigt lavet og har sine lyse øjeblikke, er der lidt for meget latrinær humor over denne grovkornede dukkesatire (som absolut ikke er for mindreårige, bl.a. bliver Kermit korsfæstet!). Alt i alt er det en lettelse, da den ulykkeligt forelskede flodhest Heidi (her spøger Miss Piggy) massakrerer hele truppen med en maskinpistol – og ja, dukker bløder!

Jacksons hidtil største succes kom med *Braindead*, der modtog fuld støtte af NZFC og har vundet mindst 16 priser verden over. Filmen både definerede splatterfilmen som populær genre og fik den aflivet med ét hug, da det simpelthen ikke er

muligt at overgå *Braindeads* blodige excesser uden at male kameralinsen helt rød. Siden har splatterfilmen levet en stille eksistens under jorden, hvor især tyske instruktører som Jörg Buttgerei og Andreas Schnaas nok har været konsekvente i deres tabubrydende genreafsøgninger, men slet ikke toneangivende som Jackson og dennes helte – folk som George A. Romero, Stuart Gordon og den tidligere 'splatstick-konge' Sam Raimi – har været det. Det der har gjort både *Bad Taste* og *Braindead* så populære, er deres forrygende og ganske respektløse humor, der hele tiden er i front, hvilket virker ret opblødende på de ellers morderiske excesser ens uskyldige øjeæbler udsættes for. Det var nok også på den konto, at *Braindead* slap uskadt gennem den, traditionelt meget snerpede, britiske censur-instans BBFC.

Coming-of-age. Peter Jackson overraskede mange med det meget "voksne" og indfølte melodrama med fantasy-elementer, *Heavenly Creatures* (1994, *Engel min engel*), der med stor akkuratesse opridsede hovedtrækkene i, samt baggrunden for en berømt new zealandsk mordsag fra 1950'erne. Filmen – der som den eneste Jacksonfilm har haft dansk biografpremiere – er en ikke-sensationalistisk skildring af de to utilpassede, men intelligente teenage-piger Pauline Parker og Juliet Hulme og deres enestående udviklede fantasiunivers, Borovnia. De stærke seksuelle undertoner i deres nærmest symbiotiske venindeskab er det element, der ultimativt fører til deres fælles beslutning om at myrde Paulines religiøse og bekymrede mor, da hun vil skille dem ad. *Heavenly Creatures* er et særdeles vellykket forsøg på at afdække de to mennesker bag den forfærdelige gerning – Pauline og Juliet fremstår som endog meget levende og livsglade piger, der blot ikke er synderligt interesserede i den virkelige verden og kun blomstrer op og lever fuldt ud når de er sammen.

Alt det som Peter Jackson og hans faste med-manuskriptforfatter Frances Walsh (som han også er gift med) med metikuløs research og medmenneskelig respekt opnåede med *Heavenly Creatures,* var ellers i fare for at drukne i sensationalisme, da en emsig tabloid-journalist fandt ud af at den britiske krimi-forfatter Anne Perry i virkeligheden var Judith Hulme. Til Jackson og Walshs bestyrtelse og vrede blev denne opdagelse brugt til at markedsføre filmen af dens distributør, Miramax.

Alligevel og trods sine små pletter, så som de ofte karikerede og overspillede biroller (et Jackson-særkende), fremstår *Heavenly Creatures* i al sin livsfejrende skønhed som et upoleret og tidløst mesterværk. Særligt det medlevende, nærmest euforiske steadicam, der helt fra drejebogsplan rent faktisk er orkestreret til pigernes yndlingscrooner, Mario Lanza, får filmen til at tippe over mod det sublime. Men også de umådeligt præcise og kongeniale præstationer af de to unge debutanter, Melanie Lynskey og Kate Winslet, får filmen til at lyse af kærlighed og humor, for sidenhen at formørkes i den næsten ubærlige, afsluttende tragedie, der brutalt efterlader publikum i dén virkelige verden, hvor Pauline og Juliet burde have været sammen stadigvæk.

Den glemte mesterinstruktør. Sit næste projekt instruerede han sammen med vennen Costa Botes, og det var en timelang dokumentarfilm for new zealandsk tv. *Forgotten Silver* (1995) er en sensationel skildring af Colin McKenzie, en glemt mesterinstruktør fra stumfilmtiden, som



The Frighteners

vakte stor jubel i det ellers ret jomfruelige filmland. Der var, blandt mange andre tiltag, snak om at rydde et hjørne af lobbyen i nationalmuseet til ære for Colin McKenzie og hans nyrestaurerede livsværk, den episke storfilm *Salome*. Vreden var derfor helt ude af proportioner, da det afsløredes at der var tale om en helt igennem fiktionaliseret historie, for Peter Jackson og Costa Botes havde narret de fleste med deres gennemførte "mockumentary", efter sigende endog adskillige universitetslektorer. *Forgotten Silver* har ellers lagt flere falskneri-spor ind - et eksempel er et interview med en vis Alexandra Nevski - og McKenzie opfinder både farvefilm, dolly, close ups og talefilm langt før alle andre, i sidstnævnte er samtlige medvirkende dog uheldigvis mandarintalende kinesere! Filmen er i det hele taget et perfekt eksempel på den blanding af begejstret pjatteri og virtuos fortællestil, der gennemstrømmer Jacksons værk – hér blot forklædt som fakta.

Hollywood. *The Frighteners* (1996) er nok en af de film, der vil stå tilbage som en petitesse i karrieren, når de tre Tolkien-film har haft premiere, men den er nu et ganske muntert lille gadekryds. Dens blanding af spøgelses-adventurekomedie og seriemorder-thriller er et yderst effektivt og ofte meget morsomt forsøg på at lave en PG-13-klassificeret Jackson-extravaganza (den endte dog med at få en R-rating). *The Frighteners* markerer også instruktørens første Hollywoodsamarbejde, med Robert Zemeckis som pro-

ducer og dennes medbragte stjerne, Michael J. Fox i hovedrollen (Jackson var senere med til at lave visuelle effekter på Zemeckis' *Contact*, 1997). Trods Hollywoodfinansiering og stigende stjernestatus vedbliver Jackson dog at indspille sine film med sit faste hold i hjemlandet, hvor *Lord of the Rings* også bliver produceret for en tredjedel af hvad den ville koste i USA.

Bekymrede fans. Den nu snart 40-årige instruktør understreger gang på gang i interviews, at han først og fremmest selv er en fan – han glæder sig lige så meget som hans egne fans gør, når der f.eks. er optræk til en ny Sam Raimi-film. Den respekt, han har for sine fans, skinner også igennem i de utallige Q&A's man kan finde på nettet, hvor man også kan konstatere, at respekten er gensidig. En af de ting, der har vakt mest bekymring, er den sløje tilstand fantasyfilmen har befundet sig i gennem flere årtier, hvilket netop var én af årsagerne til at Jackson tog udfordringen op. Han er desuden gået efter en mere sober, historisk tilgang til Tolkiens univers og har slækket radikalt på de sædvanlige hokus-pokus-effekter, som man blandt andet kender dem fra tv's masseproducerede fantasy-serier. Så der var rigtigt mange bekymrede Tolkien-fans – hvilket vel især er forståeligt, når man påtænker Ralph Bakshis katastrofale tegnefilmfilmatisering af den halve trilogi fra 1978 – men at de bekymrede efterhånden er faldet i antal og er blevet erstattet af en stadigt voksende skare fans, summende af forventningens glæde, det er både ganske vist og fuldt ud forståeligt.

Kenneth T. de Lorenzi

Filmografi

1987 Bad Taste
1989 Meet the Feebles
1992 Braindead (Dead Alive)
1994 Heavenly Creatures/Engel min engel
1995 Forgotten Silver (med Costa Botes)
1996 The Frighteners
2001 Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring
Lord of the Rings: The Two Towers (udsendes 2002)
Lord of the Rings: The Return of the King (udsendes 2003)

Jim Jarmusch

Med minimalisme og humoristisk enkelhed styrer Jim Jarmusch sine hjemløse karakterer på rejser gennem modernistiske industrilandskaber - rejser, der for det meste ikke fører nogen steder hen

Han er blevet kaldt den mest europæiske amerikanske filminstruktør. Selv om han bor i New York og er meget knyttet til denne bys subkultur, er han ikke så bundet af byen som f.eks. Woody Allen og Martin Scorsese. Det er faktisk kun hans første og seneste film der udelukkende foregår her. Ellers filmer han eksotiske steder som Rom, Florida eller Helsinki, og i hans persongalleri optræder kun sjældent de hvide standardamerikanere, som normalt befolker mainstreamfilm og tv-serier. De fleste af Jarmuschs personer er sorte, indianere, østeuropæere, italienere, japanere, finner – eller blot skæve subkulturelle amerikanske eksistenser. Alle på rejse i en verden de ikke kender og kun sjældent forstår. Alle på vej mod et mål de ikke ved hvad er, men som typisk viser sig at være rejsen i sig selv.

Jim Jarmusch er født i 1953 i Akron, Ohio. Efter studentereksamen flyttede han til New York, først for at læse engelsk på Columbia Universitetet, derefter blev han optaget på filmlinien på New York University's Tisch School of Arts. Her var han bl.a. assistent for den legendariske Nicholas Ray, som en dag sagde til ham: "If you really want to make film, don't talk about it. Do it." To uger efter Rays død i 1979 startede han derfor på sin første spillefilm, *Permanent Vacation* (1980). Den blev produceret med venners hjælp for et beløb svarende til 15.000 danske kroner og handler om en ung rodløs mand, hvis eneste holdepunkt her i livet er en brændende passion for jazzlegenden Charlie Parker. Som den evige turist går han rundt i New York, på jagt efter et liv, men først til sidst finder han om ikke meningen, så håbet om at der er en mening med rejsen gennem verden.

I tiden på Tisch School of Arts var han også produktionsassistent på Wim Wenders' *Nick's Film - Lightning over Water* om Nicholas Rays sygdom og død. Da Wenders nogle år senere lavede *Stand der Dinge*, blev der cirka 40 minutters råfilm tilovers, og dem donerede Wenders til den unge Jarmusch. Med stor omhu lykkedes det ham at strække stumperne til en færdig film på 30 minutter, en kortfilm, som - efter at en tysk pengemand kom ind i billedet - blev forlænget til spillefilmen *Stranger Than Paradise* (1984).

Rejser på stedet. *Stranger Than Paradise*, der stadig står som Jarmuschs mest originale værk, fik Caméra d'Or prisen for bedste debutfilm i Cannes 1984. Med en gennemført visuel minimalisme, båret af sort-hvide scener uden klip og kun med de allermest nødvendige kamerabevægelser, tømmer han fortællingen og lader de sorte pauser mellem scenerne bære den vigtigste fremdrift.

Bela gør alt hvad han kan for at glemme sin ungarske baggrund, hans bedste ven

ved ikke engang hvor han kommer fra, men det bliver svært da hans kusine Eva kommer på besøg fra Ungarn og får ham til at tænke over, om der alligevel ikke skulle være noget gemt i den kultur han har forsøgt at fornægte.

Vi følger de tre personers rejse fra New York til Cleveland med dens tilfrosne Lake Erie og videre ned til Floridas forblæste strande, der venter på at en ny sæson skal bringe solen tilbage. Det er ikke rigtigt til at se forskel på de tre steder. Men de bliver ved med at håbe på at der sker noget. Så rejser de, båret af tilfældet, videre hver for sig.

Bela spilles af jazzmusikeren John Lurie, som også har lavet musik både til *Stranger Than Paradise* og til en række af Jarmuschs andre film, og han er også en af hovedfigurerne i den følgende film, *Down by Law* (1986). Sammen med sangeren Tom Waits og den italienske komiker Roberto Benigni havner han i fængsel, hvor alle tre sidder af mere eller mindre tilfældige årsager. Det lykkes dem at flygte, men hvor de fleste andre amerikanske film ville gøre et stort nummer ud af flugten, ser man næsten intet til den, men følger i stedet de tre mænds rejse gennem det sumpede Louisiana. Den eneste, der får noget ud af rejsen, er Roberto; de andre to vandrer bare videre ud i evigheden, tilfældigvis hver sin vej.

Mystery Train (1989) har tre handlinger, der udspiller sig samtidigt på og omkring et tredierangs hotel i Memphis, Tennessee. Et ungt japansk par rejser rundt i USA for at se musik-sights. I Memphis besøger de Sun Studio og Graceland, men kan ikke blive enige om, hvorvidt det er Elvis der er "The King", eller om Carl Perkins, der jo også indspillede på Sun, er overset. Carl Perkins er tilfældigvis også navnet på en derboende englænder, som de lokale kalder Elvis på grund af den fysiske lighed. Han er lige blevet forladt af sin kæreste, der i panik og på grund af manglende økonomisk formåen deler hotelværelse med en italiensk enke, som ufrivilligt er strandet i byen, hvor hun bare lige skulle hente sin mands afsjælede legeme. De er alle på hotellet en enkelt nat, og det eneste, der binder dem sammen, er et pistolskud og Tom Waits som natradiovært. Da morgenen gryer, fortsætter de i hver sin retning.

Det var ikke meningen, at Jarmusch ville fortsætte i denne epsodiske genre, men da et større projekt strandede, vendte han tilbage til Rays læresætning og skrev *Night on Earth* (1991, *Taxi - Night on Earth*), et lynprojekt med fem små historier der foregår i en taxa på samme tidspunkt af natten i fem forskellige storbyer: Los Angeles, New York, Paris, Rom og Helsinki. De to stærkeste indtryk gør Armin Mueller-Stahls østtyske chauffør, der netop er ankommet til New York og kører så dårligt, at kunden kun tager med mod at få lov til at køre selv, Béatrice Dalles blinde pige, der trods alt ser bedre uden øjne end hendes chauffør med to, og endelig Roberto Benignis forsøg på at tale en biskop ihjel, hvilket faktisk lykkes til fulde med rasende fart gennem Roms smalle gyder.

Westerns og easterns à la Jarmusch. Jarmusch udforsker på sin egen modernistiske måde westerngenren i *Dead Man* (1995), en næsten kafkask skæbnerejse, hvor en bogholder, der tilfældigvis hedder William Blake, er taget ud, hvor jernbanen ender, for at få et job, som så er givet til en anden da han endelig kommer frem. Han får skylden for mordet på direktørens datter, og på flugten gennem hele Amerika er han allerede en død mand. Han ledsages



Dead Man

af en indianer der har gået på universitet i England og derfor forveksler ham med den engelske digter af samme navn. Til sidst sendes han ud på den ultimative rejse i en begravelseskano og når lige at se sin indianerven blive skudt af forfølgerne inde på stranden. De skulle tilfældigvis hver sin vej.

Efter et lille sidespring til musikfilmgenren, hvor han lavede *Year of the Horse* (1997) med Neil Young, bevæger Jarmusch sig i sin seneste film, *Ghost Dog – The Way of the Samurai* (1999), i retning af mainstreamfilmen. Men skønt der ikke er meget tilbage af hans minimalistiske udtryk, har han beholdt det i persongalleriet og historien. En sort lejemorder der lever - og dør - efter et samurai-kodeks, som han har fra en lille bog med titlen "The Way of the Samurai". Han vikles ind i en kluntet mafiabandes række af meningsløse mord, der langsomt får banden til at gå i opløsning, godt hjulpet af Ghost Dog. Den eneste han ikke kan dræbe - og dét netop på grund af det samurai-kodeks, der har gjort det muligt at likvidere resten - er den mand, der plejer at hyre ham. Han har engang reddet Ghost Dogs liv og er derfor hans mester - og dræber ham til sidst.

Ghost Dogs eneste ven er en fransktalende haïtiansk is-sælger. Skønt de ikke behersker hinandens sprog, forstår de hinanden bedre end alle dem der snakker engelsk. Desuden snakker han med en lille pige, symbolet på den uskyldige fremtid, som han låner bøger, og som til sidst overtager hans eksemplar af "The Way of the

Samurai". Hun er jo nok den, der, når hun vokser op, skal fortsætte hans rejse ind i samuraiens verden af enkelhed.

Musikken og ordene. Musikken betyder meget i dette univers. Dels er der John Lurie, som gang på gang kalder det forfaldne tomme amerikanske cityscape til live med sin enkle underlægningsmusik. Men Jarmusch bruger også ofte tunge enkeltmelodier til at fremkalde stemninger, som f.eks. da Eva i *Stranger Than Paradise* får Screamin' Jay Hawkins' "I Put a Spell on You" til at være selve den amerikanske sjæl. Og så er det jo ikke noget tilfælde at både Lurie, Tom Waits og Screamin' Jay Hawkins jævnligt dukker op på rollelisten.

Dialogen er på én gang alt og intet. Replikkerne har sjældent det informationsbærende som førsteprioritet, men er tit en slags personbeskrivende tapet, der er med til at skabe stemninger frem for mening. Dette ses mest rendyrket i *Coffee and Cigarettes*-kortfilmene, som Jarmusch optager løbende, og som alle drejer sig om små absurde møder på cafeer. Tre af dem er foreløbig blevet vist offentligt, men der skulle være flere på vej.

Men alligevel kan en intellektuel filmskaber som Jarmusch jo ikke holde sig fra ordene som betydning. Det kan f.eks. komme til udtryk i form af citater fra "The Way of the Samurai" og William Blakes poesi eller som intertekstuel leg med titler - som da John Lurie i *Stranger Than Paradise* bedyrer, at han aldrig kunne finde på at sætte sine penge på en hest der hedder "Tokyo Story", titlen på en film af Ozu. Men ligesom de vigtige handlinger i Jarmuschs film foregår mellem billederne, lader det til at fortællingen foregår mellem ordene.

Lars Bo Kimergård

Filmografi

1980 Permanent Vacation
1984 Stranger Than Paradise
1986 Down by Law
1986 Coffee and Cigarettes (kort)
1989 Mystery Train
1989 Coffee and Cigarettes – Memphis Version (kort)
1991 Night on Earth/Taxi - Night on Earth
1993 Coffee and Cigarettes – Somewhere in California (kort)
1995 Dead Man
1997 Year of the Horse (dok)
1999 Ghost Dog - The Way of the Samurai

Anders Thomas Jensen

Manuskriptforfatteren og instruktøren Anders Thomas Jensen er en succes. Det er de færreste forundt at være Oscarvinder inden de er rundet tredive år, at have skrevet manuskripter til nogle af de mest succesrige danske film de sidste par år, og at have oplevet at ens første spillefilm bliver en dundrende publikumssucces

Anders Thomas Jensen er født i 1972 i Frederiksværk, hvor han først sad foran fjernsynet hele sin barndom og siden langede videoer over disken i den lokale videoudlejning i årevis. Efter at både Den Danske Filmskole og Filmvidenskab på Københavns Universitet havde afvist ham, blev det til universitetsstudier i retorik. Skolingen har været uendeligt mange film."Jeg har aldrig lært at skrive", har han fortalt, "jeg har bare set film hele mit liv." Jensen hører således til den håndfuld af de senere års nye danske filmskabere, der hverken har gået på filmskole eller taget vejen op gennem produktionssystemet.

Det, Jensen har blik for, er historier, der gør sig på film. Han kan imitere mange forskellige genrer og har evnen til at vende det banale og forslidte til noget overraskende og somme tider originalt. Ofte forvandler han en hverdagsrealisme til noget absurd, voldeligt eller komisk, og hans sans for mundrette tidstypiske replikker har yderligere gjort ham eftertragtet som manuskriptforfatter.

Buddy film. Hos det store publikum slog Jensen sit navn fast med de to 'buddy'-film, Lasse Spang Olsens *I Kina spiser de hunde* (1999), som han skrev manuskript til, og *Blinkende Lygter* (2000), som han selv instruerede. Begge er en slags actionkomedier, der minder om den tidstypiske strøm af film som Quentin Tarantino med *Reservoir Dogs* (1992) og *Pulp Fiction* (1994) satte i gang. Jensen har hermed introduceret noget hidtil ukendt i dansk film, den umotiverede vold, der går hånd i hånd med det komiske.

I Kina Spiser de Hunde fortæller om den kedelige bankmand Arvid, der opsøger sin kriminelle bror Harald. Arvid føler, at han er skyld i et forbryderpars ulykke, fordi han forhindrede et bankrøveri. Med assistance fra Harald og hans bande sætter Arvid i god tro en bølge af brutalitet i gang for at hjælpe parret.

Bag om alle filmens hæsblæsende effekter og groteske situationer spørger filmen, om man selv bestemmer, hvad der egentlig er gode og dårlige handlinger? Det er ikke en film for folk med fine fornemmelser, alt står for skud: indvandrere, bøsser og kvinder spottes. Den politiske korrekthed er gemt langt væk.

De grovkornede vittigheder og den ironiske vold kendetegner også succesen *Blinkende Lygter*. En bande af fire komplet utilpassede kriminelle venner begår et indbrud for en gangsterboss. De flygter med rovet, fire millioner kroner. De vil til Barcelona, men må stoppe ved et forladt traktørsted, da en af dem er såret. Langsomt går det op for de fire, at på



Blinkende lygter (Foto: Rolf Konow)

dette afsidesliggende sted har de fundet deres niche, og for de røvede penge genopbygger de traktørstedet. De fire kan her tilpasse deres særheder til danske forhold. Peter, for eksempel, går fra at sniffe coke til at drikke bajere, og Arne holder op med at slå og skyde mennesker og begynder i stedet at gå på jagt.

Blinkende Lygter adskiller sig fra *I Kina spiser de hunde* ved at tempoet er gearet ned, og en mere poetisk tone bliver slået an. Som da de fire går på opdagelse i den danske kulturarv ved bl.a. at se samtlige afsnit af *Matador.*

Begge filmene karakteriserer den Tarantino-inspirerede genre, som Anders Thomas Jensen mestrer. En genre han efter premieren på *Blinkende Lygter* har sagt følgende om, "... jeg føler jeg har udtømt dén genre personligt, selv om den ligger godt for mig, og det er vel indirekte at sige, at jeg ikke synes den holder mere."

De korte film. Foruden spillefilmen *Blinkende Lygter* har Jensen instrueret tre træfsikre kortfilm. Sammen med gymnasievennen Tomas Villum Jensen instruerede han novellefilmen *Ernst og lyset* (1996) efter eget manuskript. En underfundig lille film om en materialistisk verden, som kun vil sig selv. Forretningsmanden Ernst giver den genopståede Jesus et lift i sin bil. Desværre kan Jesus ikke overbevise Ernst om at blive hans discipel og frelse verden. "Du skal ikke redde nogen her, du skal bare tænke på dig selv", svarer den business-mindede Ernst. Jesus må tage hjem til, hvor han nu engang kom fra.

Ernst og lyset blev den første af tre kortfilm, som blev nomineret til en Oscar.

Wolfgang (1997) hed den anden, om en dirigent med udtalt moderbinding. Han er i den knibe, at hans emsige mor sidder i salen, mens tubaspilleren grædende sidder på bygningens tag, så koncerten ikke kan gå i gang.

Den tredje, som endelig løb med Oscar-statuetten, var *Valgaften* (1998). Her opdager den humanistisk progressive Peter, at der er 20 minutter til valgstederne lukker. Han kaster sig ind i en hyrevogn. Chaufførens lumre racistiske vittigheder får dog Peter til at stige af og tage en ny taxa. Her møder han en sortklædt chauffør, der til tonerne af Wagner udbreder sig om det tyske folks mentalitet og arierne, der altid har stået i spidsen for store riger. Endnu engang skifter Peter vogn, blot for at møde en arabisk chauffør, som sviner japanerne til. Det bliver for meget, og han løber gennem regnen til valgstedet. Det lukker netop som han når frem. Han prøver alligevel at forcere sig ind: "Jeg gør det også for jeres skyld", forklarer Peter negerdamen, der er ved at låse døren til valgstedet. Hun misforstår ham og begynder at skælde ham ud. En forbipasserende kommer damen til hjælp og giver Peter en på hovedet. Den beske slutning, hvor Peters fortalelse stempler ham selv som racist, prikker præcist til den danske humanistiske facade.

Det korte format er en genre, Jensen behersker, det er helstøbte historier, hvor pointerne falder sikkert og præcist. De er både originalt underholdende samtidig med, at deres 'budskab' fremstår tydeligt. Det var også i det korte format, at Jensen debuterede som forfatter med *Davids bog* og *Cafe Hector* (begge 1996). *Cafe Hector*, instrueret af Lotte Svendsen, er en satire over cafékulturen, om dem som er indenfor og udenfor på en hip cafe. Filmen er dog rigeligt bundet af sin tid og fremstår noget svagt allerede nu, få år efter. Sikrere er det første samarbejde mellem Jensen og Lasse Spang Olsen, krimien *Davids bog*. Den unge Henrik finder under oprydningen af et dødsbo en bog, som indeholder minutiøst beskrevne opskrifter på en række forbrydelser. Sammen med vennen Jacob begynder Henrik at udføre de beskrevne forbrydelser én efter én.

En helt anden side af Jensen er den surrealistisk groteske, som kommer tydeligst frem i filmskoleafgangsfilmen *En sjælden fugl* (1999), hvor Jensen har skrevet manuskript og Kenneth Kainz instrueret. Den håbløse hypokonder Halfdan fik som spæd hakket det ene øje ud af en gås. Som voksen slår han alle dyr han støder på ihjel, og sætter dem på stager udenfor sit hus, pindsvin, mus og fugle pryder hans mærkværdige begravelsesplads. Han arbejder på et fjerkræslagteri og bor med sin kone, hvis højeste ønske er at få større bryster, hvilket de i løbet af filmen så sandelig også bliver. Halfdans hypokondri bliver til virkelighed, da han får konstateret 'kropscancer'. Samtidig dukker fortidens gås op igen.

Filmens ekspressionistiske billedeside sat overfor de neddæmpede hverdagsreplikker fremhæver fornemt fortællingens groteskhed, der i sine billeder og stemning minder om film af tjekken Jan Svankmajer. Samarbejdet forsatte i novellefilmen *Zacharias Carl Borg* (2000), en tidsrejsehistorie om en maler, der i 1837 falder i en sø. Da han atter når overfladen, står han i Storkespringvandet på Strøget i år 2000.

Det 'Jensenske'? Egentlig trendsættende kan man ikke kalde ham. Han har mere formået at suge nogle strømninger til sig, som fra Tarantinos film, og puste dem ind i dansk film. Og med en så stor produktion, otte realiserede spillefilmmanuskripter

siden 1998, har han sat sit solide aftryk i dansk film.

Hans evne til ubesværet at bevæge sig mellem forskellige genrer ses tydeligt ud af hans produktion, fra komedien *Baby Doom* (1998, Peter Gren Larsen) og børnefilmen *Albert* (1998, Jørn Faurschou), de to dogmefilm - Søren Kragh-Jacobsens romantiske komedie *Mifunes sidste sang* (1999) og Kristian Levrings filosofiske drama *The King Is Alive* (2000) - over Åke Sandgrens vellykkede ungdomsthriller *Dykkerne* (2000) til Søren Faulis historiske komedie *Grev Axel* (2001).

Han har også stået bag nogle af de mere mindeværdige tv-reklamer, f.eks. historien om den onde bror Jørgen i reklameføljetonen for Kims Chips, og den lalleglade industribager, der ikke har mere at sige til os end "boller fra Kohberg".

I Jensens allerede betydelige og mangeartede produktion kan det være svært at finde en distinkt gennemgående tematik eller stil. Man kan måske mere karakterisere hans arbejder som tidstypiske på to måder. Den ene som en del af den nye danske filmguldalder i 1990'erne, hvor fortælleglæden er i højsædet. Der er ingen berøringsangst i forhold til at bruge banale og klichéfyldte virkemidler for at få publikum engageret i filmenes fortælling. "Der skal jo lidt sukker på skeen, så er der flere, der lytter", som Jensen selv siger.

Den anden måde er som repræsentant for den ironiske distance, som har karakteriseret store dele af 90'ernes film. Der har været frit valg på alle hylder, eklektisk har man kunnet foretrække hvad som helst i sin film uden moralsk stillingtagen, det underholdende og effektfulde har været et mål i sig selv. Men måske vil Jensen, ligesom Tarantino, lægge den voldelige og ironiske facon på hylden og byde på mere af det lyriske og grotesk underfundige som han har i sig. Det bliver spændende at følge den myreflittige Jensen. Den nærmeste fremtid byder bl.a. på Søren Kragh-Jacobsens kommende *Skagerrak*, Lasse Spang-Olsens *Gamle mænd i grimme biler*, der fortæller forhistorien til *I Kina spiser de hunde* samt Lone Scherfigs næste film, arbejdstitel: *Vilbur begår selvmord.*

Isak Thorsen

Filmografi

1996 Davids Bog (kort, co-manus)
1996 Café Hector (kort, manus)
199 Ernst og Lyset (kort, co-instr.)
1997 Wolfgang (kort)
1998 Valgaften (kort)
1998 Baby Doom (co-manus)
1998 Albert (co-manus)
1999 En sjælden fugl (kort, manus)
1999 I Kina spiser de hunde (manus)
1999 Mifunes sidste sang (co-manus)
2000 The King Is Alive (co-manus)
2000 Dykkerne (co-manus)
2000 Blinkende Lygter
2000 Zacharias Carl Borg (kort, manus)
2001 Grev Axel (manus)

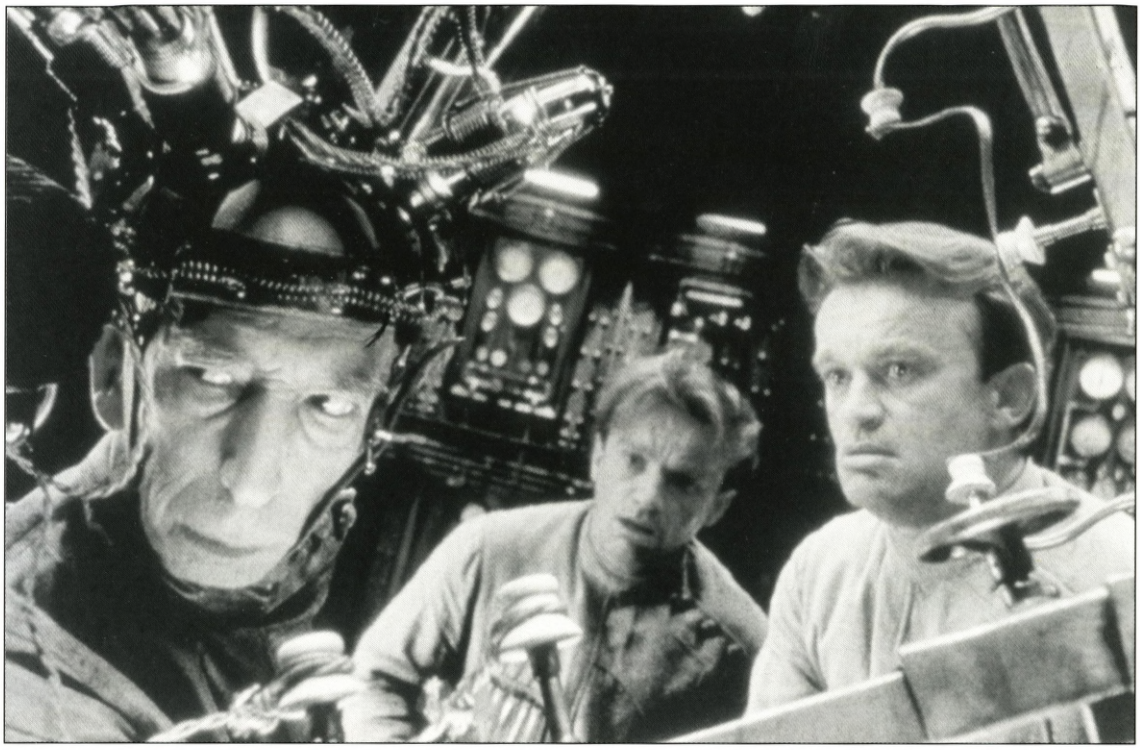
Jeunet & Caro

Underlige eksistenser, uforudsigelige situationer og besynderlige handlingsoptrin, fremstillet i en ekstrem og ofte overrumplende lyd- og billedstil, der kombinerer det grotesk-bizarre med det poetisk-rørende. Sådan kan man karakterisere de franske instruktørmakkeres film

Med *Delicatessen* (1991) og senere *La cité des enfants perdus* (1995, *De fortabte børns by*) markerede Jean-Pierre Jeunet (f. 1954) og Marc Caro (f. 1956) sig som instruktørpar med to skæve og eventyrlige *film*-fortællinger, der udfolder sig i stærkt stiliserede og sære universer. Begge film byder på underlige eksistenser og besynderlige optrin, der leveres i en ekstrem og ofte overrumplende lyd- og billedstil uden nogen form for smålig omgang med scenografi og special-effekter. Her kombinerer de uforudsigelige og finurlige situationer det grotesk-bizarre med det poetisk-rørende. Jeunet har siden (og uden Caro) lavet den mere genre-ordinære *Alien Resurrection* (1997, *Alien: Genopstandelsen*) med en siden den forrige Alien-film død men nu i kraft af DNA-teknologi genopstanden Ripley (Sigourney Weaver) samt *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001), en romantisk komedie om den uskyldige Amélie (Audrey Tautou), for en gangs skyld udspillet i en mere genkendelig kulisse, nemlig Paris.

Jeunet og Caro har siden 1978 (med *L'Évasion*) lavet eksperimentelle - delvist animerede - kortfilm og musikvideoer - både sammen og hver for sig. Jeunets kun syv minutter lange men højekspressive og mesterlige sort-hvide *Foutaises* (1989) byder på komiske scener og optrin, trickoptagelser, gamle filmklip, tegneserier og animation. Filmen har den lille, bredmundede og rart udseende Dominique Pinon som gennemgående person og fortællerstemme og kredser om sanselighed og erindring: f.eks. behaget ved at åbne en bog, som der drysser sandkorn ud af fra en fjern sommerferie eller at se gamle film og, omvendt, ubehaget ved at rykke hår ud af næsen eller at tænke på hvad der er *inden i* en smuk kvinde. I sine omskiftelige kombinationer af komik, stilistisk pågåenhed, poetisk tone og pudseløjerlig opfindsomhed peger den fremad, men er uden den (ikke mindst af Caro tilførte) stærkt artificielle scenografi og eventyrlige atmosfære, som gennemtrænger de to fælles spillefilm.

Bestialsk opfindsomhed. *Delicatessen* foregår i et evigt tåget, natligt og gulbrunt efterkrigsunivers (tøj, biler, musik og rekvisitter signalerer overvejende 1940'erne, mens andre ting peger længere frem) omkring en slagterbutik i en fugtramt beboelsesejendom. Der er mangel på kød, og gennem avisen "Hårde tider" annoncerer slagteren (Jean-Claude Dreyfus) lejlighedsvis efter nye medhjælpere, der så siden - med de øvrige beboeres viden - slagtes og sælges til beboerne i diverse udskæringer. Historien kompliceres, da slagterens lille, nærsynede og cellospillende datter Julie (Marie-Laure Dougnac) forelsker sig i den nyankomne medhjælper, Louison (Dominique Pinon),



De fortabte børns by

en tidligere cirkusklovn. I et opgør med faderen og hans morderiske planer allierer hun sig med en vegetarisk undergrundshær, Les Troglodistes, der lever i byens kloakker. Til slut dør faderen utilsigtet for egen hånd, da han søger at slå Louison ihjel.

I tilgift til denne bizarre handling befolkes filmen af temmelig sære karakterer såsom: de to legetøjsmagere der fremstiller en dims, der kan bræge som en ged; manden der i den oversvømmede og mildest talt uappetitlige kælder holder snegle til egen fortæring; Aurore (Silvie Laguna) der tror at høre en indre stemme (stemmen viser sig at tilhøre den hemmeligt forelskede legetøjsmager), og som gennem indviklede og Storm P.-agtige måder søger at tage sit eget liv og som til slut sætter ild til hele ejendommen; de vegetariske og latexklædte frømandsoprørere med lamper i panden, der ofte bevæger sig med små hurtige, dyreagtige bevægelser (Caro spiller i øvrigt selv den ene af dem) og mange flere.

En af filmens både komiske og fascinerende fortælleteknikker er parallelbegivenheder, der på usandsynlig vis kædes sammen. Én af de gange Aurore forsøger at tage sit liv mislykkes det, fordi Louison netop i samme øjeblik banker på væggen med en hammer så stikket ryger ud til den lampe, der skulle have givet Aurore et dræbende stød i badekarret. Eller den lange og eskalerende samlejescene hvor lyden af de knirkende sengefjedre under slagteren og hans elskerinde med en metronoms taktfasthed passerer gennem

diverse luftkanaler til ejendommens øvrige beboere, der i hver sin lejlighed gør ting i takt: Louison der hængende ud fra væggen i sine elastiske seler maler loft i rytmiske træk, den cellospillende datter, damen med tæppebankeren og manden med cykelpumpen til tv'ets muntre fløjtemelodi, datterens metronom og legetøjsmageren der borer, og bedstemoderen der strikker - alt i samme markerede tempo, et tempo der øges og kulminerer med faderens "aaaah", idet cykeldækket springer og datteren knækker en streng på celloen. Andre steder er der en næsten surreel poesi som da det grønne vand i slowmotion fosser fra det overfyldte badeværelse og ned gennem opgangen, eller den mimetisk-tavse koreografi som Louison og slagterens elskerinde udfører siddende på sengen for at finde den knirkende fjeder. *Delicatessens* uhyrlige, bestialske og overdådigt morsomme opfindsomhed holdes stramt og konsekvent sammen til en meget anderledes filmoplevelse af dem man ikke lige sådan glemmer.

Kykloper og visuel exces. Jeunet & Caros næste film, *La cité des enfants perdus*, handler om en videnskabsmand, Krank (Daniel Emilfork), der bor på en olieboreplatform på havet og som ældes hurtigt, fordi han ikke kan drømme og i øvrigt heller ikke græde eller føle. Derfor bortfører han børn for at kunne stjæle deres drømme, men fordi han skræmmer børnene får han kun deres mareridt. Han holder seks ens kloninger (alle Dominique Pinon), en diminutiv kvinde og en talende hjerne i et akvarium. De stjålne børn er gadebørn, der styres af et par kvindelige siamesiske tvillinger (Geneviève Brunet og Odile Mallet), der som en anden Fagin skraber børnenes tyvekoster ind. Børnenes bortførere er kykloper, der i stedet for øjne har en indretning til at se med for det ene øje og som i øvrigt har en supersensitiv hørelse. One (Ron Perlman) er stærk mand i cirkus, og da hans lillebror stjæles af kykloperne går jagten med hjælp fra gadebarnet Miette (Judith Vittet), der gerne vil have en bror, en jagt som efter en række vidunderligt usandsynlige begivenheder ender med, at de siamesiske tvillinger dør, at børnene reddes og at boreplatformen og dens beboere sprænges i luften.

La cité des enfants perdus har mange af de samme æstetiske fascinationselementer som *Delicatessen*: visuel exces, ekstreme effektlyde (bl.a. lavet af Caro), bizarre optrin og personer, usandsynlige sammenkædninger af parallelle handlinger etc. Men den er mere poetisk drømmeagtig og undertiden mere sentimentalt anlagt. Filmen hylder barnets uskyld og fantasiens (og måske kunstens) himmelflugt selvom det sker på en underligt spejlvendt måde som var Alice gået gennem glasset. Badalamentis musik er bedst i de sjove og de spændende scener, men synes trods sin instrumentale enkelhed for (harmonisk og melodisk) svulstig i de mere intime scener med One og Miette.

Begge films æstetik giver sammensatte mindelser om både Méliès' stumfilm, den poetiske realisme i 1930'ernes franske film - det sidste filmklip i Jeunets kortfilm *Foutaises* er netop fra Carnés *Quai des brumes* (1938, *Tågernes Kaj*) - diverse Jules Verne- og Dickens-filmatiseringer samt Terry Gilliams scenografiske sans for gamle og brugte ting. Samtidig dyrker de i tråd med en lang europæisk kunstfilmtradition barnet og artisten som billeder på kunstnerisk oprigtighed. Men de fremstår også som selvstændige værker, som fascinerende film med egne særprægede og uforudsigelige universer der inden for rammerne af stilens og scenografiens

sammenhængsskabende træk (og uovertruffent vellykket i tilfældet med *Delicatessen,* der forbliver den bedste af de to film), sender tilskueren på æstetisk opdagelserejse og gennem skiftende oplevelsesregistre: fra det groteske og horribel ækelhed til skiftevis morbid, forunderlig og poetisk komik. Jeunet & Caros to spillefilm viser sig selv frem som film og tillader sig en æstetisk overfyldthed. Men de gør det uden at skubbe tilskueren fra sig.

Birger Langkjær

Filmografi

1978 L'Évasion (J&C)
1980 Le Manège (J&C)
1981 Le Bunker de la dernière rafale (J&C)
1984 Pas de repos pour Billy Brakko (J)
1985 Rude Raid (C)
1989 Foutaises (J)
1991 Delicatessen(J&C)
1995 La cité des enfants perdus/De fortabte børns by (J&C)
1997 Alien Resurrection/Alien: Genopstandelsen (J)
2001 Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain (J)

Spike Jonze

Med sin første film, Being John Malkovich, giver Spike Jonze dels en udstilling af, hvor hul kunsten kan være, og omvendt en hyldest til kunstens muligheder

Rock-rap-roden Fatboy Slim fik i 1998 sit publikumsgennembrud med cd'en *You've come a long way, baby* og radioglansnumret var *The Rickafeller Skank*. Spike Jonze skabte en højst speciel video til sangen: man ser en yngre mand danse foran en kø af mennesker. Optagelsen er amatøragtig sort-hvid med vaklende håndholdt videokamera, og folk går af og til forbi så udsynet spærres. Musikken der spilles på den medbragte ghettoblaster er Fatboy Slims sang og den gestikulerende og ivrige danser synes uanfægtet af de uanfægtede omgivelser. Han bliver omsider træt og i en epilog bliver danseren interviewet af en tv-mand, der spørger om vi har at gøre med en professionel danser, 'Nej', er svaret, om end den svedige herre både har gået til dans og interesserer sig for koreografi, hedder det sig. Så er den ikke længere – hvis det ikke var fordi danseren er instruktøren selv, der forinden var blevet lidt af et navn i branchen fordi han med stor succes havde lavet flere musikvideoer med musikindustriens store halvavantgardenavne, nemlig The Beastie Boys, REM og Björk.

Medie og menneske. På en og samme gang fremstår Spike Jonze som amatør og professionel, som sig selv og som en rolle. Han er ingenlunde den eneste i sin generation der leger med image og identitet, men han er en af de mest bemærkelsesværdige i udstillingen af det komplekse samspil mellem medie og menneske. Helt ned i egennavnet rækker denne essentielle leg. Spike Jonze blev født 1969 i Rockville, Maryland, USA. Navnet lyder Adam Spiegel(in), og det kan man få en del ud af, hvis det skulle være. Han startede med at lave videoer om nogle af gadens artister nemlig skateboard-folk og har i øvrigt fungeret som statist og miniskuespiller i enkelte film (*Three Kings* og *The Game*, f.eks.), under navnet Richard Couffe. Kunstnernavnet Spike Jonze konnoterer såvel Spike Lee som den amerikanske popmusiks svar på dadaismen, Spike Jones. Den hidtil eneste film, *Being John Malkovich* (1999), der hidtil er kommet fra Spike Jonzes hånd, er da også lidt af en oplevelse og en krydsning af flere stilarter og i den grad en identitetsleg beslægtet med den der følger med pseudonymet.

Being John Malkovich lyder på papiret helt far out. Det har givetvis hjulpet på realiseringen, at sangeren Michael Stipe fra REM var med på ideen og blev producer og at stjernen John Malkovich indvilligede i at spille sig selv i en intrikat rolle der bærer mindelser om Fatboy Slim-videoen.

Dukkeføreren Craig Scwartz er ikke ligefrem skattet af gadens forbipasserende, og hans samlever Lotte opfordrer ham til at tage et ordinært lønarbejde. Han havner i et firma der har til huse på 7 1/2 sal. Den stedlige sekretær snakker sort, hvis hun ikke lægger an på Craig, og chefen Lester



Being John Malkovich

er en smilende særling på angiveligt 107 år der er mere end almindeligt optaget af det erotiske. Men den der for alvor tænder Craig er Maxine, der tankelæser hans liderlige hensigter, uden at hun selv virker interesseret i ægtemanden som ikke har det mest passionerede forhold til samleveren Lotte. Denne lever og ånder for sine mange vilde dyr, som hun plejer som erstatning for de børn Craig udskyder på grund af sine kunstnerambitioner.

Ved et tilfælde opdager Craig en dag et hul i væggen i et af firmaets arkiver; han kravler ind i det og så begynder løjerne for alvor. Den nysgerrige rutscher ned i – John Malkovichs hoved. Bevidsthedsrejsen varer 15 minutter men perspektiverne er vidtrækkende. Dukkeføreren har fundet en genvej ind til en andens inderste og med den underfulde men virkelige drøm forstår Craig at verden er underfuld. Den er mere end det; den hemmelige viden giver Craig en mulighed for at tiltrække Maxines opmærksomhed. Ganske vist er hun fortsat demonstrativt afvisende, men hun kan godt se de finansielle chancer i faldet ned i John Malkovichs hoved. De to indrykker en annonce, der lokker med en særlig rumrejse; resultatet er at folk fylkes på de lavloftede gange. Lotte har imidlertid også prøvet turen ind i stjernens bevidsthed og den tur giver hende den overraskende erkendelse, at hun godt kunne tænke sig at være en mand. Maxine viser på sin side en åbenbar interesse i Lotte, hvilket afsløres til en intim middag hos ægteparret. Begge kaster sig begærligt over Maxine, der bramfrit erklærer at

Craig godt kan opgive bejleriet, mens Lotte er lige sagen – bare hun vel at mærke er inde i John Malkovich. De to kvinder kan blot forenes via mediet John Malkovich. Den indladende Maxine opsøger i tide og utide stjernen, og en sand trekant opstår mellem Lotte, Maxine og Malkovich. Han undrer sig over at blive kaldt Lotte af den henførte Maxine, men erotikkens vildveje er som bekendt kringlede; stjernens ven Charlie Sheen, der selvsagt spiller sig selv, synes denne Maxine lyder spændende, så legen fortsætter.

Craig finder sig imidlertid ikke i Lottes intervenering, hvorfor han låser hende inde sammen med familiens reservebarn, den traumatiserede abe Elijah, hvorefter Craig tager fast bolig i Malkovich. Maxine bliver nu Craigs ejendom. Udenpå er det John Malkovich der sejrer ved at danse for Maxine, indeni er det dukkeføreren, der trækker i alle trådene. Det vil sige Lotte giver ikke så let op. Den der elsker er stærk og den vakte Lotte opsøger Lester, der også har en sjov plan. Han er leder for en række oldinge, der vil leve evigt. Det sker ved at de med jævne mellemrum finder en ny vært, som de invaderer. Og den næste i rækken er udset til at skulle være - John Malkovich. Skuespillerens og kunstnerens rolle er at være et hylster for folks drømme, og Malkovich er en suveræn kunstner. Først formår Craig at realisere sine drømme om at blive den store dukkefører, der endog er godt gift med gravide Maxine. Senere viger han pladsen for et mindre kollektiv, der ikke kan sige farvel til livet. Det betyder at Lotte ender med at få sin Maxine, der med vilje har båret på barnet, fordi det blev undfanget af den John Malkovich der var midlertidigt besat af Lotte. Det lyder vandet og vanvittigt; filmens sidste billeder viser parrets datter svømmende i et bassin, en pige der inderst inde er besat af – Craig. Også han har fået sin Maxine, der nu er blevet hans moder. Det er heller ikke så lidt.

Kunsten er hul. *Being John Malkovich* er på en og samme gang en udstilling af hvor hul kunsten kan være og omvendt en hyldest til kunstens muligheder. I en andens krop triumferer Craig som dukkefører. Endelig lykkes det for ham at vise, hvordan en miniatureverden kan fortælle stort om det hele. John Malkovichs figur demonstrerer hvor tømt et medieikon bliver, når publikum kommer tæt på. Man får ondt af den stakkels vært, der hjemsøges af den ene og anden onde ånd. Filmen gør imidlertid noget for at modgå denne bevægelse; således bliver Lotte spillet af en næsten ukendelig Cameron Diaz. Hun ligner til en afveksling en udslidt, overvintret hippie og er alt andet end glamourøs.

"Sandheden er for fjolser", siger Charlie Sheens figur med en omskrivning af Karen Blixens fordækte dictum "Sandheden er for Skomagere og Skræddere". Sandt er det, at Spike Jonzes film leger elegant og overraskende med de store identitets- og seksualitetsspørgsmål. En på en gang tung og let historie, en parodisk postmoderne allegori om problemerne med at ville være en anden.

Erik Svendsen

Filmografi

1999 Being John Malkovich

Mathieu Kassovitz

Mathieu Kassovitz zoomer ind på brutaliteten i det moderne samfund og opstiller en visuel diagnose af social opløsning. Et stilsikkert og kompromisløst billedsprog afdækker humane og urbane katastrofer, der fascinerer og distraherer. Med Kassovitz slår fransk film nye toner an fra det multietniske og mediekoncentrerede gadehjørne

Kassovitz' tema er voldens kompleksitet. Den racistiske vold, den institutionelle vold, og ikke mindst mediernes vold. I sine tre spillefilm har han undersøgt det voldelige samfund i dets mange afskygninger. Resultatet er uensartet, men har hver gang skabt bevågenhed: Enten kritikernes eller publikums, hvilket vidner om en instruktør med sans for både filmkunst og populærkultur!

Mathieu Kassovitz (f. 1967) er på det nærmeste født og socialiseret ind i filmen via sine forældre. Som 12-årig optrådte han som skuespiller i en af faderens film, og som 17-årig forlod han skolen og blev instruktørassistent. Sin alder til trods har Kassovitz derfor allerede båret mange kasketter indenfor filmproduktion: skuepiller, instruktørassistent og instruktør. I 1999 fuldbyrdedes engagementerne i filmproduktionens mange led, da Kassovitz dannede et Hollywood-baseret produktionsselskab sammen med bl.a. Luc Besson.

Kassovitz er dog først og fremmest kendt som en af fransk films unge og uafhængige instruktører. Han debuterede som spillefilminstruktør i 1993 efter et par kortfilm, og med *La Haine* (*Hadet*, 1995), som vandt i Cannes og fik en César, kom Kassovitz' navn for alvor på landkortet indenfor nyere fransk film.

Hadets anatomi. *La Haine* blev Kassovitz' gennembrud. En film fuld af en – for fransk film – usædvanlig *street credibility*. Hip hop kultur, racisme, forstadsslum, politivold, kriminalitet, dope misbrug samt en rå og yderst kontant *argot* bliver for alvor en del af det franske filmlærred. Filmen er en vedkommende refleksion over tilstande i det franske samfund, som i midten af 1990'erne førte til voldsomme raceuroligheder i Paris' centrum og forstæder.

I det meste af et døgn følger filmen tre venner med forskellig etnisk baggrund. Dette døgn repræsenterer en rejse ind i det franske samfunds grundlæggende racistiske væsen og en tur rundt på bunden af det multietniske forstadsmiljø, hvis menneskelige forfald konstant dulmes af joints. Den parisiske *banlieue* skildres som et socialt nekropolis, hvor småkriminalitet, politiovergreb og en allestedsværende meningsløshed hersker. Denne sociale "eksotisme" fungerer ifølge Kassovitz's analyse desuden som optisk zoo for tv's nyhedsindustri og dens evindelige jagt på den gode historie.

Handlingen tager afsæt i fundet af en politipistol oven på nattens uroligheder, hvor en ung indvandrer er død. Temaet drejer sig efterfølgende om, hvilken form hadet til det franske samfund og fransk politi skal tage: gengældelse, resignation,

(politisk) vold, eller.....? Filmens brutalitet ligger ikke så meget i den tragiske slutning hvor en (eller flere?) af vores tre hovedpersoner skydes ned af politiet, som i det forhold, at en forsoning eller et alternativ til volden ikke synes indenfor rækkevidde i et polariseret og brutaliseret samfund.

En enkelt indstilling fanger mange af *La Haines* kvaliteter. De tre fyre er draget ind til Paris for at inkassere penge. Turen udvikler sig til kontrasternes møde mellem forstadsmentalitet og overklassearrogance, mellem socialt overskud og social nedslidning og mellem den totale magtesløshed og den institutionaliserede politivold. En ganske virtuos zoom indfanger den sociale og mentale forskel: I baggrunden ses Triumfbuen og Champs Elysées: Hele det officielle Frankrigs udstillingsvindue. Som en omvendt alarmzoom skifter fokus til de tre venner, som langt derfra står og hænger formålsløst ud. I denne simple, men visuelt stærke bevægelse formår Kassovitz at kommentere hele den enorme sociokulturelle distance og kløft som er undertrykkelsens og hadets kilde.

Medierne som visuel horisont. Denne stilistiske sikkerhed genfindes i *Assassin(s)* (1997), som er en spillefilmudgave af en tidligere kortfilm. Filmen er tematisk set ualmindeligt modbydelig i al sin kynisme (som selv filmens særegne humor ikke evner at formilde), men er stilistisk en nydelse med sin visuelle dynamik og udtryksfuldhed. Som titlen antyder, handler filmen ikke om den spontane sociale vold, men om den organiserede og økonomiske vold som udfolder sig i lejemorderens morbide håndværk, samt voldens generelle samfundsmæssige karakter (jvf. titlens pluralis-form).

Filmen følger to socialt udgrænsede og temmelig afstumpede unges introduktion til lejemordets faglige "etik", der som ethvert ordentligt håndværk bygger på traditioner og normer. Skønt lejemorderne således er voldens repræsentanter, er filmens budskab klart; den egentlige synder er ikke de ynkelige eksistenser der befolker erhvervet, men et voldsramt samfund.

I en nøglescener spørger vores lærling den gamle mester, om han ikke har samvittighedskvaler, hvorpå han rasende identificerer samfundets egentlige forbrydere: "Rend mig med den samvittighed. Har du ikke fattet noget som helst? Pressen, maden, finanserne, politik! Det hele er råddent. De er morderne! Så hold nu mund. Dårlig samvittighed, den er god! Du kan rende mig! Morderne, det er dem. Luften, hører du? Selv luften er fordærvet! Mordere.... Det er klart, der findes mordere".

På ingen måde nogen subtil analyse. Men på filmens præmisser fungerer den, fordi personerne så entydigt er deres egne ofre, og fordi filmen så indlysende ikke er en realistisk samfundskritik, men en visuel diagnose af et samfund i social og medmenneskelig opløsning.

Ikke mindst medierne beskrives som katalysatorer for en følelsesmæssig isolation og menneskelig distance. I flere scener udgør tv-mediet og dertil hørende videospil filmens sociale og visuelle horisont. Tv er for den unge generation af lejemordere det samme eksistentielle bedøvelsesmiddel der dulmer den menneskelige inkompetence, som fixet er for filmens ældre repræsentant for erhvervet.

Som en kulturel bagprojektion bliver tv's voldsfikserede univers målestok for enhver menneskelig relation, og den baggrund hvorpå personerne træder frem. Filmens direkte og indirekte brug af nuti-



Hadet

dens fjernsynstapet skaber et fladt, ikonografisk billede af en intim forbindelse mellem samfundets vold og mediernes vold. Filmen bekræfter Kassovitz som en kynisk iagttager af et kynisk samfund. Som det hedder i traileren til filmen: "Toute société a les crimes qu'elle mérite".

Voldens (opportune) billedsprog. Kassovitz' seneste film, *Rivières Pourpres* (*De blodrøde floder*, 2000), er ikke god. At den på effektiv vis omplanter Hollywoods fortællestrategier og person(for)tegninger gør den ikke bedre, men vidner blot om håndværksmæssig kompetence. Indholdsmæssigt er historien imidlertid tom og total ligegyldig, med mindre man insisterer på at læse den i lyset af de to foregående film. Kun således giver de spekulative forestillinger mening til filmens parabel om et afsondret, eugenisk baseret universitetssamfund på toppen af de franske alper. Og kun således kan man skimte et tematisk fællesskab med de to foregående film og se indholdsmæssige auteurtræk, som dog ikke tjener det tidligere oeuvre nogen ære. Som en protofacistoid bestemmelse af det moderne videnssamfund klinger filmen hult, og som ren underholdning er den middelmådig.

Virkemidlerne er en hårdtpumpet handling og en dobbelt plotstruktur via ung-utraditionel-og-handlekraftig-strømer–møder-gammel-udbrændt-politiekspert. Tilsat lidt (fransk) stjerne per-

sona (Jacques Reno) samt psyko-horror elementer à la *Silence of the lambs*. Med andre ord: High Concepts *en français*.

Hvorvidt Kassovitz (for)bliver toneangivende i fransk film, er svært at spå om. De to første film pegede unægteligt i retning af en egensindig og kompromisløs filmskaber. Den sidste desværre i retning af voldens opportune billedsprog.

Mikkel Eskjær

Filmografi

1990 Fierrot le pou (kort)
1991 Cauchemar blanc (kort)
1992 Assassins (kort)
1993 Métisse
1995 La Haine/Hadet
1997 Assassin(s)
2000 Les rivières pourpres/De blodrøde floder

Abbas Kiarostami

Portræt af den iranske instruktør og guldpalmevinder, der forener selvrefleksivitet og realisme med krypteret samfundskritik

For nogle år siden faldt instruktøren Abbas Kiarostami (f. 1940) over en notits i sin teheranske morgenavis. Det var historien om en mand, der havde skaffet sig adgang til en families private hjem ved at udgive sig for at være berømt filminstruktør. Ikke med tyveri som formål. Manden ville simpelthen udleve sin drøm om at kunne dirigere andre, at nyde respekt. Nu stod han i stedet anklaget for bedrageri.

Kiarostami blev nysgerrig og forlod et ellers skydeklart manuskript. Exceptionelt nok fik han lov til at filme rettergangen, og beviste dermed bedragerens pointe: At det at være berømt instruktør vitterligt *er* et privilegium. Kiarostami har sidenhen fortalt, hvordan de skramlende kameraers tilstedeværelse givetvis udløste dommerens fornuftigste kendelse nogensinde, frifindelse mod en undskyldning (1). Det er ikke uden en vis stolthed, at instruktøren beretter om sin indflydelse. Som det vil fremgå af det følgende, vil Kiarostami nemlig gerne gøre en forskel. Og så er hans frontale møde med virkeligheden – og selvfølgelig mødets senere transformation til film – på mange måder symptomatisk for Kiarostamis kunstneriske filosofi.

Kiarostami lader således den bedragerianklagede mand spille sig selv i en rekonstruktion af forløbet, sågar optaget hos den forurettede familie selv. At krydsklippe denne iscenesættelse med dokumentariske optagelser fra selve retssagen er på en måde en logisk umulighed. Retssals-delen afslører, udstiller og demonterer den anklagedes fiktive historie. Kiarostamis rekonstruktion retfærdiggør den igen ved sin blotte eksistens: Kiarostami laver jo netop den film, bedrageren havde drømt om, og forsvarer dermed indirekte illusionismen og den personlige sans for nødvendighed.

"Kun gennem løgnen kan man nærme sig sandheden," lød mantraet. Den resulterende metafilm, *Close-up* (*Nema-ye nazdik*, 1990), ser da også stort på jura og berømmelsesrus; den fokuserer snarere på kunstnerens og løgnerens fundamentale slægtskab. Faktisk rummer den et ømt møde mellem anklagede og den filminstruktør, han havde udgivet sig for – virkelighedens højt estimerede Mohsen Makhmalbaf. Naturligt nok involverer filmen også Kiarostami selv; på én gang inkvisitor overfor den formastelige og dennes spejlbillede. "Jamen, hvor er sandheden?" lyder instruktørens stemme bag kameraet, da han er på besøg i fængslet. Bedrageren sænker hovedet og synes intuitivt at svare for dem begge: "Jeg interesserer mig for film ..."

Nestor. Selvrefleksiviteten er kun én side af Kiarostamis virke. Endnu er han nok mest kendt for sine menneskekloge skildringer af landsbyliv, som i gennembruddet *Hvor er min vens hus?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987). Filmen er måske det fineste eksempel på den i Iran så populære *kid quest*-genre, i dette tilfælde om en purks søgen efter en skolekammerat, hvis klad-

dehæfte han er kommet til at tage med hjem. Hvis ikke ordet 'hverdagsdrama' havde fået en klang af docusoap-afblegning, ville det være velvalgt her. I dette univers er en opdragende endefuld den ultimative fare, og det kan i filmens barneperspektiv let accepteres som et vilkår. Men også vilkårligheden i de voksnes kontrasterende menneskesyn får instruktøren sneget med i regnestykket, der selvfølgelig går op til slut.

Kiarostamis balancering af retfærdighedssans, ro og realisme er stadig en slags signalflag for landets filmskoler. Instruktørens status som Irans neorealistiske nestor skyldes dog især, at han fra 1969 inkarnerede kulturinstituttet Kanuns filmafdeling. Det er om nogen Kiarostami og hans fæller her, der har sat standarderne for de virkelighedsnære fortælle-eksperimenter, der har præget hele den iranske arvefølge af succesinstruktører (2). Blandt dem der har arbejdet for Kanun, hører de to Guldløve-vindere Dariush Mehrjui, der med filmen *Koen* (*Gav,* 1969) indvarslede den ny bølge kaldet 'motafavet' (farsi for 'forskellig'), og Jafar Panahi, der er aktuel med *Cirklen* (*Dayereh*, 2000).

Den uudtalte samfundskritik og den umiskendelige forankring i sociale realiteter lever videre i fremragende nye instruktører som Babak Payami (*One More Day,* 1999), Bahman Ghobadi (*A Time for Drunken Horses,* 2000) og Samira Makhmalbaf. Kiarostami, der siden *Close-up* selv har brudt med Kanun, har engang udtalt, at kunsten i Iran er vokset mest, når den sociale situation har været værst. Hvis han har ret – og det har Mester Abbas som regel – må den yngste filmgeneration kunne ses som tegn på, at det endnu står virkelig grelt til.

Det andet blik. En konstant i Kiarostamis produktion er, som allerede antydet, den etiske dimension. Skismaet mellem det personligt nødvendige og det socialt acceptable er hans faste omdrejningspunkt, hvad enten temaet er forældreautoritet eller selvmord. Men problematikkerne blotlægges aldrig gennem udpenslede moraler. Kiarostamis liberale humanisme lever sit eget liv under de nuancerede dilemmaer og personportrætter.

Kiarostamis kunst består netop i at gøre biografgængeren til mere end blot et vidne til social uretfærdighed eller paroler om samme. Bedrevidenheden og forurettelsen, som den f.eks. kendes fra den britiske socialrealisme, erstattes hos Kiarostami typisk af et ydre blik *i* fiktionen; et blik, der også er biografpublikummets intellektuelle stedfortræder. På subtil vis tvinger det os til at spørge til vores egen ret til at betragte, intervenere og dømme. Og til, hvad der egentlig adskiller os fra Kiarostami selv.

Både i *Og livet går videre...* (*Zendegi Edame darad*, 1991) og *Under oliventræerne* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) udgøres dette ydre blik af en filmmager på optagelse i det nordlige Iran. Ligesom i *Close-up* er figurerne spejlinger af instruktøren selv, og atter hvirvles virkeligheden ind på en ukunstlet, uafrystelig måde. I *Og livet går videre...* er instruktøren efter et jordskælv på jagt efter to af nationens kæledægger: De unge skuespillere fra virkelighedens succes-film *Hvor er min vens hus?* Et *kid quest* med omvendt fortegn, kunne man kalde det. Men mens bilen ruller troligt rundt i bjergene og det monterede kamera registrerer både reel elendighed og livskraft i kølvandet på naturkatastrofen, opløses *quest*-dimensionen i et helt andet moralsk spørgsmål, der ikke besvares entydigt: Hvad er dog rimeligheden i at søge efter to kendte ansigter



Smagen af kirsebær

blandt de tusinder af hjemløse og døde?

De 100 film. Kiarostami ynder at sige, at publikums kreative medleven bør resultere i hundredevis af individuelle film - ikke i én fælles oplevelse. Valgmuligheden er hjertet i fortællingerne, og denne frihed tildeles også publikum. Med sine to sene 90'er-mesterværker *Smagen af kirsebær* (*Ta'm e guilass*, 1997) og *Bad ma ra khabad bord* ('Vinden bærer os', 1999) radikaliserer Kiarostami denne filosofi. Her er i sjælden grad tid til eftertanke og rum for fortolkning.

Åbenheden i disse film skyldes blandt andet, at instruktøren – der altid har skrevet sine manuskripter selv – viser sine bærende figurer alt andet end ensidig sympati. I begge film er hovedpersonen et udslukt, egoistisk bymenneske på afveje. Deres mål er længe uklare, og de skjuler sig bag en teknologi, der hurtigt viser sig utilstrækkelig i bjergene fjernt fra Teheran. *Bad ma ra khabad bord* indeholder en udsøgt satire over mobiltelefoniens absurditet; den udspiller sig i en landsby, hvor det eneste punkt indenfor satellitradius er en fjern bakketop - med en begravelsesplads på! Og i *Smagen af kirsebær* kan hovedpersonens dødstrang ikke forløses på tilfredsstillende vis gennem en eneulykke, skønt der er skrænter nok at vælge imellem. Da han pludselig ufrivilligt er ved at køre galt på en bjergvej, løftes bilen på plads af nogle forbipasserende, mens han måbende ser til bag rattet.

Begge film viser outsidernes fornægtelse af et såre menneskeligt kommunikations-

behov; begge fordrer de hjælp uden at skabe forståelse for deres nød. Disse mentalitets-sammenstød rummer en god portion modernitetskritik, og som postkolonial vesterlænding med plejehjemskultur i bagagen kan man roligt føle sig ramt. Simpelthen fordi filmene formidler et genuint behov for solidaritet og tolerance.

Kiarostami har som sagt ikke de store paroler fremme. Faktisk er han nok den af de socialt engagerede instruktører i den tredje verden, der bedst omgår både formynderiet og nostalgien. Hans anti-helte kaster nemlig også skeptiske blikke på lokale kønsmønstre og fundamentalismen i Iran; blikke, der på én gang rummer etnologien og rammer etnocentrien hos et vestligt publikum. Vi ser via de intellektuelle blikke i filmen. Samtidig ser vi os selv udefra.

Hvor er Sandheden? At Abbas Kiarostami udtrykkeligt erklærer sig uafhængig af politiske partier og ismer – realisme og humanisme inklusive! (3) – er selvfølgelig ikke ensbetydende med, at han ikke har noget på hjerte. Det siger f.eks. en del, at han i *Smagen af kirsebær* binder an med at diskutere selvmord, der er strengt forbudt ifølge islam. Og dermed rejses uundgåeligt spørgsmålet om den repressive iranske filmcensur – som det ofte sker i forbindelse med Kiarostami.

Bortset fra dokumentaren *ABC Africa,* der havde premiere i Cannes 2001, har Kiarostami kun lagt an til at rykke teltpælene op én gang; med udkastet til en film, der skulle optages i Tyskland for det franske produktionsselskab MK2. Skønt projektet er skrinlagt, er det interessant at se hvordan ideologiske og kunstneriske problemstillinger udfolder sig i Kiarostamis univers, når det flyttes udenfor Iran. Især fordi udkastet til *L' Amour et le Mur* (skrevet i 1993 og gengivet i filmbladet *Positif* i december 1997) bærer alle instruktørens vanlige signaturer.

Ikke overraskende handler det om en virkelig person, den eksilerede iranske instruktør Sohrab Saless, der er bosat i Berlin. I synopsen agerer han emotionel fødselshjælper for to elskende, der adskilles på grund af deres politiske overbevisning. Berlinmur, tøbrud, længsel efter 'justice sociale' – jo, man aner begrundelsen for Kiarostamis valg af location. Metadimensionen er også til stede, omend Sohrab i fiktionen må opgive sin drøm om at dramatisere parrets historie: "Det forekom mig vanskeligt at lave denne film uden at den fik en politisk dimension," siger han i synopsen. Sohrab er naturligvis endnu et *alter ego* for Kiarostami, og hans argument kan udmærket læses derhen, at Kiarostami har gjort uudtaltheden til sin personlige poetik.

Samtidig er der noget drilsk over denne konsekvente omgåelse af en – mærker man – gravalvorlig bogstavelighed. Det får de journalister, der vover at spørge ham, næsten altid at føle. Direkte adspurgt om hans værker kan siges at være kunstneriske udsagn ikke blot for tolerance, men også direkte imod dogmatisme og fundamentalisme i Iran, svarer Kiarostami karakteristisk kryptisk: "Det synes jeg er en rimelig konklusion at drage, men det er din konklusion. Du kan ikke prise mig og forvente, at jeg tilslutter mig din ros." (4)

Kiarostamis mestring af diplomatiets kunst har det med at lede tanken tilbage til hans close-up af slægtskabet mellem løgneren og kunstneren. Man kan igen spørge: Jamen, hvor er sandheden? Og man kan roligt spørge. Svaret findes uden tvivl i Kiarostamis film.

Noter

1. Positif 368, oktober 1991, s. 69-85.
2. Mamad Haghighat (1999): *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*. Paris: Editions Centre Pompidou, s. 49-62 og 214-26.
3. *Positif* 442, december 1997, s. 98.
4. *Cineaste* XXI/3, 1995, s. 33.

Filmografi (spillefilm)

1974 Mossafer/The Traveller
1977 Gozaresh/The Report
1984 Avaliha/First Graders
1987 Khane-ye doust kodjast?/Hvor er min vens hus?
1990 Nema-ye nazdik/Close-up
1991 Zendegi Edame darad/Og livet går videre ...
1994 Zire darakhatan zeyton/Under oliventræerne
1997 Ta'm e guilass/Smagen af kirsebær
1999 Bad ma ra khabad bord

Takeshi Kitano

Chokerende, sentimental og anstrengende – en japansk omni-bussemand, der ikke er sådan at verfe bort

Multi-talentet og mega-kværulanten Takeshi Kitano (f. 1948) er en institution i japansk kulturliv. Ivrig klummedebattør. Stjerne på 7-8 ugentlige talkshows. Berygtet for sin aggressive stand-up-komik. Forfatter til godt 60 bøger, herunder digtsamlinger og genrebrydende romaner. Og efterhånden sågar anerkendt som kunstmaler. I Vesten er han næsten kun kendt som filmmand, men det er faktisk den branche, han har haft sværest ved at slå igennem i. Som tv-stjerne blev 'Beat' Takeshi, som han kaldte sig, kun knebent accepteret som seriøs skuespiller i starten af 80'erne, og først med sin syvende af foreløbig ni film, *Hana-Bi* (der vandt guldpalmen i Cannes 1997), har Kitano vundet bred anerkendelse som instruktør i hjemlandet.

Rasende fredfyldt. Bortset fra to-tre interludier er alle Kitanos film præget af japanske mafiosi, *yakuza* (1), og med sin særegne plurale stil har instruktøren udviklet sig til den største nulevende fornyer af gangstergenren. Gennem beundrere som Tarantino og Scorsese har Kitano også sat sig mærkbare spor i udlandet, men hans nyskabelser fremstår klarest i et nationalt perspektiv. Dels fordi yakuzaerne selv lider under defekterne ved det japanske samfund, som Kitano utrætteligt skoser på tv og i blade. Men måske især på grund af den *shinto*-agtige uanfægtethed, hvormed Kitano bygger bro mellem de to modsatrettede tendenser, der har markeret højdepunkterne i efterkrigstidens japanske film. På den ene side den elegiske resignation – accepten af det smertefulde ved livet – som Ozu, Mizoguchi og Kurosawa ofte bittersødt formidler. Og på den anden side det forbitrede protestråb mod samfundsudviklingen, der opstår i 60'erne hos Nagisa Oshima og Shohei Imamura. Filmkritikeren Dave Kehrs begreb "furious peace" udtrykker måske bedst, hvor fornuftstridig Kitanos balancekunst egentlig er. (2)

Kitanos første to film, genrestykkerne *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobi ni tsuki,*1989) og *Boiling Point* (*3-4x jugatsu*, 1990), gjorde sig bemærket ved en hidtil uset brutalitet. I dag gør blodet snarere indtryk i sin serveringsform end målt i deciliter; det egentligt chokerende er voldens abrupthed, uventetheden, som er forblevet et kitano'sk varemærke (3). Volden kommer ingen steder fra, ofte med en udpræget komisk timing. Og tilløb til spændingsopbygning eller *heroic bloodshed* i Hong Kong-stil forvandles med ét til en form for misforstået – eller rettere indforstået – sportsmanship. På den måde kan de fleste konfrontationer overstås med et enkelt lakonisk slag eller aftræk. Der findes dårligt én person i Kitanos produktion, der tigger om nåde eller værger for sig.

Kamikaze-kosmos. Kitano adskiller sig både fra den heroisk og den sociologisk orienterede gren af gangstergenren ved



Hana-Bi

ikke at lægge særlig vægt på den personlige eller for den sags skyld (sub)kulturelt definerede nødvendighed. Tilfældige omstændigheder driver personerne ind og rundt i de uglamourøse forstadsmiljøer, og der er lange passager præget af en passiv accept, der grænser til det selvdestruktive. Hævnbegær og æreskodekser synes afløst af en diffus fatalisme, der til tider virker sørgelig og dum; andre gange er den knugende smuk.

Der ligger en underdrejet spiritualitet i denne sansning af dødens nærvær, og det er frem for noget den, der gør politifolk og yakuzaer til naturligt inventar hos Kitano.

Instruktøren betragter selv denne dødsforsonende mentalitet som noget særligt japansk, og sammenligner eksplicit den sympatiske selvtægtsmand Nishi i *Hana-Bi* med såvel *bushido*-kulturens samuraier som de japanske soldater under 2. verdenskrig.(4) Disse sammenligninger rummer nok lige dele realitetssans og nostalgi, hvilket er ret sigende for kværulanten Kitano. Nishi, en frafalden politimand spillet af Kitano selv, kan måske nok siges at repræsentere en uegennyttig loyalitet, som amerikaniseringens demokratibegreb gradvist har udraderet siden 50'erne. Men samtidig savnes ethvert spor af heroisme eller trodsig chauvinisme, på korpsets eller andres vegne. Nishi vil blot sige farvel til sin døende hustru og forlige sig med sin egen forestående død. Han er – i lighed med hovedpersonen i *Violent Cop*, ligeledes spillet af Kitano selv – som en kamikaze-pilot uden fædreland: Hans egen død er frivillig men meningsløs, undtagen som narrativt dénouement.

'Gameboys'... Ligner fatalismen en skævbenet form for sportsmanship hos Kitano, så overtrumfes den som fortællemæssig dynamo af de fysiske sportsgrene, instruktøren er så fascineret af. Til tider udgør sporten ligefrem et fikspunkt for hvad man bedst kan kalde underudviklede udviklingshistorier: Baseball danner ramme om antiheltekvadet *Boiling Point*; surf-sportens individualisme er hele ideen bag den døvstumme *A Scene at the Sea* (1992, *Ano natsu, ichiban shizukana umi*); og boksning viser sig *ikke* at være vejen frem for de fortabte ynglinge i *Kids Return* (*Kidzu ritan*, 1996). Andetsteds udgør idrætten, bl.a. sumobrydning og cykling, mere *homage*-prægede subtekster. Kitano elsker åbenlyst spil og deres spilleregler. Næsten lige så meget som han elsker at bryde dem.

Urene stød. Bolde, der smides væk. Styrt. Benspænd. Ulovlige overhalinger. Kitano når hele registret af lovovertrædelser rundt, men når alligevel aldrig frem til den forløste succeshistorie; det er småt med homeruns og trofæer. På den anden side straffes synderne sjældent. I alt dette ligger en tvetydig sympati for tabere, som Kitano gerne står ved: "I Japan eksisterer der en nederlagets æstetik. Vi kan godt lide *losers*."(5)

En anden motivation af sportsscenerne

kan være, at essensen og styrken i de enkelte sekvenser netop ligger i regelbrudde, deres overraskelser og skævheder – akkurat som i Kitanos genre-leg som helhed. I det perspektiv er det nogenlunde logisk, at helte og succeshistorier er diskvalificerede på forhånd. Kan man tale om en kunstnerisk strategi hos Kitano, må den nærmest kaldes disciplineret unfair play.

... Og 'playboys'. Hinsides den regelbundne sportsudøvelse og konkurrencementaliteten ligger også legen som refugium. Som det ofte er fremhævet, opfører Kitanos talrige machoer sig som forvoksede børn. Yakuzaer og politifolk kravler ud af deres institutionaliserede hierarkier og trækker i blomstrede hawaii-skjorter. Kitano opruller et tilbagevendende komisk-surreelt scenarie (*Boiling Point, Sonatine, Hana-Bi, Kikujiro*), hvor stenansigter bliver til grimasserende, sprælske drengebørn. At størstedelen af voksenlegene finder sted på øde strande, så fjernt fra byen man kan komme, antyder deres karakter af symbolsk regression. Selv har Kitano i et følelsesfuldt øjeblik kaldt havet for 'universets livmoder'.

Noget tilsvarende kan siges om de naivistiske tegninger, der (under mulig inspiration af Yoichi Higashis *Drømmenes By* (*E no naka no boku no mura*), der vandt sølvbjørnen i Berlin 1996) dukker op i Kitanos sene film og fungerer som personlige, poetiske signaturer. At disse kulørte engle, blomster og far-mor-og-børn-tegninger – skabt af Kitano selv som en slags lystbetonet terapi – har fundet vej fra det lille til det store lærred antyder, i hvor bemærkelsesværdig grad de er båret af oprigtig følsomhed. Man kan godt gå så vidt som til at kalde det sentimentalitet. Drømmebillederne er ligesom legene fortrøstningfulde og fabulerende – og dermed gangsterkynismens diametrale modsætning.

Er skiftene i tonefald letgenkendelige gennem hele Kitanos produktion, lykkes det kun en enkelt gang at drive egentlig karakterpsykologi frem ved hjælp af de formalistiske og tematiske kæpheste. *Hana-Bi* er Kitanos ubestridelige hovedværk, hvis komplekse parallelklipning mellem figurerne forener og udvider den emotionelle dybde i enkeltscenernes melankoli, brutalitet, humor og ømhed. Det hjælper også, at tegningerne her er fortællemæssigt integreret. Den kontrast mellem temperamenter, der andetsteds kan virke heterogen og forceret, indfanges her i den ubesværede pendulering, der smukkest udtrykker Kitanos særlige sensibilitet.

Tradition og fornyelse. Hver for sig rummer Kitanos to stemningsmæssige poler ikke den store perspektivrigdom; både i krig og fred er der tale om en tilstræbt dybdeløshed, forenkling. Det afspejles meget godt i den kursoriske måde, Kitano får sine optagelser i kassen på. Han lægger ikke skjul på, at økonomisering og neutralitet er kodeord under indspilningen, hvad enten der skydes med skarpt eller spejdes ud over havet. Kitano er ikke just den der maser sig forrest i køen til priser for personinstruktion eller skuespil; hans dialogfattige film er ofte blevet sammenlignet med traditionelle, stiliserede teaterformer som *nô* og *kabuki*, og for Kitanos eget vedkommende synes det mest nuancerede udtryk da også at være en ukontrolleret trækning ved øjet.

Den kantede dynamik, der giver scenerne deres charme, opstår fortrinsvis ved klippebordet, der naturligvis også bestyres af Kitano selv. Gennem de elliptiske 'før-

og-efter'-sammenstillinger og personernes totalt fraværende respons på de mest absurde tildragelser kommer Kitanos deadpan-humor filmisk til sin ret. Måske fremtræder hans montagemæssige originalitet klarest i denne charmerende lovovertrædelse: *Reaction shots* uden reaktion!

Målet med den indlejrede humor er ikke primært at ironisere over machotyper eller dekonstruere mafiamyter. Dertil er der alt for kort vej *back to business*, til de vante, chokerende forstadslikvideringer. Snarere handler det om at udvide de spillets grænser, der måske har været med til at fastlåse den traditionelle gangsterfilm. Kitanos sene yakuza-skildringer kan ihvertfald hverken siges at tilhøre den actionprægede klasse, genrepastichen eller realismen. De har en helt egen hylde, en gennemført original blanding af nostalgi, drøm, harme og resignation – opdaterede tragedier uden helte, kunne man kalde dem.

Blodets bånd. Tragiske er fortællingerne i hvert fald uagtet deres mangel på personlig determination og determinisme. Hvis der foreligger en hybris er det ikke hos individet, men i et samfund så anæmisk og solidaritetstappet, at hovedpersonernes undergang ofte virker som en større udfrielse end skurkenes ditto. Hitchcock blev berømt på at filme kærlighedsscener som var de mord. Hos Kitano er barmhjertighedsdrabene i *Violent Cop* og *Hana-Bi* vitterligt de største tegn på ømhed.

En mere klassisk nemesis kan måske nok siges at blive effektueret i den nye film *Brother* (2000). Måske fordi det her handler om en yakuzas hovmod på udebane: En skæbnesvanger udfordring af selveste Storebror, den amerikanske mafia. Kitano kalder den selv en allegori over Anden Verdenskrig, fra Pearl Harbor til Nagasaki (6), og spiller ikke overraskende selv yakuzaen, der rejser til L.A., viser flaget og går ned med det. Medtænker man kulturkommentatoren Kitanos idiosynkrasier overfor amerikaniseringen ("sitcom-mentaliteten"), ja, så aner man nok hvor instruktørens sympati ligger...

Rasmus Brendstrup

Noter

1. Undtagelserne er den lyriske *A Scene at the Sea* (1991), den absurd-frenetiske *Getting Any?* (1994) og til dels den sødladne roadmovie *Kikujiro* (1999).
2. *Film Comment*, marts-april 1998, s. 33.
3. Tadao Sato (1997): *Le Cinéma japonais*, bd. II, s. 201. Paris: Editions Centre Pompidou.
4. *Cahiers du Cinéma* 518, s. 42, og *Film Comment* marts-april 1998, s. 32.
5. Cit. *Positif* 434, april 1997, s. 11.
6. *Moving Pictures*, december 2000, s. 17.

Filmografi (spillefilm)

1989 Sono otoko, kyobi ni tsuki/Violent Cop
1990 3-4x jugatsu/Boiling Point
1991 Ano natsu, ichiban shizukana Umi/A Scene at the Sea
1993 Sonatine
1994 Minna Yatteruka/Getting Any?
1996 Kidzu ritan/Kids Return
1997 Hana-Bi
1999 Kikujiro no Natsu/Kikujiro
2000 Brother

Hirokazu Kore-eda

Livet, døden, og alt det indimellem. Japaneren Kore-eda brillerer med vatbeklædte tørresnore og visuel transcendens

"Jeg kunne godt tænke mig at lave actionfilm, periodefilm!" For den japanske instruktør Hirokazu Kore-edas faste tilhængere må dette glade budskab nærmest lyde som en trussel. Ikke at man har grund til at frygte for lødigheden af de kommende film; Kore-eda (f. 1962) har allerede med sin publikumssucces *After Life* (*Wandafuru raifu*, 1998) bevist, at han mestrer den folkelige underholdning – uden at gå på kompromis med kvaliteten. Truslen ligger snarere i det radikale skifte, der ulmer under udtrykkene 'action' og 'periode'. Få kunstnere har nemlig som Kore-eda dyrket disses direkte antiteser: Tænksomheden og den abstrakte tidsopfattelse. Det gælder *After Life*, der bedst kan karakteriseres som en metafysisk komedie. Det gælder den langt mere meditative debutfilm om afsavn, *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995). Og det gælder den seneste film, *Distance* (2001), der beskriver sorgarbejdet hos en lille gruppe mennesker, alle pårørende til omkomne i en sekterisk massakre.

Sådanne emner er normalt synonymt med et smalt *art cinema*-publikum, og det er da også primært på filmfestivaler, at Kore-eda vinder opmærksomhed. Som de elegiske titler antyder, er der mere refleksion end eskapisme over hans værker. Men måske er vejen til 'periodefilm, actionfilm,' alligevel ved at åbne sig.

Kore-edas egne refleksioner ved udsigten til hollywoodisering tyder i hvert fald ikke på fine fornemmelser: "På Sundancefestivalen var der megen snak om en remake," fortæller han om *After Life*'s efterliv i USA. "Min agent følger op på det, så vi kan beslutte den videre fremfærd. I Amerika er der langt flere gode skuespillere end man finder i Japan. Dem kunne jeg godt tænke mig at bruge i en genindspilning. Jeg vil også gerne involveres i manuskriptskrivningen." (1)

Måske sætter det udtalelserne i et mere overraskende lys at notere sig, at Kore-eda selv forfattede *After Life* på basis af 500 'manden-på-gaden'-interviews, og at ti af interviewpersonernes optræden i selve filmen giver store dele af *After Life* et uforligneligt dokumentarisk præg. Det skal blive spændende at se, hvad Miramax eller andre kan gøre ved dét – og måske ved Kore-edas originalitet.

Efter livet. De uuddannede skuespilleres funktion i *After Life* er at fortælle om deres mest mindeværdige, enkeltstående livsøjeblik, der derefter filmisk skal genskabes med deres assistance. Disse små film-i-filmen rummer nogle genuint rørende optrin. En gammel kvinde mindes igen at gynge i en bambuslund. En midaldrende mand kører i barndommens sommerlumre sporvogn. En anden svæver i sit lille Cessna-fly. Alle scener genskabes i et studie med teknikere og håndværkere. Men det er forberedelserne, selve arbejdet og personernes reaktioner, vi følger – resultatet får vi ikke at se. Som Kore-eda har udtalt (2), er det essentielle for den

enkelte selve *følelsen* ved genkaldelsen; ikke rekonstruktionens objektive nøjagtighed endsige filmens formale kvaliteter.

En af Kore-edas pointer i *After Life* er netop, at erindringen altid rummer et personligt perspektiv, der er uerstatteligt og for så vidt uigenkaldeligt. Men at illusionskunst – hvad enten den er simpel eller teknisk kompliceret – hører til de mest potente følelsesmæssige redskaber og bør anvendes umådeholdent i livsglædens navn. Kan vi ikke genoplive stjernestunderne, har de ikke brændt sig ordentlig fast. Og har de ikke det, har vi ikke levet livet tilfredsstillende. Denne filosofi har Kore-eda taget aldeles bogstaveligt og gjort til filmens fantastiske præmis.

Som filmens titel antyder er vi nemlig allerede i det hinsides, nærmere betegnet i Limbo, der her har form af en lidt afsides internatbygning. De støvede vinduer og trævægge er ikke noget man umiddelbart ville forbinde med himmelske mellemstationer, men klienterne accepterer dem med samme selvfølgelighed som den officielle briefing ved ankomsten: "Du døde i går. Vi beklager."

Trods det rigide bureaukrati på stedet er der ikke meget Kafka over den håndfuld ansatte, der hjælper de (yderst livagtige) nyankomne igennem formaliteterne. Faktisk er hjælperne filmens egentlige hovedpersoner, hvis ordinære følelsesliv spejler klienternes nøjere end man umiddelbart kan gætte sig til.

Lodder og tristesse. Det er bureaukraternes arbejde med at udvælge og genskabe de enkelte minder, der er filmens højdepunkt. Der brainstormes og ekstemporeres som i en bedre teaterworkshop for – på den uge, arbejdet er normeret til! – at få klienterne ekspederet til himmels med et celluloid-minde som eneste bagage. Selve arbejdsprocessen er uendeligt morsomt skildret, uden at den skæve realisme på noget tidspunkt kæntrer. Den pragmatiske nøgternhed ("fint - det kan vi lave med lyd alene"), de kunstneriske ambitioner ("risen symboliserer hendes kærlighed til broderen"), bureaukraternes stress, usikkerhed og indlevelse; altsammen satiriserer lunt en kreativ proces af den dennesidige slags (og hvad har vi egentlig ellers at sammenligne med?!). Men Cessna-scenen, genskabt ved de forhåndenværende fly-dele og vatbeklædte tørresnores princip, ender faktisk med at blive et meget smukt billede på illusionismens berettigelse. I hjertet af historien ligger der selvfølgelig en dybfølt kærlighed til filmmediet.

Det er dog også åbenbart, at Kore-eda med sine non-actors tilkender dokumentarismen en særlig status. Instruktørens baggrund ligger da også i tv-dokumentarismen, ofte i den selvrefleksive cinéma vérité-stil, der mærkes i *After Life*. Erindrings-temaet er et andet auteurtræk. For produktionsselskabet TV Man Union, som han nu er leder af, lavede han f.eks. i 1996 det meget roste portræt *Without Memory* (*Kioku-ga ushinawaretatoki*) af en mand, der er uden minder fra tiden *efter* en fejloperation i 1992. Også Kore-edas første spillefilm *Maborosi* handler netop om det at være bundet til fortiden.

Det indre lysskær. *Maborosi*s ubetingede omdrejningspunkt er den unge Yumiko, hvis tilværelse i en forstad til Osaka drejer sig om hjemmelivet og det første barn. Hun elsker sin mand Ikuo med en ord- og grænseløs hengivenhed, han ikke ganske er i stand til at gengælde. Alligevel kommer det helt uventet, da han en sen aften lader sig køre ned af et tog. Med hans død



Mellem liv og død

går Yumikos liv i stå.

Fem år henrinder før Yumiko indgår fornuftsægteskab med en enkemand i en fiskerby. Forholdet vokser til at rumme både ømhed og varme, uden at Yumiko helt kan slippe sorgen. Angsten for at miste, eller den irrationelle frygt for at forårsage tab, synes stadig større end smagen på livet.

Dette referat anslår den herskende melankolske tone i *Maborosi*, men ikke den ynde og sensitivitet hvormed Yumikos følelse af fravær gøres mærkbart. Der er næsten ingen handling eller dialog; Yumiko har næppe mere end en snes replikker i hele filmen og lufter kun åbent sin frustration i den ene scene, der har givet filmen dens navn. Det sker, da hun slynger et grådkvalt *hvorfor?* ud på stranden, og hendes nye husbond kun kan besvare det ved at fortælle om sin far, der til søs engang så et magisk lysskær, *maborosien*. Ingen kan forklare, hvorfor faderen var udvalgt. Det skete bare. At visionen måske havde mere at gøre med faderens egen sensibilitet end med forsynets logik

verbaliseres aldrig. Men filmen antyder diskret noget sådant: At maborosiens tilsynekomst netop fordrer accept af, at skæbnens spil og naturens veje er uransagelige. Antydningen er alene visuel; Kore-eda viser ægteparret som små silhuetter på stranden. Baggrunden er en majestætisk, hemmelighedsfuldt glødende solnedgang, de end ikke bemærker. En maborosi, måske. Ihvertfald afslører den, at der er en sørgelig kløft mellem Yumikos sanselige omgivelser og hendes bevidsthed.

Kore-eda fremfører ofte sine pointer med denne form for subtilitet og flertydighed. Ligeledes er de visuelle fremstillinger af psykiske tilstande karakteristiske, især for *Maborosi*. Kameraet forbliver ofte fikseret på mennesketomme land- og byskaber eller på stilleben-interiører i modlys. Overalt transcenderes objekterne af den udefinerbare, længselsfyldte stasis, der er Yumikos indre univers. Hvis *After Life* ligner et frugtbart møde mellem Alain Resnais og Frank Capra, er *Maborosi* af en helt anden visuel verden: Som hvis en japansk Mondrian med Rothkos farveskala var gået til filmen og havde udlevet sin Matisse'ske fascination af døråbninger i Rembrandt-belysning. Det bliver ikke meget bedre.

Meget bedre bliver det desværre heller ikke for Yumiko. Hun betragter, men kan ikke røre. Det forklarer også den evindelige tilstedeværelse af glas: Vinduer, bilruder, dørpartier med farvet plexiglas. På lydsiden understøtter Chen Ming-chang (kendt som Hou Hsiao-hsiens hofkomponist) diskret de aktiviteter, der ligeledes rumsterer nærved men aldrig kommer til syne: Klaverspil, radioer og snurrende symaskiner.

Det er netop de ueksplicitérede stemningslag i tableauerne, der formidler *Maborosis* forknyt livsbekræftende filosofi, der er langt nærmere *zen* end *carpe diem*. Klangbunden er hverken blomsteropsatser eller postkort-retoucherede landskaber, men fotografen Masao Nakaboris sanseoverskridende smukke, naturfarvede stemninger, der måske bedst beskrives i synæstetiske termer: Som lystoner og lydbilleder.

Rasmus Brendstrup

Noter

1. Begge cit. Schilling, Mark (2000): *Contemporary Japanese Film*. New York: Weatherhill, s. 117.
2. *Sight and Sound* IX/3, marts 1999, s. 24.
3. Ibid. s. 25.

Filmografi

1995 Maboroshi no hikari/Maborosi
1996 Kioku-ga ushinawareta-toki/Without Memory (dok, tv)
1998 Wandafuru raifu/After Life
2001 Distance

Harmony Korine

Kompromisløse, 27-årige Harmony Korine iscenesætter sine film som kakofonier af lyd og billeder, freakshows med besynderlige randeksistenser, opvisninger i liderlighed, vanrøgt, misbrug, sindssyge, perversioner og fortrængninger

"Jeg er ude på at ændre folks forventninger til, hvad filmmediet formår, hver eneste gang jeg laver en film. Filmen er stadig, som Werner Herzog siger, en kunstart i sin spæde begyndelse. Det er, som om vi kun lige er ved at ploppe ud af livmoren, og vores sanser er allerede så sløve, at det næsten er for sent at gøre noget ved det. På sin vis er min tilgang til filmen drevet af min vrede over den amerikanske films middelmådighed, over den falbyden af løgne og falskhed og klicheer, over misbruget af dette århundredes mest kraftfulde kunstart."

Den amerikanske filminstruktør, kunstner og forfatter Harmony Korine (f. 1974) er ikke sådan at få hold på. I udtrykkets mest bogstavelige forstand er han sgu sin egen. Han har kun instrueret to film og skrevet manuskript til en tredie, alligevel har han manifesteret sig som en af de mest originale, kompromisløse begavelser på den uafhængige, amerikanske filmscene.

Hans film er frastødende men også sært fascinerende - man har lyst til at vende hovedet væk, men kan ikke alligevel ikke få sig til det. Han iscenesætter kakofonier af lyd og billeder, freakshows med besynderlige randeksistenser, opvisninger i liderlighed, vanrøgt, misbrug, sindssyge, perversioner og fortrængninger. Der er ikke meget wholesome, all american family over den unge billedstormers kontroversielle portrætter af amerikansk hverdag – om den så foregår blandt helt unge teenagere i New York i *Kids* (1995), hos trailertrash i midtvesten i *Gummo* (1997) eller i den mildest talt dysfunktionelle familie i dogmefilmen *Julien Donkey-Boy* (1999).

Det er triste og tragiske historier, Korine har at fortælle, og selvom hans film er blevet angrebet for at være både spekulative og manipulerende, så er sandheden nok snarere, at de takket være deres registrerende, lidt distancerede tone og et dokumentarisk, intenst billedsprog går så tæt på, at det er ubehageligt at se på: Filmene foregiver ikke bare at være virkelighed, de *er* virkelighed.

En fornemmelse, som kun forstærkes af Korines brug af både amatører og professionelle i sine film. I *Gummo* lader han f.eks. en retarderet pige spille rollen som retarderet, mens Ewen Bremners skizofrene titelkarakter i *Julien Donkey-Boy* er baseret på Korines egen onkel, filmen er optaget i det hus, hvor onklen har boet, og Korines egen bedstemor spiller Juliens bedstemor.

Filmstudier. Harmony Korine er født i Californien og opvokset i Nashville, Tennessee, som søn af iransk-jødiske immigranter. Faren, Sol Korine, lavede i 1970'erne dokumentarfilm om alt fra junior-rodeoryttere til hjemmebrændere, og i hans film kan man se spor af det mildest talt besynderlige persongalleri, Korine

den yngre ynder at bruge i sine film. At faren var dokumentarist, kan også hjælpe til med at forklare, hvorfor Harmony så bevidst arbejder med at give sine billeder et uafrysteligt skær af virkelighed.

Korine og hans familie flyttede til New York, da han var i sine tidlige teenageår, og sin filmiske uddannelse fik Korine i byens arthouse-biografer og gennem film af ikke mindst Cassavetes, Herzog, Godard, Fassbinder og Alan Clarke. Og når han havde set en film, som fascinerede ham, gik han på biblioteket for at læse om den pågældende instruktør.

"Der er noget mystisk, næsten uforklarligt, i tanken om fremmede, der finder sammen og sidder i mørket, i stilhed eller leende, og reagerer på en filmskabers værk," mener Korine. "Det er en sensuel og en intellektuel oplevelse, hvilket også er grunden til, at hverken video eller alt det der interaktive lort nogensinde vil afløse det. Jeg vidste meget tidligt - fra det tidspunkt jeg så Buster Keatons poesi - at der ikke er nogen anden kunstart, som kan sammenlignes med film."

Opråb til Amerika. Korines filmkarriere tog fart, da han i New Yorks Central Park mødte fotografen og instruktøren Larry Clark. Clark, dengang 52 år gammel, var fascineret af den skaterkultur, Korine var en del af - faktisk var den 18-årige Korine på det tidspunkt en etableret konkurrenceskater med sponsorkontrakter. De to faldt i snak, da Clark klædt som skater ville fotografere Korine. Korine viste ham et manuskript til en kortfilm, som han havde skrevet, og Clark spurgte ham, om ikke Korine kunne skrive et manuskript om, hvordan en dag i hans liv så ud. Tre uger senere var manuskriptet færdigt, og *Kids* blev en realitet.

Korine siger selv i dag, at *Kids* var et bestillingsarbejde og derfor mere Clarks film, end den er hans. Og selvom filmen rent visuelt og narrativt er ordinær, set fra Korines ende af verden, så er det svært ikke at se de tematiske ligheder mellem Korines øvrige film og Clarks portræt af en gruppe new yorker-unger omkring de 15 og yngre, der horer, sniffer, ryger og drikker sig gennem dagen og natten.

'Et opråb til Amerika,' er filmen blevet kaldt, og dens alt andet end smigrende portræt af en no future-generation af knapt kønsmodne piger og drenge, der taler og opfører sig som havde de levet i mange år, er da også hård kost og viser en side af storbylivet, de færreste har lyst til at anerkende eksisterer.

Digitale dogmer. Harmony Korines vildtvoksende talent kunne for alvor opleves i hans instruktørdebut, *Gummo*, et aparte og visuelt energisk portræt af en lille, midtvestlig by fyldt med rednecks og trailertrash.

Gummo fortæller ikke så meget en narrativ fortløbende historie, som den præsenterer en række øjebliksnapshots, der med håndholdte, kornede billeder, amatører i mange af rollerne og personer, som snakker direkte til kameraet, minder mere om en dybt foruroligende dokumentar end om en traditionel fiktionsfilm. "Alt andet end plots. Jeg afskyr plots. Det virkelige liv har ingen plots." Korine blander lystigt 8 mm-optagelser med video og fotografier til et særegent og uhåndterligt udtryk, som kun forstærker de bizarre historier, han fortæller.

Gummo og Korines kompromisløse stil er en af grundene til, at han blev ringet op af Thomas Vinterberg, der spurgte, om Korine havde lyst til at lave den første certificerede, amerikanske dogmefilm.

Korine sagde straks ja, fordi han følte sig



Julien Donkey-Boy

åndeligt på linie med dogmefællesskabet og deres bestræbelser på at skrælle alle de udvendige og formulariske lag af filmprocessen for at kunne fokusere på det vigtige, historierne og karakterne.

"En af de ting, som er ved at slå filmen ihjel," har Korine, der er begejstret for videomediet, sagt " - udover idioterne, der laver dem – er, at det er et elitært medium. Ny digital videoteknologi udfordrer alt det. Det er billigt. Man behøver ikke have et stort, påtrængende og upersonligt filmhold. Og man har friheden til at optage, så længe man har lyst til med så mange kameraer, man har lyst til. Det er frigørende og piller det såkaldt mystiske ud af det at instruere."

Resultatet af Vinterbergs opringning blev Korines anden spillefilm, familiedramaet *Julien Donkey-Boy* med skotske Ewen Bremner (*Trainspotting*), den tyske instruktør (og et af Korines store forbilleder) Werner Herzog og Chloe Sevigny, der debuterede i *Kids*, i hovedrollerne. "Jeg har altid haft lyst til at lave en film om min onkel," har Korine forklaret. "Jeg ville lave en film om én, der var psykisk syg, men jeg ville yde ham retfærdighed. Som regel når man ser den slags karakterer portrætteret på film, er det som søde, elskelige excentrikere. Den søde skizofrene - det er noget pis, og jeg hader det. Jeg ville vise, hvordan det virkelig er, skizofreniens rædsler."

Korine og hans subjektive kamera (ført af fotograf på *Festen* og *Mifunes sidste sang*, Anthony Dod Mantle) går ubehageligt tæt på familien i en film, der tager

form af en bizar, afslørende hjemmevideo, hvor Bremner overrumpler i en pragtpræstation som den dybt forstyrrede, men hjertensgode Julien.

Som i *Gummo* blander Korine formater og billedtricks lavet i kameraet - stillbilleder, slowmotion, montage - hvilket forlener filmen med en intensitet og autenticitet, der tvinger publikum til at forholde sig til de oprørende ting, der foregår på lærredet. Det er svært at goutere filmen, der da også fik nogle gevaldige hak af de amerikanske anmeldere – men den er samtidig et strålende eksempel på, hvad dogmekonceptet kan bruges til, tør man som Korine gå linen ud.

Multitalent. Ved siden af filmene har Korine skrevet en bog, *A Crack Up at the Race Riots*, der ligesom hans film består af et væld af stemmer, former og sprog, han skriver og udgiver indtil flere fanzines og magasiner, sammen med en ven har han udgivet en cd med hjemmelavet musik, og så er hans kunstneriske udfoldelser – fotografier og installationer – repræsenteret på flere hotte gallerier i USA. Og så arbejder Korine for øjeblikket på en dogmeagtig film, hvor han verbalt forsøger at provokere folk på gaden til at give ham bank, mens en fotograf indfanger det med et videokamera.

Men kan altså ikke just beskylde Harmony Korine for at sælge ud, og, som det er blevet sagt om ham, så "er han ung og stadig begejstret over de muligheder, filmmediet tilbyder, og han er ikke besværet af fortiden, selvom han kender den ud og ind. Han har friheden til at opfinde et nyt sprog, hvilket er, hvad han er i færd med."

Christian Monggaard Christensen

Filmografi

1995 Kids (manus)
1997 Gummo
1999 Julien Donkey-Boy

Emir Kusturica

Magisk billedskaber, surreel filminstruktør, poetisk historiefortæller, absurdistisk livsfortolker: prædikaterne er mange, når man skal beskrive den kontroversielle Emir Kusturica. Rækken af humoristiske, fabulerende og monumentale værker har gjort Kusturica til en af de største nulevende repræsentanter for en kontinental filmtradition

Som noget efterhånden enestående er filmens magi hos Emir Kusturica (f. 1954) intakt. Ikke fantasy-filmens hokus-pokus eller østens kung-fu virtuositet. Men den sære magi i hverdagens grænseland, hvor folk svæver på en stol, et brudeslør sejler gennem natten, en ambulance tager kurs mod månen, eller et samfund lever en generation under jorden. Her er hekseri, drømmevisioner og autosuggestion håndfast virkelighed, ligesom de døde viser sig for de levende, og de levende kommunikerer med de døde. Kusturicas univers er den surreale magi som på overfladen skaber lattervækkende distance til hverdagen, men som ved nærmere eftertanke ligger sørgmodigt tæt på tilværelsens indbyggede absurditet.

Den groteske humor og de bizarre eksistenser som befolker Kusturicas filmiske univers synes at være et produkt af de etniske miljøer som Kusturica portrætterer. Bortset fra *Arizona Dream* (1993) har Kusturica således taget livtag med sin egen (jugo)slaviske baggrund i en række film fra de tidlige 1980'ere frem til den monumentale *Underground* (1995) og den delvist resignerende *Sort kat, hvid kat* (*Crna macka, beli macor*, 1998). Resultatet er blevet en slags Fellini på Balkan eller slavisk surrealisme: associationerne er mange.

Som person synes Kusturica lige så temperamentsfuld, sammensat og kontroversiel som sine film. Efter sigende udfordrede han engang højreekstremisten Volislav Seselj til duel; han skal have været i håndgemæng med en venstrefløjsnationalist, men har også været anklaget for at være Milosevic-støtte (krigsherren Arkan overværede således premieren på *Underground*). Flere af hans film har vundet priser skønt kritiseret som udtryk for et megalomant ego (*Arizona Dream*) eller politisk apati (*Sort kat, hvid kat*). Desuden sagde Kusturica på et tidspunkt filmen farvel (ovenpå kontroversen om *Underground* og ham selv som pro-serbisk), men fortrød (heldigvis) senere. Ifølge internet-rygter skulle Kusturica skrive på en selvbiografi med titlen: *Le Journal d'un idiot politique,* hvilket lyder som en rammende, men måske også selvretfærdig karakteristik.

Hvordan man end vender og drejer Kusturicas biografi som selviscenesat ego-avantgardist, er han en fantastisk billedmager og en overdådigt fabulerende filmskaber, hvilket ikke skal ses som en undskyldning for (eventuel) manglende politisk dømmekraft, men en forklaring på Kusturicas plads i de sidste tyve års filmhistorie. Serien af priser taler sit eget sprog: som en af meget få har Kusturica fået to guldpalmer i Cannes, samt vundet priser i både Venedig og Berlin.

Musikalsk absurditet. Retrospektivt synes



Sort kat, hvid kat

Arizona Dream at udgøre en skillelinje i Kusturicas filmografi. Ikke blot markerer den grænsen mellem filmene i og om henholdsvis Jugoslavien og eks-Jugoslavien. Stilmæssigt cementerer Kusturica også normen for sine senere film. Ganske vist er hans samlede værk overraskende homogent - man sporer mange genkommende temaer og mise-en-scène elementer såsom bryllup, hængning, dyr og flyveeksperimenter. Men *Arizona Dream* knæsætter Kusturicas særlige stil, karakteriseret ved et rablende tempo, samt en uafbrudt vekslen mellem poetisk-absurde situationer. En stil som i *Underground* understøtter filmens tematiske forløb, men som i *Arizona Dream* og *Sort kat, hvid kat* får noget udvendigt over sig.

I talen om Kusturicas stil bør man aldrig glemme lydsiden og i særdeleshed ikke underlægningsmusikken som det misvisende hedder på dansk. I Kusturicas genuint audio-visuelle univers er musikken hverken underordnet eller underlagt andre udtryksmidler, men snarere et selvstændigt medie for multi-kunstneren Kusturica, der har en fortid som bassist i et punk-band og stadig turnerer rundt med sit såkaldte Ikke-ryger Orkester.

Musikken er således en af Kusturicas stilistiske protagonister, der både skaber stilistisk kontinuitet – ved at væve tid og rum sammen – og narrativ kontinuitet – fordi musikken i så udpræget (og ganske enestående) grad er forankret i filmens handlingsunivers. Uden at reducere musikken til følelses-tematisk programmusik synes denne cocktail af tuba, trompeter og dans på forunderlig vis at understøtte og komplementere de bærende tematiske figurer: spontaniteten, uforudsigeligheden, omskifteligheden, melankolien og ukueligheden. Med andre ord udgør Kusturicas insisterende balkanrock en selvstændig, men kongenial kommentar til filmenes visuelle tonalitet.

Engagement og intimitet. Af Kusturicas jugoslaviske film bør fremhæves to. *Malik - far er på forretningsrejse* (*Otac na sluzbenom putu*, 1985) indtager en fremtrædende rolle, da Kusturica allerede her tager fat om Jugoslaviens særlige politiske kultur, fortalt gennem drengen Maliks oplevelse af faderens politiske karriere. Maliks naive beskrivelser og optik bliver rammen om et portræt af en familie i efterkrigsårenes stalinistiske Jugoslavien, hvor familiære, politiske og amourøse forbindelser krydses og skaber kollektive konflikter og individuelle tragedier.

I Kusturicas personunivers er det menneskets ukontrollable drifter og ofte destruktive livsappetit som medfører og delvis forklarer politiske intriger og personlige magtkampe. En udenomsægteskabelig affære bliver i *Malik* den indirekte årsag til en politisk skueproces (forestået af svogeren), hvor faderen anklages for anti-stalinistiske sympatier og sendes i arbejdslejr. Ved filmens slutning rehabili-

teres faderen – og kan vende tilbage med familien til det livsglade Sarajevo. Filmen er først og fremmet en intim skildring af en families historie, dens sammenhold, kærlighed, bedrag og kvaler - iscenesat via omvæltningerne i faderens politiske karriere. Imidlertid synes handlingens eksplicitte indlejring i en historisk og politisk kontekst ligeledes at gøre filmen til en allegori på den jugoslaviske "familie" og nationens tilstand under stalinismen.

Tragisk kynisme. *Sigøjnernes tid* (*Dom za vesanje*, 1989) er et andet tidligt mesterværk; en nærmest episk fortælling om sigøjnernes verden i Europas sociale og mentale periferi. Filmen skildrer en menneskelig underverden i økonomisk og driftsmæssig forstand, styret af sin egen logik og i tæt kontakt med tilværelsens nøgne mekanismer. Her hersker den grænseløse kærlighed, blodfejde, familiesammenhold, prostitution, vold, svindel og børneslaveri side om side.

Denne skyggeverden synes at være et spejl på menneskets tragiske natur. Fri af kulturens fortrængninger og sublimering synes Kusturica i sigøjnernes verden at have fundet en nærmest arkaisk tilstand og det ultimative billede på menneskets inderste væsen. Som det indledningsvis lyder hos en undsluppen galning: "Da Gud kom til jorden, kunne han ikke klare sigøjnerne, så han rejste hjem igen".

Det skal fremhæves, at Kusturica holder sig fri af de etno-eskapistiske tendenser man ellers finder så mange af i de globale årtiers affortryllede verden. Her er meget lidt romantisering eller idealisering, og *Sigøjnernes tid* fastholder et skarpt og kynisk blik på sigøjnerens udgrænsede virkelighed. Nok finder vi menneskets dramatiske grundbestanddele, men kærligheden, magien og poesien modsvares af ærgerrigheden, volden og fortabelsen. Genfinder vi Othello i hovedfiguren Peshan, er denne både alfons og børnehandler på Milanos tiggermarked, og er hans livs kærlighed en Desdemona, er denne både gravid og utro.

Formalistiske luftkasteller. Skal man tale om en overordnet udvikling i Kusturicas filmiske univers må det være overgangen fra de nære og tætte personskildringer i de jugoslaviske film til de brede og abstrakte persontegninger i de eks-jugoslaviske film.

I *Arizona Dream* iscenesættes amerikanske ærkeværdier (bilsælgeren, rejsen mod vest, drømmen om frihed, outsideren, familien) i betagende, groteske opstillinger. Billederne af "Arizonas" lave horisont og høje himmel, de Storm P.-lignende flyvemaskine-konstruktioner, samt en af filmhistoriens mest bizarre og morsomme filmparodier (en skuespilversion af Cary Grants flyvemaskinejagt-i-en-majsmarkscene fra Hitchcocks *North by Northwest*) er visuelt erindringsstof. Men de mange poetiske kvaliteter kan ikke skjule, at Kusturica aldrig rigtigt visualiserer sig ind til den amerikanske drøm, ligesom Johnny Depps og Faye Dunaways personer forbliver abstrakte postulater.

Samme formalisme rammer *Sort kat, hvid kat*, der kan udlægges som Kusturicas tilbagevenden til et kendt og sikkert tema (sigøjner-universet). Med sine mange komiske optrin og groteske poesi er filmen på mange måder kvintessensen af Kusturicas stilistiske dyder og laster. Men fortællingen bliver offer for filmens egen fabulerende lethed, og er blottet for det sociale bid og den krasse absurditet som præger tidligere film om netop sigøjnernes eller politikkens brutale miljø.

Den monstrøse historie. Udviklingen i

Kusturicas person- og handlingsunivers kan altså i visse tilfælde udlægges kritisk som overfladisk. Men tendensen i retning af abstrakte aktanter kan også læses positivt som en nødvendighed, fordi den historisk-politiske samtid dikterer film der forholder sig eksplicit til en historisk udvikling, som kun lader sig indfange gennem en række abstrakte figurer.

Underground er utvivlsomt Kusturicas største værk, kvantitativt såvel som kvalitativt. Filmen, der bærer undertitlen *Historien om en nation der var*, er en monumental beretning om de sidste 50 år af Jugoslaviens (og Balkans) historie, fra den tyske besættelse, over stalinismen og Titos regime frem til nationens opløsning under 1990'ernes borgerkrig. Via to personer genskrives den jugoslaviske nations omvæltninger og mentale tilstand udspændt mellem på den ene side den opportune aparatnik, politiske manipulator og våbensælger og på den anden side nationalhelten og frihedskæmperen som manipuleres til at gå "under jorden" og leve en iscenesat krigstilværelse, for siden at vende tilbage som mentalt forstyrret krigsherre. En egentlig analyse af årsagerne til Jugoslaviens dystre historie er der ikke tale om. Snarere er filmen en skildring af kræfter, drifter og mekanismer som både samler og skiller et folk og en nation.

Underground var oprindeligt et monster på over fem timer, men selv nedklippet til små tre timer er den en visuel bedrift. At det overhovedet lykkes, skyldes Kusturicas afvæbnende tilgang, byggende på lige dele humor og visuel magi, til tilværelsens absurditet og menneskets tragiske natur.

Kusturica har sat sig spor. Hans billedsprog, fabulerende stil og groteske humor har været et inspirerende bud på en tidssvarende udtryksform. Herhjemme har f.eks. Lotte Svendsen udtalt sin beundring, men Kusturicas indflydelse spores på tværs af både genrer og kulturer. Sigøjnertemaet deler Tony Gatlif således med Kusturica, og stilmæssigt synes film som *Luna Papa* (instr. Bakhtiar Khudojnazarov, Tadjikistan 1999) at være mærket af Kusturicas magi.

Mikkel Eskjær

Filmografi

1978 Nevjeste dolaze/The Brides Are Coming (tv)
1978 Guernica (kort)
1979 Bife Titanik/Buffet Titanic (tv)
1981 Sjecas li se, Dolly Bell/Do You Remember Dolly Bell?
1985 Otac na sluzbenom putu/Malik - far er på forretningsrejse
1989 Dom za vesanje/Sigøjnernes tid
1993 Arizona Dream
1995 Underground
1998 Crna macka, beli macor/Sort kat, hvid kat
2001 Super 8 Stories

Ang Lee

Et af Ang Lees foretrukne temaer er forholdet mellem forældre og børn, om børn i klemme i systemer, der ikke er beregnet på dem, og om komplicerede, traditionsbundne ritualer i forholdet mellem generationerne

Ang Lee er født på Taiwan i 1954, men flyttede til USA i 1978. Han har siden debutfilmen *Pushing Hands* (1992) lavet seks film, som tilsammen afspejler hans egen flerkulturelle historie. Han har engang sagt: "Mine egne børn er vokset op i USA med amerikanske traditioner. Jeg vil ikke have det på nogen anden måde, det ville bare forvirre dem at holde på kinesiske traditioner. Men vist føler jeg sorg over, at de opvoksende generationer mister kontakten med gamle traditioner. Det er derfor jeg laver mine film". I forlængelse heraf kunne man sige, at til trods for at Ang Lees film er ganske forskellige, bevæger de sig alle i et konfliktfyldt felt mellem kontinuitet og fornyelse; de handler om opbrud og brud på et både kulturelt, familiemæssigt og samfundsmæssigt plan. De komplicerede menneskelige relationer er overordnet det, instruktøren er optaget af, og familien bliver den struktur han undersøger disse i. Herudover er traditionerne og den svære kommunikation temaer, Lee altid berører i sine film, ligesom alle filmene, direkte og indirekte, kredser om faderens rolle, med stort eller lille f, som konkret - eller fraværende - patriark og som samfundsmæssig struktur.

Kultur- og generationskonflikter. Ang Lees to første film, *Pushing Hands* (*Tui shou*, 1992) og *The Wedding Banquet* (*Hsi yen*, 1993, *Tre der 'elsker' hinanden*), drejer sig om forskellen mellem den amerikanske kultur og den kinesiske. I *Pushing Hands* dukker en aldrende tai-chi professor pludselig op hos sin søn i USA for at bo hos denne og dennes amerikanske kone. I *The Wedding Banquet* kommer en ung mands taiwanesiske forældre til New York for at deltage i sønnens bryllup. De medbringer alle deres velmenende bryllupsritualer uden fra starten at vide, at den mand, deres søn lever sammen med, er hans kæreste, og at brylluppet tjener det dobbelte formål at skaffe en ung taiwanesisk kvinde en opholdstilladelse i USA og skjule hans homoseksualitet for forældrene. I begge film bliver mødet voldsomt spændingsfyldt, og der er ingen nem udgang af konflikterne. Ang Lee tror tydeligvis ikke på forestillingen om en kulturel oprindelighed, som man kan være eksileret fra; Taiwan repræsenterer således ikke en tabt hjemstavn i Ang Lees værk. I god overensstemmelse med, at instruktøren selv kommer fra Taiwan, beskrives kineserne heller ikke som ét folk, som repræsenterer én kultur. Og hverken USA eller Taiwan beskrives som hjem-lande og som kulturelle integriteter i disse to film; fortiden er ikke noget man kan (over)leve på som kineser i USA. Når man skifter kultur, synes sandheden at blive relativ. I den forstand er de også meget moderne film, der handler om identiteten som splittet og partiel.

I *Eat Drink Man Woman* (*Yin shi nan*



Tiger på spring, drage i skjul

nu, 1994, *Spis drik mand kvinde*), den tredie film i den række, som er blevet kaldt for 'Father Knows Best'-trilogien, kontrasteres en traditionsrig og en moderne kinesisk kultur i historien om en far og hans tre døtre, der hver især prøver at finde deres egen måde at leve på i Taiwans hovedstad. Faderen er mesterkok, og det traditionsrige taiwanesiske køkken fremstilles af filmen som et sanseligt håndværk og øjenlyst, men også som det symbolske konfliktfelt, hvori generationsforskellene forankres.

Vesten i søgeren. Selv om hverken Ang Lee eller hans manuskriptsamarbejdspartner og producent gennem mange år, James Schamus, har haft noget at gøre med manuskriptet til den smagfulde periodefilm *Sense and Sensibility* (1995, *Fornuft og følelse*) - det er jo skrevet af Emma Thompson efter Jane Austens roman fra 1811 - er den ikke mindre Ang Lee'sk. Den har to søstre som hovedpersoner, og også den drejer sig om faderens magt, både som konkret person og som patriarkalsk struktur, som døtrene må forholde sig til, efter at deres stedfar er død, og dennes søn har snydt dem for en arv. Ikke for ingenting lyder den første sætning i filmen "Your son has arrived from London, Sir". Og den ældste datter Ellinor kan ironisk bevidst belære den yngre om, at "Houses go from fathers to sons, dearie, not from fathers to daughters".

Efter *Sense and Sensibility* bliver Ang Lees næste film *The Ice Storm* (1997), som følger to familier på den amerikanske østkyst i starten af 1970'erne, dvs. i en tid, hvor faderen er ved at miste eller allerede har mistet sin dominerende betydning, og hvor USA er kastet ud i Watergate-krisen med dens afsløring af præsidentembedets flossethed. Det er en tid hvor børn er overladt til sig selv, fordi forældrene har travlt med partnerbytningslege og at være hinanden utro, og hvor alle er frysende ensomme og sejler rundt i et univers uden holdepunkter. Det er et koldt blik, Ang Lee kaster på den amerikanske familie i *The Ice Storm* - i modsætning til i de øvrige film, hvor der på trods af afgrundsdybe forskelle altid er rester af samhørighed tilbage; filmen ender tragisk med et barns død, ikke mindst som et udtryk for, at forældregenerationens krampagtige forsøg på at dyrke det frie liv har spillet fuldstændig fallit.

Det halvvoksne barn, der er overladt til sig selv, står i en vis forstand også i centrum i *Ride With the Devil* (1999), der foregår under den amerikanske borgerkrig og følger en lille gruppe ganske unge prosydstaterne-guerillakæmpere i det sydvestlige Missouri, såkaldte bushwackers, der først og fremmest kæmpede for bevarelsen af deres hjemegn og deres hjem. De har alle - inklusive en frigivet sort slave - forskellige motiver til at kaste sig ind i den blodige kamp, forskellige holdninger til

krig og er af forskellig oprindelse; men fælles for dem er, at de inderst inde blot er store drenge med uklare forestillinger om, hvorfor de gør som de gør, ufrivilligt kastet ud i verden, inden de er ganske rede til det. Ingen af dem tænker heroisk i unionsbaner eller ej; først og fremmest er de optaget af at overleve, ikke bare i en krig men også hjemløse i en hård vinter. *Ride With the Devil* er en utraditionel borgerkrigsfilm. Der mangler ikke blodige kampscener, men først og fremmest er dens blik det intime; den er optaget af at beskrive unge mænds oplevelse af alt for brutalt at blive voksne mænd.

Østlig ekvilibrisme. Ang Lees foreløbigt sidste mesterværk er *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (*Wo hu zang long*, 2000, *Tiger på spring, drage i skjul*). James Schamus har omtalt filmen som "*Sense and Sensibility* meets martial arts", en udsøgt poetisk film om kærlighed og frihedslængsel. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* er historien om krigeren Li Mu Bai, som har svoret at ville hævne sin mester, som blev dræbt af den berygtede Jadekatten, og som ikke kan gifte sig med sin elskede, der også er kriger, den døde mesters forlovede, før hans løfte er fuldbyrdet. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* er også historien om den unge kvindelige aristokrat med det skjulte talent for kampsport, som skal giftes mod sin vilje, men som drømmer om friheden og ørkenen, hvor hun engang mødte *sin* store kærlighed. Udover den smukke historie om to elskende, der aldrig kunne få hinanden, og om en kærlighed, der er større end døden, og udover de ekvilibristiske kampscener, hvor kroppene utopisk bringes til at ophæve selve tyngdeloven, er filmen velkendt Ang Lee'sk i den forstand, at også den handler om forholdet mellem forældre og børn, om børn i klemme i systemer, der ikke er beregnet på dem og om komplicerede, traditionsbundne ritualer i forholdet mellem generationerne, institutionaliseret i mester og lærlinge forhold. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* var ved Oscaruddelingen 2001 nomineret til 10 Oscars; den modtog priser for bedste Art Direction, Cinematography, Original Score og som Best Foreign Language Film.

Anne Jerslev

Filmografi

1992 Tui shou/Pushing Hands
1993 Hsi yen/The Wedding banquet/Tre der 'elsker' hinanden
1994 Yin shi nan nu/Eat Drink Man Woman/Spis drik mand kvinde
1995 Sense and Sensibility/Fornuft og følelse
1997 The Ice Storm
1999 Ride With the Devil
2000 Wo hu zang long/Crouching Tiger, Hidden Dragon/Tiger på spring, drage i skjul

Mike Leigh

Det er ikke klasseindivider, Mike Leigh udstiller, det er mennesker der er vokset ud over deres klasseforankring. Det afgørende er heller ikke at mene det rigtige, men derimod at handle rigtigt

Den mest påfaldende film i englænderen Mike Leighs produktion er den hidtil seneste, *Topsy-Turvy* (1999) om komponistparret Gilbert & Sullivan. Vi er i 1880'ernes London og historien handler om de to umage mænds forsøg på at skabe et blivende værk og bryde rutiner. De to er derfor ved at gå fra hinanden, men ender dog med at skabe endnu en succes. Det usædvanlige er dels den historiske ramme, dels fokuseringen på det kunstneriske. Hidtil har Mike Leighs film handlet om det der ligner virkelighedens mennesker. De er studier af menneskelige relationer, af forurettelse og evnen til at overleve spinkle konditioner. Filmene udspiller sig typisk i lavere sociale lag og luften er tit fuld af grove og kontante replikker. I de miljøer er kunst ikke lige det emne, der kalder på det store engagement. Hvorfor så *Topsy-Turvy*? Måske fordi den giver Mike Leigh mulighed for indirekte at kommentere de hidtidige værker. Sullivan beklager sig over at være gået i stå; nærliggende er det at sige at filmens instruktør har mærket en tilsvarende følelse. Hvis ja, er det for så vidt uretfærdigt, eftersom det først er filmene fra 90'erne der for alvor har gjort Mike Leigh til et stort navn.

Den foreløbige kulmination er Cannesprisen for *Secrets & Lies* (1996, *Hemmeligheder og løgne*), historien om kvinden der leder efter sin moder og erfarer, at den familie hun opsøger har sit at kæmpe med. At datteren er resultatet af et møde mellem en hvid og en sort, formår filmen underfuldt nok at gøre til en kuriøs detalje. Det er ikke racekonflikten der tæller, det er de mentale spændinger i familien. På den måde ligner *Secrets & Lies* noget velkendt.

Relationer og improvisationer. Mike Leigh (f. 1943) havde som ung mand skuespilleraspirationer, der bliver afløst af studier i kunst og design, men det bliver et engagement i teatret som giver de første erfaringer og danner klangbunden i det senere kunstneriske arbejde. Det bliver til flere dramaer og instruktionsopgaver inden Mike Leigh får mulighed for at skrive dramatik til BBC og spillefilmdebutere i 1971 med *Bleak Moments*. Fra første færd er det en særlig procedure, der karakteriserer Mike Leighs selvskrevne fortællinger; de er produkter af lange improvisationer, der langsomt men sikkert udmøntes i karaktertegninger, som instruktøren skriver ind i historien. Autenticitet i spil og karaktertegning er det basale. Dernæst er det bemærkelsesværdigt at filmene primært forholder sig til at skildre relationernes betydning og ikke prætenderer at give dybdepsykologiske forklaringer.

I mange henseender ligner Mike Leighs film Ken Loachs værker, og dog er der den store forskel mellem de to, at Mike Leigh ikke tænker i social indignation, han tænker først og fremmest i at skildre det unik-

ke ved og i mennesker og den måde hvorpå andre kommer til at spille en afgørende rolle for hin enkelte. Det er ikke klasseindivider Mike Leigh udstiller, det er mennesker der er vokset ud over deres klasseforankring. Det afgørende er heller ikke at mene det rigtige, men derimod at handle rigtigt. Mike Leigh var tidligt ude med en spiddende skildring af ideologisk-politisk korrekte synspunkter, som der ikke er det mindste hold i. *Nuts in May* (1976) er en grumt festlig udstilling af et ægtepar, der gør og mener alt det rigtige, vaskeægte hippier som er stivnet i ideologiske paradenumre. Omverdenen bliver tyranniseret af de to, der ikke ejer selvkritisk sans, men nok kan være selvhøjtidelige.

I 1970'erne bliver det til flere tv-film. Prototypisk er *Hard Labour* (1973) om moderen der ernærer sig og omgivelserne ved at slide som vaskekone. Hendes liv er ikke just nogen idyl men ukueligt holder hun ud. Gennembrudsfilmen *Life is Sweet* (1990) ligger i tematik, i tone og humor ikke langt fra den komiske tristesse fra 1973. Hovedrolleskuespilleren i *Hard Labour* er Alison Steadman, som Mike Leigh blev gift med og havde et frugtbart samarbejde med indtil 1996 hvor parret blev skilt.

Life is Sweet er en skildring af ægteparret Wendy og Andy. De har teenagetvillingerne Natalie og Nicola, der heller ikke kan få tilværelsen til at gå op i en højere enhed. Ulykkerne formelig regner ned over hovedet på familien og de nærmeste, men den ivrigt pladrende Wendy vokser jo værre det går. Mike Leighs film udmærker sig altid ved at rumme en forunderlig tillid til det enkelte menneskes evne til nøgternt og stædigt at nægte at bukke under. Det gælder således også de to *Career Girls* (1997). Vi møder dem i to faser i deres liv, som unge, fjollede og højneurotiske. Den ene har ticks og en teint der skriger på nærkontakt, mens den anden er så kantet og bastant i sin adfærd at hun har svært ved at nå ud til andre. Men de to finder hinanden og da de mødes seks år senere, er de blevet to overlevere. Den ene måske mere end den anden. De genser en fyr som nu ser ud til at have trukket det korteste strå – men selv denne besofne og svagtseende fyr med en smadret familiebaggrund rummer noget ukueligt, og selv om han er en taber har skildringen intet at skaffe med sentimentalitet.

Man kan heller næppe påstå, at portrættet af den omkringflakkende Johnny i *Naked* (1993) er spekulation i det følsomme. Han er en grum mandlig variant af Wendy, endnu mere talende og gestikulerende og egentlig inderlig usympatisk. Han ejer ikke pli, er fræk som en slagterhund og nedgør glad og gerne sine medmennesker. Men han rummer en egen værdighed, og selv om han ryger længere og længere ned i det sociale system, er der ingen der kan tage værdigheden fra Johnny. Johnny har karisma, han er destruktiv og uberegnelig. Et socialt tilfælde er han ingenlunde, snarere en underdog der er noget af et overmenneske. Derfor er *Naked* svær at tage til indtægt for en social kritik. Det er ikke en politisk film, men det er nok en film der uden at sminke på billedet af de menneskelige relationer viser, at prisen for at leve i Margaret Thatchers skygge kan være høj.

Mere kalejdoskopisk og rettet mod det kollektive er *High Hopes* (1988). Vi møder en række mennesker, naboer der bestemt ikke har meget til fælles. Til den ene side er et ægtepar der er snobbede ud over det sædvanlige, men som også har et passioneret forhold til hinanden. Ved siden af sig har de den gamle forladte kvinde, hvis krop ikke er mere forsagt end at hun kan



Career Girls

fortælle børnene at alt bestemt ikke er som det burde være. Kvindens søn er nu god som dagen er lang, og han og kæresten viser en forbløffende imødekommenhed overfor en ung forvildet mand der søger varme i storbyen. Personerne går ind og ud af hinandens liv og skildringen er kontant, og konstant har filmen blik for forskelligheder der må respekteres. Dette demokratiske blik for mennesket har vedvarende været kendetegnende for Mike Leighs film.

Erik Svendsen

Filmografi

1971	Bleak Moments
1973	Hard Labour (tv)
1976	Nuts in May (tv)
1977	Abigail's Party (tv)
1977	Kiss of Death (tv)
1978	Who's Who (tv)
1980	Grown Ups (tv)
1982	Home Sweet Home (tv)
1983	Meantime (tv)
1984	Four Days in July (tv)
1988	High Hopes
1991	Life is Sweet
1992	A Sense of History (tv)
1993	Naked
1996	Secrets & Lies/Hemmeligheder og løgne
1997	Career Girls
2000	Topsy-Turvy

Baz Luhrmann

Han formår at udfolde sit åbenlyse og overvældende talent hinsides god og dårlig smag. Han *tør* en udfordrende og forrygende overfladiskhed - i tragedien og den melodramatiske musical kombineret med storladen og dramatisk patos

Australieren Baz Luhrmann (f. 1962), er bedst kendt som filminstruktør, men har også sat teater- og operaforestillinger op (bl.a. den der blev til filmen *Strictly Ballroom*) og haft mindre roller som skuespiller i filmene *Winter of Our Dreams* (1981) og *The Dark Room* (1982). Hans produktion er lille, markant og med et stort publikum: en romantisk komedie og dansefilm (*Strictly Ballroom*, 1992), en romantisk tragedie (*Romeo + Juliet*, 1996) og en melodramatisk og tragisk musical (*Moulin Rouge*, 2001) - alle karakteriseret ved vel *timet*, højenergisk satire og en spektakulær iscenesættelses- og fortællestil.

Let på tå. *Strictly Ballroom* er en dansefilm à la *Dirty Dancing,* men holdt ud i arms længde, leveret med forrygende energi og morsom overfladiskhed. Scott Hastings (danseren Paul Mercurio) er den lovende unge Ballroom-danser, der er udset til at skulle vinde det næste Pan Pacific danse-Grand Prix. Men til de flestes fortrydelse insisterer han på sine egne - med danseskolelederen Les Kendalls (Peter Whitford) udtryk - "flashy, crowd-pleasing steps", som også hans far engang gjorde det, hvilket moderen aldrig har tilgivet ham. Og det mener danseforbundets despotiske præsident, Barry Fife (Bill Hunter), bestemt heller ikke man må, hvorfor han lader den stadigt mere drikfældige danser og spa-badejer med det store stivnede smil og pop-hår, Ken Railings (John Hannan), vinde. Scott forlades af sin hysteriske men vinder-mindede dansepartner, Liz (Gia Carides), og i stedet melder den klodsede og fuldstændig umulige Fran (Tara Morice) sig med store briller, storslasket t-shirt og guldsko. Scott opfatter det først som en hån. Men han ændrer tilsyneladende opfattelse, hvilket bliver klart efter en times øvelse, lidt mere øvelse, lidt pænere tøj og - bedst af alt, klassikeren - da hun tager brillerne af og de i den sene aften på balkonen over danseskolen og foran en højrød neonreklame for Coca Cola danser til popduetten "Time After Time", alt imens faderen nedenunder og for sig selv danser sine egne besynderlige trin. Fran viser sig at være af spansk familie, hvor de alle kan danse paso doble (en spansk pas de deux), og sammen stiller de to op til mesterskabet. Men moderen, Shirley (Pat Thompson), danseskolelederen Les og forbundspræsident Barry Fife har fundet en ny partner, Tina Sparkle (Sonia Kruger), hvilket Fran selvfølgelig tager fortrydeligt op. Men til slut reddes det hele, da Scott alligevel henter Fran tilbage til dansegulvet ved det store Grand Prix og bryder alle ballroom-regler til publikums store fryd og det afsluttende kys til lyden af filmens anden store hit-sang, "Love is in the Air".

Strictly Ballroom er lige dele Askepot og oprør-gennem-dans historie og helt igennem fortællemæssigt stereotyp. Men den

er fantastisk morsom: Frans kiksethed er overgjort ud over enhver nødvendighed, og første gang hun præsenteres væltes hun brutalt omkuld (med en tegnefilmsagtig effektlyd), først af den hysteriske Liz og straks efter af Scott, uden at nogen af dem ænser hende. De hårlakerede, afblegede, storsminkede og ensporede danseprimadonnaer, Liz, Tina og moderen Shirley med de stivnede storsmil, der lejlighedsvis krakelerer i hysteriske udbrud, bringer standarddansens velkendte showmimik til nye usmagelige højder. Tilsvarende morsom er den gennemført utroværdige beretning af Barry Fife om dengang Scotts far, han selv og Les var bedste venner, leveret som primitiv og karikeret varieté-teaterforestilling. På den anden side forsøger filmen sig også med mere oprigtige følelsesregistre som det er tilfældet med historien om den forsmåede fader, der ville danse sine egne trin, og - hvilket falder lidt mere tungt - Frans spanske familie, der lever fattigt men oprigtigt i et lille pauvert hus som nabo til togbanen, og hvor ikke kun faderen (Antonio Vargas) men også den overvægtige moder med blomstret kjole og store fedtede briller må lære Scott at danse paso doble på ægte manér. Men på trods af et par svage øjeblikke lever filmen på sin forrygende energi, løsslupne og ofte satirisk-ondskabsfulde humor, en række flotte (og undertiden sjove) danseoptrin og sin romantiske fortælling. Stilistisk skifter den mellem det æstetiserende (dansen), det voldsomt overdrevne i effektlyde, vidvinkler og rap klipning (de komiske optrin) og det genre-parodierende (f.eks. den pseudo-dokumentariske stil med de involverede i filmens start), træk der alle udmærker sig ved helhjertet overdrivelse og stor underholdningsværdi.

Miami Story. Der kan synes langt fra australsk ballroom-komedie til Shakespeares kendte kærlighedstragedie. I *Romeo + Juliet* (også kaldet *William Shakespeare's Romeo + Julie*) er familierne Montague (Romeos familie) og Capulet (Julies familie) dødsfjender gennem generationer. Da filmen begynder, er Romeo (Leonardo DiCaprio) ulykkeligt forelsket (endnu ikke i Julie), men tropper sammen med de øvrige unge mandlige Montague'er og vennen Mercutio (Harold Perrineau) op til kostumefest hos familien Capulet, hvor Romeo og Julie uden at kende hinanden forelskes. Men Romeo genkendes af Julies fætter, Tybalt (John Leguizamo), der sværger hævn. De to elskende bliver i hemmelighed gift. Da Tybalt opsøger Romeo for at dræbe ham, vil Romeo ikke slås, og i forvirringen dræbes Mercutio i stedet. I vrede dræber Romeo samme aften Tybalt, hvorefter han af politiinspektøren, Captain Prince (Vondie Curtis-Hall), forvises fra Verona. Romeo tilbringer natten med Julie og flygter næste dag. Julie skal dog giftes med Guvernørens søn. Efter råd fra præsten tager Julie en gift, der gør at alle tror hende død, mens præsten sender besked til Romeo om sagens rette sammenhæng. Men Romeo får ikke beskeden og tror at Julie er død. Han tager ind til kirken i Verona for at tage sit eget liv ved siden af Julie. Da hun vågner til den døende Romeo, og forstår hvad der er sket, skyder hun sig.

Romeo + Juliet kan ikke beskyldes for at være traditionel klassikerfilmatisering: Shakespeares oprindelige dialog er fastholdt, men handlingen er henlagt til et nutidigt Verona Beach ved Miami med store amerikanske biler, skydevåben, tv-apparater, politihelikoptere og Romeo og hans fætre i hawaiiskjorter og en sort Mercutio, der skiftevis optræder som

hårdtslående motherfucker og overgearet hoftevridende og kysmundet drag-dronning, f.eks. i den helt forrygende show-fantasi til festen hos The Capulets. Filmen er skiftevis fortalt som en musikvideo på MTV, som nyhedsindslag i tv, som Tim Burton på forhøjet speed-ration og som mere klassisk, musikunderlagt og billedskøn storfilmæstetik. Det kan undre at Shakespeares blankvers kan overleve, men de mere end klarer sig i forbløffende mundrette leveringer, der giver patos og dramatisk nerve allerede i filmens anslag, hvor de unge fra de to stridende familier mødes på en tankstation. Her udspiller sig et opgør med lån fra både John Woo (den sortklædte spanish, Tybalt, skydende med to revolvere i fart gennem luften i slowmotion) og Sergio Leone (støvlehæle, cigaretter og en musikalsk og morsomt turneret Morricone-pastiche), samt undertiden afviklet i fast motion og med ekspressive effektlyde, der på én gang understøtter komikken og intensiver farligheden, og som ved sin ekstreme grad af stilisering under alle omstændigheder tager opmærksomheden fra de talendes versemål. Historiens fortæller optræder i begyndelsen og slutningen og er gjort nutidig i skikkelse af en sort, kvindelig tv-speaker, der fortæller om de to unges tragiske død og de to familiers blodige fejde, hvilket dramatiseres med billeder af maskingeværbevæbnede soldater i helikoptere og voldelige gadeoptøjer, der for den globale tv-seer kan lede tankerne hen på 90'ernes raceuroligheder i L.A.

Dette intertekstuelle samtidshype komplementeres af kærlighedshistorien i skiftevis smukke og lyrisk-manierede iscenesættelser på grænsen af for-meget, der giver replikker og kurtiseringen en koreografisk kvalitet, og siden dramatisk patos til Wagner-lyd (*Tristan und Isolde*): de to ser første gang hinanden til maskeradefesten gennem et akvarium, hun iklædt englevinger og han i ridderrustning, og kysser siden i familiens udendørs svømmebassin (i øvrigt kaldet The Globe) samt i forbindelse med en hel del kravlen op og ned ad lysbehængt vedbend under Julies balkon, og - mest overgjort - deres fælles dødsleje i kirken flankeret af de mange neonkors. Og bortset fra en hæsligt overspillet scene af en hulkende Leonardo DiCaprio, da han får at vide at Julie er død, er det mest imponerende at dette umådeholdne filmiske festfyrværkeri i alle retninger alligevel giver indtryk af helhed og konsekvens.

Cancan-melodrama. Foreningen af det opera-agtigt overgjorte og den markante stilistiske mangfoldighed leveret med medrivende energi og udtrykskraft præger også Luhrmanns nyeste film, musicalen *Moulin Rouge* (2001). Den fortæller i et hallucineret flashback fra Paris omkring 1900 en kærlighedshistorie, som udspiller sig mellem den unge digter Christian (Ewan McGregor) og den mere erfarne Satine (Nicole Kidman), der er den smukke og eksklusive hovedattraktion på det berømte forlystelsessted Moulin Rouge. Det er ikke mindst her filmens mange spektakulære optrin foregår, befolket af cancan-dansende piger, af ældre, fede og svedglinsende mandlige gæster med penge på lommen samt af excentriske bohemer og kunstnere, herunder også maleren Toulouse-Lautrec (John Leguizamo). Kærligheden må dog bukke under for en kombination af ejeren, Zidlers (Jim Broadbent), drøm om at omdanne Moulin Rouge til et respektabelt teater, Satines drøm om ikke bare at være prostitueret sangerinde men teaterskuespillerinde og barske økonomiske realiteter og



Romeo + Julie

mandligt begær, idet en rig greve (Richard Roxburgh) vil indskyde penge i projektet såfremt han også får stedets kronjuvel, Satine, med i købet. Christian skal skrive teatrets første stykke, "Spectacular Spectacular", en titel der ikke kun betegner forlystelsesstedet, men som på alle måder betegner filmens svimlende stilistiske, scenografiske og koreograferede extravaganza realiseret med en frenetisk energi, der synes at slå alle hidtidige rekorder for overgjorthed.

Og *Moulin Rouge* er da også en musical. Personerne slår undertiden over i poplyrisk tale og bryder derefter ud i sang i en række samplinger og omskrivninger af populærmusik, der hovedsagelig spænder fra 1960'erne til 90'erne. Stings "Roxanne" forvandles til en tango, Satines præsentationsnummer blander Marilyn Monroes hitsang "Diamonds Are a Girl's Best Friend" og Madonnas "Material Girl" (og hermed skulle de kulturhistoriske paralleller mellem diverse kvindelige ikoner i showbiz fra århundredeskiftets Paris til det 20. århundredes Hollywood vel være intoneret!), og ét af filmens musikalske hovednumre blander rask væk lyriske stumper af The Beatles, U2, Dolly Parton, Elton John, Bernie Taupin m.fl.. Men filmen er også melodrama af den tragiske slags. Satine må fravælge Christian for at beskytte ham mod den jaloux greve, og - som om dette ikke var nok - dør hun siden af tuberkulose. Men tragedien er realiseret som et festfyrværkeri, en over-

dådig og overgjort energiudladning, der må tage pusten fra de fleste. Luhrmanns varemærke er energi, og dén leveres i varianterne stor, større, størst.

Igen demonstrerer Luhrmann, at han formår at udfolde sit åbenlyse og overvældende talent hinsides god og dårlig smag. Han *tør* en udfordrende og forrygende overfladiskhed (i tragedien og den melodramatiske musical kombineret med storladen og dramatisk patos), som både tilbyder overraskelser og den forunderlige glæde ved at genkende noget, som alligevel ikke er helt sig selv.

Birger Langkjær

Filmografi

1992 Strictly Ballroom
1996 Romeo + Julie (William Shakespeare's Romeo + Juliet)
2001 Moulin Rouge

David Lynch

At iscenesætte grænseløsheden i stadigt nye former er det paradoksale projekt hos David Lynch. Der er ingen ro, ingen helle i det lynch'ske univers, heller ikke når det ser sådan ud. Det synes at være den urolige åre, der fostrer instruktørens billedverden

David Lynch er født i 1946, og han har beskæftiget sig med filmproduktion siden slutningen af 1960'erne. Ikke desto mindre har han også i det sidste tiår markeret sig med værker, der, omend de, som det hele tiden er tilfældet med Lynch, selvbevidst peger tilbage på hans tidligere værker, også peger fornyende ud i deres samtid. Kort sagt: Lynchs værker er stadig ubestrideligt Lynch; men netop derfor er de også altid overraskende. De postmoderne værker fra anden halvdel af 1980'erne, *Blue Velvet* (1985) og *Wild at Heart* (1990, *Vilde hjerter*), er i 1990'erne blevet afløst af film, som i højere grad fokuserer på fortællingen og dennes muligheder; hans værks vedvarende udforskning af filmmediet og filmfortællingen får da også sit hidtil mest radikale udtryk i 1990'erne med *Lost Highway* (1997).

Siden den første langfilm, *Eraserhead* (1977), som i en surrealistisk blanding af virkelighed og drøm, mareridt og sort humor fortalte historien om den fortabte og verdensfjerne Henry, der bliver konfronteret med en monstrøs baby, som siges at være hans barn, men han er mere optaget af en fantasifigur inde i hans radiator, har Lynch lavet film, der ikke bare stilistisk men også tematisk befinder sig i et grænseland, hvor død og vold lurer, hvor seksualiteten ofte har perverse undertoner, hvor selv den mest hæderlige altid viser sig at have lig i lasten, og hvor humor og lurende uhygge indgår i en helt særegen cocktail. Selv om Lynch har kaldt en af sin seneste film for *The Straight Story* (1999) og også fortæller en simpel og meget smuk og lige ud af landevejen historie om den aldrende Alvin Straight, der på sin sindige plæneklipper kører ad den lige landevej fra Iowa til Wisconsin for at forsone sig med sin bror, så tilhører Lynch, sin ikke ganske unge alder til trods, også den generation af 1990'er-auteurs, der selvbevidst skriver deres mærke hen over deres film. Der er så mange henvisninger til den foregående mørke film *Lost Highway* i *The Straight Story*, som var denne et 'strukturerende fravær' i den simple historie, og som implicerede instruktøren, at man trods alt ikke skulle forvente, at han med *The Straight Story* var begyndt at vende blikket mod besindelsen og livets slutning.

Grænseløshedens former. David Lynch er en multikunstner, der har arbejdet snart sagt indenfor et hvilket som helst kunstnerisk udtryksmedium, fra tegneserien til møbelkunsten og fra reklamen til maleriet og fotografiet, ligesom han har arbejdet med både film og tv. Det er som filminstruktør han har vundet sin berømmelse, men hans arbejde indenfor de andre kunstarter bliver mere og mere tydeligt i hans filmværk, ligesom Lynch-æstetikken er umiskendelig også der, hvor han ikke er krediteret, som i biografreklamen for

Playstation 2.

I Toby Keelers dokumentarfilm *Pretty as a Picture. The Art of David Lynch* (1997) fortæller Lynchs tidligere hustru Peggy Reeves om, hvad der oprindeligt fik ham til at gå til filmen: "Han ville have sine malerier til at bevæge sig. Det er i virkeligheden derfra det kom. Han ville have sine malerier til at bevæge sig. Han ville have dem til at gøre mere. Han ville have dem til at lave lyde. Han ville have dem til at bevæge sig". Den stilistiske voldsomhed i *Wild at Heart*, hvor billederne og lyden af de to unge elskendes flugt fra fængsel og en mildest talt omklamrende mor, smadrer imod høre- og synssansen, er blot et eksempel på, at Lynch kan spænde både billed- og lydsiden til det yderste. Men omvendt er det også, når man ser en film som *Lost Highway*, som om instruktøren her samtidig synes at ville stoppe de levende billeders sammenhængende bevægelse eller skabe hver indstilling om til et maleri, et kondenseret øje-blik. Tid og rum, som i den klassiske fortællende film betinger hinanden, falder her fra hinanden, ligesom figurer og rum indgår i sære og foruroligende konstellationer i denne mærkværdige og stemningsmættede film om musikeren Fred, der anklages for mordet på sin (måske) utro hustru, og som i sin celle på dødsgangen måske transformerer sig til den yngre bilmekaniker Pete - der på sin side indleder et forhold til en femme fatale, der ligner Freds kone til forveksling. - Hvis det da ikke er sådan, at anden halvdel af filmen er noget Fred forestiller sig.

At iscenesætte grænseløsheden i stadigt nye former er det paradoksale projekt hos Lynch. Derfor forekommer det meningsfuldt, at han sagde ja til at instruere *Dune* (1984), filmatiseringen af Frank Herberts science-fiction kultroman, ligesom billeder - og den tavse lyd - af himmelrummets uendelighed går igen mange andre steder i hans værk. Tematisk iscenesættes grænseløsheden i de mange ekstremt onde personer hos Lynch, som hans helte ikke kan undslippe. I tv-serien *Twin Peaks* (1990-91) er ondskaben inkarneret i 'Bob', der som en anden parasit tager bo i psykisk skrøbelige personer, og som til sidst vinder over den intuitivt tænkende mesterdetektiv Dale Cooper, der kom til Twin Peaks for at opklare mordet på den smukke Laura Palmer, men siden blev hængende. Og i *Blue Velvet* er det den dirrende, seksuelt perverse Frank, som collegedrengen Jeffrey møder under sin udforskning af lillebyens mørke bagside og sine egne skjulte lyster. 'You're just like me', siger den dæmoniske Frank på et tidspunkt op i den skrækslagne Jeffreys åbne ansigt, og det er en af instruktørens genkommende pointer, at der ikke er entydige forskelle mellem det gode og det onde. Det er også denne mangel på grænser, der skaber den stemning af uhygge, som Lynch er en sand mester i; ikke for ingenting refererer Lynch til Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954, *Skjulte øjne*) som en af sine yndlingsfilm.

Historier der ikke giver sig selv. Bortset fra den surrealistiske kultklassiker *Eraserhead* har alle Lynchs film fortællemæssigt rødder i den klassiske fortællende film. Med undtagelse af den helt klassisk fortalte historie om den stakkels vanskabning med den smukke sjæl, der bliver reddet fra at hensmægte som freak i et markedsshow i London omkring 1900, den sort-hvide *The Elephant Man* (1980, *Elefantmanden*), går de dog aldrig op i hverken den klassiske filmfortælling eller i de genrekoder, som Lynch også hele tiden benytter. Henter han inspiration i den



Lost Highway

europæiske surrealisme, har han også rod i den amerikanske populærkultur. Krimifortællingen og dennes særegne 1940'er-version, film noir'en, er foretrukne genrer, lige som road movien er det; *Wild at Heart* og *The Straight Story* viser spændvidden i både road movien og i Lynchs værk. Men samtidig sluttede *Twin Peaks* som 'whodunit' midt i det hele, *Lost Highway* blev aldrig rigtig noir og *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1993) fortalte en historie, hvis slutning i hvert fald de, der havde set *Twin Peaks,* kendte på forhånd. Denne udskældte film drejer sig om Laura Palmers sidste dage; den slutter med det mord, som faderen begår på sin datter, og som *Twin Peaks* starter med at etablere som den gåde, der skal løses. Historien giver aldrig sig selv hos instruktøren, heller ikke hvor den er givet på forhånd.

"The home is a place where things can go wrong", siger Lynch i interviewbogen *Lynch on Lynch* (1997). Det viser ikke bare *Twin Peaks*, men alle instruktørens værker, hvor ideen om et hjem-sted negeres gang på gang. Der er ingen ro, ingen helle i det Lynchske univers, heller ikke når det ser sådan ud. Det synes at være den urolige åre, der fostrer instruktørens billedverden, og det bliver ikke dementeret af den nyeste film, *Mulholland Drive* (2001), hvor Lynch er tilbage i noget der kan minde om *Lost Highway*-land med en historie om dobbelte identiteter, hukommelsestab og en Los Angeles'sk natteverden.

Anne Jerslev

Filmografi

1968 The Alphabet (kort)
1970 The Grandmother (kort)
1974 The Amputee (kort)
1977 The Elephant Man/Elefantmanden
1984 Dune
1986 Blue Velvet
1990 Twin Peaks (tv-serie)
1990 Wild at Heart/Vilde hjerter
1990 Industrial Symphony No. 1 (tv)
1992 Twin Peaks: Fire Walk With Me
1993 Hotel Room (tv-serie)
1995 Lumière et compagnie (episode)
1997 Lost Highway
1999 The Straight Story
2001 Mulholland Drive

Samira Makhmalbaf

Hun debuterede som teenager og blev med sin anden film, Blackboards, Cannes-festivalens yngste prisvinder nogensinde. I en alder af blot 21 år er Samira Makhmalbaf en af hovedfigurerne i den igangværende iranske kulturrevolution

Da Samira Makhmalbaf (f. 1980) modtog juryens pris for *Blackboards* (*Takhté siah*, 2000) ved sidste års Cannes festival (i øvrigt delt med svenske Roy Andersson for *Sange fra anden sal*), kvitterede hun ved at levere præmieceremoniens mest bevægede takketale, hvor hun grådkvalt hyldede "de unge mennesker, der kæmper for demokratiet i Iran".

Jo, filmmediet spiller skam en vigtig politisk rolle i et land, hvor den folkevalgte præsident, Mohammad Khatami, over fire år efter sin indsættelse end ikke har formået at implementere grundloven. I december kastede den populære kulturminister - og filmfolkets værge - Attaolah Mohajerani håndklædet i ringen og forlod sit embede i protest mod de konservative mullaher og ayatollaher, der med stor succes har forhindret Khatami i at indfri sine mange løfter om reformer. Det kulturelle tøbrud synes lagt på is, og trods sejren ved juni måneds præsidentvalg er der stadig lang vej igen for de iranske demokratitilhængere.

Alligevel fortsætter iranske instruktører med at flytte grænserne for, hvad der kan formuleres på film. Siden Khomeini kom til magten ved den islamiske revolution i 1979, har landets filminstruktører primært måttet øve samfundskritik i allegoriens og metaforens form. Det gør de stadig, men symbolikken bliver stadigt mere håndfast.

Heller ikke handlingen i Samira Makhmalbafs anden film, *Blackboards*, stiller de store krav til Fortolker Holger. Filmen udspilles i de uvejsomme kurdiske bjerge, hvor en flok arbejdsløse lærere driver rundt med hver deres skoletavle på ryggen. Mændene leder alle efter en landsby, der er villig til at ansætte fremmede lærerkræfter.

Makhmalbaf zoomer ind på to mænd, der ad forskellige veje ender ved den iransk-irakiske grænse. Lærerne får næsten ikke ført kridtet til tavlerne, der til gengæld er gode at søge ly bag, mens helikoptere overflyver landskabet og skudsalver gjalder mellem bjergene. Undervejs i historien bruges den enkelte tavle også som båre, tørrestativ og medgift i et hurtigt improviseret bryllup, mens den medbragte lærdom i allerhøjeste grad preller af på de nomader, smuglere og andet godtfolk, som de to lærere kommer i kontakt med. Verden foretrækker at leve i uvidenhed, lyder konklusionen.

Bag myndighedernes ryg. *Blackboards* slutter ved landsbyen Halabachech, hvor tusindvis af kurdere døde som ofre for Saddam Husseins kemiske giftangreb under krigen mellem Iran og Irak. Kurderne i dette grænseområde er - præcis som i nabolandet Tyrkiet - et folk, der er frarøvet deres eget land, og hvis identitet primært er forankret i det kurdi-



Blackboards

ske sprog, der i lange stræk også er filmens tungemål.

"I Allahs navn" står der på forstrimlen til alle iranske film, men ikke på *Blackboards*, der blev produceret bag de iranske myndigheders ryg - bl.a. finansieret af det italienske tøjfirma Benetton, som på det seneste har givet sin famøse fotograf og reklamemand Oliviero Toscani frie hænder til at boltre sig i filmmediet.

Efter succesen i Cannes, hvor Samira Makhmalbaf blev festivalens yngste prisvinder nogensinde, er *Blackboards* dog sluppet helskindet gennem den iranske censur. Hvilket muligvis kan tilskrives instruktørens meget diplomatiske fremfærd. Samira Makhmalbaf er kommet til orde i en række vestlige medier, men hun har konsekvent undveget konkrete politiske spørgsmål. "Mine film stikker dybere end ren og skær journalistik", fortalte hun The Guardian i december. Og her tænker instruktøren ikke kun på *Blackboards*, men også på debutfilmen *Æblet* (*Sib*, 1998), der ligeledes vakte international opsigt - og ikke kun på grund af instruktørens alder.

Samira Makhmalbaf var blot 18 år gammel, da hun instruerede den autentiske historie om en gammel mand i Teheran, der holdt sine to døtre indespærret bag hjemmets fire vægge i 12 år. "Mine børn er som blomster. De må ikke udsættes for solen, så visner de", lød mandens begrundelse - med udgangspunkt i Koranen. Da myndighederne endelig fik tvangsfjernet pigerne, var de nærmest autistiske og helt uden sociale færdigheder. En del af indtægterne fra *Æblet*, som også var i dansk biografdistribution, går til en fond for de

to piger, der i øvrigt spillede sig selv i Makhmalbafs særegne genre-hybrid.

En filmfamilie. Rent familiemæssigt kan Samira Makhmalbaf prise sig lykkelig over sin baggrund. Den unge instruktørs talent kommer ikke fra fremmede. Samiras far hedder Mohsen Makhmalbaf (f. 1957) og er lidt af en institution i Iran. I sin ungdom var han svoren fundamentalist og undslap kun dødsstraf, fordi han blot var 17 år gammel, da han stak en betjent ned med kniv! I stedet satte Shahen ham på en diæt bestående af lige dele fængsel og tortur, men ligesom så mange andre politiske fanger blev han løsladt i kølvandet på den islamiske revolution. Undervejs skiftede han politisk og religiøst ståsted, og han har siden begået mere end et dusin socialt og menneskeligt engagerede filmperler.

De lokale myndigheder betragter stadig Mohsen Makhmalbaf som lidt af en sten i skoen. Da han i 1996 søgte den iranske regering om støtte til at starte landets første filmskole, fik han afslag. Én farlig filminstruktør var alt rigeligt. Hundrede til var ikke i myndighedernes interesse, lød den uofficielle begrundelse, ifølge Makhmalbaf selv. I stedet åbnede han sin egen private filmskole - med venner og familiemedlemmer som de første elever. Datteren Samira var med på det første hold, og hun har for længst demonstreret kvaliteten af faderens undervisning, der også har gjort filminstruktører af hendes lillebror, Maysam Makhmalbaf (f. 1981) og tante, som begge debuterede på sidste års filmfestival i Venedig - sidstnævnte, Marziyeh Meshkini, med den aldeles betagende *The Day I Became a Woman* (*Roozi khe zan shodam*, 2000).

Da *Æblet* kom frem, var mange hurtige til at give faderen ansvaret for værket. Mohsen Makhmalbaf havde trods alt både skrevet, klippet og produceret filmen. Med den mere ambitiøse *Blackboards* understreger Samira Makhmalbaf imidlertid, at hun sagtens kan stå på egne ben. Faderen optræder stadig prominent på creditlisten, men under optagelserne har instruktøren været 'alene' på arbejde. Mange af filmens underfundige optrin bærer tydeligt præg af at være improviseret frem på location, gerne med direkte udgangspunkt i den visuelle kontrast mellem de sorte skoletavler og de stenede, jordfarvede kurdiske bjerge. Ja, på sine steder resulterer dette helt surrealistiske møde mellem civilisation og natur i tableauer, der havde været en billedkunstner værdig.

At den unge Makhmalbaf tilmed har sat sig igennem i et land, hvor der hersker apartheid-lignende forhold mellem kønnene, og kvinder behandles som anden-rangs-borgere, gør blot bedriften dobbelt imponerende.

Kim Foss

Filmografi

Samira Makhmalbaf
1998 Sib/Æblet
2000 Takhté siah/Blackboards

Mohsen Makhmalbaf
1983 Tobeh Nosuh
1984 Este'azeh/Fleeing from Evil to God
1984 Do Cheshme Bisoo/Two Blind Eyes
1985 Zangha/Bells
1985 Baaykot/The Boycott
1987 Dastforoush/The Peddler
1987 Bicycle-run/The Cyclist
1989 Arousi-e Khouban/Marriage of the Blessed
1990 Nobat-e Asheghi/Time of Love
1991 Shabhaye Zayendeh-Rood/The Nights of Zayandeh-Rood
1992 Nasseredin Shah, Actor-e Cinema/Once Upon a Time, Cinema
1993 Gozideh Tasvir Dar Doran-e Ghajar/Images From the Ghajar Dynasty
1993 Honarpisheh/The Actor
1995 Salaam Cinema
1996 Noon-o-goldun/A Moment of Innocence
1996 Gabbeh
1998 Sokhout/The Silence
1999 The Door
2001 Kandahar

Maysam Makhmalbaf
2000 Samira cheghoneh 'Takhté siah' rol sakht/How Samira Made Blackboards

David Mamet

Blændværk og bedrag er omdrejningspunktet i instruktøren og manuskriptforfatteren David Mamets produktion. En produktion de fleste nok kender uden at vide, det er Mamet, der står bag

David Mamet (f. 1947) er en flittig herre. Foreløbig har han skrevet 22 teaterstykker, seks essaysamlinger, to romaner og 21 filmmanuskripter, hvoraf han har instrueret de syv. Med skuespillene *American Buffalo* og *Glengarry Glen Ross*, i øvrigt begge filmatiserede, etablerede Mamet sig i sen-1970'erne som en af de førende dramatikere i USA. Et gennemgående tema i Mamets produktion, som kommer tydeligst til udtryk i hans skuespil, men også findes i filmene, er opgøret med det store blændværk - den amerikanske drøm - som den ser ud, når den liberalistiske kapitalisme får frit spil. Mamets personer vil gå meget langt for at få del i drømmen.

Foruden en rytmisk naturlighed i hans dialoger er det, som kendetegner Mamets film historiernes overlegne opbygning og stilen i skuespillet. I historierne er der intet overskud af information, alt hvad der bliver lagt ud for publikum, genstande, handlinger og replikker, bliver brugt. Og da man som tilskuer gerne 'forføres' af Mamets historier, opdager man ofte først ved et gensyn med filmene, hvor nøje konstruerede de er.

Skuespillet i Mamets film er en sært kunstig spillestil kombineret med en næsten ensartet diktion af replikkerne, der kan minde om spillet hos Hal Hartley eller hos Dreyer.

"Hvis du lærer ordene som remse, ligesom hvis de var en telefonbog, og lader ordene komme ud af munden uden at fortolke, så vil publikum være vel tjent", lyder det i hans bog *True and False - Heresy and Common Sense for the Actor* (1997), der er et opgør med Method Acting-traditionen, der har domineret amerikansk film siden 1950'erne. Mamets pointe er, at alt hvad der skal siges allerede er sagt i teksten af forfatteren. Der er derfor ingen grund til at skuespillerne fortolker replikkerne. Mamet har således bragt forfatterens stemme langt frem i sine film på bekostning af skuespillernes kreativitet. Dette gør sammen med den lidt stivbenede filmiske fortællestil Mamets film 'teateragtige'.

Illusionernes verden. Mamet debuterede som filminstruktør med den kritikerroste *House of Games* (1987, *Forført*). Psykiateren og bestsellerforfatteren til en selvrealiseringsbog Margaret Ford opsøges af en patient. Han er truet på livet, da han har opbygget en spillegæld til spilleren Mike. Margaret indvilliger i at hjælpe og opsøger den forføreriske Mike i spilleklubben House of Games. Det viser sig, at Margarets patient overhovedet ikke skylder Mike penge. Margaret fascineres af spilleverdenen, og 'con-manden' Mike tillader Margaret at få et indblik i svindleriets forunderlige verden. Fra da af udvikler filmen sig som en kinesisk æske, den ene illusion overtager den anden, intet er hvad det giver sig ud for. Den underliggende freudianske historie om Margarets sym-



State and Main

bolske faderdrab virker noget anstrengt, men historiens uforudsigelighed gør dog filmen til en lille klassiker inden for svindlerfilmen.

Legen med identiteter og bedrag er også det gennemgående i *Things Change* (1988, *Alt kan ske*), en skæv komedie om det umage par Gino og Jerry. Gino er en aldrende skopudser, som mod betaling skal give sig ud for en mafia boss. Jerry er gangsteren som er faldet i unåde. Sammen stikker de af til Lake Tahoe, hvor Gino præsenteres som manden bag manden bag manden - den største mafiaboss af dem alle. Det er spillet med identiteter som driver handlingen frem. Ligesom i *House of Games* forandrer og overrasker filmens historie sig hele tiden.

Illusioner og indbildning bliver det fatale i politidramaet *Homicide* (1991). Bob Gould er forhandleren i politiets drabsafdeling, den som kan mediere mellem politiet og de kriminelle. Det, som umiddelbart ser ud som et banalt rovmord på en ældre jødisk butiksejer, peger i retning af en nazistisk aktion. Bob skal nu vælge, om han er jøde eller politimand. Selvom han advares, begiver han sig ud i et projekt, der ender grueligt galt. Der er ikke meget smeltedigel over Mamets portræt af USA i *Homicide*. Negrene over for de hvide, jøderne over for protestanterne, italienerne over for irlænderne. Sammen med *House of Games* står *Homicide* som Mamets væsentligste film indtil nu.

I sine tre første film bruger Mamet sin faste trup af skuespillere med Joe Mantegna og William H. Macy i spidsen.

Truppen har Mamet bragt med sig fra teatret. I *The Spanish Prisoner* (1997) er denne trup afløst af etablerede navne som Steve Martin og Ben Gazzara, som også fremfører Mamets replikker mamet'sk. *The Spanish Prisoner* er igen en svindlerfortælling, men hvor *House of Games* havde noget film noir-dunkelt over sig, hører *The Spanish Prisoner* mere til i en lettere tradition, som man kender fra Stanley Donens *Charade* (1963) eller Hitchcocks *North by Northwest* (1959, *Menneskejagt*), hvor en uskyldig og naiv person involveres i et spind af løgn og bedrag.

I den følgende film, *The Winslow Boy* (1999), har Mamet forladt det nutidige USA og er taget tilbage til England til tiden før Første Verdenskrig. Filmen er en adaption af Terence Rattigans skuespil. Familien Winslows fremtid tegner lyst, indtil sønnen i familien bliver smidt ud af den kongelige sømandskole anklaget for tyveri af et frimærke. Familiens overhoved, Arthur Winslow, vil gøre alt for at rense sit og sønnens navn. *The Winslow Boy* er meget forskellig fra Mamets øvrige film og ligner mest af alt en stiløvelse.

Mamets seneste film er den afdæmpede og charmerende komedie *State and Main* (2000), en ensemblefortælling om et filmholds meriter i dagene op til filmoptagelsernes start. Filmproduktionen er ved at gå konkurs, og som sidste udvej vælger filmholdet at invadere den lille by Waterford. Man kunne sammenligne *State and Main* med en af Robert Altmans kollektive historier, dog uden Altmans karakteristiske kynisme.

Onkel Vanja og Hannibal the Cannibal. Evnen til at skrue et filmmanuskript sammen har gjort Mamet til en eftertragtet og højt betalt forfatter. Rækken af film han har skrevet er ganske imponerende. De tre første film, der etablerede ham i branchen, var Bob Rafelsons *The Postman Always Rings Twice* (1982, *Postbudet ringer altid to gange*) med Jack Nicholson og Jessica Lange, Sidney Lumets *The Verdict* (1982, *Dommen*), som han opnåede sin første Oscar-nominering med, og Brian De Palmas semiklassiske gangsterfilm *The Untouchables* (1987, *De Uovervindelige*). Tre film, der alle handler om, hvad man vil gøre for at opnå eller beskytte sin position og velstand i et liberalt land som USA.

Mamets møde med Hollywood er kynisk skildret i teaterstykket *Speed-the-Plow* (1988); siden fulgte kammerspillet *Oleanna* (1992), om konflikten mellem en mandlig universitetslærer og en kvindelig studerende; Mamet lavede selv en tv-filmatisering (1994). På trods af hans skepsis overfor filmverdenen er filmen op gennem 90'erne blevet Mamets fortrukne udtryksform. Mamet er således den eneste væsentlige amerikanske dramatiker, der med succes har klaret overgangen til filmen.

Det velkomponerede manuskript og den rytmiske dialog er stadig i højsædet, når Mamet skriver til andre instruktører, og hans manuskripter får i hænderne på en god instruktør en mere genkendelig farve og liv end i hans egen instruktion. Mamets spændvidde er stor. Han har skrevet rent kommercielle film som Lee Tamahoris *The Edge* (1997), John Frankenheimers *Ronin* (1998) (Mamet er her krediteret som Richard Weisz) og Ridley Scotts *Hannibal* (2001). Egentlig USA-kritiske film er det også blevet til. I Danny DeVitos biografiske film om teamsterbossen *Hoffa* (1992) beskrives fagforeningernes magtesløshed, når de ikke bruger mafialignende metoder til at få indflydelse. Filmen er en meget vellykket biografi-

film, fordi Mamet har tilført en fiktiv person gennem hvis øjne filmen fortælles. Mamets fortrukne tema om bedrag og illusion genfindes i Barry Levinsons *Wag the Dog* (1997). Op til et præsidentvalg får en spindoktor og en Hollywoodproducer til opgave at 'fabrikere' en krig for at dække over præsidentens upassende opførsel over for en ung kvinde. Filmen kom profetisk til at foregribe reelle begivenheder som Clinton-Lewinsky affæren og Natos bombardementer i Serbien. Blandt disse større produktioner med etablerede stjerner har Mamet også været involveret i Louis Malles noget oversete *Vanya on 42nd Street* (1994, *Vanya på 42. gade*), en uortodoks filmatisering af Tjekhovs *Onkel Vanja*, hvor virkelighed og fiktion raffineret blandes.

Mamets ottende spillefilm som instruktør, *The Heist* (2001), har netop haft premiere; der er en kupfilm med bl.a. Gene Hackman og Danny De Vito.

Isak Thorsen

Filmografi

1981 The Postman Always Rings Twice/Postbudet ringer altid to gange (manus)
1982 The Verdict/Dommen (manus)
1987 The Untouchables/De uovervindelige (manus)
1987 House of Games/Forført
1988 Things Change/Alt kan ske
1989 We're No Angels/Vi er ikke engle (manus)
1991 Homicide
1992 Glengarry Glen Ross (manus)
1992 Hoffa (manus)
1994 Oleanna
1994 Vanya on 42nd Street/Vanya på 42. gade (manus)
1996 American Buffalo (manus)
1997 The Spanish Prisoner
1997 Wag the Dog (manus)
1997 The Edge (manus)
1998 Ronin (manus)
1999 The Winslow Boy
2000 State and Main
2000 Lakeboat (manus)
2000 The Whistle (manus)
2001 Hannibal (manus)
2001 The Heist

Julio Medem

Med sine finurlige og fantasifulde fortællinger om livets allerstørste spørgsmål har den baskiske instruktør Julio Medem med stor sans for det visuelle - og en sælsom forkærlighed for dyr - markeret sig som Spaniens vigtigste instruktør i generationen efter Pedro Almodóvar

Julio Medem er født i 1958 i den baskiske by Donostia, alias San Sebastián, og har en lægeuddannelse bag sig. Han begyndte som dreng at lave små film med sin fars super 8-kamera og instruerede op igennem 1980'erne flere kortfilm, samtidig med at han fungerede som filmkritiker, bl.a. på dagbladet La voz de Euskadi. Spillefilmdebuten *Vacas* (1992, *Køer*) gav Medem en Goya-pris for bedste nye instruktør i Spanien.

Mennesker og andre dyr. *Vacas* er et slægtsdrama om familierne Irigibel og Mendiluze, der lever side om side i en dal i Baskerlandet, kun adskilt af en skov. I filmens begyndelse kan Manuel Irigibel ved fronten under den anden carlistkrig i 1875 overbringe Carmelo Mendiluze nyheden om, at han hjemme er blevet far til en lille pige. Glæden varer dog kort, for Carmelo rammes dødeligt af fjenden, og Manuel må redde sit liv ved at smøre sig ind i Carmelos blod og spille død. En ko stirrer overbærende på ham.

I 1905 sidder den aldrende Manuel hjemme i dalen og maler billeder af sine køer. Han er overbevist om, at han lever i en verden mellem livet og døden, og hans seksårige sønnedatter Cristina er indviet i denne hemmelighed. Manuels søn, Ignacio, er en talentfuld 'aizkolari', brændehugger, og han vinder en dyst over den skinsyge Juan Mendiluze, hvis søster Catalina han har en affære med. En morgen hører Juan lyden af Ignacios øksehug, og i vrede over ikke at kunne følge med i hans tempo slynger han sin økse imod rivalen i det fjerne. Catalina frygter for Ignacios liv og løber fortvivlet ind i skoven. Her finder hun sin elsker, uskadt, og i skovbunden undfanges den uægte søn Peru.

I 1915 er Ignacio blevet egnens erklærede mester-aizkolari, mens Juan er blevet en decideret sær snegl. Peru tilbringer tiden sammen med sin senile bedstefar Manuel og sin halvsøster Cristina, og de tre er dels meget optaget af et mystisk hul i et træ i skoven, dels af deres fælles skat, et kamera. Ignacio og Catalina fuldbyrder endelig drømmen om at stikke af sammen, men Peru, der finder det magiske træ i skoven indsmurt i blod, tror først, at gale Juan har slået hans mor ihjel. Det viser sig dog at være gamle Manuel, der har 'ofret' resterne af en død ko til træet. Drengen bliver nu hentet af en rytter og rejser med sin mor og far til Amerika.

Peru vender i 1936 tilbage til Spanien som reporter for en amerikansk avis, og da han og Cristina atter mødes, opstår der uundgåeligt et kærlighedsforhold imellem de to halvsøskende - men borgerkrigen banker samtidig på i dalen. Peru og Cristina gemmer sig derfor i skoven, og da

Peru alligevel bliver taget til fange af nationalisterne, redder han sit skind ved at fornægte sin herkomst. Han undslipper således i sidste øjeblik døden, ligesom bedstefaderen i sin tid gjorde det, og han og Cristina kan sammen flygte over grænsen til Frankrig.

I kraft af køerne, der med deres store øjne ser både smådumme, overbærende og sælsomt livskloge ud, anlægger Medem en ydre synsvinkel på sin fortælling om had, kærlighed og blodets bånd. Køerne repræsenterer således en slags ren bevidsthedstilstand, upåvirket af krigene og af spændingerne imellem de to familier. Andre bærende elementer i *Vacas* er det kamera, som sætter Manuel, Peru og Cristina i stand til at identificere sig med køerne og hermed iagttage verden fordomsfrit, samt skovens magiske og uhyggelige rum, der symboliserer menneskenes natur og drifter.

Ikke kun filmens magisk realistiske grundtone, men også fortællingen som sådan giver påmindelser om Gabriel García Márquez' roman *100 års ensomhed,* hvor den lille, colombianske by Macondo er skueplads for en frodig familiesaga, der med skæbnen som styrmand udspiller sig på baggrund af flere borgerkrige. Om ligheden er tilsigtet, må stå hen i det uvisse, men at Julio Medem i sin debutfilm, skønt den undertiden kan virke en smule gumpetung, øser af et rigt og originalt talent samt af en forrygende visuel begavelse, må til gengæld være tydeligt for enhver.

Mænd, kvinder, løgne og egern. I *La ardilla roja* (1993, *Det røde egern*) står den unge fyr Jota og sparker til et rækværk ved havet, idet han forsøger at samle mod til at begå selvmord. Inden han får gennemført sit desperate forehavende, kører en motorcykel imidlertid igennem rækværket nærved, og Jota stormer til og finder føreren, en køn, ung kvinde, liggende på stranden. Pigen har mistet hukommelsen, så Jota udgiver sig på hospitalet for at være hendes kæreste og giver hende navnet Lisa. Skæbnen synes at have givet ham en ny chance i livet... Da pigen vågner op, tilsyneladende stadig ramt af amnesi, indvilger hun i at tage med Jota på ferie på campingpladsen 'Det røde egern', som ligger smukt i det nordspanske landskab. Jotas løgn afføder herefter et intrigant spil, hvor hovedpersonerne aldrig rigtigt ved, hvor de har hinanden.

Lisas fortid er mørk og foruroligende. Hun frygter sin tidligere kæreste, en sindssyg og vild person, der kører rundt i San Sebastiáns nætter og laver ravage i sin røde bil. På den måde betyder den nye, falske identitet også en ny chance for Lisa, og vi begynder at ane, at hun er ved fuld bevidsthed og hermed selv lyver for Jota. På campingpladsen, hvor de små egern siges at herske, stifter Lisa og Jota bekendtskab med et ægtepar - han er en ilter og ubegavet taxichauffør, hun en underkuet husmor - men Jota, der har nok at gøre med at holde styr på sine løgne over for Lisa, er afvisende over for alt for megen selskabelighed. Medem lader kvinderne associere med de listige egern, som fra trætoppene iagttager menneskene, og det, de kære, små væsener ser - og ind imellem piller ved! - er en forførende historie om kærlighed, begær og bedrag mellem to mennesker, som ikke kender hinanden. En historie, der ifølge instruktøren selv skal ses som en refleksion over den spanske 'machismo'. Jota forsøger således at snyde sig til at kontrollere Lisas følelser, men han er dog ikke i stand til at kue hende på samme måde som hendes farlige eks-kæreste, der lurer i kulissen.

Tonen i *La ardilla roja* er skæv, ironisk



Tierra

og meget humoristisk, og som det turde fremgå blander filmen på elegant vis forskellige genreelementer i form af det komiske, det romantiske, en vis suspense og det erotiske. Emma Suárez, Cristina i *Vacas*, brænder igennem som den smukke og gådefulde Lisa, og Nancho Novo leverer en fin og troværdig præstation som Jota, der efterhånden bliver et offer for sine egne løgne. Det hele serveres i et billedsprog, der måske ikke er ligeså stort anlagt som i *Vacas*, men til gengæld er både lækkert og rummer en række fornøjelige detaljer, blandt andet en sælsom slowmotion-sekvens og et frækt egerns POV! Den overrumplende film vandt både Prix de la Jeunesse og Publikumsprisen ved filmfestivalen i Cannes i 1993.

Livet, døden og den kosmiske orden. *Tierra* (1996) er Julio Medems til dato mest ambitiøse, for ikke at sige prætentiøse, film. Den begynder således med en kameratur fra verdensrummet og ned i Nordspaniens røde muld! En ekspert i sprøjtemidler, Angel, altså engel, spillet af Carmelo Gómez, der havde fremtrædende roller i både *Vacas* og *La ardilla roja*, ankommer til et afsides område i regionen Aragonien, hvor han skal bekæmpe en bænkebiderplage, der får den lokale vin til at smage af jord. Angel lider af personlig-

hedsspaltning og ledsages på sin vej gennem livet af en engleagtig dobbeltgænger, som han fører lange, filosofiske dialoger med. Og her tales der om både liv og død, tro, kærlighed og den store, kosmiske orden!

Angel mister orienteringen, da han møder to kvinder - den sexede Mari og den gifte Angela, igen dejlige Emma Suárez, og man skal ikke være noget geni for at se de to piger som henholdsvis luder og madonna. Samtidig har Angel svært ved at tackle den temperamentsfulde Patricio, der ikke blot er Angelas ægtemand, men også Maris elsker, og selv ikke hans tilsyneladende kontakt med en verden hinsides denne synes at kunne løse hans livtag med et velkendt skisma: Det kødelige versus det åndelige. Førend denne fabel om det at finde sig selv og turde kaste sig ud i kærligheden kan nå en løsning, må Angel således, for at sige det banalt, bringes voldsomt ned på jorden. At den jordiske Angel til slut vælger Mari, må vel være rimeligt nok, selvom hans indre engel utvivlsomt ville have valgt Angela...

Tierra faldt hverken i pressens eller juryens smag, da den som konkurrencefilm blev vist i Cannes i 1998, og filmen er da også rent ud sagt kryptisk. Hvis man kan acceptere, at den stiller langt flere spørgsmål, end den ønsker at besvare, er den dog et fascinerende bekendtskab, og alene den fantastiske billedsides røde marslandskab gør den seværdig! Desuden vil Julio Medem-fans selvfølgelig sætte pris på, at også denne film rummer et originalt POV, nemlig bænkebidernes.

Kærlighed uden grænser. I den smukke og rørende kærlighedsfabel *Los amantes del Círculo Polar* (1998, *De elskende ved Polarcirklen*) mødes de to otteårige børn Otto og Ana uden for skolens port, og deres skæbner er hermed beseglet. Da deres forældre forelsker sig i hinanden, bliver Otto og Ana en slags halvsøskende, men samtidig udvikler deres forhold sig med årene fra en uskyldig, barnlig forelskelse til en stor og evig kærlighed, som de imidlertid må holde skjult for forældrene. Otto mister for en tid troen på livet og kærligheden, da hans elskede mor pludselig dør af sorg og ensomhed, og da Anas mor samtidig forelsker sig i en finsk tv-producer og flytter fra Ottos far, taber Ana og Otto kontakten med hinanden.

Medem skaber et univers, hvor skæbnen er det styrende princip, og hvor selv den mindste - tilsyneladende tilfældige - hændelse synes at have en forudbestemt betydning. Den finske tv-mand, der en dag spadserer ind i Anas mors liv, er således i virkeligheden halvt tysk, halvt spansk, og hans far viser sig at være ingen anden end den tyske pilot, Otto, som under bombningen af Guernica styrtede ned i Nordspanien og blev venner med Ottos bedstefar, der reddede hans liv. Efter et forlist forhold følger den nu femogtyveårige Ana en pludselig indskydelse og rejser til finsk Lapland, hvor den gamle Otto tager imod hende, og hvor hun begynder at forberede sig på genforeningen med sin elskede. Unge Otto synes også at handle efter samme, større mønster, da han uddanner sig til pilot og begynder at flyve post til Finland: Skæbnen vil det selvfølgelig sådan, at Ana og Otto, der som børn sammen betragtede et kort over Finland og billedet af en elg i en bog, atter skal mødes ved Polarcirklen, men selvom kærligheden gennem hele filmen giver løfter om at være den menneskelige kraft, der kan måle sig med skæbnens og tilfældets ydre principper, skal mødet desværre blive tragisk. Det bemærkes flere gange i filmen, at navnene Ana og Otto - ligesom

instruktørens eget navn - både kan læses forfra og bagfra, og at de repræsenterer livets cyklus. I det lys er en ny begyndelse, bagfra, måske mulig, og kærligheden hermed hævet over dødens endelighed?

Den elegant vævede historie i *Los amantes del Círculo Polar* er fremstillet i et flot og stringent billedsprog, der til gengæld rummer færre overraskelser end i de tidligere film. En enkelt elg er samtidig alt, hvad vi ser til Medems glæde for dyr, men hans magisk realistiske tone med et umiskendeligt humoristisk drys er intakt. Det er en smuk og vemodig kærlighedshistorie, som i et tematisk blik agterud rummer klare paralleller til Medems tidligere film. Og mon ikke livets rigdom samt ikke mindst kærlighedens svære valg og store skrøbelighed rummer stof til flere originale oplevelser fra den baskiske billedmagers hånd?

Anders Leifer

Filmografi

1992 Vacas/Køer
1993 La ardilla roja/Det røde egern
1996 Tierra
1998 Los amantes del Círculo Polar/De elskende ved Polarcirklen

Sam Mendes

Sam Mendes slog stort igennem med American Beauty, en både tragikomisk og indfølende historie om voksne, der er groet fast i et patetisk samliv og om børn, der ikke rigtigt ved, hvordan de skal finde en form på deres liv

Englænderen Sam Mendes (f. 1965) var et ubeskrevet blad i filmsammenhæng, da han instruerede *American Beauty* (1999), som vandt fem Oscars, bl.a. for bedste film og bedste instruktion. På den engelske teaterhimmel var han derimod stjerne, ikke mindst for sin meget roste genopsætning af *Cabaret*. Derudover har han blandt andet instrueret Arthur Schnitzlers *Reigen*, adapteret af David Hare som *The Blue Room* med Nicole Kidman i hovedrollen, og for the Royal Shakespeare Company *Richard III* med Ralph Fiennes i titelrollen.

American Suburbia. Mendes fortæller i Sight and Sound, januar 2000, at det han var ude efter i *American Beauty* var "a bright, crisp, hard-edge, near Magritte-like take on American suburbia" - filmens helt særegne tone er graciøs og absurd humoristisk, men også tragisk-poetisk, og den formår på en gang at få tilskueren til at grine ad og føle med filmens personer. "Hvad den gør", siger Mendes sammesteds om sin film, "er at gå tilbage i billedet af forstæderne og genudforske det, og efter at have passeret gennem mørket, ender den med et meget mere positivt billede af disse mennesker, der prøver at få mening i deres liv midt i tomheden". Sam Mendes' film er meget mere end en satire over middelklassens upåfaldende frustrerede forstadsliv i en tid, hvor ingen markant politik eller ideologi skaber en meningsfuld historisk kontekst for hverdagslivet. *American Beauty* er en både tragikomisk og indfølende historie om voksne, der er groet fast i et patetisk samliv, og om børn, der ikke rigtigt ved, hvordan de skal finde en form på deres liv - fortalt af filmens hovedperson, Lester Burnham (Kevin Spacey) fra en helt umulig vinkel: Filmen starter med, at kameraet kører hen over en forstadsbebyggelse, mens Lesters fortællerstemme konstaterer, at "This is my life. I'm 42 years old. In less than a year I'll be dead. Of course I don't know that yet". Fra en suveræn position, der på en gang taler i nutid og fremtid, men fra hvilken alting samtidig er fortid, fortæller altså en død mand og familiefar om begivenhederne i det år, der fører op til hans død. Og filmen har dermed etableret sin overordnede gåde - hvad var det, der forårsagede Lester Burnhams død? Lester præsenterer derefter sin familie, sig selv - "look at me" siger han sarkastisk og konstaterer, at den Lester, der om morgenen onanerer under bruseren, nu har oplevet dagens højdepunkt - sin kone, den hysterisk perfekte ejendomsmægler Carolyn (Annette Bening) og datteren Jane, en surmulende teenager. Og så kan den travle dag tage sin begyndelse i en almindelig småfrustreret, følelsesmæssigt nedkølet families liv.



American Beauty

Men sådan bliver det ikke ved, for Lester finder ud af, at hans mere end fyrreteveårige liv skal tage en anden drejning, koste hvad det vil. Med fandenivoldsk målbevidsthed starter han derefter sit enmandsprojekt. Han skipper et kedeligt job og vælter facaden i forhold til kone og datter, han skifter sin bil ud med en rød hurtigtkørende sportsvogn og begynder at bygge sin krop op igen, ansporet af datterens smækkert kokette veninde, som han fantaserer lysteligt om. Han finder sine gamle 70'er-plader frem og forsyner sig med pot fra naboens pæne søn, Ricky, der udover at sælge narkotika også er optaget af at forevige Jane og andre smukke ting i verden med sit videokamera. Lester Burnham løsner sig kort sagt fra den sump af kedsommelig rutine, han var havnet i, og hans familie reagerer som den nu bedst kan, rasende og afvisende. Lesters frigørelse bliver imidlertid, trods projektets egoistiske karakter, også beskrevet som en mands forløsning og forsoning med sig selv, sin alder og sit liv. Da han bliver skudt, er han en lykkelig mand, i modsætning til gerningsmanden, naboen, Billys far, oberst med nazistiske tilbøjeligheder og latent homoseksualitet, der så det, han dybest set ønskede at se en aften, hvor han fra sit vindue betragtede Billy og Lester i noget, der for ham tog sig ud som et blow job, men som drejede sig om salg af pot.

Danser i vinden. Som i andre film i 1990'erne er der også i *American Beauty* en kommentar til spørgsmålet om forhol-

det mellem virkeligheden og de levende billeder, der peger på billedernes realitetsstatus fremfor deres billedstatus. Kommentaren knytter sig til Rickys optagethed af videobilleder. "Welcome to America's weirdest home videos" siger han, da han har filmet Lester, der pumper jern. Realiteten *er* weird - og denne sandhed kan videokameraet se i modsætning til personerne selv, ligesom når Rickys kameraøje fanger en avisside, der danser i vinden og prøver at finde ind til en slags tingenes væsen af skønhed. Videokameraet er Rickys forbindelsesled til virkeligheden; det blokerer ikke for den. Men i næste omgang kan hans videooptagelser måske også fortolkes forkert - udlægges som beviser på en forkert sandhed.

Oprindeligt havde filmen en ramme, fortæller Mendes i det nævnte nummer af Sight and Sound, en prolog fra retssalen i begyndelsen af filmen og en epilog der viste, hvad der skete efter Lesters død, arrestationer, scener i retssalen, osv. Men alt dette blev sluttelig fjernet. Konsekvensen er, at filmen bibringes en uafsluttethed hinsides svaret på spørgsmålet om, hvordan Lester endte sit liv - for både Carolyn, Jane og Ricky har opført sig, som kunne de være de skyldige i drabet. Hvordan de får rodet sig ud af det, siger filmen ikke noget om; til gengæld kommer dette nu kun implicerede efterspil til at geninstallere det besværlige liv på linje med Lesters afklarede død. *American Beauty* er ikke nekrofil. Lester Burnham dør uden skrupler, i overensstemmelse med sin egen form for sandhed. Men både livet, sandheden og virkeligheden fortsætter som flydende, uafklarede, grænseløse størrelser; de spænder over både liv og død, fortid, nutid og fremtid, det øvre og det nedre. - Alene tiden vil herefter vise, om Sam Mendes vil fortsætte i dette generøse filmiske spor.

Anne Jerslev

Filmografi

1999 American Beauty

Lukas Moodysson

Den unge svenske instruktør Lukas Moodysson har med Fucking Åmål og Tillsammans pustet nyt liv i den svenske samtidsskildring

I 1960'erne vakte en ung svensk filminstruktør ved navn Bo Widerberg opsigt ved ganske respektløst at kalde Ingmar Bergman for en Dalahest og i øvrigt bramfrit at kritisere svensk films efter hans mening miserable tilstand. I 1999 var det den 29-årige Lukas Moodyssons tur til på lignende vis at gøre sig bemærket. Under uddelingen af den svenske pendant til danske Bodil, Guldbaggen, gik Moodyssson på scenen for at modtage en pris og brokkede sig så højlydt over arrangementet i almindelighed og svensk film i særdeleshed - "der findes ingen troværdige og brændende samtidsskildringer i svensk film," sagde han bl.a., næsten som et ekko af Widerberg.

Ganske modigt af en ung instruktør med bare én film bag sig. Men der var noget om snakken – svensk film befandt sig i en bølgedal og kiggede misundeligt mod vore breddegrader, hvor der virkelig skete noget. Og var der én, som skulle have lov at råbe op, så var det Moodysson, som året før debuterede med den charmerende teenageskildring *Fucking Åmål* (1998). En film, der har pustet liv i den svenske samtidsfilm på samme måde, som Bo Widerberg gjorde det med *Barnevognen* og *Ravnekvarteret* i 60'erne.

En forfatter skifter spor. Moodysson (f. 1969) ville egentlig have været forfatter, og allerede i 1986 - som 17-årig - udgav han sin første digtsamling, og siden fulgte endnu et par bøger med poesi og en enkelt roman. Men han fandt ud af, at han kunne nå et større publikum, hvis han slog sig på filmen. "Set i bakspejlet er det let at sige, at det var derfor, men jeg ved også, at der fandtes andre og mere enkle forklaringer. Det handlede også om en slags forandret æstetik, en forandret livsanskuelse hos mig selv, at jeg ville nå lidt længere ud og ikke kun skrive om mig selv," forklarede han mig, da han i '99 var i landet for at promovere *Fucking Åmål*.

Så efter i '95 at have taget afgang fra Det Dramatiske Instituttets instruktørlinie med den prisbelønnede *Uppgörelse i den undre världen*, lavede han i '96 kortfilmen *Bara prata lite*. Og i 1998 spillefilmdebuterede han med *Fucking Åmål*, som med al mulig tydelighed viste, at Moodysson havde fundet sin rette hylde.

I filmen tager instruktøren os med til den lille, svenske by Åmål, hvor der ifølge en af hovedpersonerne, den oprørske teenager Elin, aldrig sker noget som helst – det er bare fucking Åmål. En provinsby af den slags, hvor alle kender alle, og hvor bare den mindste afvigelse fra normen bliver lagt mærke til. Det får tilflytteren Agnes at mærke. Hun er nemlig lesbisk og hemmeligt forelsket i livstykket Elin, en forelskelse, som Elin ikke er uimodtagelig overfor, og som ender med at vende op og ned på den lille by og ikke mindst de unges mange fordomme.

Mere end noget andet er det Lukas



Fucking Åmål

Moodyssons formidable indlevelse i de karakterer, han fortæller om, og den verden, de lever i, som er så forførende ved *Fucking Åmål*. Instruktøren, der selv har skrevet manuskriptet til filmen, har et fantastisk og følsomt øre for, hvordan unge taler og gebærder sig, og der er en friskhed og en spontanitet over skuespillet og situationerne, som også vidner om et nært samspil mellem instruktøren og de unge skuespillere.

"De fleste laver research først og skriver bagefter, men jeg skrev først og lavede siden min research," har instruktøren fortalt om sit arbejde med filmens manuskript. "Jeg gav manuskriptet til forskellige såkaldte eksperter, f.eks. nogle unge lesbiske piger, nogle personer, som kom fra netop Åmål og nogle filmeksperter."

Med *Fucking Åmål* har Moodysson skabt en film, som rammer præcist ned i en tidsånd og er så ren og fin i mælet, at den uden tvivl fanger de teenagere, den handler om. Og selvfølgelig er det interessant for også et ældre publikum at se med, fordi filmen så morsomt og overbevisende skildrer nogle af alle de både forvirrende og vidunderlige følelser, man selv gik og tumlede med, da man var teenager og skulle finde ud af det med kærligheden og livet.

En ung mester. *Fucking Åmål* var tydeligvis lavet af et lysende, poetisk talent, og efter at have set den kunne man ikke andet end forvente store ting fra Moodyssons hånd i fremtiden. Bl.a. gav Ingmar Bergman filmen følgende skuds-

mål: "En ung mesters første mesterværk. Vi har urimelige forventninger, som forhåbentlig ikke vil virke hæmmende."

Det lagde selvfølgelig et forventningspres på instruktøren, som han ikke gerne tog på sig, men som han trods alt var nødt til at forholde sig til: "På den ene side forsøger jeg at skrive og gøre, hvad jeg har lyst til. På den anden side synes jeg, at alle kunstnere har et ansvar for at gøre noget for mennesker. Man laver ikke bare kunst for sig selv, for så kunne man ligeså godt sidde hjemme og skrive manuskripter og aldrig lave en film ud af det."

I år 2000 kom så Moodysson med sin anden film, den morsomme og milde 70'er-satire med de socialrealistiske undertoner *Tillsammans*, der måske ikke er ligeså umiddelbar og livlig en film som *Fucking Åmål*, men som bestemt bevarer varmen, det menneskelige engagement og indlevelsen intakt.

Tillsammans foregår i midten af 70'erne og er historien om et kollektiv og dets meget forskellige beboere, der har hver deres måde at tackle årtiets alternative levevis og polariserede politiske klima på. Selvom der pirkes til personerne og deres indimellem meget fasttømrede forestillinger om, hvordan verden er og bør være skruet sammen, så er *Tillsammans* en venlig film, og instruktøren er ikke ude på at pege fingre ad nogen eller noget.

Tværtimod hylder filmen - som *Fucking Åmål* - tolerancen og forståelsen for og accepten af andres mening og måde at leve på. Som Moodysson har formuleret det, så "kompromisser man sig frem til den store forsoning og fællesskab, som filmen ender i. Den er næsten, ikke rigtigt, men næsten utopisk."

Tillsammans er også et forsøg på at udforske og forstå de 70'ere, Moodysson er vokset op i og kun husker sporadisk, mest af alt som en kliché. Ideen stammer fra en udstilling om 70'erne, som han så, og en billedbog med typiske 70'er-billeder, som han en dag bladrede i. "Jeg læste engang, at en af Bergmans film startede med, at han havde en vision af to kvinder, som sad med parasoller på en strand. Jeg blev så glad, for så enkelt kan det være. Mine ideer begynder også tit sådan. *Fucking Åmål* blev til p.g.a. et billede af to teenagesøstre, som sidder i et værelse og taler om deres fyre. Det er, som når man maler abstrakt og siger, at nu må vi se, hvad det bliver til."

Indtil videre er det blevet til to hjertelige skildringer af rigtige, levende mennesker, som bestemt lover godt for Lukas Moodyssons videre færd. Lige nu sidder han og skriver på en ny film, og dén kan vi kun se frem til.

Christian Monggaard Christensen

Filmografi (kun spillefilm)

1998 Fucking Åmål
2000 Tillsammans

Nanni Moretti

Det er fuldt fortjent at Nanni Morettis La stanza del figlio (Sønnens værelse) vandt Guldpalmerne ved dette års Cannes-festival

Moretti fortalte på pressemødet i Cannes, at han med sin nye film er overbevist om, at han også har lavet sin mest modne. Det kunne ikke formilde mine italienske venner, der var lettere ligeglade da de hørte nyheden. Deres mening er dog i høj grad farvet af to ting. Dels af Moretti som personlighed der sammen med hans stærke politiske holdninger nødvendigvis må dele vandene. Og dels af Morettis tidligere film, der er langt mere narcissistiske end *La stanza del figlio*.

Personlige film. Nanni Moretti (f. 1953) er opvokset og bor i Rom, og han skriver, instruerer og spiller hovedrollen i alle sine film. I 1985 grundlagde han sammen med Angelo Barbagallo produktionsselskabet Sacher Film, der først og fremmest producerer Morettis egne film, men også har produceret for de debuterende instruktører Daniele Luchetti, Carlo Mazzacurati og Mimmo Calopresti. Moretti åbnede i 1991 arthouse-biografen Nouvo Sacher i Trastevere-kvarteret i Rom, der viser nøje udvalgte film i originalversion med italienske undertekster. Sammen med bl.a. Barbagallo startede Moretti i 1997 distributionsselskabet Tandem.

Morettis eget værk er præget af, at han sætter sin egen person og personlighed ind i hver af sine film. Han gemmer ikke sig selv i fiktionens skørter, filmene er gennemsyret af hans stærke tilstedeværelse bag og foran kameraet. Man er således indlagt til at høre på hans private meninger, til at dele hans lidelser og vrede, og må finde sig i hans personlige traumer og generelle selvoptagethed. Dette kombineret med kunstnerens udtalte sympati for den politiske venstrefløj og hans intellektuelle poetik gør, at Moretti ikke er alles kop te, heller ikke i Italien. Men samtidig er det uden tvivl dét, der gør Moretti til sin generations mest interessante italienske filmskaber.

Nanni Morettis film befinder sig i udkanten af den store italienske lystspiltradition, 'la commedia italiana'. Men det ville være forkert at sige, at Moretti laver genrefilm. Han har udviklet sin egen form for deadpan-komedie. Tør, nogle gange lidt anstrengt, intelligent og fuld af sarkasme. Samt tilsat et mål af en speciel form for surrealistisk humor, der ikke kan andet end lede tankerne hen på Fellinis film, uden sammenligning i øvrigt. Det sidste kan være som i *Bianca* (1983), hvor Moretti trøstespiser af et glas Nutella, der er på størrelse med hans egen overkrop; som i *Caro diario* (1994, *Kære dagbog*), hvor han på Roms august-tomme veje støder ind i virkelighedens Jennifer Beals, heltinden fra *Flashdance*; eller i *Aprile* (1998), hvor han laver research til en dokumentarfilm ved at samle udklip fra tusindvis af aviser til én kæmpe collage, som han til sidst ruller sig selv ind i.

Formmæssigt er filmene ikke præget af overfladisk skønmaleri og filmtekniske spidsfindigheder. Kameraet flyver ikke gennem luften, der er ikke flotte panora-

maer med solopgange og yndige pastoraler. Udtrykket er umiddelbart enkelt og afholdende, kameraet på stativ, farverne normale, også når indholdet bliver skørt og surreelt. Filmene fra 1970'erne og 80'erne er fortalt via en moderne dramaturgi og montageform, der ikke holder sig strengt til tidens og stedets enhed. Tydeligt i *Ecce Bombo* (1978), der på impressionistisk måde sammenstykker handlingen om fire unge dagdriver-venner en sommer i Rom. Eller som i hovedværket *Palombella rossa* (1989). Her spiller Moretti en af kommunistpartiets ledere, der mister hukommelsen ved en trafikulykke, kort før han med sit vandpolohold skal spille en afgørende kamp. Kampen kommer til at vare dagen og aftenen med, da spillet konstant bliver afbrudt af forskellige personer som opsøger vores hovedperson og som langsomt bringer ham på sporet af sin barndom og sine traumer og endelig sin identitet.

Nanni er Moretti. Når man ser en film af Moretti kan det være svært at holde virkelighedens Moretti fri af fiktionen, da han spiller hovedrollen i alle sine spillefilm. Fra den første kortfilm lavet på super8 i 1973 til *La stanza del figlio* (2001). Han er meget præsent, meget på, i sine roller, som regel konstant irriteret over et eller andet, kritisk over for andres væremåde og tingenes tilstand, aggressiv i forholdet til andre. Et afgørende træk ved Morettis film er at distancen mellem Morettis fiktive figurer i filmene og virkelighedens Moretti ikke er ret stor. De figurer han spiller, er hans alter ego. Med 90'er-filmene *Caro diario* og *Aprile* vil man i forhold til de tidligste film opleve at fortælleformen er normaliseret til det mere lineære, splittet op i små selvstændige enheder men med tydeligere samling omkring den fremadskridende handling. Til gengæld er der nu sket en sammensmeltning af instruktør, skuespiller og fiktiv figur: Morettis hovedrollekarakter hedder ganske enkelt Nanni, og han er filminstruktør. Disse to film handler også langt mere om Moretti selv, i *Aprile* bliver filmens og virkelighedens Moretti f.eks far.

Det er lykkedes for Moretti at bygge en stærk komiker-figur op, en hovedperson der kan tillade sig ret meget, uden at vores sympati svigter. Nok fordi han, som de største forbilleder, forstår kunsten at underspille, at holde masken på de rette tidspunkter, og ikke mindst fordi han tør vise os, at han også er sårbar og følsom i en verden, der bestemt ikke altid vil, som han ønsker det. Hvilket gør at den samme film kan tillade sig at balancere frem og tilbage mellem komedie og drama uden at miste fodfæstet. Samtidig benytter Moretti det klassiske træk at gøre sin figur let genkendelig - og i øvrigt identisk med ham selv - med sit karakteristiske mørke fuldskæg, lidt nasale og hæse stemme. Man genkender en Moretti-film på Moretti selv.

Ligesom Morettis film er originale, kræver de også en tolerance fra tilskueren. Men har man den, bliver man belønnet. Filmenes konsekvens, humor og store øjeblikke af sand filmmagi er det hele værd, uanset om man kan holde Nanni Moretti ud som person

Dagbogsfilm. Den seneste Moretti-film der har haft premiere i de danske biografer er *Caro diario*. Aggressiviteten er nedtonet, og erstattet af en Moretti mere sårbar end vi er vant til. Således fortæller Moretti i det sidste af filmens tre kapitler om en pludselig kræftsygdom, han blev ramt af i virkeligheden. Vi følger ham frem til helbredelsen ved hjælp af kemote-



La stanza del figlio

rapibehandling. Fortalt med typisk Moretti-humor, om diverse læger der stiller underlige diagnoser og ordinerer overflødige medikamenter, indtil man finder ud af, at han i virkeligheden har en svulst. Efter at have prøvet alverdens behandlingsformer kan Moretti konkludere, at det sundeste man kan gøre er at starte dagen med at drikke et glas vand.

Også i næste spillefilm, *Aprile*, møder vi en Moretti fokuseret på emotionelle værdier. Han spiller filminstruktøren Nanni, der er kørt fast i sit arbejde og præget af to store omvæltninger der udspiller sig over nogle år. For det første bliver han far (som Moretti selv blev det), og vi følger hans helt specielle fødselsforberedelser, hans angst og glæde, både før og efter. Den anden omvæltning består i Italiens politiske sensation med den første regeringsdannelse med ekskommunisterne ved magten. Begge dele finder sted i april 1996.

Nanni drømmer om at lave en musical om en trotskistisk konditor, men han kan ikke komme i gang. I stedet begynder han optagelserne til en dokumentarfilm der først og fremmest skal handle om det italienske parlamentsvalg. Men som hans arbejde skrider frem, kommer dokumentarfilmen også til at dreje sig om Italien generelt, hvilket gør at *Aprile* i sin helt specielle sammenblanding af fiktion og fakta samtidig er et dokument over et Italien i politisk omvæltning. *Aprile* starter med Berlusconi-regeringens valgsejr i 1994, efterfølgende afgang og endelig ekskommunisternes valgsejr i april 1996. Og med indslag om både legisternes forsøg på at løsrive Norditalien som en selvstændig republik og grumme scener med albanske flygtninges ankomst til Syditalien i 1997. Imens må Nanni og hans kone til at ændre deres tilværelse til deres søn kommer til verden. Lejligheden skal indrettes anderledes, de skal finde et navn. Bare det at gå i biografen bliver en opgave, med en ufødt i maven. Nanni vil ikke have at fosteret oplever en biograf hvor lyd og billede ikke er af bedste kvalitet. Igen: med humor, sjove situationer, men også med eksistentielt og emotionelt indhold, der bringer Nanni tilbage til hans egen barndom. Til slut lykkes det også at lave musicalen. Alt i alt nok ikke en jævn film, men den står alligevel meget stærkt, uden tvivl på grund af Moretti selv, der viser sig tvivlende og sårbar stillet over for både sit lands forandringer og over for nogle af sit personlige livs store spørgsmål.

Guldpalmevinderen. *La stanza del figlio* (Sønnens værelse) er anderledes end alle Morettis tidligere film. Han siger farvel til den dagbogsagtige form for jeg-fortælling som udspiller sig i *Caro diario* og *Aprile*. Og komedieformen er afløst af drama og tragedie. Desuden foregår handlingen ikke i det sædvanlige Rom, men i Ancona, en mindre provinsby i Mellemitalien. Moretti spiller Giovanni, psykoanalytiker og ægtemand. Vi møder en lykkelig kernefamilie med to teenagebørn, som kan sammen med både hinanden og forældrene. En usandsynlig lykke. Inden længe ser vi ridserne i overfladen. Sønnen bliver

beskyldt for at have stjålet et fossil fra skolens samling, men hverken forældrene eller søsteren kan tro, at han er skyldig. En dag sønnen ikke er hjemme, træder faderen Giovanni over grænsen, da han går ind på sønnens værelse for at se, om det stjålne fossil skulle være der. Men han tør dog ikke kigge ordentligt efter, han føler sig på forbudt område, og det er klart at den drømmetilstand af ideel familielykke, som vi var vidne til i filmens begyndelse, nu på en måde er brudt. Dørtærsklen til drengens værelse var en konkret grænse, der ikke måtte overskrides, men også symbolsk er der nu prikket et hul i den ellers så velskabte ballon fuld af familie-tryghed.

Kort efter indtræder den virkelige katastrofe, da sønnen drukner under en dykkertur. Giovanni bruger mange timer på at prøve at skrue tiden tilbage, i et umuligt forsøg på forhindre at sønnen tager på den fatale tur. Mens moderen (spillet af Laura Morante) synes at tage afstand fra hans reaktion, hun virker langt mere realistisk og køligt afklaret. Med sønnens død går ægteskabet med ét fra ægteparrets nærværende lykke (bl.a. illustreret med en overraskende kærlighedsscene i ægtesengen) til tavs distance. Ægteparret kan nærmest ikke længere holde hinanden ud, de kan dårligt tale sammen, kommunikation er afløst af en tilstand af "nu må vi bare komme videre, så godt vi kan hver for sig", og indse at "intet kan blive som det engang var". Genitrækket hér er, at vi godt kan forstå personernes ændrede karakter og indbyrdes forhold, uden at filmen behøver at forklare os mellemregningerne. Der hvor sorgen i nogle tilfælde forener mennesker, er det modsat i *La stanza del figlio*. Sønnens død adskiller forældrene. Den frembringer den krise, som altid ligger under overfladen. Det perfekte eksisterer ikke.

Vores identifikationspunkt er faderen Giovanni. Morettis skuespil er modent og dæmpet, afpasset tema og handling, og de få morsomme situationer finder vi, når Giovanni har sine patienter i psykoanalyse. Vi føler med Giovanni, håber at han på en eller anden måde kan blive forenet med sin kone igen, at han genfinder sin personlige balance - vi vil gerne genoprette lykketilstanden og forsøge at glemme sønnens ulykke. Slutningen giver os måske håb. Ægteparret er med datteren kørt en tur fra Ancona i øst til grænsen til Frankrig i vest, fra hav til hav. På stranden om morgenen forenes de i et mildt, kortvarigt latteranfald. Men det er og bliver med en bitter smag i munden. Kameraet holder afstand til personerne, de holder afstand til hinanden, vi kan måske håbe, men ved vel i virkeligheden godt, at når de skal videre herfra, bliver det nok hver for sig.

La stanza del figlio er klart mere traditionel end Morettis tidligere film. Men gemt i det traditionelle finder man en smuk og intelligent fortælling med mange tomme pladser, ufortalte sandheder, der måske går op for os undervejs, subtilt og enkelt udtrykt, men stærk i sin måde at lokke os med det banale håb om en genopretning af lykketilstanden; samtidig med at vi som filmen skrider frem må se i øjnene, at døden er uafvendelig og kærligheden flygtig.

Guldpalmerne er måske nok den største men ikke den første væsentlige pris, Moretti har vundet. I Cannes 1994 fik han prisen for bedste instruktion for *Caro diario,* i 1985 Sølvbjørnen i Berlin for *La messa è finita* og juryens store specialpris i Venedig for *Sogni d'oro* (1981). Men med *La stanza del figlio* er han nu tydeligvis nået frem til en mere moden periode i sin karriere, i hvert fald har han valgt at skrue

ned for den polemiske og selvoptagede side af sig selv, til fordel for et stærkere følelsesmæssigt indhold og en normaliseret fortællemetode. Nok både et tiltrængt pusterum fra hans ellers mere krævende film, og i det kommercielle filmsystem også en nødvendighed – *La stanza del figlio* er på kort tid blevet Morettis mest indtjenende film til dato.

Ole Steen Nilsson

Filmografi

1976 Io sono un autarchico
1978 Ecce Bombo
1981 Sogni d'oro
1983 Bianca
1985 La messa è finita
1989 Palombella rossa
1990 La cosa (dok)
1994 Caro diario/Kære dagbog
1998 Aprile
2001 La stanza del figlio

Christopher Nolan

Den engelske instruktør Christopher Nolan har skabt sig et navn på to snedigt konstruerede film, hvor forløbene er klippet op og klistret sammen på en måde, som involverer tilskueren oplevelsesmæssigt i ellers knastørre spørgsmål om erkendelse, erindring og bevidsthed

"Bare fordi jeg ikke kan huske, hvad jeg har gjort, betyder det ikke, at mine handlinger har været meningsløse. Verden står ikke stille, fordi man lukker øjnene." Sådan siger den hukommelsessvækkede hovedperson Leonard i *Memento* (2000) om sig selv. Men det skal vise sig, at han tager fejl - hans handlinger bliver faktisk meningsløse, alene fordi han ikke kan huske dem.

Leonard lider af mangel på korttidshukommelse. Han ved godt, hvem han er, han kan huske sin fortid som forsikringsagent, og at hans kone blev voldtaget og myrdet, men han kan ikke lagre nye erindringer eller erfaringer. Midt i en samtale kan han glemme, hvordan samtalen begyndte, og for overhovedet at kunne navigere i den uhæftede nuhed, hans eksistens består af, tager han polaroidfotos af folk og ting, han skal huske, noterer deres navne på dem og eventuelt, hvad han mener om dem: "Teddy - tro ikke hans løgne", og han forsøger at træne sit instinkt med en fænomenologs logik: Ved at gentage handlinger håber han at lære sin krop en vis automatik, så hans altid til bristepunktet spændte orienteringsapparat kan få en pause.

Akkurat på den anden side af de selvforanstaltede kontrolsystemer lurer det totale kaos. Hele tiden skal han etablere sin situerethed: Hvor er jeg - hvorfor - hvem er jeg sammen med - hvad er mit projekt? De nedskrevne facts bliver hans livslinie, og de vigtigste oplysninger angående konens morder, som han i denne amputerede tilstand jager, tatoverer Leonard på sin krop, så han altid helt bogstaveligt har dem på sig. Leonard betragter den menneskelige hukommelse som upålidelig. Hukommelse kan ændre et rums facon og en bils farve, siger han et sted til Teddy. Kun researchede og efterprøvede fakta taler sandt, og kun en metodisk samling af fakta kan skabe et sandt virkelighedsbillede, mener han, måske mere af nødvendighed end af lyst. Men som tilskueren aner, viser det sig snart, at heller ikke fakta er pålidelige. Også deres betydning fremstår efter en bevidsthedsmæssig filtrering og farves af den kontekst, som de til enhver tid begribes i.

***Memento* ses forlæns men forstås baglæns.** Det er de sprækker mellem ydre faktualitet og indre bevidsthed, som *Mementos* instruktør Christopher Nolan (f. 1970) bruger et koben til at vride op, så spørgsmål om erkendelse, erindring og erfaring myldrer frem i tilskueren: Hvordan kan man vide, at det der lejrer sig som hukommelse i tilstrækkelig grad ligner det, som faktisk skete? Og hvis ikke man kan stole på sin egen hukommelse, hvilken konsekvens har det da for selvforståelsen og for oplevelsen af eksempelvis sandhed og virkelighed?

Kobenet, som Nolan bruger, er en opklippet fortælleteknik, som involverer tilskueren aktivt i filmens temaer om bevidsthed, erindring og eksistens. Det sker ved at tilnærme tilskuerens oplevelse til den hukommelsessvækkede Leonards: *Memento* fortælles baglæns i små bidder, som for hvert nyt stykke skaber flere spørgsmål, end der besvares. Som Leonard kæmper tilskueren med at opnå fuld klarhed over, hvordan et forløb kausalt hænger sammen, uden at det helt lader sig gøre før til sidst.

Det er en raffineret fortælleteknik, som ved første øjekast får *Memento* til at ligne en film som *The Usual Suspects*. Men i modsætning til den rungende hulhed i Bryan Singers narrative gimmickfilm lægger fortællestrukturen i *Memento* niveauer til filmens tematiske tyngde:

De overraskende plottwists i den baglæns fortælling udbygger og overfører nemlig filmens konsekvente, filosofiske standpunkt - at et menneskes handlinger (modsat hvad Leonard siger) kun er meningsfulde, når de bagefter kan erindres. Betydning for mennesket opstår i bevidstheden om handlingen og den kontekst, som den blev udført i, ikke af handlingen selv. Det mærker tilskueren på sin egen krop og bevidsthed med den baglæns fortælleform: For tilskueren som for Leonard gælder, at det er den bevidsthedsmæssige lagring af handlinger og informationer - mere end handlingerne og informationerne i sig selv - som er afgørende for, hvilken betydning der skabes. For eksempel former tilskueren sit indtryk af den noget hylsteragtige Leonards personlighed ud fra hans lyse jakkesæt og sportsvogn, men til sidst afsløres det, hvad ikke engang Leonard selv ved, nemlig at det ikke er hans. Refleksionstemaet skaber altså resonans både i tilskuerens ikke-verbale oplevelse og i den erkendte bevidsthed.

En tid af kollektivt hukommelsestab.
Måske opdager man det ikke ved første møde med *Memento*, hvor man har nok at gøre med at pusle fortællingen sammen, men ved efterfølgende gennemkigninger bliver det tydeligt, hvor mange scener der er blottet for plot-fremdrift og i stedet er som vertikale prober nedad i refleksionstemaet. Refleksion har været et centralt emne i filmkunsten siden modernismen brød frem i 1960'erne. Men hvor eksempelvis 1970'ernes nye tyske film var optaget af det tyske krigstraume og derfor handlede om behovet for at huske (og fortrænge) i samfundsmæssig forstand, altså udtrykte en historisk-sociologisk refleksivitet, er der de seneste femten år sket et skift til en individorienteret refleksivitet. Det gælder *Memento*, og det gælder for eksempel Terence Davies' poetiske afsøgninger af sine egne erindringsaflejringer og Atom Egoyans film, der skrues narrativt sammen på en måde, der minder om hukommelsens. Skiftet fra en optagethed af historie til en optagethed af erindring kan iagttages både i kunsten og i samfundet som sådan, og ikke så få sociologer og samtidsdiagnostikere har forsøgt at give bud på hvorfor.

En af de fremtrædende er kultursociologen Andreas Huyssen. I studier af den moderne vestlige virkelighed, som Huyssen kalder "a culture of amnesia" - et samfund af kollektivt hukommelsestab – begræder Huyssen som mange andre det tab af historisk interesse, som præger vores moderne tid, men han erkender, at det ikke kan være anderledes. Som kultur er vi nemlig i færd med at afskaffe de ydre tidsparametre: Hele året kan vi få de samme friske råvarer; mange arbejder om



Memento

natten; storbyerne sover aldrig, og internettet er altid aktivt. Livsfaserne bliver i stadig større grad individuelle til- og fravalg: Man vælger om man vil have børn tidligt eller sent - måske slet ikke. Har man arbejdet som revisor i tyve år, afskærer det ikke muligheden for pludselig at tage en anden uddannelse, eller måske sælge godset og rejse verden rundt. Vi har mistet de automatiske forløb og rækkefølger, der indlejrede os i en selvfølgelig fornemmelse både for døgnets rytme og for livets faser.

Udviskningen af ydre tidsparametre har ifølge Huyssen den uheldige bivirkning, at vi som mennesker risikerer at miste os selv. Argumentet er, kort skitseret, at vi for at kunne opleve livet som meningsfuldt har brug for at opleve det i en tidslig struktur. Det moderne menneske, som mister de ydre tidsparametre, må derfor finde en tidsstruktur et andet sted, og fokus skifter naturligt til det indre erindringsrum, som også er en måde at ordne livet tidsligt på. Huyssen betragter altså optagetheden af erindring som en naturlig konsekvens af den moderne udvikling. Der er bare den hage ved skiftet fra ydre til indre tidsparametre, at det gør mennesket sårbart på en måde, det ikke tidligere har været. Hukommelsesevnen bliver det, som alene adskiller det enkelte menneske fra fortabelse. Det er den sårbarhed, *Memento* handler om:

Leonard er personificeringen af, hvordan tabet af fornemmelse for tid medfører

et tab af fornemmelse af selv – og dermed af mening. Luis Buñuel har udtrykt det smukkere end nogen. Han skriver et sted: "Først idet mennesket begynder at miste hukommelsen, går det op for ham, at hukommelsen er det, som gør livet. ... Hukommelsen er vor oplevelse af sammenhæng, vores fornuft, vore følelser, selv vore handlinger. Uden den er vi intet." Den eneste mulighed, den hukommelseshandicappede Leonard har for at opnå noget der minder om et meningsfuldt liv er ved at opleve sin afklippede nuhed som meningsfyldt, og dette projekt afsløres til sidst som en umulighed, som en illusion. Uden erindringsevne kan det ikke lade sig gøre.

Litteratur som inspirationskilde.
Optagetheden af, hvordan fortællestruktur kan være med til at involvere tilskueren på mere end filmens plotniveau, har Christopher Nolan arbejdet passioneret med fra sine første kortfilm. Som litteraturstuderende blev han fascineret af litteraturens mere fritflydende forhold til kontinuitet og kronologi, og han kastede sig ud i små filmiske formeksperimenter, som blandt andet førte til en surrealistisk kortfilm, der blev vist på amerikansk PBS-tv, da Nolan var 19.

Debutfilmen *Following* (1998) blev lavet i England for ingen penge. Nolan skød selv filmen på 16mm, og han skrev, instruerede, producerede og klippede selv. *Following* er en sort-hvid, noir-inspireret fortælling, som er lige så optaget af det moderne menneskes bevidsthedsmæssige situation som *Memento*. Historien sparkes i gang af en forfatterspire, der for at finde inspiration til at skrive begynder at følge efter tilfældige mennesker på gaden. Men snart drejer plottet uventet rundt, og det drejer igen og igen resten af filmen, men modsat typiske plottwist-bårne film gør den opklippede tidsstruktur i *Following*, at tilskueren ikke overlades til ren handlingsafkodning men tilbydes indgange til at beskæftige sig med filmens sære fortælling på flere planer. På mange måder ligner *Following* en opvarmning til *Memento*: Instruktøren har koncentreret sig om at konstruere en sindrig fortællestruktur, som jonglerer med flere tidsplaner samtidig. Ambitionen var at få konstruktionen som sådan til at fungere, og det lykkedes. I *Memento* har Nolan derefter kastet sig over at udvikle potentialet fra de mellemrum i tilskuerens oplevelse og bevidsthed, som opstår, når tidsforløbet klippes op i stedet for at blive fortalt lineært. Det er den respekt for og plads til tilskueren, som mere end noget andet gør Christopher Nolan til en instruktør, det også i fremtiden vil blive interessant at gå i dialog med.

Niels Bjørn

Filmografi (spillefilm)

1998 Following
2000 Memento

Idrissa Ouedraogo

Den uhyre produktive burkinske instruktør Idrissa Ouedraogo er et af de mest markante navne på den afrikanske filmscene. Hans film udspiller sig som regel i de afrikanske landsbyer, men deres helt enkle historier er båret af en dyb humanisme, som gør dem universelt vedkommende

"Finansieringen af en afrikansk film er et mindst lige så stort kunstværk som filmen selv". Sådan skrev den svenske filmkritiker Nils Petter Sundgren i 1970 i sin lille bog *På bio söder om Sahara*, længe før Idrissa Ouedraogo (f. 1954) blev en hovedskikkelse på kontinentets filmscene. Men som ingen anden mestrer Ouedraogo såvel den ene som den anden type filmkunst. I modsætning til de fleste af sine kolleger - der må ernære sig som taxachauffører o.l. mellem de få film, det lykkes dem at få finansieret - har han siden sin debut i 1981 været mere eller mindre kontinuerligt beskæftiget med at lave film. Indtil videre er det, så vidt vides, blevet til 19 kortfilm og 8 lange spillefilm, hvoraf adskillige har vundet vigtige priser rundt om på de store filmfestivaler.

En afrikaner der laver film. De fleste af Idrissa Ouedraogos film fremstår som en lykkelig syntese af vestlig og afrikansk kultur. På nær en enkelt - *Le cri du coeur* (1994) - udspiller de sig alle i Afrika, og for det meste på landet, hvor den traditionelle afrikanske kultur endnu er i højsædet. Men deres som regel ganske enkle og universelt humanistiske historier har rødder i antikkens græske tragedier og/eller amerikanske genrefilm.

Noget af forklaringen på, at Idrissa Ouedraogo - i modsætning til mange af sine mere puristiske kolleger - ser det som noget helt naturligt at forene afrikansk og vestlig kultur, er måske, at han er uddannet såvel i Afrika - ved den nu nedlagte filmskole i Burkina Fasos hovedstad Ouagadougou - som ved den daværende franske filmskole IDHEC. En væsentligere årsag er formentlig, at han nægter at blive relegeret til en "afrikansk ghetto" - som han kalder det - hvor det forventes, at han formidler mere eller mindre etnografiske billeder af et arkaisk Afrika eller et politisk korrekt budskab om kontinentets aktuelle situation.

Han reagerer også voldsomt, hvis man kalder ham en afrikansk instruktør: "Jeg er ikke en afrikansk filmskaber, men en afrikaner, der laver film", ynder han at understrege. Det er ikke fordi han forsøger at lægge afstand til det afrikanske kontinent, som han jo konstant beskæftiger sig med i sine film, men fordi han vil have, at folk skal synes om hans film, fordi de er gode - og ikke fordi de er afrikanske.

Af samme årsag vil han heller ikke acceptere, at afrikanere, der laver film, skal tage til takke med mere ydmyge formater end deres kolleger i resten af verden. På et kontinent, der ikke ligefrem vader i penge, og hvor offentlig filmstøtte i det store og hele er et ukendt begreb (bortset fra lige



Tilai

netop i Idrissa Ouedraogos hjemland Burkina Faso, selv om det er et af verdens allerfattigste lande), er der ellers mange instruktører, der mener, at det billige digitale videoformat er vejen frem. Men Idrissa Ouedraogo vil lave "rigtige" 35mm-biograffilm, med professionelle folk bag kameraet - også selv om det indebærer, at fotograf, lydperson, klipper osv. nødvendigvis må importeres fra Europa.

Landsbyens menneskelige dramaer. Efter debutspillefilmen *Yam Daabo* (*Le choix*, 'Valget', 1987), der handler om en familie, som nægter at være passive modtagere af vestlig ulandshjælp og i stedet pakker deres få ejendele og vandrer til en mere frugtbar egn, hvor de knokler for at brødføde sig selv, kom gennembruddet med *Yaaba* ('Bedstemor', 1989). *Yaaba* er første del i en 'landsby-trilogi', der tillige omfatter *Tilai* ('Loven', 1990) og *Samba Traoré* (1992).

Alle tre film låner landsbyens sindige rytme og det tørre Sahel-landskabs gulligt-røde farvenuancer. De fleste roller udfyldes af amatører, som ikke synes at spille, men bare *er* de, fiktive, personer de fremstiller - især er Ouedraogo fænomenal til at få børn til at agere med en helt utrolig naturlighed. Filmenes fortællestruktur er elliptisk og knap, men levner samtidig generøst plads til situationer, som ikke er af umiddelbar relevans for hovedhandlingen, men breder dramaet ud til at omfatte hele fællesskabet. Nærbilleder er der ikke mange af, dels fordi det er mindre kostbart at optage en hel scene i én lang totalindstilling, men i lige så høj grad fordi personerne skal opfattes som elementer i en større helhed: landsbyfællesskabet, naturen, kosmos...

Yaaba, der fik kritikerprisen i Cannes, beretter den rørende historie om to børn, Bila og Npoko, der bliver venner med en gammel kone, Sana, som bor alene uden

for landsbyen. Landsbyboerne anser Sana for at være heks, fordi hendes mor døde under fødslen, så som forældreløs har hun hele livet måttet acceptere en position som udstødt - lige til Bila og Npoko trodser fællesskabets overtroiske intolerance, og deres forældres håndfaste indvendinger, og viser hende en smule medmenneskelighed.

I *Tilai*, der er en slags græsk tragedie *à l'africaine* - eller Kieslowski på afrikansk - sætter Ouedraogo fokus på de store etiske spørgsmål, som holdes op imod en rigid overholdelse af traditionen. Hovedpersonen Saga har været borte fra landsbyen i to år, og i mellemtiden har hans far giftet sig med Sagas kæreste, Nogma. Da Saga og Nogma stikker af sammen, pålægger fællesskabet Sagas bror, Kougri, at slå Saga ihjel. Kougris samvittighed byder ham imidlertid at lade Saga slippe, men han bilder de andre ind, at han faktisk *har* slået sin bror ihjel. Kougri forråder altså fællesskabets Lov, men forrådes selv af Saga, da denne vender hjem for at se sin dødssyge mor en sidste gang. Dermed afsløres Kougris løgn, og i desperation skyder han Saga i ryggen, da denne knæler ved moderens båre. *Tilai* fik juryens pris i Cannes, og i al sin upåfaldende enkelhed er den da også en både umådeligt smuk og bevægende film, hvis etiske drama på ingen måde er bundet til en afrikansk kontekst.

Trilogiens sidste film, *Samba Traoré*, der belønnedes med Sølvbjørnen i Berlin i 1993, transplanterer kriminal- og westerngenrens arketyper til den støvede burkinske landsby. Efter at have begået væbnet røveri på en tankstation i byen vender den unge Samba hjem til landsbyen. Uden at fortælle, hvor pengene stammer fra, bruger han udbyttet til alles bedste og bliver en helt i landsbyen. Han gifter sig med den smukke Saratou, men indhentes af sin betændte fortid, netop som Saratou skal føde deres fælles barn. På baggrund af Sahel-landskabets tidløshed antager *Samba Traoré* mytiske dimensioner, men den er samtidig et universelt humanistisk drama om Loven versus den enkeltes samvittighed.

Til landsbyfilmene hører også *A Karim na Sala* (*Karim et Sala*, 1991) - en sød historie om venskabet mellem to børn (spillet af de samme som var Bila og Npoko i *Yaaba*) - og Ouedraogos seneste film, *Le monde à l'endroit* (2000), der er en veloplagt sædekomedie om den evige kamp mellem kønnene.

Verden uden for landsbyen. Efter trilogien søgte Ouedraogo uden for den burkinske landsby. *Le cri du coeur* (1994), der udspiller sig i Paris, sætter fokus på kultursammenstødet mellem franskmændene og en afrikansk indvandrerfamilie. I centrum står familiens lille søn, der sammen med sin eneste franske ven, en halvgal subsistensløs spillet af Richard Bohringer, fantaserer om et mytisk Afrika - hvilket giver Ouedraogo anledning til at prøve kræfter med den magiske realisme.

Kini & Adams (1997), der er optaget i Zimbabwe og har engelsktalende sydafrikanske skuespillere i hovedrollerne, handler om to venner, som møjsommeligt bygger en bil af de skrotdele, de kan få fingre i. Drømmen er ikke bare at få vraget ud at køre, men tillige at bruge det som indbringende taxa i byen. Tonen er munter og humoren undertiden et godt stykke under bæltestedet, men latteren bliver stikkende i halsen, da komedien undervejs slår om i dødeligt alvorlig tragedie.

Som den pragmatiker han er, tager Idrissa Ouedraogo imod praktisk talt enhver bestillingsopgave, der kan holde

ham i gang med at lave film. Men selv om han igennem de sidste tyve år nærmest har sprøjtet film ud, er det endnu ikke lykkedes ham at lave den film, han altid har drømt om - en storfilm om Mossi-lederen Mogho Naba Wobgo, som fra sin tiltrædelse i 1889 holdt stand mod den franske kolonimagt i hele syv år. Det forlyder imidlertid, at Ouedraogo siden 1997 faktisk har arbejdet på denne film, der skal have over 1500 statister og et budget på omkring 50 millioner danske kroner, hvilket er helt uhørt i en afrikansk sammenhæng. Foreløbig har *Naba Wobgo* været fire år undervejs, og man kan frygte, at finansieringen af netop drømmefilmen for altid vil forblive det kunstværk, det ikke lykkedes Ouedraogo at skabe. Vi håber det ikke.

Eva Jørholt

Filmografi

1981 Poko (kort)
1981 Pourquoi? (kort)
1983 Les funérailles du Larle Naba (kort)
1983 Les écuelles (kort)
1984 Issa le tisserand (kort)
1984 Ouagadougou, Ouaga deux roues (kort)
1985 Tenga (kort)
1987 Yam Daabo/Le choix
1989 Yaaba
1990 Tilai
1991 A Karim na Sala/Karim et Sala
1991 Obi (kort)
1992 Samba Traoré
1994 Gorki (kort)
1994 Le cri du coeur
1994 Afrique, mon Afrique (kort)
1995 Lumière et compagnie (episode)
1996 Samba et Leuk le lièvre (kort)
1997 Kini & Adams
1997 Les parias du cinéma (kort)
1997 Le gros et le maigre (kort)
1997 La boutique (kort)
1997 Pour une fois (kort)
2000 Scénarios du Sahel (3 kortfilm om AIDS)
2000 Le monde à l'endroit

François Ozon

Med absurde sammenkoblinger af sex, magt og selvidentitet gør den franske instruktør François Ozon - som en moderne Buñuel - oprør mod tidens indgroede tankemønstre og mod den videnskabelige rationalitets tyranni

Lad det være sagt med det samme: François Ozons (f. 1967) film handler om sex. Den franske instruktørs indtil videre fire spillefilm *viser* ikke megen sex - og slet ikke eksplicit sex, som fransk film ellers excellerer i for tiden. Faktisk er François Ozons film tørre som saltstænger. Men de *handler* om sex. Om seksuelt begær, om hvordan man med psykologi kan bruge sex til at opnå magt, og ikke mindst handler de om at udfordre dogmatiske forestillinger, som tilskueren måtte have om sex og seksualitet.

Et kort rids over et par handlingstråde kan give en fornemmelse af, hvad man kan forvente sig af en François Ozon-film: I debutfilmen *Sitcom* (1997) forfører en mor sin homoseksuelle søn i et håb om at omvende ham. Det lykkes ikke, men projektet inspirerer trods alt hans søster til at forsøge med faren. I efterfølgeren *Les amants criminels* (1998) bliver det unge par Alice og Luc holdt fanget af en eneboer i en skovhytte. Luc bliver seksuelt misbrugt af manden, og voldtægterne bliver paradoksalt nok et seksuelt gennembrud for Luc, som har lidt af impotens. Sammen med eneboeren har Luc ingen potensproblemer, og til slut i filmen får han også endelig rejsning sammen med sin pigekæreste. I Ozons tredie spillefilm, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (1999, *Dråber på hede sten*), som indbragte ham instruktionsbjørnen i Berlin i 2000, snor handlingen, der er baseret på et teaterstykke af Fassbinder, sig om den midaldrende Léopold, der er så god en elsker, at han opnår ubetinget magt over enhver af sine seksuelle erobringer: Først forfører han den 19-årige Franz og gør ham til sin husslave, og da Franz' kæreste Anna dukker op for at vinde Franz tilbage, forfører Léopold også hende. Snart dukker også Vera op, som giver perspektiv til de to unges begær. Hun fortæller dem, hvordan hun efter års forhold til Léopold skiftede køn fra mand til kvinde i et desperat forsøg på at forblive seksuelt interessant for ham.

Gengivet i resumé lyder François Ozons film muligvis som højspændt camp, men faktisk fortæller instruktøren de grænseoverskridende forløb så de mest af alt minder om Buñuels nøgterne absurdisme. For eksempel er *Sitcom* en satire over seksuel identitet: Teenagedatteren Sophies sadomasochisme forklares med selvhad pga. kærlighedssvigt, hendes bror Nicolas' homoseksualitet med, at han har en dominerende og omklamrende mor, og så videre. Forskellige tiders psykologiske forklaringsmodeller på seksuelle perversioner og lyster spilles ud i konkret situationskomik, og som i Buñuels borgerskabssatirer bliver resultatet, at konventioner, der indgår (eller har indgået) i vores fælleskulturelle normalforståelse, pludselig fremstår som absurde. Det bliver altså forsøget på ratio-



Dråber på hede sten

nelt at forklare og forstå den menneskelige seksualitet, filmen angriber.

Michel Foucault i skabet. Man kunne godt mistænke François Ozon for at have læst filosoffen Michel Foucaults seksualhistoriske værk. Før filmskolen tog Ozon en universitetsuddannelse i filmvidenskab, og hans akademiske skoling dukker frem i hans afvisning af, at menneskets seksualitet er en del af dets personligheds kerne. Det er en opfattelse, Ozon har tilfælles med Michel Foucault, der i sit seksualhistoriske udredningsarbejde beskriver seksualitet som en ny opfindelse. Foucault formulerer det sådan, at vi kun har haft seksualitet siden det 18. århundrede og sex siden det 19. Hvad vi havde før da, var uden tvivl kødet, skriver han, og dermed demonstrerer han, at arts-inddelingen i for eksempel heteroseksuelle og homoseksuelle ikke er nogen naturlov. Den skyldes et historisk set nyt behov i den vestlige verden for det umulige, nærmere bestemt at inddele, systematisere, indkredse, beskrive og forstå mennesket rationelt. Med den påpegning åbner Foucault mulighed for at vippe opfattelsen af pinden, og det er præcist, hvad François Ozon gør, når han laver figurer som Luc i *Les amants criminels*, og Léopold og Franz i *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes.*

Behovet for at forstå Luc i *Les amants criminels* som enten homo-, hetero- eller biseksuel er med andre ord højst tilskuerens, det er ikke Ozons, og ikke Lucs.

Oprør mod tankevaner. Det er altså måden, vi tænker og opfatter på, som Ozon langer ud efter, eller rettere automatikken i vores kulturhistorisk situerede tanke- og opfattelsesmønstre. Ozon skaber figurer, som trodser enhver kategorisering og placerer dem i handlingsforløb, der ikke klemmes i dramaturgens skruetvinge men følger deres egen, strengt konsekvente logik.

I *Les amants criminels* blander Ozon subliminale elementer fra Grimms eventyr sammen med en kras realistisk filmstil til en foruroligende film, der er som en glidebane for tilskuerens rationelle afkodningsbehov.

Filmen er en metodisk afdækning af de bevidste og ubevidste, seksuelle motiver, som får det unge par, Alice og Luc, til at myrde deres klassekammerat, araberen Saïd: For eksempel præsenteres Lucs motiv til at slå Saïd ihjel i starten af filmen som hævn. Alice fortæller Luc, at Saïd har deltaget i en massevoldtægt af hende, og hun beder Luc hjælpe sig med at gøre det af med ham. Senere lægges i flash back-sekvenser spor ud, som peger på, at Luc hemmeligt begærede Saïd, og at han i en Bataille'sk udveksling af sex og død slår Saïd ihjel, fordi døden er den eneste måde for ham at opnå en grænseoverskridende, kropslig oplevelse med Saïd. Hen imod slutningen af filmen overværer Luc et kys mellem Saïd og Alice, som endnu engang forskubber tilskuerens opfattelse af Lucs motiv. Uanset om det er Alice eller Saïd, Luc bliver mest jaloux på, da han overværer kysset, er hans motiv til drabet at forpurre, at de to får hinanden.

Mindst lige så komplekse er Alices erkendte og uerkendte motiver til at gøre det af med Saïd. Og derfor går den tilskuer, som vier alle sine kræfter til at finde en nøgle, der med Hollywoodsk metodik kan forløse alt, galt i byen. Ingen af forklaringerne kan alene redegøre for Lucs motiv. De er alle væsentlige, ligesom selve forløbet er væsentligt, for tilsammen danner de for tilskueren en erkendelse af, hvor begrænsende det er at koge alt ned til en forklaring.

Invitation til tilskueren. Mens Ozon med en arkæologs koncentration blotlægger de psykologiske spor efter og motiverne til grænseoverskridende handlinger, bruger han ganske få kræfter på at beskrive selve begivenheden. For eksempel slutter første akt i kammerspillet *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* med, at det lykkes den indsmigrende Léopold at forføre ynglingen Franz, som han har mødt samme aften. Ved åbningen af anden akt løber Franz rundt i Lederhosen som husslave og forsøger at gøre den buldrende, ubehøvlede Léopold tilfreds. Nogen tid er altså gået, og det psykologiske magtforhold mellem de to er komplet forandret, men Ozon overlader mellemregningen til tilskueren.

Som tilskuer til Ozons film overlæsses man altså ikke med information. I stedet inviteres man til at arbejde med de psykologiske lag. Det er ikke, hvad der sker, som er interessant, men hvordan og hvorfor.

Det er nok noget af det mest iøjnefaldende ved François Ozons oprørske projekt, at han ikke som mange andre af tidens intensitetsjagende unge instruktører med synsbedøvende billedexcesser forsøger at råbe højest. I stedet underspiller Ozon sine handlingsforløb med stilistisk knaphed i film, der sjældent varer mere end 90 minutter. Han arbejder med stramme, dynamiske billedkompositioner, overvejende i faste indstillinger, dialogen er trimmet helt ned, og hans brug af underlægningsmusik er sparsom. På den

måde skabes plads til både tilskuerens blik, hørelse og refleksion.

Det er som om Ozon giver kraft tilbage til et begreb, som ellers har været fyord et par årtier: Indhold. François Ozon tager livet og filmkunsten alvorligt. Fra sit lille hjørne af diskussioner om sex, magt og samfundsmæssighed vil han gøre op med rigide tankemåder. I hans film er det samfundet, der er perverst, fordi det forsøger at amputere mennesket til at passe ned i videnskabeligt målbare kategorier. Det er en pointe, som på en gang føles gammel og spritny. Gammel fordi sammenkædningen af samfundskonventioner og psykologi har været emne for filmkunsten før, tydeligst i de nye tyske film i 1970'erne. Men samtidig ny, fordi Ozons figurer ikke fungerer som instrumenter for politisk agitation. De er mere anarkistiske størrelser, som gør op med selve tanken om rigide systemer og kræver deres ret som magtfulde i al deres uforklarlighed.

Et skridt videre. Endnu udpeger François Ozon flere problemer end løsninger med sine film. Men i hans seneste film, *Sous le sable* (2000), er noget nyt på spil. Væk er oprøret, og frem træder et komplekst, psykologisk portræt af en midaldrende kvinde i livskrise. Om filmen af den grund udstikker en helt ny vej for den unge instruktør, er for tidligt at sige, men uanset hvad har han allerede vist så megen kunstnerisk integritet, kompromisløshed og personlighed, at han ligner en fremtidig storspiller i europæisk filmkunst.

Niels Bjørn

Filmografi

1991 Une goutte de sang (kort)
1991 Peau contre peau (Les risques inutiles) (kort)
1991 Le trou Madame (kort)
1992 Thomas reconstitué (kort)
1992 Victor (kort)
1993 Une rose entre nous (kort)
1994 Action vérité (kort)
1994 La petite mort (kort)
1995 Une robe d'été (kort)
1995 Scènes de lit (kort)
1995 Jospin s'éclaire (dokumentar)
1996 Regarde la mer (kort)
1997 Sitcom
1998 X2000 (kort)
1998 Les amants criminels
1999 Gouttes d'eau sur pierres brûlantes/Dråber på hede sten
2000 Sous le sable

Nick Park

Da 1980'erne blev til 1990'erne, bragede britisk modelanimation gennem alverdens filmlærreder. Nick Park stod som eksponent for denne fornyelse af dukkefilmen, og efter at have hjembragt adskillige Oscars udfordrer han nu fra europæisk side Disney på den animerede spillefilm

Året var 1993. Den idylliske middelalderby Annecy i regionen Haute-Savoie nær den schweiziske grænse lagde endnu engang lokalitet til Festival International du Film d'Animation. Festivalen er animationsfilmens svar på Cannes og havde hidtil været domineret af tegnefilmen som genre, men dette år skulle blive meget anderledes, til især franskmændenes store fortrydelse: Briterne kunne præsentere en kaskade af fuldstændig vidunderlige film, for det meste produceret i Aardman Animations studier beliggende i Bristol. Tillige brød englænderne dominansen af tegnefilm, for deres værker var animeret med dukker af modellervoks, og dét år i Annecy blev det fuldstændig evident at briterne havde formået at forny en genre, som ellers mest var forbundet med østeuropæisk eller lidt altmodisch karakter.

Revival af en gammel genre. Aardman Animations blev skabt af to skolekammerater, Peter Lord og David Sproxton, som siden starten af 1970'erne havde opnået en vis succes med små modellervoksfilm produceret til børneafdelingen på BBC. En begyndende reklamefilmsproduktion satte dem i stand til at eksperimentere med mediet, og et af eksperimenterne var dokumentariske dukkefilm: Lydmænd blev sendt ud med båndoptagere for at optage bidder af dagligdags samtaler, der blev klippet og mixet til et færdigt lydbillede, som så inspirerede instruktørerne til opbygningen af storyboardet. Herefter tog animatorerne fat og animerede figurerne efter lydbåndet - som noget nyt; med læbesynkronisering - en feature som tegnefilmen havde benyttet sig af siden tonefilmens opfindelse og som nu pludselig sparkede den klassiske dukkefilm fra stumfilmen ind i tonefilmens tidsalder.

Indførelsen af computere under optagelserne til at checke bevægelserne i det enkelte billede, var dén teknik som pludselig muliggjorde læbesynkronisering, men som også sørgede for, at animationerne fremtrådte langt mere flydende og undgik den klassiske dukkefilms hakkende bevægelser. Endvidere var disse serier, som Aardman producerede til BBC og Channel 4, ikke tiltænkt et børnepublikum, men blev vist på tv i primetime. Modelanimation blev med ét slag enormt populært hos et modent publikum. Musik- og reklamebranchen kunne ikke få nok, og Aardman fik vokseværk.

Modelanimation goes to Hollywood. Til dette kreative miljø i Bristol ankom i 1985 en ung student fra National Film & Television School i London. Nick Park (f. 1958) medbragte en halvfærdig elevfilm fra filmskolen og fik ansættelse på Aardman Animations som animator på deltid. Når der var tid for det ordinære arbejde med børne- og reklamefilmene, hjalp Lord og Sproxton den talentfulde animator, der med skæbnens hjælp var



The Wrong Trousers
(Aardman Animations)

faldet ned i deres turban, med at færdiggøre sin elevfilm om en mand og hans hund, der bygger en rumraket for at flyve til månen og spise ost. Wallace & Gromit var født og filmen *A Grand Day Out* (1989, *Walter og Trofast - Alle tiders skovtur*) var så overbevisende, at den indbragte Aardman og Nick Park deres første Oscarnominering.

Samtidig lod Lord & Sproxton Nick Park instruere det sidste opus i en serie af voksenanimationer kaldet 'Lip Synk'. Nick Park satte sig for at lave en film om dyr i zoologisk have og begyndte at rende rundt i en zoo med sin båndoptager. Dyreværnsforeninger er en temmelig frygtet magtfaktor i England, så da det gik op for ledelsen af den pågældende zoo, at den besynderlige unge mand, der rendte rundt og optog lyde i deres have, havde til hensigt at lave en film om indespærrede dyr, blev han øjeblikkeligt smidt på porten. Af og til fører modstand til kunstnerisk opfindsomhed og i stedet optog Nick Park sine lydspor med venner, naboer og studiekammerater og lod disse konversationer være bestemmende for sine animationer med sære dyr, som reflekterer over et liv i fangenskab: En allegori over det moderne vestlige samfunds tryghedsnarkomani, det multietniske britiske samfund og den universelle higen efter frihed. Den unge student havde nu lavet to film i sit liv. Begge blev nomineret til en Oscar i 1990, og med *Creature Comforts* (1990, *Bag tremmer*) vandt Aardman og Nick Park deres første Oscar.

Fra stumfilm til Spielberg. I Annecy 1993 var der på en græsplæne foran festivalpalæet rejst et gigantisk filmlærred, og da mørket faldt over den bjergomkransede by, oplevede det forsamlede publikum under åben himmel verdenspremieren på *The Wrong Trousers* (1993, *Walter og Trofast - De gale bukser*) med makkerpar-

ret Wallace & Gromit. Filmen var intet mindre end en revolution! Udover en excellent timing i animationen var filmens kameragange og klipning ophøjet til perfektion. Væk var tidligere dukkefilms præg af affilmet teater, og i stedet var trådt den samme grundlæggende filmiske glæde, som bragte Steven Spielberg til tops med Indiana Jones-filmene.

Den hæsblæsende jagt på skurken i slutningen af filmen, udført på pistol, modeljernbane og underbukser er allerede gået over i filmhistorien. Tegnefilmen har som kunstart også udviklet sig og brugt computerne som redskab til at udvikle fantastiske kameragange og scenerier, men den er alligevel for altid bundet til papirets to dimensioner og tegningens fladhed. Aardman og Nick Park udnyttede modelanimationens tre dimensioner til at ophæve skellet mellem animation og en hvilken som helst anden professionel film, eller som fotografen David Sproxton udtrykker det med ægte britisk underdrivelse: "Tilfældigvis laver vi animerede film, men grundlæggende laver vi film på en fuldstændig konventionel måde: Der bliver lavet manuskript og storyboard, de bliver belyst og filmet - blot tager det os meget lang tid at lave dem, men metoden er fuldstændig som på en live action film."

Casting og design. Filmhistorien er fyldt med uforglemmelige komikerduoer som Gøg & Gokke, Fy & Bi, Bop Hope & Bing Crosby, og til denne kongerække kan nu føjes Wallace & Gromit. Allerede på sin elevfilm havde Nick Park opstøvet en arbejdsløs skuespiller til at lægge stemme til Wallace, en ikke alt for klog opfinder med hang til ost. Peter Sallis' slæbende og yderst britiske røst glider perfekt ind i filmens univers som et koncentrat af engelsk hverdag. Hunden Gromit er betydeligt mere intelligent og overbærende end sin tobenede ven, men er til gengæld stum og har ingen mund. Hele figurens udtryk er mesterligt udtænkt og animeret alene gennem ørerne og øjenbrynenes bevægelser. En pingvin er i rollen som filmens skurk fuldstændig udtryksløs, men netop dette fravær af ansigtstræk gør det umuligt at afgøre figurens sindstilstand, og efterlader en diabolsk dobbelttydighed så karakteren fremstår med en frysende psykopati.

Den europæiske udfordring. *The Wrong Trousers* vandt en Oscar i 1993, og den sidste film i Wallace & Gromit-trilogien *A Close Shave* (1995) vandt med selvfølgelighed sin Oscar. Animation er en frygtelig langsommelig proces, og det er meget let at miste overblikket undervejs, men her var altså en filmskaber som i sit unge liv kun havde skabt fire film: Alle fire blev nomineret til en Oscar og tre af dem vandt faktisk én. En sådan succes måtte naturligvis få konsekvenser, og Nick Park blev gjort til medejer af Aardman Animations, som nu med en helt ny produktionsenhed i udkanten af Bristol satser på modelanimerede spillefilm, finansieret af det Spielberg-ejede DreamWorks som en direkte udfordring af Disneys monopol.

DreamWorks har foreløbig afsat finansiering til fem film der hver koster omkring en kvart milliard kroner, og tillige givet Aardman fuldstændig kunstnerisk frihed. Den første af disse spillefilm, *Chicken Run* (2000, *Flugten fra hønsegården*), som er en pastiche over John Sturges' Anden Verdenskrig-klassiker *The Great Escape* (1963, *Den store flugt*), færdiggjorde Nick Park og Peter Lord i slutningen af 2000. Både dén og Wallace & Gromit-filmene antyder en yderligere årsag til den internationale succes: Alt for ofte udvandes europæiske film og lader sig amerikanisere, når

der er store budgetter involverede, af en frygt for ikke at kunne konkurrere internationalt.

Men Aardman og Nick Park er gået den modsatte vej: Deres fingeraftryk og bud på en global succes har været at bibeholde et lokalt særpræg - i dette tilfælde et stykke ultra britisk hverdag, i en amerikaniseret verden.

Steen Dalin

Filmografi

1989 A Grand Day Out/Walter og Trofast - Alle tiders skovtur
1990 Creature Comforts/Bag tremmer
1993 The Wrong Trousers/Walter og Trofast - De gale bukser
1995 A Close Shave
2000 Chicken Run/Flugten fra hønsegården

Sally Potter

Sally Potter er på én gang meget engelsk og uhyre kosmopolitisk. Hun sprænger grænser for køn og kønsroller i sine film, og satte i The Tango Lesson sig selv i scene i en original udforskning af forholdet mellem det virkelige liv og fiktionen

Sally Potter er født i 1949, og uddannet som danser og koreograf. Hun har arbejdet på teater, med dans, musik, skrevet digte, m. m., og lavede sin første 8mm film i 1968. I 1970'erne grundlagde hun The Limited Dance Company og optrådte med dette i både Storbritannien og USA. Herefter virkede hun i forskellige sammenhænge, bl.a. også sammen med musikgruppen FIG (Feminist Improvising Group). I 1979 instruerede hun sin første egentlige film, kortfilmen *Thriller*, "a feminist comedy", som gendigter Puccinis opera *La Bohème* set fra Mimis synspunkt. I 1983 kom hendes første spillefilm, den eksperimenterende *The Gold Diggers*, med Julie Christie. Den var et kritisk syn på de roller, kunsten i vores kultur tildeler kvinder. Filmen blev en fiasko som tog hårdt på Sally Potter: "The reaction to *The Gold Diggers* made me feel seriously in danger of not being able to do my life's work." (1)

Forskelligt køn. I de følgende år arbejdede Sally Potter mest med fjernsyn, og først i 1992 kom hendes gennembrudsfilm *Orlando*, et projekt som hun havde arbejdet på i alle årene siden *The Gold Diggers*. Det var en film der på forhånd var store forventninger til - og det er let at forstå hvorfor: en kvindelig avantgardistisk filmkunstner gav sig i kast med en berømt og på alle måder grænseoverskridende bog, *Orlando*, Virginia Woolfs kærlighedserklæring fra 1928 til forfatterinden Vita Sackville-West. En underfundig "biografi" om Orlando, der hverken er bundet af et normalt menneskes levetid eller det én gang tildelte køn. Vi møder ham først som ung adelsmand på Dronning Elizabeth I's tid, men tager (i filmen) afsked med hende som en selvbevidst kvinde i slutningen af det 20. århundrede. Overgangen fra mand til kvinde ses i filmen ved at Orlando betragter sig selv nøgen i spejlet, ser en kvinde og blot konstaterer "Same Person. No difference at all. Just a different sex.". Et sådant radikalt og overraskende kønspolitisk statement og en så begejstret hyldest til det androgyne var med til at gøre Woolfs bog til et uomgængeligt værk for 70'ernes kvindebevægelse. Både Sally Potter og skuespilleren Tilda Swinton, som spiller Orlando, nævner at bogen dengang var som en åbenbaring for dem. Valget af Tilda Swinton var også med til at spænde forventningerne inden filmens fremkomst. Hun havde i flere film udgjort det kvindelige centrum hos en anden af Storbritanniens avantgardistiske filmskabere, Derek Jarman, og havde i hans punkede, postmoderne no future univers altid - især via sit meget dannede sprog og 'klassiske' udseende - signaleret noget litterært, gammeldags og meget britisk.

I *Orlando* ønskede Sally Potter at fokusere på "Woolf's notion of an essential self that lies beyond gender" (2) og de begejstrede foromtaler af filmen i britiske film-



The Tango Lesson

tidsskrifter falder præcis sammen med introduktionen af begrebet "New Queer Cinema" (3) - for ikke bare var Virginia Woolfs bog 'queer', det var Sally Potters skæve tilgang til den også. Her kan blot nævnes at hun lader den aldrende superqueen Quentin Crisp spille Dronning Elizabeth I!

Orlando blev en stor succes hos kritikere og publikum. Især dens udsøgte æstetik

gjorde indtryk - og det kan her nævnes, at Sally Potter havde lånt Peter Greenaways production designere, men også musikken (delvis komponeret af Potter), den selvbevidste humor, og i det hele taget den sjældne kombination af avantgarde og mainstream blev fremhævet. Sally Potter kunne efter succesen vælge og vrage mellem mulige projekter, og det som kom nærmest på virkeliggørelse var *Rage*, der skulle handle om modeverdenen. Men i betragtning af at det ville være blevet en film der handlede om mystiske dødsfald og paparazzi fotografer, og at den sandsynligvis ville være kommet frem samtidig med prinsesse Dianas død, ja, så filosoferer Sally Potter selv over om mon filmen ville være blevet betragtet som profetisk eller (snarere) som udtryk for katastrofalt dårlig timing!

Parforholdets tango. Og under alle omstændigheder blev *Rage* overhalet indenom af begivenheder i Sally Potters liv, som i stedet endte med at danne baggrunden for hendes næste film, *The Tango Lesson* (1997). Hun havde ved et tilfælde overværet en tangoopvisning i London, og var blevet fuldstændig betaget af musikken og dansen, og besluttede at hun meget hellere ville lave en film om tango. Ikke en dokumentarfilm, men en film der handler om de spørgsmål der følger tangoen. At danse tango er at indgå i et meget specielt forhold til et andet menneske, hvor dansen først bliver perfekt hvis man accepterer det ulige forhold mellem de dansende. Tangoen bliver for Potter et billede på et parforhold. Men filmen får en ekstra dimension ved at Sally Potter bruger sin egen historie som materiale. Hun ville lave en film om en filminstruktør, som er i gang med at skrive manuskript til en ny film, *Rage*.

Hun var betænkelig ved selv at skulle spille hovedrollen, fordi det hele nemt kunne virke utroligt selvoptaget og privat, men vovede at se stort på dette og indså samtidig, at det nok ville have været svært at finde en skuespiller der både havde den rette alder, var troværdig som instruktør og som kunne danse tango. Så Sally Potter iscenesætter sig selv i rollen som filminstruktøren Sally som under arbejdet ser en opvisning med tidens største tangostjerne, Pablo Veron, bliver betaget af ham og af tangoen, og begynder at tage danseundervisning hos ham. Og efterhånden som deres forhold, på og udenfor dansegulvet, udvikler sig, glider *Rage* i baggrunden, og en film om tango begynder at tage form i filminstruktørens hoved. Et centralt problem i projektet er netop magtforholdet mellem de to kunstnere: når Sally danser tango med Pablo skal hun give slip på sig selv og lade ham styre, og når Sally er filminstruktør skal Pablo acceptere at det er hende der har magten. Og den film om tango som Sally skitserer i filmen er netop den vi har set når vi forlader biografen efter at have set *The Tango Lesson*.

The Tango Lesson kan betragtes som den ultimative postmoderne film hvori grænser ophæves, og det dynamiske udgangspunkt hele tiden skifter. De to hovedpersoner er ægte kosmopolitter, veksler frit mellem at tale engelsk, fransk og spansk og føler sig lige meget hjemme i London, Paris, Buenos Aires. Eller måske skulle man sige lige *lidt* hjemme, for i den (post)moderne globale tilværelse er der hverken plads eller tid til at slå rod og føle sig hjemme. I *The Tango Lesson* får dette en ekstra dimension ved at både Sally og Pablo føler sig som jøder, der føler sig hjemme alle steder og ingen steder. Og musikken bruges til at understrege dette: hver gang det jødiske aspekt nævnes,

høres et lille stykke kletzmer musik, folkelig jødisk 'soul' musik, hvis sørgmodige men kraftfulde klarinet udtrykker det jødiske folks historie. Og en overgiven sig til store følelser, som også er en del af tangoens væsen, er også det der karakteriserer *The Tango Lesson* der slet ikke arbejder med det kolde overbliks sikkerhedsnet. En del af reaktionerne på filmen gav da også udtryk for, at det var for store følelser, for utåleligt selvoptaget og på alle måder for meget at se Sally Potter udstille sig selv på den måde. Og hendes involvering i tangoen *er* dybt personlig, intens, lidenskabelig og uden distance, og hvor hendes oprindelige projekt, *Rage*, var et kritisk, distanceret syn på vores kultur, er *The Tango Lesson* kærlig, positiv og åben i sit udgangspunkt. Og ligesom *Orlando* viser *The Tango Lesson* hvor eminent Sally Potter er til at udnytte filmmediets visuelle muligheder - stærkt understøttet af Robby Müllers sort/hvide billeder der er en udsøgt æstetisk nydelse at se på. Men først og fremmest er *The Tango Lesson* en meget modig film. En kærlighedserklæring til - og demonstration af - det kunstneriske og menneskelige mod, og et vovestykke, der "minder os om, at det største ikke er kontrol, men hengivelse - til kunsten, til ens egen krop, til kærligheden og til den anden." (4)

Sally Potters nyeste film, *The Man Who Cried* (2000), en stjernespækket film med bl.a. Cate Blanchett, Johnny Depp, Christina Ricci og John Turturro, viderefører både det jødiske tema fra *The Tango Lesson* og har igen musikken som det bærende element. Handlingen foregår i årene før og under Anden Verdenskrig. En jødisk kvinde havner ad mange omveje på operaen i Paris, hvorfra hun håber hun kan komme til USA. Dette lykkes for hende og hun bliver forenet med sin far som troede at hun var omkommet. Filmen er et ambitiøst forsøg på at fortælle en stor og vigtig, men i bund og grund banal historie i stærke, men fragmenterede stemningsbilleder. Og hvor tilsvarende enkeltstående scener i *The Tango Lesson* med kapiteloverskrifter som "The First Lesson", "The Second Lesson", osv., alligevel fungerede som et hele, er historien i *The Man Who Cried* sværere at få til at leve som andet end punktnedslag i en (for) stor historie. Det kunne se ud som om Sally Potter befinder sig et sted i sin karriere hvor hun har svært ved at forene sit avantgardistiske udgangspunkt med sine ønsker om også at befinde sig i the mainstream

Anne Jespersen

Noter

1. Scott MacDonald: "Interview with Sally Potter", Camera Obscura, Vol. 35, May 1995.
2. Verina Glaessner: "Fire and Ice", Sight & Sound, August 1992.
3. F.eks i Sight & Sound, September 1992.
4. Eva Jørholt: "En lektion i hengivelse". Anmeldelse i Information, 10.7.1998.

Filmografi

1979 Thriller (kort)
1983 The Gold Diggers
1992 Orlando
1997 The Tango Lesson
2000 The Man Who Cried

Nicolas Winding Refn

Et naturtalent i den unge generation. Den selvlærte Refn står for en personlig tone i den nye danske film med sine to eksplosive og dynamiske thrillers fra den københavnske underverden

Nicolas Winding Refn (f. 1971), siden barndommen kaldet Jang, er født ind i filmmiljøet som søn af filminstruktør Anders Refn og fotograf Vibeke Winding. Som otteårig flyttede han til New York med sin mor, hvor han indtog en overdådig dosis action- og horrorfilm i de skumle biografer omkring Times Square. Efter at have taget en HF-eksamen i København i 1987, tilbragte han et år på teaterskolen The American Academy of Dramatic Arts i New York. I starten af 1990'erne lavede han under mere private former kortfilm med titler som *Dark Hatred* (1993), *A Fistful of Bullets* og *Pusher* (begge 1995), film, hvor han skrev manuskript, instruerede, klippede og medvirkede. Via Jesper Jargil fik han arbejde som instruktør og klipper på en række Netto-reklamefilm, der efter Jargils koncept på nyskabende vis var lavet som dokumentariske testimonials i sort–hvid. Siden 1990 har han desuden fungeret som film scout for Camera Film under filmfestivalen i Cannes.

Farvel til Filmskolen. *Pusher* (1996), der i dag er solgt til over 50 lande, er Refns debut som spillefilminstruktør. Produktionen startede som en 5 minutters film, der blev til med hjælp fra familie, venner og bekendte. Da den lokale tv-station TV-Stop i januar 1995 tog den på repertoiret, fik Balboa-produceren Henrik Danstrup øje på den og fik skaffet midlerne til at sætte spillefilmudgaven i produktion. Refn var på det tidspunkt startet på Filmskolens instruktørlinje, men valgte at droppe skolen og i stedet gå i gang med indspilningen af *Pusher*.

Inspirationen er ifølge Refn kommet fra film som John Hustons *Fat City* (1972), John Cassavetes' *The Killing Of A Chinese Bookie* (1973) og ikke mindst Scorseses *Taxi Driver* (1976) og *GoodFellas* (1990). *Pusher* følger syv dage af Vesterbro-pusheren Franks nedtur. Frank (totalt overbevisende personificeret af Kim Bodnia) kommer for alvor til at skylde penge til sin jugoslaviske bagmand Milo pga. et 'bust'. Med Milos håndlangere i hælene forsøger Frank mere og mere desperat at skaffe midlerne til at få betalt sin gæld. Milo er uforglemmeligt spillet af Zlatko Buric, der her fik etableret sit ultimative 'perker'-image.

Pusher er skabt i en dokumentarisk low-key stil, hvor det håndholdte kamera er i konstant bevægelse og følger Frank med en stemning af dynamik og distance. Frank etableres i miljøet med en afslørende autenticitet og følelsesladet intensitet. Der er den narcissistiske Frank, der begynder dagen med en streg coke, gransker sig selv i spejlet og ignorerer den neurotisk omsorgssøgende kæreste Vic på mobilen. Der er den legende Frank, der kærligt slås med sin makker på Spunk Bar – stedet hvor han to dage senere med et baseballbat smadrer ham. Og der er offe-



Bleeder (Foto: Casper Sejersen)

ret Frank, der trods sin selvforskyldte situation vækker vores medfølelse - ikke mindst da Milo med ordene "min ven Franke..." giver tegn til håndlangerne om at tortere Frank med elektriske stød i brystvorterne. Den ekstreme og smertefulde vibration i filmen understreges af den voldsomme håndtering af instrumenterne i musikken af Peter Peter, Kox Box og Düreforsøg. Dialogen er hip og miljøbevidst og giver den tunge historie en let og rammende humor.

Sidste udkørsel til Nørrebro. *Bleeder* (1999) tager ligesom *Pusher* udgangspunkt i marginaliserede storbyskæbner. Historien udspiller sig denne gang på Nørrebro. Leo (Kim Bodnia) og Louise (Rikke Louise Andersen) er installeret i en to-værelses slumlejlighed, der bliver en tikkende bombe, da Louise bliver gravid. Leo rystes ved udsigten til familieansvar og hjemmeliv, og da han overværer en skudepisode, kortslutter han. Her starter en uhyggelig kædereaktion af vold med udgangspunkt i afmagt, selvjustits og hævn. Parallelt hermed skildres tilnærmelsen mellem videonørden Lenny (Mads Mikkelsen) og bogormen Lea (Liv Corfixen). Lea står i en grillbar, og Lenny arbejder i en videobix i hvis baglokale en flok videofreaks samles til aftener i selskab med *The Texas Chain Saw Massacre* (1974, *Motorsavsmassakren*) og *Flesh for Frankenstein* (1974). Det skumle baglokale bliver således fikspunktet for disse skæbner. Lenny og Lea er søgende typer, men med en forankring i sig selv der får dem til at fremstå som filmens bud på håb. Det er fristende at tolke Lenny som instruktørens selvbiografiske udtryk, men Refn nægter i flere interviews, at dette skulle være tilfældet.

Bleeder er mere end en genrefilm, den har sit eget kunstneriske udtryk. Inspirationen til filmen har Refn fundet i kultforfatteren Hubert Selby Jr.s værk *Last Exit to Brooklyn* (1964). Historien fortælles i et til tider dvælende, poetisk billedsprog med en kortfattet dialog, en stilistisk leg, hvor de autentiske dialoger domineres af flot komponerede ekspressive billeder med

stærke farver. De fire farver rød, grøn, gul og blå anvendes i komplementære relationer og skaber en sær følelsesladet atmosfære. De rødtintede klip understreger vibrationen af smerte og aggression, ligesom den facetterede musik anvendes som sansestimulerende supplement.

Method Directing. Refn, der står som et naturtalent i nyskabende, grænseoverskridende historiefortælling og personskildring, har fået sine filmiske færdigheder ved at se og arbejde med film og video, ikke ved institutionel skoling. Når han forbereder sig på et filmprojekt, opsøger han det miljø, filmen skal skildre. I forbindelse med *Pusher* tilbragte han tid sammen med lokale pushere og fik kendskab til personerne, jargonen og miljøets insider-historier. Samme indfaldsvinkel anvender Refn i sin instruktion af skuespillerne. Efter Method Acting-principper fulgte Kim Bodnia f.eks. en pusher på tæt hold op til indspilningen af *Pusher*, ligesom Liv Corfixen tog arbejde i en grillbar i forbindelse med rollen i *Bleeder*.

For tiden er Refn, der er 'kreativ producer' på tv-thrilleren *De udvalgte* (13 afsnit, med Jens Dahl som hovedforfatter), i gang med thrilleren *Fear of the X*, der skal optages i Brasilien. Manuskriptet til den engelsksprogede film har Refn skrevet sammen med Hubert Selby Jr. For produktionen står det nye filmselskab NWR, som Refn har oprettet sammen med Henrik Danstrup.

Ea Kramer Hansen

Filmografi

1993 Dark Hatred (kort)
1995 Pusher (kort)
1995 A Fistful of Bullets (kort)
1996 Pusher
1999 Bleeder

David O. Russell

En god film skal være foruroligende, sjov, anderledes, og den må gerne være kommerciel, ifølge David O. Russell. I den utraditionelle og genrefornyende Golfkrigsfilm Three Kings lykkedes dette mål til fulde for en instruktør der selv udnævner sine favoritfilm fra 1970'ernes Nye Hollywood som sin selvbestaltede 'filmskole'

David Owen Russell (f. 1958) rejste efter universitetet til Nicaragua hvor han arbejdede på et undervisningsprogram for analfabeter. Først som 28-årig tog han beslutningen om et karriereskift og begyndte at skrive hvad han selv betegner som 'dårlige manuskripter'. Hans første film, *Spanking the Monkey* (1994), gav ham publikumsprisen ved den, for uafhængigt producerede film, så vigtige Sundancefestival. Det er en misantropisk, kulsort komedie om et incestuøst forhold mellem en mor og èn søn og i mere overordnet forstand om det generelt problematiske i at løsrive sig fra sine forældre. Den medicinstuderende Ray (Jeremy Davies) er tvunget til at passe sin sengeliggende mor (Alberta Watson), der har brækket benet. Hun vil helst ikke have, at han er for længe væk når han går tur, for han skal helst ikke mødes med nabopigen, men han må gerne massere hendes ben dér hvor gipsen slutter øverst på låret! En foruroligende film fordi moderens omklamring bliver grænseoverskridende og Rays seksuelle frustrationer er spændte. Filmens titel er slang for at masturbere og heller ikke dét kan Ray få lov til. Hver gang han går i gang på badeværelset, piber og kradser den bortrejste fars racehund højlydt på døren. Men det seksuelle samkvem med moderen gør det tydeligt for den forpinte Ray, at han må væk. Og efter at det er mislykkedes for ham at begå selvmord ved at kaste sig ud fra en klippeafsats, ser vi ham i filmens slutning blive taget op af en truck på landevejen - nu er han på vej væk.

I sin anden film, *Flirting with Disaster* (1996), tager Russell - i et hæsblæsende tempo - fat på screw ball-genren. Igen er udgangspunktet en lille familie hvor faderen Mel Coplin (Ben Stiller) ikke føler, at han kan give sit otte måneder gamle barn et navn eller gå i seng med sin kone Nancy (Patricia Arquette), før han har fundet frem til sine biologiske forældre. De begiver sig ud for at opsøge dem sammen med den kiksede familiekonsulent Tina Kalb (Tea Leoni). Senere slutter et par homoseksuelle betjente sig til selskabet; den ene er Nancys ven fra gymnasiet. I en sand kønnenes komedie går det heller ikke bedre end at Mel bliver tiltrukket af Tina og Nancy flirter med den homoseksuelle gymnasieven Tony. Men hvor en traditionel komedie ville ende med at de går i seng med hinanden, så bliver Nancy og Tony f.eks. taget på fersk gerning af Mel, hvor Tony slikker hendes armhule. Et af flere eksempler på Russells intention om, stille men støt, at undergrave de gængse genreforventninger.

I sine to første film udforskede Russell



Three Kings

det at finde sin identitet i forhold til, eller måske nærmere på trods af, sin biologiske familie. Det blev gjort i et klart og realistisk billedsprog, med hang til montage af rituelle handlinger.

Combat-vérité – 'this is a media war'. Russells væsentligste film er *Three Kings* (2000), som er en satirisk krigsfilm, der foregår i Irak umiddelbart efter Golfkrigens afslutning i marts 1991. De tre 'konger' spilles af George Clooney, Mark Wahlberg og Ice Cube med Spike Jonze som fjerde musketer. De finder et kort med angivelser af, hvor Saddam har gemt det guld, som han angiveligt stjal fra Kuwait, og så går den vilde skattejagt. Men undervejs udvikler de raske soldater en samvittighed og viser sig til slut som sande humanister, da valget står mellem enten ussel mammon eller at hjælpe irakiske modstandsfolk i sikkerhed over grænsen til Iran. Stilistisk er filmen blevet kaldt for en 'combat-vérité', med dynamisk brug af kamerabevægelser rundt, forbi og hurtigt op til vore helte, der ligeledes er i bevægelse, kombineret med utraditionelle vinkler og fraværende establishing-shots. Swishpans bruges til at vise et projektils vej til målet, da 'kongernes' første reelle dræbende skud affyres mod Saddams soldater. Og special effects-shots viser kroppe der penetreres af projektiler og følger kuglens ødelæggende vej gennem de menneskelige indvolde. *Three Kings* er ikke en 'body-count'-film, den

individuelle død er konkret, smertefuld og fatal. Kugle-sekvenserne giver derfor mening, i den forstand at krig grundlæggende handler om at destruere den menneskelige krop så effektivt som muligt.

Inspirationen fra både *The Dirty Dozen* (1967, *Det beskidte dusin*), *M.A.S.H.* (1970) og *Kelly's Heroes* (1970, *Kellys helte*) er tydelig, men Russell finder sin egen ekspressive visuelle stil i skildringen af den verdensberømte medie-krig. Han kombinerer elegant et nuanceret fjendebillede, en tør humor, et actionfyldt plot, med en kritisk skildring af krig og mediedækning, som to sider af samme sag. Russell bliver dermed en lovende elev fra sin egen 'filmskole', 1970'ernes Nye Hollywood-film, og fremstår som en billedskabende og genrefornyende instruktør med både holdning og happy end.

Helle Kannik Haastrup

Litteratur

Hoberman, J. (2000): "Burn, blast, bomb,cut" in http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_2/burn-blast.html.
Levy, Emanuel (1999): "Manhattan Neurosis – David O. Russell" in Cinema of Outsiders. The Rise of the American Independent Film, NewYork University Press, New York.
Merritt, Greg (2000): "1990-1999 The New System" in Celluloid Mavericks. A History of Independent Film, Thunder's Mouth Press, New York.

Filmografi

1994 Spanking the Monkey
1996 Flirting with Disaster
2000 Three Kings

Walter Salles

En brasilansk instruktør, der gennem sultens æstetik, genre-eksperimenter og low-budget filmproduktioner er nået til national-etiske visioner og verdensomspændende applaus

Road movie-genren har en egen sær status – af netop ikke at være noget særligt. Film som *Wild at Heart* (1990, *Vilde hjerter*), *Thelma and Louise* (1991) og *Natural Born Killers* (1994) har end ikke formået at befri genren for dens bestemmelse – at være banal. Ikke desto mindre har brasilianske Walter Salles (f. 1956) – i samarbejde med Daniela Thomas - to gange opnået international opmærksomhed med film, der vel nok må rubriceres inden for nævnte filmgenre. *Terra Estrangeira* (1995, *Foreign Land*) vandt publikumsprisen i Paris' Film Forum. *Central do Brazil* (1998, *Central Station*) vandt Guldbjørnen i Berlin og var endda nomineret til en Oscar.

Nu er det jo sådan, at road-filmen er hvad man kunne kalde en temmelig rummelig genre, al den stund det hovedsagelig er et enkelt forløbsmæssigt træk - nemlig 'rejsen', vejen ad hvilken, der udgør rubriceringsapparatet.

Rejsen som narrativ-dramaturgisk model har været kendt og brugt siden tidernes morgen – tænkt blot på Homers *Odysseen* eller Dantes *Den Guddommelige Komedie* – skrevet for små 700 år siden. Genrens banale islæt kan da dels have at gøre med det forholdvis forudsigelige narrative forløb, selve den dramaturgiske idé: per aspera ad astram – som Dantes rejse gennem Helvede og Skærsilden før den endelige forløsning, dels have at gøre med roadfilm-genrens udgangspunkt – Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969).

Karakteristisk for road- og rejsefilmen generelt er hovedpersonernes søgen – efter frihed, som i *Easy Rider*, hvor en Harley Davidson er og bliver topmålet af alle utilpassedes frihedsdrømme - eller, som i *Central do Brazil*, en søgen efter faderen. Der er næsten altid tale om både en ydre og en indre rejse, hvorfor hovedpersonerne typisk vil undergå en følelsesmæssig metamorfose i takt med de mange kilometer, de tilbagelægger.

Dora, den inkarnerede gammeljomfru fra *Central do Brazil*, er indbegrebet af selvtilstrækkelighed og kynisme – et produkt af storbyen Rio, hvor den herskende gade- og leveregel er alles kamp mod alle: Folk skydes ned på åben gade for et sølle lille tyveri, og børn sælges til organiserede organ-eksportører. Dora sælger også først den lille 9-årige Josué, hvis mor er blevet kørt over. Hun får dog samvittighedskvaler, stjæler ham tilbage og sætter sig for at hjælpe ham med at finde hans far. Herefter begynder rejsen... Josué bliver Doras frelsende engel: qua ham og rejsen genfinder hun sine følelser, sin menneskelighed.

Arven fra Cassavetes. Salles' film - når undtages den første, mere genreorienterede stiløvelse *High Art* (1991) - en engelsksproget thriller med Peter Coyote i hovedrollen – præges af en dokumentarisk fortælleteknik. Salles indledte da også i



Central Station

parentes bemærket sin karriere som instruktør af dokumentarfilm. Hverken skuespiller eller kamera 'føres' mærkbart, der hverken udpeges eller tænkes for tilskueren. Det er en stil, der giver mindelser til Cassavetes-film som *Shadows* (1960), *Faces* (1968) og *A Woman Under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*), hvor skuespilpræstationerne synes næsten ubærligt hudløse og intense i kraft af kameraets registrerende rolle. Og *Gloria* (1980) – med Gena Rowlands i rollen som den hårdkogte jagede kvinde, der påduttes en dreng, hvis forældres er blevet dræbt af mafiaen, giver da også i mere end én forstand mindelser til *Central do Brazil*.

Også hos Salles er der tale om en yderst bevidst tematisk brug af filmmediets virkemidler dvs. fortælleplanets elementer: Musik, lyd, farver, indstillinger, kameraføring og klipperytme bruges til f.eks. i *Central do Brazil* at skildre overgangen fra by til land, fra det nyliberale overfladiskmaterielle Rio til den spirituelt-intense Sertão, som er den fattigt-golde nordøstlige del af Brasilien, der også dannede det geografisk-ikonografiske grundlag for mange af Cinema Nôvo-filmene.

Sultens æstetik. Hos Walter Salles som hos mangen en tredjeverdens-instruktør med respekt for sig selv og sit medium kan rejsen også være en overordnet metafor for især politiske idealer: At vise vejen til national (læs: anti-imperialistisk) identitet og et nationalt filmsprog. Karakteristisk er det da også, at titlen på Salles' hovedværk på originalsproget betyder Brasiliens

hovedbanegård - *eller* centrum. For brasiliansk films vedkommende er det en rejse, der påbegyndtes i 60'erne med (filmkunst)manifester som Glauber Rochas "Sultens Æstetik", for siden at blive brat afbrudt af militærregimer og en præsident, Fernando Collor de Mello, der i begyndelsen af 1990'erne ødelagde enhver mulighed for at lave film i landet. Er de revolutionære idealer fra 1968 da intakte? – og taler vi med *Central do Brazil* om et Cinema Nôvo *revisited*? Nej da, men indflydelsen er der: Når Walter Salles i et interview siger, at "på en eller anden vis blev filmen hele tiden ændret af berøringen med virkeligheden", refererer han dels til sin brug af amatører – f.eks. den lille hovedperson Josué, dels til situationer og locations der har genereret spontan, folkelig medvirken og således skabt "noget" i sig selv udover den blotte repræsentation.

Den samme glæde ved det spontant og uredigeret folkelige giver Jorge Sanjines udtryk for i essayet "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema" (1976), "hvor folket selv spiller roller, stiller forslag og bliver direkte involveret i den kreative proces. I sådanne tilfælde er folket allerede i færd med at præge arbejdsmetoden. De lukkede manuskripter begynder at forsvinde og dialogen skabes, i selve fremstillingen, af folkets eget fænomenalt frugtbare talent. Det er livet selv, der taler, i al dets styrke og sandhed."

Walter Salles' film giver især mindelser til de dele af Cinema Nôvo-bevægelsen, der var inspireret af italiensk neorealisme – som filmene af Nelson Pereira dos Santos, f.eks. *Rio quarenta graus* (dvs. Rio 40 grader, 1955) og *Vidas Secas* (dvs. Tørre Liv, 1963), og ikke den mere tropicalismo-orienterede del (*tropicalismo* var fra 1920'erne en særlig brasiliansk variant af avantgardismen/surrealismen, red.) som f.eks. Glauber Rocha med bl.a. *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio Dræberen*) stod som eksponent for.

Den nationale allegori. I Salles' også meget roste film noir-agtige, sort-hvide *Terra Estrangeira* (dvs. Fremmed Land, 1995) følger vi Francisco (Paco) fra Brasilien til Portugal og sluttelig på rejse mod San Sebastián i Spanien. Rejsen er dels foranlediget af den spansk-fødte og elskede mors død, dels af det faktum at Brasilien er en "synkende skude" som følge af præsident Collor de Mellos politisk-økonomiske dispositioner. I Portugal møder han den noget ældre, tilsvarende brasiliansk-landflygtige pige Alex, med hvem han indleder rejsen "gennem trængslerne til stjernerne". "Trængslerne" er her en kriminal-intrige med Faust-mytiske undertoner, "stjernerne" er kærligheden og det at finde hjem. Igen er det den stærke forbundethed med *moder*landet, der er det underliggende tema.

Ovenpå *Terra Estrangeiras* store succes havde de to franske producenter Caroline Benjo og Carole Scotta fået Salles i tankerne til et bestillingsarbejde: Opgaven for Salles lød på at skildre de sidste timer af det 20. århundrede. I den derafkommende *Meia Noite* (dvs. Midnat, 1998) bliver Brasiliens menneskelige mangfoldighed og betragtninger over landets og menneskenes sammenvævede skæbne beskrevet endnu en gang, denne gang uden den store handlingstråd, der kan gribe forstyrrende ind i autenticiteten: Vi følger en række personer på forskellige trin af den sociale rangstige og på forskellige trin i deres liv/udvikling. Der er det intellektuelle ægtepar, hvis kærlighed og lykke tilsyneladende er stor. Dog forsvinder den mandlige part pludselig og kvindens lykke vendes til selvmorderisk ulykke. Der er

fængselsfangen, der hjælpes til flugt af politiet/mafiaen – på den betingelse at han dræber sin ven. Fangen opsøger vennen, der lader sig skyde frivilligt (han er håbløst forgældet), men ulykken rammer så de efterladte. Fangen tager siden tilflugt på det tag, hvor den ulykkelige kvinde er i færd med at kaste sig ud, hun reddes og de oplever få timers ny kærlighed før han bliver dræbt – af dem, der havde hjulpet ham til flugt.

Nogle dør eller myrdes, andre forsvinder eller vil selv tage deres liv – altsammen ved indgangen til det 21. århundrede. Der gives ingen dybere bag- og bevæggrunde for personernes handlinger. Men intet har tilsyneladende været forgæves: Den unge kvinde har fået en ny tro på livet – så selv den, der er morder, kan have funktion af frelsende engel. Igen kan man se personernes skæbne og forvandling som et sindbillede på Brasilien – og her taler vi ikke om små indenrigspolitiske problematikker. Der er tale om en stærk nationalitetsfølelse og solidaritet med landet og dets indbyggere: Forandringen, forvandlingen og forløsningen, der er de gennemgående temaer hos Salles, får da nærmest bibelske dimensioner.

Walter Salles er ikke erklæret kristen, men han ser det som sin mission at bruge filmmediet i etisk øjemed, dels som et middel til omgåelse af forlorenhed i skildringen af landet, dels som en øjenåbner til at fatte den Anden med – for med Roberto Rossellinis ord, som også i flere sammenhænge er blevet refereret af Salles: "Hvad jeg ønsker at vise er, at verden er fuld af venner." Dette også ment af Salles som et bud på et alternativ og et modstykke til den inden for filmindustrien anno 2001 omsiggribende kynisme.

Ulla Skram-Jensen

Filmografi (spillefilm)

1991 High Art
1995 Terra Estrangeira
1998 Meia Noite
1998 Central do Brazil/Central Station
2001 Abril despedaçado

Abderrahmane Sissako

Skønt han endnu ikke har lavet en spillefilm i normal biografflængde, er mauretaneren Abderrahmane Sissako det afrikanske kontinents mest lovende yngre filmtalent

To cyklister, hvis veje krydses med jævne mellemrum; en lille dreng der leger med en bold indtil den punkterer; en flok fugle på marken; en række mennesker der med begrænset held forsøger at ringe til omverdenen; en miserabel lokalradiostation; en portrætfotograf; en skrædder og en gruppe lade unge mænd - dét er hovedingredienserne i Abderrahmane Sissakos mesterlige *La vie sur terre* (1998). Nå jo, det bør vel også nævnes, at filmen udspiller sig over to døgn, der bragte verden på den anden ende: den 31. december 1999 og den 1. januar 2000.

I landsbyen Sokolo i Mali tager indbyggerne årtusindskiftet med en stoisk ro. Under en nådesløst bagende sol kan de på fransk radio lytte til opstemte rapporter om de tusindvis af feststemte mennesker, der har trodset snehelvedet for at fejre nytår ved Eiffeltårnet. Ellers passerer "begivenheden" i nærmest total ubemærkethed i Sokolo, der dårligt nok synes at være gået ind i det 20. århundrede. Her findes f.eks. ingen biler, ingen elektrisk strøm, og med moderne kommunikationsmidler står det skralt til: man kan kun ringe til og fra det lokale posthus, men det kræver både held og tålmodighed at opnå en telefonlinje, der fungerer.

I Sokolo har tiden en anden valeur. Vestlige iagttagere ville vel sige, at den står stille, men man kunne også argumentere for, at de gode Sokolo-borgere - i modsætning til f.eks. stressede europæere, der lever i en stadigt mere virtuel verden - ved, hvad det vil sige at leve livet med fødderne solidt plantet på jorden. Under alle omstændigheder er der ingen, der forhaster sig, og ingen der arbejder hektisk endsige målrettet med nogetsomhelst, end ikke den fra Paris tilrejsende instruktør, Abderrahmane Sissako selv, der er kommet for at lave en film om årtusindskiftet i faderens landsby, hvor der ikke er mange, som før har stiftet bekendtskab med de levende billeder.

La vie sur terre er med andre ord en slags halvdokumentarisk metafilm, hvor alle de medvirkende blot optræder som sig selv. Den er et bestillingsarbejde fra den fransk-tyske kulturkanal ARTE, som gav i alt ti yngre instruktører fra hele kloden frie hænder til at skildre årtusindskiftet, og Sissako valgte altså at rejse hjem til faderens landsby. Med sig tog han blot et lille filmhold og en stak af négritude-digteren Aimé Césaires bøger, men intet manuskript, da han ikke som udefrakommende ville trække sine egne holdninger ned over hovedet på landsbyens indbyggere. I stedet lod han tilfældet og Sokolo, stedet og menneskene, "skrive" filmen for sig.

Filmen har adopteret landsbyens tilbagelænede rytme og særdeles uvestlige mangel på målrettethed. Her er ingen mål der skal nås, ingen gåder der skal løses, ingen personkonflikter, kort sagt: intet af det, der danner grundstammen i den



La vie sur terre

kanoniske vestlige fortælling. Når det aldrig bliver kedeligt, er det dels fordi Sissako og hans franske fotograf, Jacques Besse, skildrer dette miljø med umådeligt stor, men langtfra ukritisk ømhed, dels fordi ingredienserne bringes til at fungere nærmest som musikalske ledemotiver i en slags visuel sonate. Melodilinjen udgøres af den bevægelighed, der til stadighed udspiller sig inden for billedets ramme - cyklister, geder, æselryttere mm., som krydser lærredet af i horisontale og diagonale linjer. På den ene side fremstår disse bevægelser som var de koreograferet med den største ekvilibrisme, men der er på den anden side intet forceret over dem. Tværtimod har man indtryk af, at kameraet bare har opfanget det, som måtte komme forbi - hvilket rent faktisk er tilfældet med den billedskønne Nana Baby, som kom med, simpelthen fordi hun på et tidspunkt kom cyklende ind i kameraets synsfelt.

La vie sur terre - der kun varer en time, men er Abderrahmane Sissakos til dato på alle måder største film - er ikke bare et betagende smukt stykke filmisk poesi, med musik af bl.a. Salif Keita og Anouar Brahem, men også en tankevækkende politisk meditation - illustreret ikke mindst ved de små vignetter fra Aimé Césaires forfatterskab, der akkompagnerer billederne - over forholdet mellem de tidligere kolonimagters overflodssamfund og et postkolonialt Afrika, som har vanskeligt ved at klare sig selv.

En afrikaner i Moskva. Abderrahmane

Sissako er født i Mauretanien i 1961, men familien slog sig kort efter hans fødsel ned i Mali. Da han var blevet student, flyttede familien tilbage til Mauretanien, til en kultur og et sprog, han ikke kendte. Eftersom han ikke kunne kommunikere verbalt med sine omgivelser, blev han meget visuelt orienteret, og han hævder selv, at det er på grund af dette sproglige "handicap", at han kom til at lave film.

Hans film tager som regel udgangspunkt i ham selv, og de blander for det meste dokumentar og fiktion i en særegen hybridform. Fælles for dem er tillige, at de indsætter deres historier i en videre politisk kontekst og tematiserer det postkoloniale Afrikas og afrikanernes position i det såkaldte "globale samfund".

I 1983-89 gik Sissako på filmskole i Moskva, og i den prisbelønnede sort-hvide kortfilm *Octobre* (1992) giver han et frysende billede af, hvordan det var at være afrikaner i Rusland. Sammenholdt med det solbeskinnede Sokolos varme menneskelige fællesskab synes Moskvas iskolde efterår - i såvel menneskelig som meteorologisk forstand - at befinde sig på en anden planet. Moskovitterne fremstilles som isolerede, ensomme og fremmedfjendske. De har mere til overs for deres hunde end for hinanden og kommer kun undtagelsesvist ud af deres respektive isolationslejligheder for at gøre en fælles indsats for at smide det mørkhudede afrikanske fremmedelement Idrissa ud af deres ejendom.

Filmen, der ikke har nogen egentlig handling, tegner et grumt billede af det umulige forhold mellem Idrissa og en ung russisk kvinde, der måske elsker ham, måske blot finder ham eksotisk. Under alle omstændigheder er hun blevet gravid og overvejer abort, da forholdet alligevel synes dømt til at mislykkes.

Under sit ophold i Moskva mødte Sissako angolaneren Baribanga, der dengang var optændt af revolutionær kampgejst. I den overvejende dokumentariske *Rostov-Luanda* (1997) tager Sissako til Angola for at lede efter vennen og samtidig afprøve sine egne forhåbninger for det postkoloniale Afrika. Ejheller her rejste han ud med et færdigt manuskript, men alene med en skitse og en nysgerrig åbenhed i bagagen. Og undervejs på sin odyssé gennem et borgerkrigshærget og politisk ustabilt Angola møder han en lang række mennesker, som alle fortæller beredvilligt om deres personlige tragedier og derved tvinger Sissako til at revurdere sine frihedsutopier. Kun Baribanga træffer han ikke i Angola - han plejer sin desillusion i det tidligere DDR.

Arabiske mænd. *Sabriya* (1997) er nok den af Sissakos film, der har mindst direkte relation til hans eget liv. Den er en poetisk meditation over den arabiske mandeverden, og den udspiller sig i en lille by i det sydlige Tunesiens ørkenlandskab. Her samles tilhyllede mænd på den lokale kælderbar, hvor de spiller skak, ryger, drikker te og palmevin og reciterer digte for hinanden under de hvælvede lofter - som deres forfædre utvivlsomt har gjort det i hundredvis af år. Af kvinder er der intet spor, indtil et langbenet europæisk eksemplar af slagsen, iført en meget kort slå-om-nederdel, en dag gør sin entré i denne lukkede mandeverden. Unge Yussef kan ikke længere koncentrere sig om skakspillet, men lægger i stedet planer om at gifte sig med Sarra, som hun hedder, og drage med hende til Italien, hvor han vil åbne en palmevin-bar.

Sarra er mere realistisk - og derfor mere forbeholden - men i virkeligheden er Sissako ikke så optaget af forholdet mel-

lem Sarra og Yussef som af dets konsekvenser for forholdet mellem Yussef og vennen Saïd, som han bor sammen med. For hvad er det med disse arabiske mænd og deres maskuline fællesskaber? Sissako giver ingen firkantede svar, men man tænker sit, når man ser de to halvnøgne unge mænd massere og lægge mascara på hinanden... Og prisen for Yussefs affære med den kvindelige *alien* fra den moderne verden bliver, at han i filmens slutning sidder alene tilbage i en nu helt mennesketom kælderbar.

Som Sissakos øvrige film er *Sabriya* - der indgår i kortfilmserien *Africa Dreaming*, produceret af bl.a. ARTE og det sydafrikanske tv S.A.B.C. - et uhyre løst sammennittet visuelt-musikalsk digt, der afvikles i et nærmest meditativt tempo. Men den kan samtidig ses som en refleksion over forholdet ikke så meget mellem kvinder og mænd som mellem europæisk modernitet og et statisk tredjeverdenssamfund.

Ifølge det mauretanske nyhedsbureau er Sissako i gang med optagelserne til en ny film, der har arbejdstitlen *Hérémakono*. Den skal handle om en ung mand, Abdellah, der forlader det Mali hvor han er vokset op, for at genfinde sin mor i Mauretanien. *Hérémakono*, der efter planen skal have spillefilmslængde, vil siden følge Abdellah på hans vej til Europa og skildre emigrantens forhold til det Afrika, han forlod. Filmen lægger sig med andre ord meget tæt op ad Sissakos personlige livshistorie, men det er da også hans overbevisning, at "man for at blive hørt må grave så dybt i sig selv som muligt. Hvis man vil nå Den Anden, som måske befinder sig meget langt væk og tilhører en anden kultur, er man nødt til at tage udgangspunkt i sig selv."

Eva Jørholt

Filmografi

1989 Le jeu (kort)
1992 Octobre (kort)
1994 Le chameau et les bâtons flottants (kort)
1997 Sabriya (kort)
1998 Rostov-Luanda (kort)
1998 La vie sur terre

Kevin Smith

Kevin Smith er både blevet kaldt for "grunge Godot" og "kongen af generation x-filmen" på grund af debut- og gennembrudsfilmen Clerks, hvilket han som en sand gen-x'er naturligvis ikke er begejstret for. Men Smiths force er den absolut politisk ukorrekte komedie, der med en skarp dialog på indforstået humoristisk vis hudfletter medie- og populærkulturen af i dag, hvilket den seneste Dogma er endnu et klart bevis på

Kevin Smith skrev, instruerede og co-producerede *Clerks* (1993), en sort-hvid lowbudget film om en lørdag i supermarkedsekspedienten Dante Hicks (Brian O'Halloran) liv. Filmen blev et hit på Sundance-festivalen i 1994 og blev solgt med slaglinjen: "Just because they serve you, doesn't mean they like you". For som Dante selv siger, så ville det være et godt job, hvis det ikke lige var for kunderne! Hans ven arbejder i videobutikken ved siden af, og de to venner diskuterer sex, den dybere tolkning af *Star Wars* og dens sequels, kunder, videoer og toiletpapir. Filmens visuelle stil er minimalistisk, og det er dialogen som bærer filmen igennem. Iøvrigt et markant træk hos flere af 1990'er-generationens nye amerikanske instruktører, som f.eks. Quentin Tarantino, Whit Stillman og Richard Linklater. *Clerks*' humoristisk udleverende, obskøne og absurde dialog rammer i plet med sit portræt af en ganske bestemt tid og generation

Generation X. Generation X blev betegnelsen i 1990'erne for unge, der ikke betragter deltagelsen i rotteræset som livets væsentligste indhold, men som forholder sig ironisk tilbagelænet til alle der gør. Og hvis man har et job, så er det et 'McJob', et underbetalt job uden fremtid, som man kun har for at skaffe de fornødne penge. Det kunne godt være en karakteristik af Kevin Smith, der som Dante i *Clerks* også selv arbejdede i det supermarked, hvor *Clerks* er optaget. Hjemmefødingen Kevin Smiths base er New Jersey, hvor han også kom til verden i 1970, med en opvækst hvor han med egne ord fordrev tiden med at se tv, læse tegneserier og gå i kirke om søndagen. Senere kom han på filmskole i Vancouver, som han ikke afsluttede fordi han brugte det sidste års 'tuition' på at lave *Clerks*. Hjemstaten New Jersey har også givet navn til hans tre første film - New Jersey-trilogien – der omfatter *Clerks*, *Mallrats* (1995) og *Chasing Amy* (1997).

Den næste film i trilogien blev en storproduktion, finansieret af Universal, og Smiths ønske var at lave en "kids lost in a mall movie". Men *Mallrats* blev ikke nogen succes. Smith blev anklaget for at have 'solgt ud' og svigtet sine rødder i det uafhængige miljø. Men den tredje film, *Chasing Amy*, lykkes som en fornyelse af 'boy meets girl'-formularen, hvor han er 'straight' og hun ikke er. Stereotyperne om køn og seksualitet sættes i spil, men kun for at blive vendt på hovedet. De to tegneserietegnere Holden (Ben Affleck) og Banky (Jason Lee) både bor og arbejder sammen i New Jersey, men er aldrig rigtigt



Dogma

blevet voksne. Pludselig en dag møder Holden Alyssa (Joey Lauren Adams), der også er tegneserietegner, men som desværre for ham er lesbisk. De bliver rigtigt gode venner og tilsidst tilstår Holden sin forelskelse til Alyssa. Hun bliver vred fordi det er let for ham at sige, mens det er hende der må forandre sig – hvis hun kan gengælde hans følelser. Det gør hun og de indleder et forhold. Men, viser det sig, med skæbnens ironi, så er det ikke Alyssa der skal ændre sig mest, men derimod Holden. Han kan godt acceptere hendes lesbiske fortid, men har svært ved at godtage hendes tidligere samvær med mænd, og deres forhold går i stykker.

En fast bestanddel i Smiths filmunivers er duoen Jay (Jason Meews) og Silent Bob (spillet af speedsnakkeren selv, Kevin Smith), de fungerer både som en slags græsk kor og som et fyldigt auteur-mærke, der på deres egen facon kommenterer og deltager i handlingen. Og det er da også dem, der i *Chasing Amy* må forklare Holden betydningen af filmens titel, der er et udtryk for den pige som var den eneste ene, men som man lod slippe væk og som man siden altid forgæves vil søge efter.

I sin seneste film bevæger Smith sig væk fra det generationsportrætterende og ud i et mere bredt formuleret kultur- og samfundssatirisk ærinde. Funderingen i populærkulturens jargon er stadigvæk intakt, men nu har drengerøvshumoren og plathederne fået den begrænsede plads de

fortjener. *Dogma* (1999) er intet mindre end en religiøs komedie om to engle spillet af 'gulddrengene' Ben Affleck og Matt Damon, der er blevet forvist af Gud fra Paradis og gerne vil tilbage igen. En kontroversiel satire, der ikke bare rammer den katolske kirke, men også andre organiserede religioner. Inkarneret i en kardinal der gerne vil markedsføre troen som "Catholicism Wow" og Jesus som en smilende "Buddy Jesus", med tommelfingeren vendt opad. På den vis langer Smith også ud efter popkulturens egen kyniske 'intet er helligt'-attitude når der skal tjenes penge.

Dogma er interessant, både fordi den uden tvivl selv 'tror' – Gud er tilbage i filmens slutning - men også fordi den på befriende vis tager sin provokerende dialog og sine attituder fra den uafhængige film med ind i denne storproduktion.

Også i *Dogma* finder handlingens klimaks sted i New Jersey for lokalpatrioten Kevin, men instruktøren Smith har integriteten i behold. Han har bevaret og videreudviklet sin anarkistiske, begavede humor fra selvbekræftende distanceret generation-x-ironi i *Clerks* over omvending af kærlighedskomediens stereotyper i *Chasing Amy* til begavet samfunds-satire i *Dogma*. Selvom han er 'gået mainstream', så er Kevin Smith stadig uafhængig.

Helle Kannik Haastrup

Litteratur

Alt.Culture, A Guardian Book, London 1995.
Khoury, George (1997): "Beyond New Jersey. Interview with Kevin Smith", in Creative screnwriting Volume 4, no.2.
Levy, Emanuel (1999): "Raunchy New Jersey – Kevin Smith" in Cinema of Outsiders. The Rise of the American Independent Film, NewYork University Press, New York
Merritt, Greg (2000): "1990-1999 The New System" in Celluloid Mavericks. A History of Independent Film, Thunder's Mouth Press, New York.

Filmografi

1993 Clerks
1995 Mallrats
1997 Chasing Amy
1999 Dogma

Steven Soderbergh

Da Steven Soderbergh i 1989 tog imod De gyldne Palmer for sin debutfilm, var det med den siden så berømte bemærkning om at "herfra kan det kun gå ned ad bakke". Men low budget sædeskildringen sex, lies & videotape sikrede ikke blot den da kun 26-årige instruktør et navn i branchen, den gjorde også det (dengang) uafhængige Miramax til et af 90'ernes mest toneangivende filmselskaber og var på den måde med til at (gen)skabe den amerikanske independent-film

I *sex, lies & videotape* (1989, *sex, løgn og video*) havde Steven Soderbergh (f. 1963) med uhyre præcision fanget tidsånden i slut-80'erne, og filmens titel virkede som et højkonceptuelt blikfang, der medførte en succes så stor – også publikumsmæssigt – at den var næsten umulig at følge op på. Den mildest talt lunkne modtagelse af den sorthumoristiske (samt sort-hvide!) og stilistisk ekvilibristiske thriller *Kafka* (1991) resulterede da også i, at den unge stjerneinstruktør blev glemt lige så hurtigt som han var blevet kendt, for først så sent som i 1998 at blive et rentabelt navn igen.

Inden da instruerede Soderbergh en række særdeles interessante og vidt forskellige værker. Hans tredje var den hjerteskærende morsomme og lavmælt poetiske periodefilm *King of the Hill* (1993) om en kæk, ukuelig knægts opvækst i St. Louis under 1930'ernes depression. Filmen – der er meget konventionel i sit formsprog, men har en bemærkelsesværdigt smuk, periodeskildrende billedside – blev rost af kritikerne, men den opnåede aldrig den opmærksomhed den fortjente fra publikum, selv om den er væsentligt lettere tilgængelig end de to første film.

Sprogligt anarki. De første tre spillefilm giver indtryk af en talentfuld og teknisk begavet instruktør, der prøvede forskellige typer film af, og dette indtryk bekræftes af den fjerde i rækken, den stilsikre og kølige neo-noir, *The Underneath* (1995 – i øvrigt en genindspilning af Robert Siodmaks *Criss Cross*, 1949). Men stadig gav Soderberghs intelligente og stilmæssigt perfektionistiske genreafsøgninger ikke pote, og med den filmede teatermonolog *Gray's Anatomy* (1996) forsvandt han under radarhøjde. Denne position blev der heller ikke rettet op på med Soderberghs til dato mest originale værk, den absurde og nærmest surrealistisk fragmenterede komedie *Schizopolis* (1996, udgivet samme måned som *Gray's Anatomy*). Med *Schizopolis* bliver Soderberghs optagethed af sproget for alvor bragt i front og – som det også nævnes af en af filmens karakterer – der findes andre sprog end det talte. *Schizopolis* handler i særdeleshed om parforholdets stagnerede og klichéfyldt indifferente fraser, men det stiliseres til det absurde, så f.eks "Hallo" bliver til "Generic greeting" eller ægtemanden (spillet af Soderbergh selv) taler en blanding af (ikke tekstet) italiensk og fransk, hvortil konen (spillet af Soderberghs daværende kone) responderer på engelsk. Begge parter har desuden affærer – eller drømmer om at have det – med

personer, der også spilles af hr. og fru Soderbergh! Mest af alt er filmen dog en demonstration af instruktørens fornemme beherskelse af de mere *flashy* aspekter af filmsproget. Freeze frames, flashbacks, farvekodning og konstante hop mellem forskellige handlingstråde, er alle elementer som Soderbergh mestrer til fulde og er blevet inspireret til af den *arty* del af 60'ernes og de tidlige 70'eres amerikanske og europæiske film, men hvor han normalt bruger dem på klædeligt spartansk vis, eksploderer de her i det rene, afsindige anarki. *Schizopolis* lider dog aldrig under sin skæve og intellektuelle selvbevidsthed, den er meget morsom og ofte tankevækkende, men den kræver nok flere gennemsyn, hvis man vil have alle nuancerne med. Soderbergh har siden ytret, at han pusler med tanken om at lave *Son of Schizopolis* – en *sequel* til filmen ingen har set.

Comeback. Samme år som den dengang næsten glemte instruktør arbejdede som producer på *Pleasantville* og som "script doctor" på Ole Bornedals *Nightwatch* fik han et tilbud om at filmatisere den i 90'erne så 'Tarantino-trendy' krimiforfatter Elmore Leonard over en drejebog af Scott Frank, som også skrev Barry Levinsons populære Leonard-filmatisering *Get Shorty* (1995). *Out of Sight* (1998) var som skabt til Soderbergh, hvis sikre tekniske håndelag og elegante perfektionisme får filmen til at ose af charme og klasse. Han er dog også stærkt hjulpet af filmens stjerner, Jennifer Lopez og George Clooney, som har en kemi på lærredet, man ikke har set magen til siden par som Cary Grant/Katharine Hepburn og William Powell/Myrna Loy som forvoksede børn legede sig igennem kærlighed og klasseskel i 1930'ernes populære screwballs. *Out of Sight*, der netop er en romantisk screwball-komedie (forklædt som krimi-thriller), har også en tidløs lethed over sig, som bringer mindelser om studietidens finpolerede og uanstrengte professionalisme, dog med (de efterhånden næsten obligatoriske) perfekt integrerede strøg af 60'ernes hippe stileksperimenter. (Soderbergh er stor fan af ophavsmanden til bl.a. de stilskabende Beatles-film, Richard Lester, som han har lavet en – meget ukonventionel – interviewbog med).

***Get Carter* af Antonioni.** Denne forelskelse i 1960'erne bliver endnu mere udtalt i den lettere excentriske *The Limey* (1999, *Englænderen*), hvor de to 60'er-ikoner Peter Fonda og Terence Stamp spiller centrale roller i en fragmenteret fortalt film, hvor tiden konstant er forskudt i forhold til filmens nutid. Soderbergh kreerer, af en lang række flashbacks og flashforwards, en poetisk og overmåde cool mosaik, der slår bro mellem 90'erne og 60'erne. F.eks. giver strategiske indklip af en ung Terence Stamp fra Ken Loachs *Poor Cow* (1967) en nostalgisk resonans, der aldrig klinger hult, fordi de først og fremmest bruges karakteruddybende. Som i *Out of Sight* bruges en del af de forskellige flashforwards også her til at eksternalisere de fiktive personers ønsker og fantasier, mere end til at vise en egentlig fremtid, men i *The Limey* er de ydermere med til at gøre os usikre på grænsen mellem fantasi og virkelighed. Rammen, hvor Terence Stamp sidder i et fly på vej til og/eller fra L.A., kunne i sin yderste konsekvens indikere, at hele filmen blot har været hovedpersonens fantasi. Soderbergh selv kalder – meget rammende, men også lidt selvironisk – *The Limey* for *Get Carter* som Antonioni ville have instrueret den.



Traffic

Politisk underholdning. Selv om *The Limey* var langt fra så økonomisk indbringende som *Out of Sight,* viser den en Soderbergh i fuld kunstnerisk vigør, og, hvad box office-indtægter angår, så blev der rettet rigeligt op på det med hans næste to, stort budgetterede studieproduktioner, *Erin Brockovich* og *Traffic* (begge 2000). Begge markerede de en tilbagevenden til den modne politiske film, som USA var kendt for fra starten af 1970'erne og en 10-15 år frem, indtil Spielberg-generationens børnevenlige blockbusters begyndte at dominere verdensmarkedet. *Erin Brockovich* mere end skeler til film som *Norma Rae* (Martin Ritt, 1979) og *The China Syndrome* (James Bridges, 1979, *Kina-syndromet*) i sit, faktuelt baserede, feel good-melodrama om en ukuelig enlig mors succesrige kamp mod et samvittighedsløst, korporativt monster, og *Traffic* bringer mindelser om såvel *French Connection* (William Friedkin, 1971) som *Hardcore* (Paul Schrader, 1978) i en kollektiv fortælling, hvor adskillige aspekter af USAs narkoproblemer lægges frem til debat – ikke mindst konsekvenserne af regeringens frugtesløse og omkostningsrige korstog mod indsmuglingen fra Mexico. Især *Traffic* har skabt debat i hjemlandet og har dermed bevist, at der stadig er et betydeligt marked for seriøse, samfundsproblematiserende underholdningsfilm.

Start spreading the news. Soderberghs

største triumf er måske, at han på flere måder har vist, at filmhistorisk bevidsthed kan bruges til andet og mere end Tarantino-bølgens overfladiske genbrug af cool eller kitschede gamle b-film-klichéer, som, snarere end at bidrage til en egentlig historisk bevidsthed, ender med at lefle for tidens dyrkelse af det indholdstomme og historieløse "nu". Men det forhenværende *one-hit-wonder* har også kunnet fejre mere håndfaste triumfer i år, hvor Julia Roberts modtog en Oscar for sin præstation som Erin Brockovich, og Soderbergh selv fik en for instruktionen af *Traffic* (som han i øvrigt også fotograferede). Hermed er vejen frem banet og det lyder unægteligt lovende, at den intellektuelle filmnørds næste film er en genindspilning af den gamle *Rat Pack*-kupfilm *Ocean's Eleven* (Lewis Milestone, 1960, *Elleve i Las Vegas*), med George Clooney i Frank Sinatras rolle som Danny Ocean. Andre roller besættes af bl.a. Brad Pitt, Julia Roberts, Bill Murray, Andy Garcia og Matt Damon. *Indie*-filmen har nok mistet et stort talent, men mainstream-*blockbusteren* har fået en selvstændigt tænkende, visuel begavelse, som endnu ikke lader til at ville gå på kompromis med sin store kærlighed til fordums tiders celluloid strimler og filmkunst i almindelighed.

Kenneth T. de Lorenzi

Filmografi

1989 sex, lies & videotape/sex, løgn og video
1991 Kafka
1993 King of the Hill
1995 The Underneath
1996 Gray's Anatomy
1996 Schizopolis (også foto)
1998 Out of Sight/Out of Sight
1999 The Limey/Englænderen
2000 Erin Brockovich
2000 Traffic (også foto)

Todd Solondz

Familien som en løs struktur omkring mennesker, hver især spærret inde i deres private helvede af desperation og depression - af smerte, af pubertetsutilpassethed, af ensomhed og angst for døden, af perverse seksuelle lyster. Det er temaet i Todd Solondz' film, især gennembrudsværket Happiness

Todd Solondz' Suburbia er ikke et rart sted at befinde sig - det er hans familier heller ikke. Ved hjælp af en gennemført grimhedens æstetik og en form for 'cool realisme', der blander realismen med elementer af morbid humor, giver Todd Solondz (f. 1959) i *Welcome to the Dollhouse* (1996) og *Happiness* (1999) en beskrivelse af familien som en løs struktur omkring mennesker, som hver især er spærret inde i deres private helvede af desperation og depression - af smerte, af pubertetsutilpassethed, af ensomhed og angst for døden, af perverse seksuelle lyster. Foreløbig har han med disse to film fundet sin tone og sit tema efter den første film *Fear, Anxiety & Depression* (1989), der foregår omkring New Yorks undergrundskunstscene med Solondz selv i rollen som en Woody Allen-agtig taberfigur.

Dysfunktion i dukkehjemmet. *Welcome to the Dollhouse* og *Happiness* indeholder tilsammen et veritabelt katalog over middelklassemonstrøsitet og seksuel frustreret hed. Men i modsætning til de mange film om den dysfunktionelle familie, som den nyere filmhistorie indeholder, hvor psykologiske mønstre, årsagsforklaringer og lig i lasten på bedste klassisk realistiske vis står i centrum, er Solondz' kølige og distancerede realisme blottet for psykologi og for forsøg på at give forklaringer. Solondz er fuldstændig usentimental. Han beskriver nøgternt og lidenskabsløst mennesker uden emotionelle bånd eller med længsler efter at skabe en nærhed til andre, som de slet og ret ikke er i stand til at indfri, mennesker uden medfølelse, der episodisk indgår i relationer til hinanden. Men samtidig er denne lakoniske dekontekstualisering af personerne, der har som konsekvens at de fremstår i al deres frygtindgydende menneskelighed, også baggrunden for filmenes grumme humor; der er så få formildende omstændigheder ved hans personer, at de næsten kammer over og bliver menneskelige. Den ene karakter er for så vidt ikke mere ensom og desperat end den anden hos Solondz, men desperationen giver sig forskellige udtryk; nogle falder indenfor lovens rammer, andre udenfor. Har Solondz nogensomhelst medfølelse for sine personer, tildeles den dem, hvis desperation får dem til at begå forbrydelser. Ikke fordi han sympatiserer med f.eks. kvinden i *Happiness*, hvis afsky for seksualitet og kropslig kontakt får hende til at dræbe og partere en mand, der gør tilnærmelser, men fordi den afskyelige handling udtrykker en form for sandhed, som hun dernæst ikke kan lade være med at gøre rede for, nøgternt som var der tale om et referat af indkøbssedlen.

Duane Hansons superrealistiske skulpturer fra omkring 1970 rinder en i hu, når man ser Todd Solondz' film. Ikke så meget

fordi Solondz' univers er befolket af sammensunkne bumser eller overvægtige husmødre iført papillotter og indkøbsvogn, som fordi hans måde at beskrive mennesker minutiøst konkret minder om Hansons. Det foruroligende ved Duane Hansons skulpturer er, at den omhyggeligt skabte individualitet i figurerne falder fuldstændig sammen med en tilsvarende omhyggeligt skabt typificering. På en gang synes de så menneskeligt levende, at man får lyst til at tale til dem, og så fremstår de i al deres typificerede stivnethed samtidig som livløse billeder. En sådan stiliseret-menneskelig figur er pubertetspigen Dawn, hovedpersonen i *Welcome to the Dollhouse*. Hun er indbegrebet af uheldigt udseende - uklædelige, usmarte briller, store, lidt udstående tænder, smagløst tøj - hun er ekstremt upopulær og ucharmerende, hun er en stereotyp og alligevel også - eller måske - netop - distancen til trods - smerteligt genkendelig. Dawn er netop startet i junior high, og dette er en del af hendes dagligdags mareridt; hun er udenfor, bliver beskyldt for at være lesbisk (oh skræk!), bliver chikaneret af klassens desperate outsiderdreng - og hun hader det hele, samtidig med at hun heroisk aggressivt byder verden trods. Men værre er, at mareridtet fortsætter hjemme: hendes storebror, som ser næsten lige så uheldig ud som hun selv, kan ikke hjælpe hende, og lillesøsteren er en torn i øjet på Dawn, fordi hun er alt det, Dawn ikke selv er: sin mors yndling, en yndig nipsting, der iført lyserød balletkjole eksponerer sig selv i tilsyneladende evig dans, som sladrer om sin storesøster til moderen, der altid holder med den lille, og som, ligegyldigt hvad der sker, får al opmærksomheden. Det er slemt, og det bliver ikke bedre - i Todd Solondz' univers er der ingen svaner, der pludselig springer ud af den grimme ællings ham i en forløsende gestus. Filmen efterlader Dawn i en bus på vej på en ekskursion med sin skoleklasse, som hun hele tiden har frygtet - fanget i det fjendeland, som er outsiderens, der ikke er ligeglad med sin outsiderposition, men desperat ønsker at være populær.

Tre søstre. Det er i en tilsvarende cool og grim realisme, Solondz placerer sine familier i *Happiness*. Det er den seksuelle frustration, der er i centrum i filmen, og den beskrives råt og uden formildende undertoner. Den pædofile familiefar, som ernærer sig som psykoanalytiker, fortæller, hvordan han vågnede op efter en drøm og næsten følte sig lykkelig. "But then I get very depressed because I'm living in reality", afslutter han. Hos Solondz er realiteten upoetisk og grim. Det er således ganske betegnende, at han lader en række af sine personer bo i en trist New Jersey beboelse og lige præcis ikke på den anden side af Hudson River i New York. Og beskrivelsen af de tre søstre Dawn, Trish og Helen, deres fremmedgjorte forældre og deres egne familier eller mangel på samme ligger milevidt fra Woody Allens beskrivelse af Hannah og hendes søstre i et sofistikeret kunstnerisk-intellektuelt New Yorkermiljø. Mens Thanksgivingmiddagen, der afslutter *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*) nostalgisk beskrives som hjertevarm og frodig, dér er den afsluttende familiemiddag i *Happiness* tilsvarende steril og frustreret; Woody Allens New York er transformeret til et Florida'sk plasticparadis, hvor den fængslede pædofile ægtemand ikke omtales, og hvor den sluttelige fælles skål "to happiness" fremstår som et ukueligt ønske om det umulige. Som et udtryk for Solondz' konkret-ubarmhjertige og usentimentale realisme er filmens afslut-



Happiness

tende forløsning intet mindre end en udløsning. Den kluntede pubertetsdreng Billy er optaget af sit køns mysterium, som faderens afsløring af sin ubønhørlige lyst til drenge ikke har gjort mindre mystisk. Drengens trumf er tilsidst, som han henrykt fortæller sin familie, at han "came"; sædklatten som hans hund derefter henrykt slikker i sig, er det konkrete eksempel herpå.

Efter at være flyttet fra de tre døtres mor har den mere end midaldrende far et forkrampet samleje med en af ægteparrets venner, og hun siger bagefter til ham, at han ikke skal føle skyld. Det gør han heller ikke, svarer han lakonisk, "I don't feel anything". Denne emotionelle nedfrossethed er det depressive nulpunkt i Solondz' film; den vandrende sædklat, der fra hunden overføres til Billys konforme middelklassemor, tilsvarende et eksempel på filmenes sorte humor. I dette køligt realistiske felt spænder Solondz sine familieportrætter ud. Og også Solondz' nyeste film, *Storytelling*, synes at kigge på verden gennem de samme morbide briller og med bevidst fokus på realismen; således falder *Storytelling* i to dele, som han har givet overskrifterne "Fiction" og "Non-Fiction"

Anne Jerslev

Filmografi

1989 Fear, Anxiety & Depression
1995 Welcome to the Dollhouse
1998 Happiness
2001 Storytelling

Quentin Tarantino

Tarantino er blevet udråbt som sin generations instruktør, og med den tarantinoske brutalisme samt de vittige og politisk ukorrekte dialoger blev han i 1990'erne et hit blandt unge, et varemærke, der står for originalitet, og som garant for en oplevelse der er cool

Han er berømt på linje med Spielberg, og på rekordtid har han opnået en status à la David Lynch. Navnet er Tarantino - indiewood-instruktøren - der bragede igennem med *Reservoir Dogs* (1992, *Håndlangerne*) og som med *Pulp Fiction* (1994) skabte et kult-fænomen og blev verdensberømt. Årtiet har stået i Tarantinos tegn, og som eksponent for alt, hvad der var hipt og cool, har han appelleret bredt og samtidig formået at opdyrke et ungt og distinkt publikum. I et fin de siècle-perspektiv anskues han som 90'er-fænomen, der rammer og indfanger tidsånden. Men med sine intertekstuelt fortættede fortællinger, der har affødt en ny receptionskultur i cyberspace, peger han ind i dette årtusinde; og som sådan er Tarantino andet og mere end blot 'the flavor of the decade'.

Kometen! Få instruktører har haft en så bemærkelsesværdig karriere som Quentin Tarantino (f. 1963). Han blev fra første færd anerkendt som et kreativt geni - 90'ernes Michelangelo - lød proklamationen, mindre kunne ikke gøre det. Siden kom kritikken, og historien om manden, der startede på toppen for derefter at arbejde sig nedad, har udløst sammenligning med en af filmens absolute star-personligheder, nemlig Orson Welles. Ligesom Welles blev Tarantino 'over night' et kulturelt ikon, hvorefter hans stjernestatus hurtigt dalede, alt imens hans film blev udråbt som klassikere.

Reservoir Dogs var et samtalefænomen allerede inden premieren. Filmen havde navne som Harvey Keitel og Steve Buscemi på rollelisten, alligevel blev den primært lanceret som 'en Tarantino film' - en sjælden praksis, når skuespillerne er stjerner og instruktøren 'nobody'. Miramax' lanceringsstrategi var et scoop, og når Tarantino fremstår som 90'ernes ultimative auteur skyldes det ikke mindst god markedsføring.

Auteuren på den intertekstuelle arena. Tarantinos film og ikke mindst hans manuskripter var kritiker- såvel som publikumssucceser, og proportionalt med succesen voksede det som Jim Collins har kaldt *feticheringen af independent instruktøren*. Eller var det omvendt hele det mediecirkus, som personen gav anledning til, der skabte opmærksomhed om filmene? I tilfældet Tarantino er det svært at skille personen fra oeuvret og værket fra udenomsværket, for som filmanalytikeren Anne Jerslev anfører, er Tarantino at betragte som et intertekstuelt tegn, der cirkulerer på tværs af teksttyper i et film- og mediekulturelt kredsløb. Således har Tarantino gæsteoptrådt i Robert Rodriguez' film *Desperado* (1995), og i kraft af sin status som star og sin funktion som succesrigt varemærke blåstemplet dennes

film. Ved at optræde snart i rollen som skuespiller og instruktør, snart som producent er Tarantino blevet eksponeret overalt; og via sin person har han i utallige sammenhænge promoveret sit oeuvre. Samspillet mellem person og værk er en vigtig brik i forståelsen af, hvorledes Tarantino som 'event' i en filmkultur, der i stigende grad er intermedialt organiseret, har grundlagt en ny receptionspraksis.

Når Tarantino anbringer selvbiografiske momenter i sine film ved i *Pulp Fiction* at lade Vincent og Jules drage mod Knoxville (Tarantinos fødeby) eller kalder Butchs motorcykel 'Grace' efter sin ungdomsflamme 'Grace Lovelace', så sker dette med publikum for øje. Tarantinos oeuvre er et stort referenceværk, og eksemplerne på de selvbiografiske referencer er utallige og signifikante, da de fungerer som en markedsstrategi med henblik på at organisere tilskueradfærd. Instruktører som Lynch og Woody Allen har ligeledes materialiseret sig i og udenfor værket med det formål at binde oeuvret sammen ved at skabe korrespondance mellem autor, værk og tilskuer. Men få instruktører har som Tarantino formået at gå i dialog med sit publikum og mestret selviscenesættelsens kunst for herigennem at udnytte effekten af det, som Bazin advarede mod, nemlig 'den æstetiske personlighedskult'.

Tarantinomania - en ny receptionskultur. Tarantinos flair for distinkte receptionskulturer kan delvis begrunde, men næppe forklare det som den tyske medieforsker Peter Körte har udråbt som 'tarantinomania'. Når Tarantino har affødt en ny receptionspraksis og i 90'erne er blevet en *kult*urel begivenhed skyldes det ikke mindst internettet, hævder Körte. Det var de utallige fanhjemmesider og de konstante 'Tarantino er gud'-proklamationer, der skabte genikulten og fik Tarantino til at eskalere som fænomen på nettet.

Omvendt afspejler de korresponderende 'sites' hyper-tekst-strukturen i Tarantinos film, og når han i 90'erne blev et af det mest refererede navne på nettet, skyldes det fremfor alt hans æstetiske praksis. Få instruktører har en så elaboreret låneteknik, og når teksturen - i form af et fintmasket net af recirkulerede billeder - appellerer bredt, skyldes det primært referencernes integration i den gode, men komplekst fortalte historie. Tarantinos legende struktur ansporede publikum til at gå på jagt efter plottets rette sammenhæng, alt imens det fik muligheden for at dyrkede Tarantinos affinitet til rapper-kulturen gennem den praksis, som Geoff Andrew kalder'the aesthetic of sampling'.

Og i cyberspace kunne fans i virtuelt fælleskab udrede trådene og diskutere Tarantinos mix af b-film, hongkong-actionmelodrama og artfilm samt alle forbillederne lige fra John Woo over Sam Peckinpah til Martin Scorsese og ikke mindst Jean-Luc Godard. Med produktionsnavnet A Band Apart havde Tarantino afsløret sig selv som intertekstuel terrorist og Godard-fan og dermed unddraget sig muligheden for at blive klandret for plagiat. Og med bevidstheden om, at auteuren i dag ikke skaber, men sammensætter originalt, honorerede fans mesterværket og reklamerede kvit og frit for det; alt imens de i praksis cementerede det i de endeløse diskussioner af Tarantinos referencer til andre film.

På tværs af kulturelle skel. Når Tarantinos visuelle reservoir blev et aktiv for hele videogenerationen, men også rakte udover den - således blev *Pulp Fiction* en blockbuster, der løb med De Gyldne Palmer og syv Oscars - hænger det sammen med

Tarantinos evne til at nyfortolke populærkulturen. 70'er-ikoner som John Travolta og blaxploitation-stjernen Pam Greer er i Tarantinos version mere end blot et gensyn værd. I 90'erne genbruges populærkulturelle fragmenter selvbevidst, samtidig med at trash-kulturen hos Tarantino integreres og bliver en mere synlig del af genreuniverset. *Pulp Fiction* er netop ikke pulp - dvs. gårsdagens trash men en refleksion over den. At se Tarantinos film er således ensbetydende med at se populær- og subkultur som art-film. Tarantino er ikke eneste eksponent for den proces, som Twitchell har beskrevet som et sammenfald mellem sub- og massekultur. Men med sin auteurstatus og den prestige, der knytter sig til navnet, har Tarantino formået at gå nye veje.

Når anmelderne gik i chok over *From Dusk till Dawn* (Robert Rodriguez 1995), skyldes det ikke denne action-roadmovie-splatter-horror-hybrid i sig selv, men det faktum, at dette - set med anmelderøjne - mix af trashkulturens smagløsheder forlod subkulturens lukkede kredsløb og havnede i kommerciel biografdistribution.

Mens *Pulp Fiction* fik enorm kulturel resonans og blev en blockbuster, der produktionsmæssigt gav Tarantino carte blanche til smalle produktioner som *Four Rooms* (1995), så viste receptionen af denne episodefilm, at Tarantino på trods af de indbyggede 'marketing hooks' ikke altid formåede at hægte publikum på krogen. Trods megastjernen Bruce Willis' gæsteoptræden, der jo bekræftede Tarantinos markedsføringsværdi i Hollywood, appellerede filmen mest til de såkaldte 'film geeks' - et insider-publikum, der besidder en kulturel kapital lig Tarantino & co's.

Instruktøren som genre. Mens receptionen og vurderingen af Tarantinos film har været stærkt svingende, kan der til gengæld spores en konsistens i hans produktion - formelt såvel som tematisk. Temaer som ære, loyalitet og bedrag går igen i et univers, der er modelleret over gangsterfilmen, men som gennem Tarantinos låneteknik og brug af signatur-scener får en særlig personlig accent. Tarantinos film er i udpræget grad 'snakke-film', og de famøse dialogscener, hvor brutale lejemordere taler om fodsex, filosoferer over burgers eller bestiller Douglas Sirk-steak, har en tydelig signalværdi. Vi genkender Tarantino i dialogen og i de scener, der på overraskende vis kobler vold og humor: f.eks. bilscenen hvor Vincent ved et uheld gennemhuller passageren på bagsædet, eller scenen hvor Robert De Niros Louis har fået nok og i irritation plaffer Melanie (Bridget Fonda) ned på en parkeringsplads.

Tarantinos brutalisme findes også i en mere (gen)oplivende udgave, når Vincent med sit berømte kanylestød redder Mia (Uma Thurman) fra en overdosis. Scenen, der giver en ren 'ind-under-huden-oplevelse,' er humoristisk og chokerende, samtidig med at den er så udpræget Tarantino'sk, at vi nærmest forventer overraskelsen. 'Expect the unexpected, that's what people love about Tarantino' har Harvey Keitel udtalt, og det er lige præcis i dette spændingsfelt mellem repetition og variation, gentagelse og fornyelse, at Tarantino etableres som genre.

En Tarantino-film springer ligeledes i øjnene pga. locations. Med de mere eller mindre uhumske toiletter eller de for Los Angeles så typiske 'diners' forankres vi i et univers, der er familiært men aldrig forudsigeligt. Hvem kunne således forudse at vores 'helt' i *Pulp Fiction* pga. noget så trivielt som et toiletbesøg skulle dø i midten



Pulp Fiction

af filmen for så pga. triptykon-strukturen at blive genoplivet, men kun for i tredje del nær at havne som offer for to 'lovers on the run'. Med til historien hører, at Pumpkin og Honey Bunny (Tim Roth og Amanda Plummer) i deres uprofessionelt anlagte røveri glemmer at tjekke rummet, hvor Vincent opholder sig. Takket være wc'et, Jules' professionalisme samt Tarantinos non-kronologi kan filmen slutte med en happy ending og en gangsters forsonende tale om syndsforladelse og det at begynde forfra.

En film, der går i ring og slutter der, hvor den egentlig skulle begynde, kræver en opmærksom tilskuer. Det handler om at se og ikke mindst at lytte i et univers, der er centreret om kunsten at fortælle. Vittigheden får således en central placering f.eks. i *Reservoir Dogs*, hvor der åbnes op for et hyper-maskulint univers. Kvinder er fraværende, men ikke desto mindre omdrejningspunktet for en samtale, der først drejer sig om Madonnas *Like a Virgin*, hvorefter diskussionen ender i et verbalt opgør om kvinder og drikkepenge.

Historien om et kup, der slår fejl og for alle involverede ender fatalt, appellerer bl.a. ved sin komplekse flashbackstruktur.

Gennemgående for Tarantinos produktion er kunsten at fortælle en historie, men den går ikke nødvendigvis fra a til b. Og bedst som vi har indstillet os på akronologisk fortalte film, så overrasker Tarantino med mere lineært fortalte historier som det er tilfældet i *Jackie Brown* (1997). Med sin utilregnelige facon står instruktøren distancen som genre for selvom filmen om kvinden, der snører alle og gør sit livs kup, er en filmatisering af Elmore Leonards roman *Rum Punch*, bærer den Tarantinos umiskendelige signatur.

Film, der kræver sit publikum. Tarantinos film er dialogiske, og gennem hele sin produktion formår han at involvere tilskueren i fortællingen, idet han gør film og ikke mindst vold på film til et spørgsmål om kommunikation. Med gangsterpastichen *Reservoir Dogs*, der bygger på kup-genren, gav Tarantino sit bidrag til 'New Brutalism' - low-concept film som pga. deres realistiske voldsfremstilling skabte røre. I Tarantinos hermetisk lukkede genreunivers var virkelighedsreferencen kappet og autenticitet i stedet knyttet til publikums oplevelse af volden som virkelig.

Når den lange torturscene, der så at sige er filmens hovednummer, chokerer, skyldes det ikke voldsakten i sig selv. Kameraet panorerer over på en nøgen mur og vi ser således ikke øret blive skåret af, men antydningen er nok til at vi danner billedet på den indre netinde. Når volden i Tarantinos version virker så brutal, skyldes det, at vi ikke kan undslippe den, hvad enten vi lukker øjnene eller ser på det tomme lærred. Hertil kommer, at volden ikke som i Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994), der bygger på Tarantinos historie, er motiveret i handlingen, og dermed retfærdiggjort. Hos Tarantino er volden 'in the air' og en måde at kommunikere på. Når Mr. Blonde (Vic Vega) som stand in for Tarantino spørger sit offer - os - 'was that as good for you as it was for me?' så afkræves vi et svar - en stillingtagen. I Tarantinos version er der således mere på spil end instruktøren foregiver, når han med sin 'just for fun'-attitude omtaler sine Tarantoons.

Tarantino-effekten. Tarantino har startet en hel bølge af indie copycats, og selvom de fleste Tarantino-kloner er glemt igen, blev han et forbillede for en række 90'er-instruktører. Effekten kan spores i så forskellige film som *The Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995) med den legende struktur, til en metafilm som *Get Shorty* (Barry Sonnenfeld, 1995). Tarantino var også på spil som producent på Roger Averys *Killing Zoe* (1993), hvilket kan ses som et forsøg på at trække en kompagnon med ind i Tarantino-universet. Når effekten udeblev, så skyldes det et publikum, der kunne skelne epigonen fra en original.

Tarantino er et varemærke, der står for originalitet, og som garant for en oplevelse der er cool blev han for et stort publikum et uomgængeligt navn i 90'ernes film.

Iben Thorving Laursen

Litteratur

Andrew, Geoff (1998): 'Quentin Tarantino', I *Stranger than Paradise. Maverick film-makers in recent American cinema*. London: Prion
Bernard, Jami (1995): *Quentin Tarantino. The Man and his Movies.* New York: HarperPerennial
Collins, Jim (1995): *Architectures of Excess*. London & New York: Routledge
Jerslev, Anne (1999): 'Quentin Tarantino, Reservoir Dogs and Intertextuality', Sekvens, Årbog for Film- & Medievidenskab 1999
Körte, Peter (2000):' Tarantinomania. http://www.blarg.net/~kbilly, der Koffer von Marsellus Wallace und anderes Treibgut' i, Robert Fischer, Peter Körte, Georg Seesslen red., *Quentin Tarantino*, Berlin: Bertz
Twitchell, James B. (1992): *Carnival Culture. The Trashing of Taste in America,* New York

Filmografi

1992 Reservoir Dogs
1993 True Romance (manus)
1994 Natural Born Killers (story)
1994 Pulp Fiction
1995 Four Rooms: (Allison Anders, Alexandre Rockwell, Robert Rodriguez, Tarantinos afsnit: The Man from Hollywood)
1995 ER (tv-serie, afsnit: Motherhood)
1996 From Dusk till Dawn (manus)
1997 Jackie Brown

Béla Tarr

Ungareren Béla Tarr er en af den slags instruktører, hvis film med års mellemrum dukker op og sætter deres markante præg på centrale filmfestivaler og derefter har vanskeligt ved at nå et publikum. Hans film er simpelthen for lange. Men det er måden de er lange på, der har gjort ham til kultinstruktør med verdensry

Béla Tarr, født i universitetsbyen Pécs i 1955, ville som 16-årig være filosof. En film, han havde optaget med sit russiske 8mm-kamera om en gruppe ungarske sigøjnerarbejdere som nægtede at tilpasse sig kommunistpartiets direktiver, hindrede imidlertid hans optagelse på universitetet. Ikke nok med det blev han derefter fængslet på grund af en anden påbegyndt 8mm-film om en arbejderfamilie, der blev evakueret fra deres hjem og derefter blev bz'ere for at få deres bolig tilbage. Tarr forekom allerede prædetermineret til at blive filminstruktør. Hans daværende tilgang til stoffet kunne minde om Rainer Werner Fassbinders 'anti-film' samt John Cassavetes', der kom tæt på den amerikanske virkelighed i nære afslørende shots med håndholdt kamera. Tarr appellerede til Béla Balázs studiet i Budapest, der fungerede som en slags statslig workshop for eksperimenterende film, om at få optaget den droppede film mere professionelt i 16mm. Studiet færdigproducerede projektet 1979 som *Family Nest* (*Családi tüzfészek*). Først da opgav Tarr sin akademiske karriere.

Fundet af en stil. Igennem 1980'erne udviklede han i samarbejde med samleversken Ágnes Hranitzky, der blev hans faste klipper (senere art-director og coinstruktør), monomant opmærksomheden overfor mennesket i samspil med sine omgivelser. Det lykkedes ved lange gennemarbejdede og gennemkoreograferede takes, helst (men ikke ubetinget) i sorthvid af fotografen Gábor Medvígy, som både lod sig styre af en forud konciperet musik (Mihály Vig) samt - allervigtigst - af, at Kodak-rullen på 300 m ikke kan løbe længere end i 10 minutter og 20 sekunder. Forløbets begrænsninger sættes ikke af et forud konciperet storyboard, men ved Hranitzkys videoovervågning af alle involverede filmkameraer. Det vigtigste er, som i dogmefilmene, at få forløbet velgennemspillet og ikke opbrudt i utallige forstyrrende indklip.

Hovedværket Sátantangó, I 1985 udsendte forfatteren László Krasznahorkai sin gennembrudsroman *Sátantangó*, hvor Ungarn er skildret som en regnfuld, afsondret landsby – en tarm i universet. Dermed fandt Tarr sit litterære alter ego, og et inspirerende samarbejde indledtes. Deres planer om at filmatisere *Sátantangó* blev opgivet, men erstattet af et mindre projekt *Damnation* (*Kárhozat*, 1988). Derefter forlod Hranitzky og Tarr Ungarn for at undervise i Berlin. Da de havde fundet de nødvendige finansiører i Tyskland og Frankrig, fuldførte de 1991-93 *Sátantangó* i Ungarn under store vanskeligheder - et værk på 7 timer og 20 minutter.



Sátantangó

Den blev verdens mest trøstesløse heimatfilm om en landsby, der lever i permanent regnfyldt fremmedgørelse og fornedrelse med dramaturgiske højdepunkter i fordrukken desperation. Filmen indledes i regnplumret morgendæmring, hvor køerne sættes på græs, og det følger vi en spoles tid: en kvie undgår et dovent parringsforsøg, alt mens dyrene langsomt dasker afsted. Opmærksomheden fanges af en kurvestol, der står anbragt på rygningen af et stråtag. Hvorfor? Fordi den er fascinerende. Da den først skildrede gård vågner, er bonden straks igang med at bedrage naboen ved at ligge i med hans kone.

Vi når landsbyen rundt i løbet af den fortalte tids dag, og det sker med mange point of view skift, således at de samme episoder repetitivt opleves af forskellige personer – en uhørt fascinerende inerti. Alligevel har filmen en påfaldende alvidende fortæller. Man kan gå fra filmen et par timer og alligevel følge med, men mister dermed dens raffinerede, manipulerede udlægning på ca. 150 indstillinger af to separate handlingstråde som en slags dansetrin på stedet – en tango. Fire professionelle skuespillere er bærere af forløbet omgivet af et utal af autentiske landsbytosser, børn og dyr. Bæreren af den ene handlingstråd er den gamle forsumpede læge, der minutiøst holder 'orden' på omgivelserne ved beckett'ske monologer til sine utallige kladdehefter. Det kræver ekspeditioner til kroen efter frugtbrændevin. Vi følger hans ekspedition, som man nærmest måtte tro havde døden til følge. Den er kun undgået for ikke at tangere normale dramaturgiske konventioner. Bæreren af den anden tråd er en knude af

et barn, der - i en udpenslet scene - ses plage livet af en kat, hvorpå hun begår selvmord. Lægens og barnets veje krydses ved kroen, hvor størstedelen af landsbyens voksne befolkning giver sig hen i druk og forløsende tango.

Der er en vis dramaturgisk rejsning i filmens slutning, hvor man kollektivt bryder op fra landsbyen og filmen begår 'stilbrud' ved at vise himlens bimlende nådesklokker. To sjæle, een tanke, for Lars von Trier har vel næppe kendt til *Sátantangó*?

Mafilm i Ungarn har ikke været særlig interesseret i filmens distribution. Det gælder også Tarrs seneste film *Werckmeister harmoniák* – atter en filmatisering af Krasznahorkai. Den er med større professionel, international besætning (bl.a. Lars Rudolph og Hanna Schygulla). Ifølge pålidelige kilder har filmens to en halv time 39 indstillinger; en almindelig amerikansk fortællende film når altid op over 1000 takes indenfor ca. 90 minutter

Carl Nørrested

Filmografi.

1979 Családi tüzfeszek/Family Nest
1980 Szabadgyalog/Outsider
1984 Öszi almanach/Almanac of Fall
1988 Kárhozat/Damnation
1990 City Life (hollandsk episodisk kollektivfilm)
1994 Sátantangó
2000 Werckmeister harmóniák/Werckmeister Harmonies.

Tran Anh Hung

I sine hypersanselige, visuelt betagende og næsten plotløse film kredser den vietnamesiske instruktør Tran Anh Hung til stadighed om Vietnam-krigens før og efter - uden at han hidtil har behandlet emnet direkte

Lugten af napalm om morgenen... Efter Francis Ford Coppolas uforlignelige *Apocalypse Now* er det vel dét duftindtryk, de fleste filmentusiaster forbinder med Vietnam. Heroverfor stiller den vietnamesiske instruktør Tran Anh Hung (f. 1962) duften af en grøn papaya. Selv uden at have personligt kendskab til, hvordan hhv. napalm og grønne papayaer lugter, kan man dårligt forestille sig nogen større kontrast.

Poesiens grønne harmoni. *L'Odeur de la papaye verte* (*Duften af den grønne papaya*, 1993), der er Tran Anh Hungs debutfilm, er af tekniske årsager optaget i studier i Frankrig, hvortil instruktørens familie flygtede i 1975, efter at Nordvietnam havde vundet krigen. Alle skuespillerne er dog vietnamesiske, og handlingen udspiller sig i Tran Anh Hungs hjemby Saigon i 1951 - hvor Vietnam endnu var i krig med den franske kolonimagt. I sidste del af filmen springes ti år frem i tiden, til 1961 - hvor USA var begyndt at sende militære "rådgivere" til den sydlige del af landet for at støtte Saigons antikommunistiske regering, som var blevet oprettet efter Vietnams deling i 1954.

Bortset fra en henslængt bemærkning om udgangsforbud og fjerne, men ukommenterede lyde af jagerfly, er der dog praktisk talt ingen spor af disse voldsomme ydre begivenheder i *L'Odeur de la papaye verte*. Snarere end af et udadvendt plot bæres filmen af følelser, stemninger og sanselige tableauer, der får lov at hvile poetisk i sig selv. Men alene ved sit fokus på en fredfyldt vietnamesisk kultur fra perioden før Vietnam-krigen leverer *L'Odeur de la papaye verte* et stærkt korrektiv til de krigshærgede scenerier, som de fleste af os forbinder med landet.

Filmen følger tjenestepigen Mùi, der ti år gammel kommer i huset hos en velstående Saigon-familie. Mùi arbejder hårdt og følger nysgerrigt med i alt, hvad der foregår omkring hende. Umiddelbart synes livet i huset omkring det frodigt grønne atrium præget af harmonisk idyl og en næsten meditativ ro, men under idyllen lurer dels sorgen over en lille datters død, dels husets herres gentagne og kostbare eskapader med andre kvinder, hvilket efterhånden bringer familien på fallittens rand. Da Mùi er tyve, har familien således ikke længere råd til hende, og hun bliver sendt til den unge komponist herr Khuyen, som hun længe har været hemmeligt forelsket i.

L'Odeur de la papaye verte, der i Cannes fik Caméra d'Or-prisen for bedste debutfilm og i 1994 var nomineret til en Oscar for bedste udenlandske film, er lige så let og luftig som et klaverstykke af Debussy. Og med sin næsten handlingsløse insisteren på den umiddelbare skønhed ved grønne planter, krukker, myrer, madlavning, cikade- og fuglesang leverer den en helt speciel biografoplevelse for den, der

er parat til at engagere hele sit sanseapparat i mødet med dette lille impressionistiske mesterværk.

Voldens blå kaos. I Tran Anh Hungs anden film, *Cyclo* (*Rickshaw*, 1995), der indbragte instruktøren Guldløven i Venedig, er den florlette Debussy-atmosfære erstattet af en lige så skinger som lidenskabelig blues, den frodigt grønne farve af en køligt blå, og Saigons ærværdige vietnamesiske kultur af det nuværende Ho Chi Minh Citys barske, voldelige og kaotisk sydende moderne storbysamfund - en betændt heksekedel, som alene synes at adlyde pengenes lov. Men også her sparer Tran Anh Hung på dialogen og udtrykker sig i alt væsentligt gennem et mageløst billedsprog, der snart er neorealistisk registrerende, snart folder sig ud i en fabelagtig ekspressiv kolorisme.

I centrum for filmen, der hovedsagelig er optaget on location i Ho Chi Minh City, står drengen Cyclo, der brødføder ikke bare sig selv, men også sine søskende og sin bedstefar ved at transportere passagerer og varer rundt i byen i en rickshaw, som han lejer til en ublu pris af en midaldrende kvindelig gangsterboss med en retarderet søn (en krigsskade?). Som i Vittorio De Sicas *Cykeltyven* (1948) bliver den cykel(taxi), der skulle sikre familiens overlevelse, stjålet. Men bag "tyveriet" står den kvindelige boss selv, som derved sikrer sig magt over Cyclo og driver ham ud i stadig mere rå kriminalitet. På denne nedstigning til helvede ledsages han af sin blufærdige søster (der spilles af den samme skuespiller, som fremstillede den tyve-årige Mùi, Tran Nu Yên-Khê), som - skønt jomfru - tvinges ud i "kvindens ældste erhverv".

Selv om ejheller *Cyclo* direkte tager krigstraumet op, levner filmen ingen tvivl om, at byens uskyldstab har sin årsag i krigen. Selv har Tran Anh Hung udtalt, at "efter Vietnam-krigen kan filmkunsten i mine øjne ikke længere være hvad den var. Volden i *Cyclo* er ikke alene en beskrivelse af Vietnams bagside i dag; den er et udtryk for min bevidsthed og erindring om den krig."

Og der *er* meget vold og elendighed i *Cyclo* - bl.a. en grum henrettelsesscene; en mand der brænder sig selv af i desperation; og Cyclos eget desperate selvmordsforsøg, hvor han stærkt narkopåvirket og indsmurt i blå maling vil gøre en ende på sit usle liv. Men på forunderlig vis lykkes det Tran Anh Hung at forlene al denne ulykke med en egen melankolsk poesi, der kommer til udtryk dels ved den måde, hvorpå den stiliserede og stadig umådeligt smukke billedæstetik så at sige gennembrændes af voldens råhed, dels ved den smertelige solidaritet, som man fornemmer instruktøren føler med alle sine personer, inklusive den følsomme og digtende misfit af en gangster (spillet af Tony Leung), som ender med at brænde sig selv af, og sågar den kvindelige boss, der kanaliserer hele sit følelsesliv over i omsorg for den retarderede søn.

Selv om der vel for så vidt er mere ydre handling i *Cyclo* end i *L'Odeur de la papaye verte*, er den lysår fra at være en actionfilm. Den er tværtimod et dybt originalt audiovisuelt digt, der fungerer først og fremmest ved følelser, atmosfære og mere eller mindre subtile visuelle korrespondenser.

Frydefulde fortrængninger. Med sin tredje film, *À la verticale de l'été* (*Midt om sommeren*, 2000), vender Tran Anh Hung tilsyneladende tilbage til debutfilmens idyl. Også denne historie - om tre voksne søstre (den yngste fremstillet af Tran Nu



Midt om sommeren

Yên-Khê nok en gang og den ældste af Nguyen Nhu Quynh, der spillede gangsterkvinden i *Cyclo*), som i løbet af den sommermåned, der ligger imellem højtideligholdelsen af årsdagene for hhv. deres mors og deres fars død, reflekterer over deres forhold til kærlighed, sex og/eller de mænd, de lever sammen med - synes nemlig at være et intimistisk kammerspil fra en verden i harmoni og balance. Og som i *L'Odeur de la papaye verte* er rytmen så andægtigt adstadig, at tilskueren får rig lejlighed til at suge filmens overflødighedshorn af enhver slags sanseindtryk til sig. For *À la verticale de l'été* henvender sig ikke alene til øjne og ører, men i mindst lige så høj grad til smags-, lugte- og følesansen.

Der er dog også stor forskel på de to film. Ikke bare breder *À la verticale de l'été* farvespektret ud og får lærredet til formeligt at dryppe af mættede frugt- og plantefarver, den udspiller sig også i nutiden og er optaget on location i det nordvietnamesiske Hanoi - hvis tilsyneladende arkaiske idyl leverer en stærk kontrast til *Cyclos* fremstilling af Ho Chi Minh Citys moderne helvede. *À la verticale de l'été* trækker imidlertid tæppet væk under idyllen og afslører den som en illusion af såvel personlig som politisk art. De tre søstre er nemlig eksperter i fortrængningens kunst: den mellemste har f.eks. ikke villet se i øjnene, at hendes mand gennem de sidste fire år har ført et dobbeltliv og har en søn med en anden kvinde, og ingen af søstrene er parate til at acceptere, at deres mor havde et forhold til en anden mand. Alt

skal være i lige så perfekt harmoni som de måltider, de tilbereder efter alle kunstens regler, og de totalt lydefri grønne planteparadiser, de nusser nidkært om. Og når de omtaler Ho Chi Minh City, kalder de den betegnende nok Saigon - som om Vietnamkrigen aldrig havde fundet sted, og alt kunne fortsætte som før.

Tran Anh Hung har med andre ord begået det kunststykke at lave en ekstremt poetisk og harmonisk film, der afslører poesien og harmonien som en livsløgn - for ingen vietnamesere er uberørte af Vietnam-krigen.

Selv om alle hans tre film således indirekte har tematiseret krigstraumet, siger Tran Anh Hung selv: "Jeg ved, jeg skylder mit publikum en film om Vietnam-krigen. Men jeg vil først lave den, når jeg er så anerkendt, at jeg kan have fuldstændigt frie hænder." Om han føler sig tilstrækkeligt anerkendt nu, hvor han har modtaget en regn af priser for sine første tre film, melder historien ikke noget om. Men da han samtidig har kundgjort, at han efter disse tre film - der alle er mesterlige - føler sig "moden til et mesterværk", er der under alle omstændigheder skruet højt op for forventningerne til hans kommende film, som bærer arbejdstitlen *Je viens après la pluie*, dvs. 'Jeg kommer efter regnen'.

Eva Jørholt

Filmografi

1993 L'Odeur de la papaye verte/Mui du du xanh/Duften af den grønne papaya
1995 Cyclo/Xich lo/Rickshaw
2000 À la verticale de l'été/Midt om sommeren
2002 Je viens après la pluie

Lars von Trier

Lars von Trier har viljen til at lade de til enhver tid givne rammer blive kreative udfordringer. I stedet for at gå i kunstnerisk selvsving over, at man pludselig skal have en hollandsk skuespiller med i sin film, eller nægte at lave tv på grund af den ringe tid der er til rådighed, opfinder Trier bare en stil der passer til disse vilkår

Allerede da han gik på Den Danske Filmskole, blev der lagt mærke til Lars von Trier (f. 1956). På en festival i München vandt hans midtvejsfilm *Nocturne* (1980) en pris, og dette var med til at give ham friere rammer for afgangsfilmen *Befrielsesbilleder* (1982), der foruden at være skudt på 35mm-film varede en hel time og fik både biografpremiere og blev vist på tv, noget helt nyt på det tidspunkt. Det var samtidig begyndelsen på samarbejdet med klipperen Tómas Gislason og fotografen Tom Elling, med hvem han gennem resten af filmskoletiden udviklede den særlige æstetik, der skulle sætte så kraftigt præg på hans debutfilm, *The Element of Crime* (1984, *Forbrydelsens element*).

Europa-trilogien. I *The Element of Crime*, en regndyster film noir-agtig krimi med postmoderne træk, vender politimanden Fisher, efter et selvvalgt eksil i Cairo, tilbage til et mørkt Europa, hvor der ikke længere er årstider. Han skal opklare en række mord på piger der sælger lotto. Han bruger sin gamle mester, Osbornes, metode: At sætte sig i morderens sted, at gå ind i hans sind, for ad den vej at kunne forudsige hvad forbryderens næste træk må være. Hvad han ikke ved er, at Osborne allerede har prøvet denne model, og at det er gået frygtelig galt. Morderen er død, og Osborne har identificeret sig så meget med ham, at han selv har måttet føre mordenes systematik videre, en skæbne der nu også tilfalder Fisher.

Men det er egentlig ikke plottet der er det bærende i *The Element of Crime*, det er stemningerne. Filmens gule undergangsunivers, abrupte klipning og svimlende billeder, ofte præget af stor dybde og mange detaljer, skaber et drømmeagtigt univers af mærkelig surreel karakter, hvor symbolerne er så mange, at man hurtigt bliver overloadet, læner sig opgivende tilbage og i stedet oplever filmen gennem sine sanser. Filmen vandt "kun" Grand Prix Technique i Cannes - første, men absolut ikke sidste gang Trier var skuffet over at blive "snydt for" De Gyldne Palmer.

*Epidemic*s (1988) skrabede æstetik er den visuelle modsætning til dette. Den er sort-hvid, for det meste optaget på 16mm, ofte uden at der var en egentlig fotograf, men bare det ensomt snurrende kamera i et hjørne. Trier spiller selv rollen som instruktøren Lars, der sammen med manuskriptforfatteren Niels, spillet af vennen Niels Vørsel, skal skrive et manuskript på fem dage, og vi ser sideløbende en række sekvenser fra den endelige film (som pudsigt nok aldrig bliver lavet) i smukke 35mm billeder, optaget af Dreyers

gamle fotograf Henning Bendtsen. I filmen leger Trier med dokumentarfilmens virkemidler, og han gør det så effektivt, at en anmelder helt glemte at det var en fiktionsfilm og skældte Trier ud for at holde kameraet uetisk længe på en grædende Udo, spillet af Udo Kier.

Med *Europa* (1991) er Trier tilbage i det store æstetisk kontrollerede filmværk. En ung amerikaner kommer til Tyskland lige efter krigen og vil gøre noget godt for det sønderbombede land, men i stedet bliver han viklet ind i efterkrigstidens komplekse politiske spil og ender med at være skyld i mange uskyldige menneskers (og sin egen) død. Den er filmet i lange sekvenser, ofte i flere lag, og med blandet sort-hvid og farve i de forskellige lag. Det er en tour de force i filmisk teknik, der enkelte gange er ved at løbe af med filmens emotionelle univers.

Selv om Trier sætter en ære i aldrig, rent æstetisk set, at lave den samme film to gange, hænger de temaer han behandler til gengæld tæt sammen. *The Element of Crime, Epidemic* og *Europa* udvikler sig til en Europa-trilogi, der, foruden at foregå i et nedslidt Europa, har det fællestema, at en idealist rejser ud for at gøre verden til et bedre sted, men kun opnår, ufrivilligt, at lave endnu mere uorden. *Breaking the Waves, Idioterne* og *Dancer in the Dark* er alle tre bygget op over børnebogen "Guldhjerte", eventyret om en uskyldig pige, der ved at ofre alt får mirakler til at ske. De mirakler som hans idealist-helte ikke kunne få til at ske.

Kirke, kontroltab og kyskhedsløfte.
Offeret er et tema som han allerede tager fat på i det første sidespring til tv, *Medea* (1987). Medea ofrer sine børn for retfærdigheden, men det er et andet offer end i de førnævnte film, da Medea bittert ofrer børnene for at tage alt fra Jason, ikke for uselvisk at give. *Medea* er lavet efter et urealiseret manuskript af Carl Th. Dreyer, og ifølge dette flyttet til vikingetidens Skandinavien. Det skulle have været Dreyers første farvefilm, og Trier gav da også filmen så mange farver, at et tv-teatertilvænnet Danmark synkront fik aftenkaffen galt i halsen, og det ellers meget visuelt originale tv-tiltag fik en ublid medfart af teateranmelderne.

"Jeg laver film om mine fobier", har Trier engang sagt. Hans film er spækket med en række gennemgående elementer som flyvning, ventilatorer, elevatorer, hospitaler, vertikale billedvinkler der gør publikum svimle, altsammen ting der kommer af Triers fobier. De samler sig omkring et fællestema: Kontroltab. Det ultimative kontroltab, og derfor også et vigtigt Trier-tema, er hypnose. Gennem hele *The Element of Crime* er Fisher under hypnose, i *Epidemic* har Lars og Niels fået Ali Hamman til at hypnotisere en ung pige til at opleve manuskriptets pestbefængte rædselsverden, i *Europa* hypnotiserer Max von Sydow publikum ned i filmens univers, og i *Riget* bliver der opereret under hypnose, i stedet for bedøvelse. Trier har endda lavet en reklame for Ekstra Bladet, hvori publikum hypnotiseres til at købe avisen næste gang de ser det velkendte røde logo.

Religion og religiøse ritualer er også et tema der går igen i filmene. Allerede i kortfilmen *Orchidégartneren* (1977) spiller Trier selv jøden Victor Marse, og frem til *Europa* havde han ofte små cameoroller som jøde, men da hans mor på sit dødsleje fortalte ham, at hans far ikke var hans biologiske far, men at hun i stedet var gået efter mere kunstneriske gener, havde han pludselig ikke længere sit jødiske tilhørsforhold at trække på. Men det er ikke kun



Idioterne

jødedommen, der har inspireret ham. Han er i det hele taget glad for ritualer og har ofte ladet sig inspirere af det katolske billedsprog. Det katolske billedunivers ses mest udpræget i *The Element of Crime*, hvor der foruden billeder af luderen Kim i madonnapositur og andre ikonagtige opstillinger også i handlingen er en række religiøse undertoner. Kirken dukker i det hele taget ofte op, hvad enten der er tale om den store tarkovskij'ske katedral i *Europa* eller det calvinistiske samfund i *Breaking the Waves*.

I 1995 skriver Trier sammen med Thomas Vinterberg manifestet "Dogme 95", som får vidtrækkende følger for både dansk og international film. Ikke så meget da det bekendtgøres ved at blive smidt ud som løbeseddel i Odéon Teatret i Paris under en konference i anledning af filmens 100 år, men da de to første dogmefilm begge fik premiere i Cannes 1998. Manifestet bæres af kyskhedsløftet hvor dogmebrødrene fraskriver sig en hel række basale filmiske virkemidler for at kunne nå helt ind til det grundlæggende i filmens væsen.

Det er langt fra første gang Trier skriver manifester. Der er faktisk et til hver af filmene i Europa-trilogien. Og der er ikke en eneste film han ikke på forhånd har sat et sæt spilleregler op for. Ofte regler der kommer af produktionstekniske nødvendigheder, og som giver anledning til æstetisk nytænkning. Et eksempel på dette er *Riget* (1994), hvor han for dagligt at

kunne nå at optage så meget som tv-forholdene krævede, med et pennestrøg fjernede den tidskonsumerende lyssætning og filmede efter princippet "where you can see – you can shoot". Han droppede samtidig en række klippemæssige konventioner, hvorved det blev muligt at bevæge sig mere frit på sættet. Til gengæld er der meget præcise regler for, hvornår hvilke regler overtrædes. Kameraet er altid på stativ når der er spøgelser i nærheden. Der er ikke klippet i dialogscener, der er optaget med bevægeligt kamera i gangene, osv. Når man sætter loven ud af kraft, er det nødvendigt at lave en kontrakt med publikum. Der er taget lidt lettere på disse regler i *Riget II* (1997), men da havde publikum jo også allerede vænnet sig til det eksplosive billedsprog.

Guldhjerte-trilogien. Efter at kameraet var blevet befriet fra stativet, var det melodramaet der stod for skud, og med *Breaking the Waves* (1996) tager Trier hul på "Guldhjerte"-filmene.

Bess snakker med Gud. Hun er nygift, og har for første gang oplevet kærligheden, men hendes elskede Jan arbejder på en boreplatform, og derfor beder hun Gud om at få ham tilbage for enhver pris. Det får hun. Han kommer ud for en ulykke og er herefter bundet til en hospitalsseng. Hun må bringe det største offer, sit liv, for at råde bod på dette, og mirakuløst bliver Jan rask og hun frelst. Filmens opofrende kvinde foranledigede et feministisk ramaskrig i pressen og førte til en filmdebat man skal tilbage til Thorsens Jesusfilm for at finde større i omfang og vredere i ord.

Triers dogmefilm, *Idioterne* (1998), er nok den af dogmefilmene, der har fået mest ud af begrænsningerne. En række unge mennesker der bor i en villa i Søllerød inden den skal sælges, beslutter sig for at lege idioter. Gå ud og "spasse" på offentlige steder. Karen, den sidst tilkomne, er dog den eneste der tør gøre det der hvor det virkelig betyder noget, nemlig over for sin familie.

Som en væsentlig drivkraft i Triers produktion står ønsket om at være anderledes. Alt det man gerne må er ikke sjovt, og alt det der umiddelbart kan lade sig gøre er ikke nogen udfordring. Da de på filmskolen lærte, at det var tosset, og en visuel fallit at begynde en film med et skilt hvor der f.eks. stod "Wien 1934", startede hans følgende videoøvelse selvfølgelig med netop et sådant skilt. Og at det kulturradikale miljø han er opdraget i kun havde nedladenhed til overs for Morten Korch, gjorde det til en naturlig ting at pille alle bøgerne frem fra støvet og producere en tv-serie efter dem.

En anden drivkraft er at gøre ting der ikke er gjort før. Optage en film over 30 år, som han startede på med *Dimension* i 1991, eller skyde med 100 DV-kameraer som i *Dancer in the Dark*; og *Epidemic* er direkte baseret på et væddemål med den daværende filmkonsulent, Claes Kastholm Hansen, om hvorvidt det var muligt at lave en spillefilm med kun en million kroner i støtte.

Disse ting er kun mulige på grund af Triers vilje til at lade de til enhver tid givne rammer blive kreative udfordringer. I stedet for at gå i kunstnerisk selvsving over, at man pludselig skal have en hollandsk skuespiller med i sin film, eller nægte at lave tv på grund af den ringe tid der er til rådighed, opfinder Trier bare en stil der passer til disse vilkår.

Med *Dancer in the Dark* (2000) tager han fat på endnu et at de emner man ifølge hans kulturradikale opdragelse skulle

holde sig langt fra: musicalen. En død genre, der ikke har fået kunstigt åndedræt siden Bob Fosse i 1979 lavede *All That Jazz*. Selma, spillet (og sunget) af Björk, skal redde sin søn, der har samme øjensygdom som hun selv. Hun sparer sammen til en operation, men mister samtidig selv langsomt synet. Til slut må hun, ligesom Bess, ofre livet, så sønnen kan få operationen.

Med denne film vandt Trier så endelig de Gyldne Palmer, han havde stræbt efter siden sin debut. Men hvor mange instruktører kan prale af at samtlige deres film har været udvalgt til festivalen i Cannes.

Og nu har kameraet så danset nok. I sin kommende film, *Dogville*, har Trier lagt stilen om til en ny enkelhed: en by bygget i studiets mørke, hvor vægge kun eksisterer som streger på gulvet, og med skriftlige angivelser af om man befinder sig på hovedgaden eller i soveværelset.

Lars Bo Kimergård

Filmografi

1977 Orchidégartneren (kort)
1979 Menthe - la bienheureuse (kort)
1980 Nocturne (kort)
1981 Den sidste detalje (kort)
1982 Befrielsesbilleder (kort)
1984 The Element of Crime/Forbrydelsens element
1987 Medea (tv)
1988 Epidemic
1991 Europa
1994 Riget (tv)
1996 Breaking the Waves
1997 Riget II (tv)
1998 Idioterne
2000 Dancer in the Dark
2000 D dag (tv, med-instruktør)

Tsai Ming-liang

I Taipeis fugttærede boligblokke er beboerne deprimerede, depraverede og deplacerede. Tsai Ming-liangs film om dem er sjovt nok det stik modsatte: åndfulde, illuminerende og velanbragte

Ingen skal beskylde taiwaneseren Tsai Ming-liang (f. 1957) for kun at afprøve sine ideer halvt. Alle hans hidtidige fem spillefilm har genkommende motiver og fælles temaer. Og så har de alle den besynderlige unge skuespiller Lee Kang-sheng i en central rolle. Lees (1) figur har oftest samme navn, uden at der er tale om et egentligt sammenkædet livsforløb. Snarere udgør filmene punktvise nedslag i en typificeret ung mands jagt på identitet. Hans tvivlsomme karakter udvikler sig efterhånden til en nådesløs dystopi over storbyungdommen. Eller hvad værre er, ifølge instruktøren selv: Et sørgeligt, generelt nutidsbillede.

Den unge mands identitetssøgen er nemlig omtrent lige så frugtesløs som den er konsistent. Heller ikke i filmenes samlede kronologi er der store fremskridt at spore. I den første spillefilm, *Rebels of the Neon God* (*Ching shao nien na cha,* 1992), spiller Lee en småkriminel teenager. Senere er han blevet sælger, lever som stilfærdig voyeur-eksistens og prøver at begå selvmord i en tom lejlighed. I et tredje opus er han atter den hjemmeboende søn – i en kernefamilie, der i den grad vakler under fraværet af kernefamilieværdier. Hvorefter han igen bliver til en afstumpet lurer, nu med dagjob i kælderen under sin dødssyge beboelsesejendom. Hvorom alting er: Han er deprimeret, depraveret, deplaceret. Og han kommer ikke rigtig nogen vegne.

Sarkasmen er til at få øje på, når Lees figur i den femte film viser sig at være blevet ur-sælger; visernes vandring sætter hans totale immobilitet i relief. Kæresten er skredet, rejst til Paris. Han selv går i cirkler og udtrykker alene sin længsel symbolsk og indadvendt – ved at indstille alle urviserne til fransk tid. Han er ulykkeligt uvidende om, at hun er lige så fremmedgjort i sit nye land som han er i Taiwan.

Skønt altid forankret i hovedstaden Taipei er megen af Tsais pessimisme naturligvis universelt gangbar. Filmene er adfærdspsykologiske studier af en utilpasset knøs, der nok med årene modnes fysisk og følger strømmen ind i markedsøkonomien og boligkarréerne, men som hverken socialt eller seksuelt lykkes med at finde sin rette hylde. Eller nogensomhelst hylde. Han er totalt fremmedgjort; intet drive indefra, intet pres udefra. Det er altsammen meget forstemmende. Og vanvittigt skarpt og uforudsigeligt skildret.

Lorteland. Filmenes paradoksale charme skyldes ikke mindst, at den uskolede Lee Kang-sheng forlener sit eksistentielle misfoster af en hovedfigur med et gemyt, der virker lige så renhjertet som dumt. Det uteatralske og fåmælte i hans adfærd får lige så stille menneskeligheden til at fortrænge karikaturen. Det er et lille mirakel, og instruktøren giver ham god tid til at udføre det.



The River

Efterhånden er også Lees lettere forpinte, åndsfraværende ansigtsudtryk gledet over på Tsai Ming-liangs øvrige personer. Der er ikke mange figurer i alt, men alle går de rundt og ser ud – i kritikeren Camille Nevers' smukke formulering – som om de sad på lokum (2). Sammenligningsgrundlaget er tilmed i orden, for en uforholdmæssig stor del af filmene foregår netop på taiwanesiske badeværelser. Med badning og vandladning. Og hvad der ellers hører sig til.

Disse dagligdags ritualer – rutiner ville være for mildt et udtryk i forhold til den vægt, Tsai tillægger dem – passer smukt til både filmenes rytme og til Lees lettere anale egoisme. Og så samler toiletscenerne to gennemgående og centrale motiver i Tsai Ming-liangs filmsprog: *Vandet* og *kroppen*.

Deus Exit. Det mest iøjnefaldende motiv er vandet; evigt nærværende og betydningssvangert i alle sine former. Fra saunaen til skøjtehallen. Fra den forurenede flod til det prosaiske postevand. Fra urinale syndfloder til himmelske haner. Regnvejr fungerer ofte som en fremmed kraft, der med magt og agt sætter den kontrolliderlige enfold på prøve. Individerne reagerer forudsigeligt: De barrikaderer sig vanedyrisk mod omverdenen og isolerer sig fra hinanden. I den overrumplende parabel *The River* (*Heliu*, 1997) demonstrerer Tsai, hvordan mennesket i stedet burde gå direkte til kildens udspring. Billedligt og bogstaveligt talt.

Under et tropisk regnskyl begynder det at dryppe fra familiefaderens soveværelsesloft. Hustruen skriger stumt på sex i naboværelset, men manden fortrækker

alligevel til sønnens – Lee Kang-shengs – gemak. Safterne stiger i al stilfærdighed overalt; den tiltagende fossen fra loftet er blot det *synlige* krisesymptom. Om vandet ligefrem er en sublimering af personernes undertrykte begær er ikke entydigt, for i modsætning til interiøret slipper realismen uplettet gennem filmen. *The River* kan godt læses som en stump og uforløst betydningsophobning à la Antonioni. Men i det rette lys fungerer den som sagt også som generel eksistens-metafor. I slutscenen sætter hustruen endelig spørgsmålstegn ved vandet som skæbnevilkår og klatrer uden på bygningen. Pointen skal ikke afsløres her, blot at den lurende *deus ex machina*-metafysik sættes grundigt i parentes.

Skønt instruktøren selv hævder at være stærkt overtroisk (3), så er dét svært at få øje på. Snarere er Tsai bærer af en besk nihilisme, der hverken levner plads til konkrete diagnoser eller løsningsmodeller – herunder religiøst hokuspokus og teknologiske forskansninger. Mennesket må stå på egne ben eller falde om som det er. (4)

Instant noodles. Det leder til det andet centrale motiv hos Tsai: Kroppen. Under fraværet af ord og ansigtsmimik er det ad denne vej, personernes sindstilstande kommer til udtryk. Lee Kang-shengs fysiske adfærd udgør atter paradigmet: Automatiseret og kold. Drifter og ømhedsfordringer kommer højst til udtryk i en overfladisk (selv)udlevelse; frustration manifesteres i selvpåførte skader. I *Vive l'amour* (*Aiquing Wansui*, 1994) masturberes der i en sådan grad, at filmens ironiske titel nærmest bliver til en besværgelse fra instruktøren til verden, en oprigtig appel: Få så de følelser ud i lyset!

Midt i robotagtigheden og alt det metalblanke, psykologiske panser er der dog små tegn på liv. Øjeblikke med eftergiven; svagheder, om man vil. Det er i denne optik - og ikke som udtryk for pubertær provokationstrang – at man bedst forstår de mange toiletscener. Det er nemlig gennem fortæringen og afføringen, at personernes selvopholdelsesdrift i glimt kommer til syne. Heller ikke denne drift er synderligt ekstravagant udlev(er)et. Der er lysår fra de kulinariske festspil, man ellers forbinder med Sydøstasien (5), til tv-måltiderne hos Tsai Ming-liang, hvis debut som teaterinstruktør meget sigende hed *Instant Bean Sauce Noodles* (1981). Organisme-plejen foregår altid i tavs indesluttethed, selv når Lee en sjælden gang lufter sin sensualitet – overfor vandmeloner, naturligvis! Ellers foregår alt ret klinisk. Optagelse af fødevarer. Og altså afsondring af fødevarer.

Emblematisk i denne sammenhæng er millennium-filmen *The Hole* (*Dong*, 1998). I et gudsforladt lejlighedskompleks opstår en sprække i cementen mellem to lejligheder. Den anonyme overbo, selvfølgelig spillet af Lee Kang-sheng, reagerer prompte ved at pisse ned til sin stakkels kvindelige underbo. Senere sender han en regn af dåseøls-opkast ud over det bjerg af toiletruller, hun stabler op som værn. Lækagerne i murværket er igen tegn på et følelsesmæssigt overtryk, og spejler den måde, hvorpå de kropslige portaler må give efter for skarn og indestængt livskraft.

Sange fra 102. sal. Den tyngende pessimisme hos Tsai Ming-liang kan godt give mindelser om en Roy Andersson. Fælles for de to er også rytmen, sirligheden i tableauerne, den drævende fysiske komik – og så skarpheden i den forstørrede hverdagsabsurditet. Hos Tsai er der blot noget

længere til gadeniveau. I *The Hole* når man knapt nok ud til elevatorskakten. Den betrædes dog i den kvindelige hovedpersons dagdrømme, hvor de seksuelle og sentimentale ventiler undtagelsesvist står åbne et par minutter. 'Achoo-Cha-Cha' hedder en af de 50'er-schlagere, som den feberramte kvinde fremfører i højkulørt, eskapistisk musical-koreografi. Gesundheit! synger hun frejdigt. Vi ønsker også god bedring. Der er tilsyneladende brug for den.

Rasmus Brendstrup

Noter

1. På Taiwan benævnes familienavnet først; tilsvarende bruges herefter Tsai fremfor Ming-liang.
2. *Cahiers du Cinéma* 490, november 1999, s. 42.
3. *Sight and Sound* VII/3, marts 1997, s. 18.
4. Denne skepsis kendetegner generelt taiwanesisk films såkaldt 'Ny ny bølge', hvortil Tsai regnes. Her ser man stort på kulturelle og historiske forudsætninger for den (manglende) nationale identitet - netop det som optog 80'ernes taiwanesiske *new wave* med Hou Hsiao-hsien og Edward Yang i spidsen. Se Chiao, Peggy (1998): "Alla ricerca di un'identità taiwanese" in *Taiwan - Cinema degli anni '90. Pesaro Film Festival 1998.* Milano: Editrice Il Castoro, s. 11-24.
5. Jeg tænker her især på film som *Spis Drik Mand Kvinde* (*Yinshi Nan nu*, 1994) af en anden taiwaneser, Ang Lee, der kuriøst nok er malaysisk født immigrant ligesom Tsai.

Filmografi (spillefilm)

1992 Ching shao nien na cha/Rebels of the Neon God
1994 Aiquing Wansui/Vive l'amour
1997 Heliu/The River
1998 Dong/The Hole
2001 What Time Is It There?

Shinya Tsukamoto

I en benhård og konfrontativ stil fortæller den japanske cyberpunk-instruktør Shinya Tsukamoto voldsomme historier om kropslige transformationer på baggrund af eksistentiel og seksuel fremmedgørelse

Shinya Tsukamoto (f. 1960 i Shibuya-distriktet, Tokyo) er herhjemme mest kendt for *Tetsuo – The Iron Man* (1988), der gjorde ham kendt som en usædvanlig cyberpunk-instruktør. *Tetsuo* har bl.a. været repræsenteret ved Natfilmfestivalen og i Filmhusets forevisninger, men Tsukamoto startede sin karriere allerede i 1986 med den 18 minutter lange 8mm-film *The Phantom of Regular Size*, samme år som han startede den eksperimentelle teatertrup Kaijyu Theater.

Shinya Tsukamotos stil er benhård og konfrontativ, kendetegnet ved hyperkinetisk klipning, usædvanligt kameraarbejde og innovativ brug af bl.a. stop-motion animation. Han er ikke ufortjent blevet sammenlignet med David Lynch (*Eraserhead*), Sam Raimi (*Evil Dead*) og ikke mindst David Cronenberg, hvis voldsomme body horrorfilm (bl.a. *Videodrome*) har været en tydelig inspiration i skabelsen af bl.a. *Tetsuo*, mens også de japanske anime- og manga-traditioner har haft en kraftig indflydelse på Tsukamotos udtryk.

Tetsuo. Det svimlende sort-hvide værk *Tetsuo* fra 1988, inspireret af bl.a. J.G. Ballards *Crash* (som Cronenberg som bekendt "filmatiserede" i 1996) og rost af bl.a. cyberpunkens fader, William Gibson, er et godt eksempel på den afmægtige finde-siècle følelse, der præger Tsukamotos oeuvre. Hovedpersonen er den simple jakkesætklædte og navnløse "salary man" (spillet af Tomoro Taguchi), der lever et fremmedgjort liv i den japanske storby – kolde menneskefjendske bygninger, meningsløse arbejdsdage og svimlende, klaustrofobiske ture i Tokyos undergrundsbane hæmmer og undertrykker ham.

Et biluheld, genfortalt i flashback, bringer ham i berøring med en metalfetichist (spillet af Tsukamoto selv), hvilket åbner protagonistens kød og sind for en invasion af subversive elementer og en ny form for frihed. Som følge af denne invasion bliver hans krop ufrivilligt transformeret til metal, og disse transformationer bliver en måde at beskrive oprøret mod det pres og de forventninger, byen og samfundet lægger på hovedpersonen. Samtidig viser de, at en mulig løsning er at bruge byens egne bestanddele (metal og beton) i kampen for uafhængighed. Med Tsukamotos egne ord er filmen dog mere et personligt opgør end en direkte samfundskritik mod de begrænsninger byen pålægger ham: "Min krop, eller måske mere generelt sagt, menneskets natur, kæmper imod dette pres, mod denne snæverhed. Og netop dette afspejles i *Tetsuo* og i mine andre film. Min anledning er derfor langt mindre samfundskritisk end personlig."

En malerisk beskrivelse af opgøret med Japans snævre tankegang og samtidig et udtryk for Tsukamotos store visuelle



Tokyo Fist

begavelse ses bl.a. i en scene, hvor hovedpersonen først hallucinerer om at en erotisk vild kvinde med en mandlig, slangeagtig metalfallos voldtager ham analt (optaget så det giver kraftige associationer til en blanding af kabuki-teater og tysk ekspressionisme). Dette er dog kun indledningen til en scene, hvor hovedpersonen dyrker klamrende, krævende sex med sin kæreste, hvorunder han transformeres. Hun skriger af smerte da hans penis bliver metallisk under kønsakten, først er det et ekstatisk skrig, men da hans penis bliver til en gigantisk boremaskine (og derved mindeværdigt gennemborer et bord), flygter hun. Han transformeres yderligere mens han jager hende, indtil hun bliver trængt op i et hjørne, hvor hun forsvarer sig med en kniv. Såret falder han om på gulvet, hvor hun knæler over ham og lidenskabeligt slikker blodet af ham, kun seksuelt ophidset af jagten, metallet og blodet. Denne anden del er meget fascinerende og vækker, som mange andre dele af filmen, kraftige associationer til bl.a. David Cronenbergs body-horrorfilm.

Opfølgeren *Tetsuo II: Body Hammer* (1992) til Tsukamotos genredefinerende sort-hvide værk er basalt set bygget over samme handling som sin forgænger og er ikke så meget en efterfølger som en genfortælling. Filmen er dog i denne omgang optaget i farver og er på mange måder en langt mere ligefrem action-film. Historien er mere afrundet og nuanceret, og den giver et større indblik i årsagen til hovedpersonens transformationer. Værket er dog udsat for Tsukamotos nu om muligt endnu voldsommere visuelle stil, hvor kameraet skiftevis kæler næsten homoerotisk for nøgne overkroppe, som svedigt banker stål, og for metalrør der ruster i vandpytter - alt sammen klippet hyperkinetisk og med et futuristisk soundtrack, som forøger filmens særprægede dystopiske fremtidsfølelse, og som effektfuldt understøtter portrættet af hovedpersonens nedtur og desperation.

Tokyo Fist. *Tokyo Fist* (1995) er også en film med actionelementer, men den er måske mere præcist et yderst særpræget trekantsdrama. Den voldsomme klipning, som kendetegner *Tetsuo* og *Tetsuo II*, er ikke forsvundet, men er i længere perioder blevet skruet ned til et mere lettilgængeligt tempo, mens kameraindstillingerne og lydsporet stadig bærer præg af Tsukamotos karakteristiske tilgang.

Som både *Tetsuo* og *Tetsuo II* tematiserer *Tokyo Fist* den japanske "salary man's" utilfredsstillende livsforhold, denne gang repræsenteret ved Tsuda Yoshiharu (spillet af Tsukamoto selv), hvis liv forløber forholdsvis stille og umærkeligt sammen med hans smukke kone Hizuru, indtil han en dag møder sin barndomskammerat, bokseren Kojima. Et had/kærlighed forhold opstår mellem disse tre mennesker. Hizuru opdager skjulte sadomasochistiske sider af sin seksualitet, som blandt andet klargøres med en ubehagelig on-screen piercing af hans ene brystvorte. Disse undertrykte sider skræmmer den underkuede Tsuda og fører Hizuru i armene på den mere maskulint potente Kojima. Fortvivlet over sin manglende handleevne over for Kojimas fysiske og Hizurus seksuelle magt træner Tsuda sig op til at blive en effektiv bokser i Kojimas bokseklub (transformationsmotivet går igen som i *Tetsuo*-filmene), men forløsningen udebliver. Filmen bliver i stedet et virkningsfuldt billede på hvor langt et menneske vil gå for at destruere andre og endeligt selv blive destrueret af byen, omend slutningen giver et tvetydigt glimt af håb imellem stålkonstruktionerne.

Tsukamoto er et interessant bekendtskab, fordi han står for et kompromisløst udtryk, hvor han påtager sig rollen ikke blot som instruktør, men også som producer, manuskriptforfatter, klipper, art director og skuespiller. Hans film er, som hans æstetiske valg, tvetydige og til tider svært tilgængelige – men som han selv siger: "Mine film giver under alle omstændigheder tilskueren en mulighed for at lære noget om vold og dens virkning. Det betyder at han kan forstå sandheden om vold som fænomen. Tilskueren, som ser vold på film, begynder at forholde sig til volden og at forstå den smerte den forårsager. Måske ikke fra begyndelsen, men til slut."

Morten Greve

Filmografi

1986 The Phantom of Regular Size (kort, også skuespiller)
1987 Denchu Kozo no boken/The Adventure Denchu Kozo (også skuespiller)
1988 Tetsuo/The Ironman (også skuespiller, klipper, cinematograf, manuskript, producer)
1990 Yokai Hanta – Hiruko/Hiruko the Goblin (også skuespiller)
1992 Tetsuo II : Body Hammer (også skuespiller, klipper, cinematograf, manuskript, producer)
1995 Tokyo-ken/Tokyo Fist (også skuespiller, klipper, cinematograf, manuskript, producer)
1998 Bullet Ballet (også skuespiller, klipper, cinematograf, manuskript)
1999 Sôseiji/Gemini (også klipper, cinematograf, manuskript)

Tom Tykwer

Som en af de unge i ny tysk film er det lykkedes Tom Tykwer at lave film der både har høj kunstnerisk værdi og kan samle et større publikum. Måske fordi han primært laver film om kærlighedens skrøbelige ustyrlighed og derved rammer en generation der er bedre til at gå i biografen end til at få styr på deres eget liv. Måske fordi han med æstetisk sikkerhed bruger et moderne visuelt sprog, som uden at blive overflade understøtter personerne og fortællingen

Tom Tykwer blev født i Wuppertal i 1965, men bor i dag i Berlin. Han var fra en ung alder erklæret filmfreak og lavede allerede som 11-årig sine første Super-8 film. Han er selvlært som filminstruktør, men gennem sit arbejde i forskellige artcinemas, bl.a. som daglig leder og programlægger i berlinerbiografen Moviemento, har han opnået en stor filmæstetisk ballast.

Die tödliche Maria. Efter et par kortfilm i starten af 1990'erne debuterede han i 1994 med *Die tödliche Maria*, et lille kammerspil om den passive Maria der lever et næsten fassbinder'sk hausfrau-liv imellem sin tyrannisk invalide far og sin upassionerede patriark af en ægtemand, der er kedelig når han er i godt humør og gnierisk indtil det ondskabsfulde når han er i dårligt. Maria er så selvudslettende, at hun passer på ikke at forstyrre andre med larmen fra hendes skridt, når hun går hen ad fortovet.

Manden fra lejligheden overfor, som hun længselsfuldt og nysgerrigt observerer gennem vinduet, ringer en dag for at spørge om de, ligesom ovre hos ham, har problemer med varmen, og det giver dem anledning til et første møde. Dither er lige så ensom som Maria, men i modsætning til hende har han sin frihed. Dog uden at han kan finde ud af at bruge den til andet end at lukke sig inde mellem kæmpe stakke af arkivalier og bøger.

Mødet åbner en helt ny verden af håb for Maria. Hun er imponeret over at han har så meget læsestof. Men han læser ikke, han arkiverer. Han er forfatter af "Index Bio-bibliographica", et opslagsværk hvor man kan finde alt som enhver har skrevet. 21 år har det taget ham at nå til "P" i dette hans livsværk, men han skriver ikke noget selv. Han samler.

Maria er imponeret, og hun opdager, at hun selv har produceret et lige så stort værk. Hver dag siden hun var en lille pige har hun skrevet et dagbogsagtigt brev og smidt det ned i en sprække bag et skab. Det bliver til en meget stor bunke, da hun river bagklædningen af skabet og kuverter i alle størrelser og farver strømmer som en flod imod hende.

Hun begynder at læse sit liv. Om hvordan hun fra 11-årsalderen, lige siden moderens død, har levet alene som husmorerstatning for sin far. Om den eneste gang hun virkeligt og spontant gav sig i kærlighedens vold. Faderen overraskede de to unge i et kys, hvilket gav ham det hjerteslag, der førte til hans lammelse og derved bandt ham til den lille lejlighed. Slået ud af skyldfølelse indgår hun derfor et fornuftsægteskab med en anden og graver sig ned i sit lille kammerliv. Men

Dither giver hende mod til at bryde ud.

Hun myrder sin mand, lader sin far i stikken og hopper ud af vinduet. Dither ser det og løber hen for at gribe hende. Hun rammer ham, og da de ligger stille sammen tager de forsigtigt hinanden i hånden. Om det er åbningen til friheden, eller om han nu skal passe hende som krøbling resten af livet står hen i det uvisse.

I *Die tödliche Maria* bruger Tykwer stilsikkert et meget præcist bevægeligt kamera, med overraskende mange vertikale bevægelser. Filmen er fuld af veltimede nærbilleder af små hændelser, men stilen bliver aldrig helt integreret i filmen. Den forbliver en påstand, men vidner dog om, at den unge instruktør har mere i sig.

Winterschläfer. Og det demonstrerer han i *Winterschläfer* (1997, *Vintersoverne*), hvor hans sikre æstetiske håndværk smelter sammen med hans stærkt emotionelle temaer. Filmen, der skildrer fire unge byboers frustrerede kamp med kærligheden, foregår i en varm og hyggelig hytte, der ligger midt i det store barske snelandskab i et skiområde.

Den udadvendte Rebekka (altid i rødt tøj) elsker den arrogante, notorisk utro, men alligevel altid jaloux Marco (altid i blåt tøj). Hytten ejes af den søgende, nervøse Laura (altid i grønt tøj). Hun har arvet den efter en tante der var antikvitetssamler, hvilket gør stedet til et visuelt mylder af detaljer, der dels giver det en hjemlig varme, men også gør det til et sted hvor man kan gemme sig, og til en central modsætning til de store kolde blanke snesletter vi ellers bevæger os henover. Laura forelsker sig i René (altid i sort eller gråt tøj), der går rundt og fotograferer alting, da han efter et uheld i hæren ikke længere har nogen korttidshukommelse.

Historien sættes i gang af et mystisk biluheld. René er på vej hjem gennem snelandskabet til fods, fordi han har drukket lidt for meget. Han fristes alligevel, da han ser en ulåst bil stå ved en lille hytte, stjæler bilen, og kører galt da han møder den femte hovedfigur, en ældre fastboende landmand. Landmandens datter, der har gemt sig i bilens anhænger, omkommer efter flere dage i koma. Bilen forsvinder i en snedrive og folk på egnen tror det er en eneulykke, hvilket bonden, i håb om ikke at have skyld i sin datters død, prøver at overbevise alle om at det ikke er. At det trods alt var ham der var uopmærksom og derfor har skylden, gør det ikke mindre komplekst, ejheller, at René rent juridisk, på grund af promillen, jo nok ville få den alligevel. At Laura, der som sygeplejerske har passet datteren, føler, at det er hende der har skylden, da det er hende der ved at trække gardinerne pludseligt fra gav hende det chok, der førte hende i døden, fuldender uoverskueligheden. Skyld er ikke nogen enkel ting.

Uheldet bliver et symbol for den tykwer'ske kærlighed. Der sker ikke noget egentligt sammenstød, men de kører galt for at undgå hinanden. Bagefter ved ingen af dem hvem der er den skyldige, men de bruger meget energi på at bevise deres uskyld over for verden, og primært over for sig selv.

Lola rennt. I *Lola Rennt* (1998, *Lola*) bruger Tykwer den snart klassiske "hvad nu hvis"-form, hvor samme situation filmes tre gange, men hvor blot en enkelt detalje i begyndelsen varierer, hvilket får hele historien til at skride og slutresultatet til at ændre sig radikalt. Et skema som man tillige har set bl.a. i Kieslowskis *Przypadek* (1981, *Blind Chance*) og Peter Howitts *Sliding Doors* (1998), men sjældent så



Lola

dynamisk løst som i *Lola Rennt.*

Selve handlingen er meget simpel. Manni, Lolas kæreste, er involveret i nogle lyssky, mafiastyrede diamanttransaktioner og mister en plasticpose med 100.000 mark i Berlins U-bahn. Han ved, at hvis han ikke afleverer dem til bossen inden 20 minutter, dør han, så han er ved at gøre klar til et væbnet røveri. I telefonen beder Lola ham vente, så skal hun nok prøve at skaffe pengene inden tiden løber ud. Så løber Lola.

Formen er til gengæld svær at placere, og enkelte anmeldere måtte da også ryste begrebsposen kraftigt og hive postmodernismen frem for at beskrive den sprælske blanding af film, video og animation, der i farvemættede actionbilleder, og med et til tider eksplosivt klippetempo, følger den skrig-rødhårede Lola gennem Berlin. En række flashbacks i sort-hvid og montager af private snapshots af den skæbne der tilfalder de personer Lola render ind i, gør sit til at holde den MTV-inspirerede æstetik kørende. Tykwer bruger igen markante, klare farver som en del af fortællingen, tydeligst i Lolas røde hår, den røde telefon hun snakker med Manni i, og den røde plasticpose hun gemmer pengene i første gang.

Billedet af en flok glarmestre der bærer på en kæmpemæssig forretningsrude, der bliver (eller måske ikke bliver) smadret af en orange ambulance, klistrer sig til nethinden som den spændingskliché man på et eller andet tidspunkt har håbet at ople-

ve. Med en blanding af håb om at det går godt og frygt for at man ikke får lov at se ruden splintret, rykker man frem i sædet hver gang ambulancen nærmer sig.

Men når man kommer ind på den anden side af formen, er temaet igen kærlighed. Dels Lolas uforbeholdne kærlighed til Manni, som hun vil gøre alt for. Dels hendes forhold til familien, specielt hendes far, som hun afbryder midt i en affære med en anden kvinde, da hun vil prøve at få de 100.000 af ham. Han vil tydeligvis ikke gøre hvad som helst for hende. På intet tidspunkt har den nødvendige kærlighed fundet ind til familien, og intet tyder på at den vil indfinde sig i fremtiden.

Filmen blev en kæmpe publikumssucces i Tyskland og reddede derved det lille filmselskab X-filme Creative Pool, som Tykwer har stiftet sammen med to andre unge tyske instruktører og en producer. Før *Lola rennt* kørte selskabet med underskud fra både *Winterschläfer* og vennen Wolfgang Beckers *Das Leben ist eine Baustelle* (1997, *Livet er en byggeplads*), som Tykwer i øvrigt har skrevet manuskript til.

Lars Bo Kimergård

Filmografi

1990 Because (kort)
1992 Epilog (kort)
1994 Die tödliche Maria
1997 Winterschläfer/Vintersoverne
1998 Lola rennt/Lola

Thomas Vinterberg

Rødderne i den danske kultur har hidtil været det stærkeste aktiv for dansk films vidunderdreng. Men efter at have bragt dogme-konceptet succesfuldt ud i hele verden er også Thomas Vinterberg så småt ved at internationalisere sin karriere

Da *Festen* - verdens første certificerede dogmefilm - blev vist under stor opmærksomhed i Cannes 1998, blev instruktøren Thomas Vinterberg (f. 1969) omgående et varmt navn hos de udenlandske filmindkøbere. I Danmark var det imidlertid et gennembrud man havde ventet på i fem år, siden han forlod Den Danske Filmskoles instruktørlinje i 1993 og fik en forrygende karrierestart med afgangsfilmen *Sidste omgang* og kortfilmen *Drengen der gik baglæns* (1994).

Kort og godt. *Sidste omgang* handler om den leukæmiramte Lars, der har valgt at stikke af for at leve sine sidste måneder i udlandet. Han har stjålet 40.000 kr. fra sin arbejdsplads og befinder sig allerede i flyet til Florida, da han indser at han er nødt til at se nogle af sine venner en sidste gang inden han forlader dem. Han hentes af barndomsvennen Peter, som overtaler ham til at tilbagelevere pengene - eller i hvert fald dem der er tilbage - men arbejdsgiveren truer med at ringe til politiet, hvis han ikke får det fulde beløb. Lars hidser sig op og stikker af sammen med Peter og kollegaen Annika, der angiveligt - uden at Lars rigtigt fornemmer det - har et godt øje til ham. De tre tilbringer dagen sammen, og efter en heftig fest om aftenen med alle de gamle venner og bekendte kører de tre næste morgen i lufthavnen. Lars er synligt forlegen og går alene ind i afgangshallen. Hans mission - at sige ordentligt farvel - er fuldført.

Farvel er også det, den niårige Andreas har behov for at sige til sin storebror Mikkel i *Drengen der gik baglæns*. Mikkel er omkommet ved en trafikulykke, og Andreas har som forældrene svært ved at forlige sig med det tragiske tab. Selv om familien flytter, flytter tragedien med, og Andreas, der konstant plager sig selv med tvangsritualer, begynder at dagdrømme i skolen. Hans ønsker om at skrue tiden tilbage til før broderens død lykkes: Han rejser sig, går baglæns ud af skolen og ind i familiens gamle hus, hvor Mikkel dukker op og taler med ham. Andreas forener sig med sin sorg og sit savn, og i voice over fortæller han at livet igen går fremad.

Vinterbergs to første kortfilm, som begge var skrevet sammen med Bo hr. Hansen, viste tydelige talenter for at komme ind bag facaden på personernes private tragedier. Der var i ingen af filmene nogen synderligt tyngende handlingstråde på det fysiske plan, men Vinterbergs åbenlyse styrke var - udover en god forståelse af sine skuespillere - at han fik skabt engageret drama på det emotionelle plan. Ind imellem kom *Slaget på tasken* (1993), der med manuskript af Vinterberg og Flemming Quist Møller var en noget mere kontant halvtimes tv-film, som viste at han også havde sans for komediens svære timing.



(Foto: Rolf Konow) *It's All About Love*

Slaget på tasken skildrer bistandsklienten Louises kamp for at undgå at blive sat på gaden, fordi hun på ulovlig vis bor privat i en erhvervsejendom. Som sine væbnere har hun kæresten Christian, Peter - ejendomsselskabets uheldige budbringer, der blev fyret allerede inden han nåede ud af lejligheden - samt den lettere alkoholiske og forhenværende advokat Fine. Kvartetten får fat i nogle papirer, der skaber mistanke om at ejendomsselskabets chef har handlet hus mellem to af sine egne firmaer med en fortjeneste langt over den egentlige værdi. Vurderingsmanden må være bestukket, og for at finde beviser dukker Fine og Louise derfor op som revisorer til et 'uanmeldt kasseeftersyn'. Chefen gennemskuer dem og bedyrer, at alt er foregået lovligt. Louise hidser sig op, og de smides ud uden andre gevinster end en stjålen flaske sherry. Hjemme fortæller Louise Christian, at hun er gravid, men han vil ikke kendes ved barnet og skrider. Da Peter forlegent også er på vej væk, beder Louise ham om at blive og indikerer at det ikke kun er sherryen de skal dele. Peter accepterer generet tilbuddet. Fine gransker papirerne igen og føler sig opstemt over tilsyneladende at have fundet de endelige beviser for bestikkelsen, og filmen slutter i en optimistisk tone med antydningen af en forholdsvis lys fremtid for det nye, lidt akavede par.

Efter Vinterbergs særdeles aktive start som nyudsprungen instruktør blev der i det følgende år stille om ham. Der hvilede

unægteligt et stort pres på ham, som ikke ligefrem blev mindre, da han i 1995 sammen med Lars von Trier stod bag det dengang kontroversielle - men senere yderst kommercielle - Dogme 95-manifest. Inden dogmeeksperimentet skulle han dog først færdiggøre sin spillefilmdebut: *De største helte*.

På vejen. Den største af titlens helte er bankrøveren Karsten, der under en udgang fra fængslet opsøges af en kvinde, som afslører, at et flygtigt forhold 12 år tidligere er resulteret i datteren Louise. Overrasket, men også rørt over pludselig at være blevet far som 31-årig, vælger Karsten at råde bod på datterens mangeårige afsavn. Da han erfarer, at hun lider under en alkoholisk og voldelig stedfar, får han overtalt sin trofaste ven fra børnehjemmet, den skizofrene førtidspensionist Peter, til at køre dem op til kæresten i det nordlige Sverige for at vise Louise en vaskeægte svensk elg, vel vidende at det kan medføre en forlængelse af fængselsstraffen. Gennem diverse positive og negative oplevelser undervejs udvikler der sig et varmt venskab mellem de tre hver for sig ensomme mennesker. 'Den gamle cowboy' kommer frem i Karsten, men det går galt, da han i selvforsvar skyder Louises stedfar, der er fulgt efter dem. Efter at have genset sin kæreste, set en elg, og sendt Louise i sikkerhed hos noget familie i Helsinki, forsøger Karsten at melde sig selv, men i stedet bliver både han og Peter skudt ned af det svenske politi. Nederlaget er smukt: Karsten har udviklet sig, han har kæmpet for at opnå datterens respekt - og han har vundet den.

De største helte, som igen var resultatet af et samarbejde mellem Vinterberg og Bo hr. Hansen, var bestemt ikke nogen dårlig film, men dele af pressen havde alligevel svært ved at skjule forventningen om noget større end hvad de så som en simpel episodisk road movie. Men hvor Vinterberg måske gemte sig bag en velkendt genreformular med *De største helte*, satte han til gengæld væsentligt mere på spil med *Festen*, både stilistisk og indholdsmæssigt.

Dogmets triumf. *Festen,* som Vinterberg skrev sammen med Mogens Rukov, handler om den 30-årige Christians dramatiske frigørelse fra en patriarkalsk far. Festen er faderens 60 års fødselsdag, og der er lagt op til den helt store fejring. Men Christian har en helt anden mission, der kræver både vidner og opbakning. I en tale fortæller han gæsterne om, hvordan han og tvillingesøsteren Linda - der kort forinden har begået selvmord - som børn blev seksuelt misbrugt af faderen. Men efter talen falder Christian tilbage i rollen som den underdanige søn, og begrunder overfor faderen sin tale med overtræthed. Det får barndomsvennen Kim - husets kok - på banen. Han beordrer personalet til at stjæle alle gæsternes bilnøgler, og opfordrer Christian til ikke at give op, fordi alt så vil være ved det gamle. Christian tager imod opfordringen og holder en ny tale, hvor han skåler for manden der dræbte hans søster! I første omgang får forældrene lagt låg på skandalen og mere end antyder, at Christian er skizofren. Men Christian lader sig ikke længere ydmygt sætte på plads. I stedet afslører han moderens stiltiende medvidenhed, og det endelige bevis for faderens ugerninger kommer, da han lokker sin anden søster til at læse Lindas afskedsbrev op for alle gæsterne, hvorefter faderen kapitulerer.

Festen er til dato stadig den mest vellykkede film, som er lanceret med dogmecertifikat. Et katalog af universelle fami-

liære neuroser og stridigheder var komprimeret i én fest og skåret skarpt ud i et manuskript, der balancerede fint mellem psykologisk spænding, dramatik og velturneret humor, og samtidig levnede skuespillerne plads til at improvisere og skabe nærværende og realistiske personer. Visuelt gav dogmereglernes krav om håndholdt kamera et troværdigt skær af 'hjemmevideo', som passede perfekt til denne film, og fuldt fortjent blev den belønnet med Juryens Pris i Cannes, mens den i USA blev kåret som bedste fremmedsprogede film af kritikerne i både L.A. og New York. På besynderlig vis blev den til gengæld forbigået ved samme års Oscar-nomineringer.

Efter festen. I kølvandet på den megen opmærksomhed var det eneste man så til Vinterberg i 1999 musikvideoen *No distance left to run* med det britiske band Blur. Men på årtusindets sidste dag lavede han med sine dogme-brødre det fælles tveksperiment *D dag*, hvor de fire instruktører – 'live' og uden muligheder for redigering - fulgte et bankkup i ly af nytårsfyrværkeriet. Instruktørerne mandsopdækkede hver sin person - i Vinterbergs tilfælde den nervøst anlagte sprængstofekspert Niels Henning - og planen var så, at de fire film næste aften blev sendt samtidigt på hver sin tv-kanal. De enkelte tvseere skulle således zappe sig frem til deres helt egen film, men da seerne ikke var i stand til at vide, hvornår der skete noget essentielt omkring hvilke personer, viste det ambitiøse projekt sig i praksis at være problematisk, og planen om at klippe *D dag* sammen til en biograffilm blev fornuftigvis skrinlagt.

Vinterberg fik i kølvandet på *Festen* flere tilbud fra udlandet, men han valgte at blive hjemme for sammen med Mogens Rukov at skrive et engelsksproget manuskript om et ungt par, der giver deres tabte kærlighed en ny chance. Historien, der i øjeblikket er ved at blive realiseret under arbejdstitlen *It's All About Love*, foregår i en nær fremtid, hvor naturlovene en dag sættes ud af kraft og forårsager mærkelige fysiske fænomener. Teknisk bliver filmen derfor et forventet skift bort fra dogmereglerne: Vinterberg har optaget i CinemaScope, og produktionen inkorporerer omkostningskrævende special effects samt et helt specielt production design. Filmen forventes at få premiere i Cannes 2002, og Vinterberg kan heller ikke denne gang undsige sig et stort forventningspres til denne nye skildring af kærlighedens svære kår i det moderne hektiske samfund. De udenlandske filmindkøbere vil helt sikkert være på plads.

Erik Lennart Petersen

Filmografi

1993 Sidste omgang (kort)
1993 Slaget på tasken (kort, tv)
1994 Drengen der gik baglæns (kort)
1996 De største helte
1998 Festen
2000 D dag (tv, med-instruktør)

Larry & Andy Wachowski

Med sine referencer til Alice in Wonderland, The Wizard of Oz, The Terminator, Hong Kong-actionfilm, Odysseen og Bibelen kombineret med eksplosive action- og kampscener af hidtil uset format blev Matrix Wachowski-brødrenes helt store gennembrud, hvor de fysiske love og alverdens kausalitet kan ophæves uden problemer og erstattes med lyd og billeder af frapperende kvalitet

Brødrene Larry Wachowski (f. 1965) og Andy Wachowski (f. 1967) er uddannede tømrere. I løbet af 1980'erne begyndte de dog at skrive manuskripter til tegneserieforlaget Marvel, hvilket igen førte dem til at arbejde på at skrive filmmanuskripter.

I 1995 kom actionthrilleren *Assassins* (*Lejemordere*), instrueret af Richard Donner og skrevet i samarbejde med Brian Helgeland. Filmens hovedperson er den garvede snigmorder Robert Rath (Sylvester Stallone), der får kam til sit hår, da en anden snigmorder, Miguel Bain (Antonio Banderas), prøver at gå ham i bedene. Larry og Andy Wachowski prøvede efterfølgende (uden held) at få fjernet deres navne fra filmen, og den var da heller ikke nogen succes hverken hos kritikerne eller publikum.

Noir for begyndere. Bedre gik det med Wachowski-brødrenes næste projekt, *Bound* (1996), som de også selv instruerede. Filmen er en stilfuld film noir-øvelse om gangsteren Ceasar (Joe Pantoliano), der bliver snydt af sin elskerinde, den svulstige Violet (Jennifer Tilly), da hun slår pjalterne sammen med den lesbiske handywoman Corky (Gina Gershon) for at stjæle to millioner af mafiaens penge. De to kvinders plan går dog selvsagt ikke som forventet, men udvikler sig til et omfattende blodbad.

"Directed by the Wachowski Bros." står der på creditlisten, og en sammenligning med brødrene Joel og Ethan Coen (og især deres debutfilm, krimien *Blood Simple*, 1984) var uundgåelig. Men ulig Coen-brødrenes genrestykker mangler *Bound* totalt ironi og bizar humor. Dermed ikke sagt, at *Bound* er nogen alvorlig film. Wachowski-brødrene virker meget distancerede fra filmens indhold og bruger hovedsagelig historien som springbræt for deres velturnerede visuelle stil. Billederne er omhyggeligt og frapperende komponerede; farverne dybe og enormt mættede. Hele scener virker som om de er taget med på grund af deres visuelle kraft, f.eks. scenen hvor Ceasar vasker og stryger de $2.000.000 og hænger dem op på en tørresnor, og klimakset, der foregår i et rum, hvis gulv er dækket af en pøl af hvid maling.

Genremæssigt er der intet nyt i *Bound*. Selv Violets og Corkys homoseksualitet er blot et stilelement på linje med pistoler, gangster-lingo og designertøj. Corky fungerer som sådan fuldstændig på linje med filmhistoriens andre sagesløse helte, der lokkes ud i kriminalitet af en æggende femme fatale. Med sine hullede jeans, slid-



Matrix

te læderjakke, beskidte undertrøje og kæmpestore herreunderbukser med gylp virker Corky overhovedet som prototypen på den maskuline homoseksuelle kvinde.

Den lesbiske twist udnyttes således på ingen måde til politiske statements, men fungerer kun som en undskyldning for at lade Gina Gershon og Jennifer Tilly kaste sultne blikke efter hinanden - hvilket ligesom filmens andre visuelle nydelser dog ikke er at foragte.

Neo-action i cyberspace. På baggrund af *Bounds* relative økonomiske succes fik Larry og Andy Wachowski efterfølgende mulighed for at realisere et ældre manuskript, "the script that nobody understands", der dog efter adskillige omskrivninger og justeringer kunne omsættes til filmen *Matrix* (1999, som ofte, men fejlagtigt kaldes *The Matrix*, jf. filmens fortekster).

Filmen handler om den unge Thomas Anderson (Keanu Reeves), der om dagen arbejder for et computerfirma, men om natten fører en omfattende hacker-virksomhed under kunstnernavnet Neo. Neo finder sig hurtigt fanget i et spil mellem de statslige Agents og undergrundslederen Morpheus (Laurence Fishburne), der fortæller ham, at verden, som han kender den, blot er en illusion kaldet The Matrix skabt af fæle robotter; en virtuel dyne trukket hen over menneskeheden så maskinerne uforstyrret kan omdanne den til strøm! Neo vågner således op til en grum, post-apokalyptisk verden, hvor de eneste overlevende farer rundt i gamle kloaksystemer på evig flugt fra maskinerne. Morpheus fortæller endvidere den fortumlede Neo, at han er den udvalgte, der ifølge et orakel skal bringe maskinerne til fald.

Med sine referencer til *Alice in Wonderland*, *The Wizard of Oz*, *The Terminator*, Hong Kong-actionfilm, *Odysseen* og Bibelen kombineret med eksplosive action- og kampscener af hidtil uset format blev *Matrix* i 1999 biografårets største succes og Wachowski-brødrenes helt store gennembrud.

Med stort set de samme hovedkræfter, der lavede *Bound* (fotograf Bill Pope, klipper Zach Staenberg, komponist Don Davis og skuespiller Joe Pantoliano) lykkedes det Wachowski-brødrene (der i øvrigt kan ses tidligt i filmen som to vinduespudsere) at bibeholde - og endda overgå - dennes gennemførte visuelle stil. Alle scenerne, der foregår i The Matrix, er holdt i grøn/gule-nuancer, og det regner konstant. Men ulig David Finchers *Se7en* (1995), der benytter sig af stort set samme visuelle strategi, er det i *Matrix* ikke for at understrege miljøets lurvethed, men mere for at give en air af hyperteknisk coolness. De grønligt sterile lokaler bliver således sammen med de glinsende regnvåde gader kun en blank og lækker baggrund for personernes sorte hår, kridhvide hud, dybsorte lædertøj og spejlblanke designer-solbriller.

Personerne, kunne man fristes til at sige, er også kun elementer i filmens væsentligste projekt: De flamboyante og kinetiske actionscener. Wachowski-brødrene hyrede Yuen Woo-Ping, en veteran fra utallige Hong Kong-actionfilm, som "kung fu-koreograf". Gennem hård træning af skuespillerne og via ophæng i skjulte wires lykkedes det at skabe overvældende koreograferede kampscener, hvor helte og skurke flyver gennem luften, mens de udveksler spark, slag og kugler. Samtidig udviklede Wachowski-brødrene en filmteknik, hvor man via en lang række digitalt sammenkædede kameraer kan fryse billedet men samtidig bevæge sig rundt i det. Disse to ting kombineret kan f.eks. ses i den spektakulære åbningsscene, hvor heltinden Trinity (Carrie-Anne Moss) hænger i luften midt i et meget højt flyvespark,

mens billedet er frosset og kameraet glider i en hurtig bue rundt om hende, og igen i filmens klimaks, det uundgåelige show down mellem Neo og skurken Agent Smith (Hugo Weaving) på en subway-perron.

Matrix' kampscener er i den grad succesfulde, at de efterfølgende dannede skole for eksplosive actionfilm; *Romeo Must Die* (2000, A. Bartkowiak), *Charlie's Angels* (2000, J. McGinty Nichol) og Ang Lees *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, *Tiger på spring, drage i skjul*) har alle fulgt *Matrix*' eksempel og hævet grænserne for, hvilke fysiske grænser helten spektakulært kan trodse. Selv John Woo, hvis action-iscenesættelse *Matrix* klart trækker på, synes i *Mission: Impossible II* (2000) at kopiere *Matrix*. Endnu et vidnesbyrd om filmens succes er, at den allerede er blevet gjort grin med i spoof-filmen *Scary Movie* (2000, K. I. Wayans) og adskillige musikvideoer. Billedet af Trinity, der hænger i luften, og Neo, der i slow motion febrilsk prøver at undgå en stribe pistolkugler, er således allerede gledet ind i den sociale bevidsthed, mens filmens kamp- og actionscener generelt må opfattes som den nye garde.

Larger Than Life. Larry og Andy Wachowskis to film er generelt larger than life. Hverken *Bound* eller *Matrix* (eller *Assassins* for den sags skyld) excellerer i dybe person- eller miljøskildringer, god dialog, eller noget der ligner den virkelige verdens kausalitet. Personerne er arketyper helt ned i valget af deres kodenavne: Rath, Bain og Electra i *Assassins*; Violet, Corky og Ceasar i *Bound*; Neo, Morpheus, Trinity, Cypher, Apoc et al. i *Matrix*. De fungerer kun som afsæt for Wachowski-brødrenes omhyggelige omgang med filmsproget, hvor de fysiske love og alverdens kausalitet kan ophæves uden problemer og erstattes med lyd og billeder af frapperende kvalitet.

Wachowski-brødrene er i øjeblikket i færd med at indspille *Matrix 2* og *Matrix 3* samtidig. Planmæssigt vil de henholdsvis få premiere i 2002 og 2003.

Christopher Seidelin

Filmografi

1995 Assassins/Lejemordere (manus)
1996 Bound
1999 Matrix

Wim Wenders

Han var en hovedskikkelse i 1970'ernes gennembrud i vesttysk film. Men mens Fassbinder er død, og Herzog har trukket sig tilbage, er Wim Wenders stadig en af den europæiske kunstfilms uforfærdede agenter

Den nye tyske film brød igennem i to tempi, først var det Bubi's Kino med Oberhausen-manifestet i 1962 og folk som Alexander Kluge, Edgar Reitz, Jean-Marie Straub og Volker Schlöndorff: Idealistiske unge angribere af den trivielle tyske tradition for Heimat, nostalgi og pikant seksualoplysning. Desværre var deres egne film lidt for livløst intellektuelle og ikke så lidt kedelige. I 1970 arriverede så næste hold, og denne gang lykkedes det. Den dominerende skikkelse var selvfølgelig Rainer Werner Fassbinder, men i anden række kom Werner Herzog og Wim Wenders, fulgt af bl.a. Margarethe von Trotta, Reinhard Hauff og en ny forbedret Schlöndorff.

Rodløse engle. Wim Wenders (f. 1946), uddannet på filmskolen i München, markerede sig i de tidlige *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971, *Målmandens angst for straffespark*) og *Alice in den Städten* (1974, *Alice i byerne*) med en koncis postmoderne filmkunst, hvor det rodløse og fremmedgjorte menneske fremstod som i en magisk udstillingsmontre. Et foreløbigt højdepunkt var Patricia Highsmith-thrilleren *Der amerikanische Freund* (1977, *Den amerikanske ven*) med Bruno Ganz som den stilfærdige rammemager, der presses ind i en morderisk intrige.

Han fortsatte med sit foretrukne road-tema, hvor en person uden mål og med søger rundt i den moderne eksistens i film som *Im Lauf der Zeit* (1976, *Undervejs*), *Der Stand der Dinge* (1982, *Tingenes tilstand*) og det amerikanske melodrama *Paris, Texas* (1984), en - også visuelt - intens film om en mands jagt på den tabte kærlighed. Hovedværket er *Der Himmel über Berlin* (1987, *Himlen over Berlin*), hvor Wenders - med sin og Peter Handkes historie om englenes gang på jorden - sammenvæver mytologiske elementer i et raffineret eventyr om menneskets eksistens; et originalt og flertydigt kunstværk af udsøgt billedæstetik. Filmen blev siden - lidt mere håndfast - remade som amerikansk film, Brad Silberlings *City of Angels* (1998).

Imod strømmen. De senere Wenders-film har generelt været af tyndere substans - bl.a. en sequel til *Der Himmel über Berlin*, *In weiter Ferne, so nah!* (1993, *Så fjern, så nær!*), der kører en del tomgang med endnu en engel på jordisk besøg. En særlig charme har den finurlige *Lisbon Story* (1994), om en sær snegl af en lydmand (spillet af Rüdiger Vogler, en af Wenders' faste kræfter), der tager til Lissabon for at besøge en dokumentarist-ven. Her kan Wenders - i sin stilfærdige, underfundige stil - give efter for sin trang til meta-kommentarer til filmen og filmhåndværket: "Jeg troede, jeg kunne gå imod strømmen," siger dokumentaristen. "Jeg ville optage i sort-hvid med et gammelt hånd-



The Million Dollar Hotel

drejet kamera - ligesom Buster Keaton i *The Cameraman*. Manden med kameraet! Leve Dziga Vertov! Som om hele filmhistorien ikke havde fundet sted, og jeg kunne begynde forfra 100 år senere. Men det går ikke."

Det er nok en slags selvbekendelse fra Wenders, der altid har kredset om filmskriften - både filmens skrift: jf. en film med den betegnende titel *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (1989), som han selv filmede, og skrifter om film, jf. essaybøger på engelsk som *Emotion Pictures*, *The Logic of Images* og *The Act of Seeing*. Han er fascineret af filmprofessionens mere excentriske typer, foregrebet med den rodløse polaroidfotograf i *Alice in den Städten*. Siden fulgte de rejsende biografoperatører i *Im Lauf der Zeit*, den kræftdøende Nicholas Ray i den dokumentariske *Lightning over Water* (1980), den europæiske instruktør og amerikanske producent i den kriseramte filmproduktion i *Der Stand der Dinge*, videnskabsmændene der er på sporet af selve synets hemmelighed i den science fiction-agtige *Bis ans Ende der Welt* (1991, *Til verdens ende*), de filmhistoriske pionerer i *Die Gebrüder Skladanowsky* (1995).

Wenders hjalp også den sygdomsramte Antonioni med at få lavet en sidste film, selv om man nok helst havde undværet *Al di là delle nuvole* (1995, *Bag skyerne*). Han flirter med dogme - jf. hans deltagelse - sammen med Lars von Trier, Lone Scherfig og Jean-Marc Barr - i den franske dokumentarfilm *FreeDogme* (Frank Narbonne 2000), ligesom han har annonceret en kollektiv episodefilm om begrebet tid, hvor bl.a. Trier er inviteret til at bidrage.

Hollywood på europæisk. Wenders står - med sine reflekterende, meta-bevidste og intellektuelle værker - som en typisk eksponent for den europæiske kunstfilms traditioner. Men samtidig markerer han en symptomatisk længsel efter den amerikanske mainstreamfilms mere enkle universer, hvor følelser og handlinger ikke bremses af tvivl og eftertanke, men går spontant og rent igennem.

Hans første amerikanske film - *Hammett* (1982, *Menneskejagt i San Francisco*), der blev produceret af Francis Coppola - var ikke rigtig heldig, men spændingen mellem det europæiske og det amerikanske lykkedes i *Paris, Texas*, skrevet af Sam Shepard. I de senere år har denne dobbelthed fungeret mindre overbevisende. Det gælder f.eks. *The End of Violence* (1997), en slags paranoia-thriller med mainstream-stjerner som Bill Pullman, Andie MacDowell og Gabriel Byrne. Hvor en uforfalsket mainstreamfilm af lignede tematik (overvågningssamfundet) som Tony Scotts *Enemy of the State* (1998), leverer varen - både en dynamisk, underholdende handlingsgang og en intelligent perspektiveret samfundskritik, så er *The End of Violence* tung i plottet, naiv i sine actionscener og klichéagtigt lommefilosofisk.

Det samme problem har *The Million Dollar Hotel* (1999), endnu en noget omstændeligt reflekterende thriller om tabereksistenser i et forfaldent Los Angeles-hotel. Da en ung mand falder ned fra taget, pudser den hovedrige far en FBI-agent (Mel Gibson) på sagen. Mere tilfredsstillende var musikfilmen *Buena Vista Social Club* (1999).

Wim Wenders' svaghed er tendensen til det selvhøjtidelige og selvsmagende, de lidt vævende passager, der skal være dybsindige refleksioner, men ofte bliver krukket tomgang uden den dynamik, der får skæbneskabelonerne til at blive interessante. Der går generelt en del engle gennem det filmiske rum. Men samtidig er der i Wenders' hele værk en utrættelig idealistisk stræben efter kunstnerisk forløsning, et energisk projekt om at fravriste filmen de store visioner.

Peter Schepelern

Filmografi

1970 Summer in the City
1971 Die Angst des Tormannes beim Elfmeter/Målmandens angst for straffespark
1973 Der scharlachrote Buchstabe
1974 Alice in den Städten/Alice i byerne
1975 Falsche Bewegung
1976 Im Lauf der Zeit/Undervejs
1977 Der amerikanische Freund/Den amerikanske ven
1980 Nick's Film - Lightning over Water/Nick's Film (dok.)
1982 Hammett/Menneskejagt i San Francisco
1982 Der Stand der Dinge/Tingenes tilstand
1984 Paris, Texas
1985 Tokyo-Ga
1987 Der Himmel über Berlin/Himlen over Berlin
1989 Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten
1991 Bis ans Ende der Welt/Til verdens ende
1993 In weiter Ferne, so nah!/Så fjern, så nær!
1994 Lisbon Story
1995 Die Gebrüder Skladanowsky
1995 Al di là delle nuvole/Bag skyerne (co.-instr.)
1997 The End of Violence
1999 The Million Dollar Hotel
1999 Buena Vista Social Club (dok.)

Michael Winterbottom

Lesbiske seriemordere, litterære klassikere, krigen i Bosnien og guldfeberen i Californien: Michael Winterbottoms produktion har været af en bemærkelsesværdigt sammensat karakter. Det kan ved første øjekast være svært at se sammenhængen mellem hårdtslående politiske debatfilm, stort opsatte kostumedramaer og moderne hverdagsrealisme, men fælles for hans film er en slående friskhed og fornemmelse af levet liv, som han har tilført historier, der umiddelbart kunne synes at følge kendte og veletablerede skabeloner

Ikke bare genremæssigt og tematisk, men også stilistisk, i fotografering og rytme, er Michael Winterbottoms (f. 1961) film indbyrdes så forskellige, at flere skribenter har spurgt sig, om man retteligt kan betragte ham som en auteur. Han skriver heller ikke selv sine manuskripter. På den anden side har han flere gange arbejdet sammen med de samme forfattere, og ikke mindst har han sit eget produktionsselskab, Revolution Films, som han grundlagde i 1993 sammen med produceren Andrew Eaton. Bortset fra spillefilmdebuten *Butterfly Kiss* (1995) og *Welcome to Sarajevo* (1997) har Revolution Films stået for produktionen af alle Winterbottoms film. Et vigtigt formål med selskabet har, siger Winterbottom, været at kunne udvikle projekter uden at behøve at finde penge udefra til at finansiere skriveprocessen. Det understreger, at til trods for filmenes forskelligartede præg, er Winterbottom en filmskaber, der søger at sikre sig en høj grad af personlig kontrol med sine projekter - og det blev fra starten annonceret, at Revolution Films ville lave film, der "skabte røre."

Et nordvendt syn. Som sine erklærede forbilleder har Winterbottom i interviews fremhævet markante instruktørpersonligheder, især den nye tyske films folk som Wenders og Fassbinder. Andre vigtige inspirationskilder var engelske realister som Karel Reisz, Ken Loach og Lindsay Anderson - filmskabere, der skildrede det Nordengland, som Winterbottom stammer fra (han er født i industribyen Blackburn i Lancashire). I 1986 blev den da 25-årige Winterbottom (efter litteraturstudier i Oxford, filmuddannelse i Bristol og London, og arbejde som klippeassistent ved Thames Television) assistent for Anderson i arbejdet med hans dokumentarserie *British Cinema: Personal View*. I 1988 lavede Winterbottom selv hele to dokumentarfilm om Ingmar Bergman, og i et interview i *Positif* (1996) har han fortalt, at det især var Bergmans arbejdsmetode, "hans måde at kontrollere alting på", der fascinerede ham. Han har også instrueret episoden "Art's Promised Land" om svensk stumfilm til *Cinema Europe: The Other Hollywood* (1995), Kevin Brownlow og David Gills tv-serie om den europæiske stumfilm.

Det er således i høj grad fra den europæiske kunstfilm, at Winterbottom har



Wonderland

hentet sine forbilleder, og han har også sagt, at han ikke har nogen særlig hengivenhed overfor Hollywood. Imidlertid er hans film ikke sværttilgængelige; han undgår ganske konsekvent selvspejlende og distancerende effekter. Han søger at rive tilskuerne med, at engagere dem umiddelbart i personernes skæbne og handlingens dramatik.

Winterbottom gjorde for alvor opmærksom på sig selv med flere roste tv-produktioner, bl.a. den første episode af serien *Cracker* (1993) og især den fire-delte serie *Family* (1994) efter et originalmanuskript af forfatteren Roddy Doyle - en karsk skildring af en moderne irsk fattigfamilie. Winterbottoms første spillefilm var den foruroligende og ubehagelige *Butterfly Kiss* (1995). Det er en *Thelma and Louise*-agtig historie om den rasende impulsive og mentalt helt forstyrrede Eunice, der flakker rundt langs de nordengelske landeveje og dræber tilfældige mennesker, og den enfoldige Miriam, som fatter sympati for Eunice og knytter sig intenst til hende. Filmen følger, hvordan deres forhold udvikler sig og bliver tættere og tættere - de kalder hinanden Eu og Mi (you - me) og overtager efterhånden flere af hinandens træk. Filmen er en slags road-movie, men de triste og karakterløse landskaber giver et indtryk af, at man ingen vegne kommer.

Mens han forberedte sin næste spillefilm, optog Winterbottom *Go Now* (1996), en tv-film for BBC, som uden for England blev vist på filmfestivaler og fik biografpremiere bl.a. i USA. Robert Carlyle spiller Nick, en murerarbejdsmand og seriefodboldspiller i Bristol, der bliver ramt af dissemineret sklerose. Det er en solid og velspillet film, der usentimalt skildrer sygdommens destruktive indvirkning på Nicks liv.

Skæbner i cinemascope. Winterbottoms hidtil vægtigste værk er den visuelt frapperende *Jude* (1996), efter Thomas Hardys roman *Jude the Obscure* fra 1895. Det er en betagende flot film, der virkelig udnytter de kompositoriske muligheder, som scope-formatet giver. Man skal dog ikke tro, at den virker som endnu et nummer i rækken af opulente og smagfulde britiske kostumefilm. Den statelige og glansfulde herskabsverden, som de normalt udspiller sig i, er hovedpersonen Jude lukket ude fra. Hans begær efter lærdom, efter at rive sig løs af sin sociale baggrund, er dømt til at skuffes. Når Jude sent i filmen overværer et storslået optog af universitetsfolk i deres fornemme kåber, tjener det ikke bare til at skabe historisk kolorit eller imponere tilskueren med et kostbart iscenesat skue; Jude havde så inderligt håbet at få adgang til lærdommens hellige haller, men må nu fra sidelinjen betragte sine bristede forhåbninger.

Jude har et meget mobilt kamera i forhold til f.eks. James Ivory-filmene. Ifølge Winterbottom benyttede filmens fotograf Eduardo Serra sig i høj grad af enkeltpunktbelysning, snarere end en samlet lyssætning af hele scenen (*Positif* 1996), hvilket har gjort det lettere at arbejde med bevægeligt kamera. Filmens handlingsstruktur er (ligesom romanens) relativt episodisk. Det er Jude (spillet af Christopher Eccleston), hans sammensatte personlighed, og hans delvis selvforskyldte, men forfærdende grufulde skæbne, som holder fortællingen sammen.

Welcome to Sarajevo (1997) er knap så vellykket en film som *Jude*, men Winterbottoms intense engagement er ikke til at tage fejl af. Filmen foregår i det belejrede Sarajevo i 1992-93, hvor snigskytter og artilleri beskød byen. Hovedpersonerne er udenlandske krigskorrespondenter, især tv-journalister, og i mange scener veksles der mellem knivskarpe, solbelyste cinemascope-billeder og grynede, farvesvage videooptagelser. Nogle af de sidstnævnte er iscenesatte, men Winterbottom lader også autentiske tv-billeder (inklusive de kendte, gruopvækkende optagelser af de udtærede muselmænd fra koncentrationslejren i Omarska) indgå i de reportager, som filmens journalister laver. Winterbottom optog filmen i den sønderskudte by, hvad der yderligere styrker autenticitetsfølelsen.

Det samme gør den relativt løst opbyggede handling. Den vigtigste historie handler om en engelsk korrespondent, der beslutter sig til at redde en forældreløs bosnisk pige og ender med at adoptere hende; men denne noget sentimentale (omend autentiske) historie omgives af en række rystende vignetter og indignerede understregninger af Vestens ligegyldighed, så den lykkelige udgang på hovedhistorien ikke får lov til at skygge for den tragedie, som overgik Sarajevo og dens befolkning, mens omverdenen vaskede sine hænder.

Fra London til Sierra Nevada. Ligesom i *Butterfly Kiss* er det den dystre engelske provins, der danner baggrund i *I Want You* (1998), i dette tilfælde en trøstesløs kystby. I stedet for debutfilmens kuldslåede realisme fortæller Winterbottom her sin historie i ekspressive billeder, som Kieslowski-fotografen Slavomir Idziak (*En lille film om kunsten at dræbe*, *Blå*) har stået for. De fleste scener er holdt i svovlgule eller jernblå farver, og i denne uhyggelige akvarieverden udspilles et grumt sexdrama, hvor et galleri af afstumpede personer drives rundt af deres mere eller mindre usunde kønslige behov. Som skummel lilleby-*noir* er *I Want You* ganske vellykket, men den savner ganske den

overbevisende realisme i persontegningen og sædeskildringen, som udmærker Winterbottoms næste film. *Wonderland* (1999) er en film med en hel række handlingstråde: gennem tre døgn følger man tre søstre og forskellige andre mennesker, som står i en eller anden forbindelse med dem. Det raffinerede fletværk af historier danner samtidig et billede af dagens London. Som storby-kalejdoskop kan den vække mindelser om Robert Altmans *Short Cuts*, men persongalleriet er langtfra så excentrisk, og selv om flere af handlingstrådene kunne være ført frem til meget dramatiske og voldsomme afslutninger, vælger Winterbottom at lade tingene klinge stilfærdigt og hverdagsagtigt ud.

Inden sit seneste, stort opsatte og ambitiøse værk lavede Winterbottom en lille film for tv, som også er blevet vist på festivaler: *With or Without You* (1999) er en trekants-komedie, der får megen munterhed ud af dårlig sædkvalitet og en fransk penneven. Den gør brug af små visuelle finurligheder, brug af split-screen f.eks., og munter og energisk sex. Filmen foregår i Belfast, og der er noget ganske forfriskende ved at se en film fra Nordirland, der handler om ganske almindelige mennesker med almindelige problemer. Herefter er Winterbottom vendt tilbage til Thomas Hardy med *The Claim* (2000), en filmatisering af romanen *The Mayor of Casterbridge* (1886), omplantet til Californiens snedækkede bjerge. Filmen er en betagende billedoplevelse, og selv om man ikke gribes af de forfrosne personers skæbne på samme måde som i *Jude*, er der alligevel især mod slutningen tragisk format over *The Claims* dystre historie om bjergbyen Kingdom Come, som går til grunde da den transkontinentale jernbane i 1867 bliver ført uden om den. Både som skildring af civilisationens komme til det vilde vesten og som klassisker-omplantning vidner den igen om Winterbottoms evne til at finde en fornyende indgang til et gammelkendt stof.

Casper Tybjerg

Litteratur

Time Out (2. okt. 1996), *Positif* nr. 430 (dec. 1996), *Village Voice* (8. juli 1997), *Time Out* (12. nov. 1997), *Film Comment* (jan.-feb. 1998), *Positif* nr. 443 (jan. 1998), Bo Green Jensen: *De 25 bedste film fra 90'erne* (1999), *Variety International Film Guide* 1999.
Interviews: *Time Out* (16. aug. 1995), *Positif* nr. 430 (dec. 1996), *Cinema Papers* nr. 123 (marts 1998).
Manuskripterne til *Jude* (af Hossein Amini) og *Welcome to Sarajevo* (Frank Cottrell Boyce) er udgivet i bogform.
Internet: www.theclaimmovie.com

Filmografi

1995 Butterfly Kiss
1995 Go Now
1996 Jude
1997 Welcome to Sarajevo
1998 I Want You
1999 Wonderland
1999 With or Without You (tv)
2000 The Claim

Wong Kar-wai

Med en ekstraordinær sans for det visuelle og en nærmest intuitiv beherskelse af fortællingen viser Wong Kar-wai et levedygtigt alternativ til den manuskriptbaserede film. Uden at vende ryggen til det brede publikum lader han stemninger og erindringer være udgangspunkt for radikalt nyskabende film

Asiens filmhovedstad, Hong Kong, er mest kendt for hårdtpumpede actionfilm, martial arts-film og letbenede komedier. Få steder uden for Hollywood er genresystemet så fast indarbejdet som i Hong Kong, og Wong Kar-wai (f. 1958), den tidligere britiske kronkolonis mest egensindige instruktør, kaster da også troligt en luns for genresystemet – politi, gangstere, voldelige opgør – selv om genreaspekterne i hans film oftere er baggrund for stemninger og følelser end omvendt. Hans film hører ikke naturligt hjemme i Hong Kongs genresystem. Wong Kar-wai, der er født i Shanghai, hører som indvandrer heller ikke naturligt hjemme i Hong Kong, men udforsker i sine film alle nuancer af, hvad det vil sige at være fremmed – ofte gennem skildringer af personer, der lever 'in transit'; midlertidigt eller permanent optaget i en fremmed kultur.

Wong Kar-wai er kendt for at kombinere sin ekstraordinære sans for det visuelle med en nærmest intuitiv beherskelse af fortællingen. Hans interesse for fotografi og billeder udmøntede sig i en uddannelse som grafisk designer, men historierne blev hans levebrød, idet han siden fik arbejde i Hong Kongs faste manuskript-teams. Her fik han førstehåndskendskab til samtlige Hong Kong-genrer, bl.a. komedier, action, martial arts og porno, inden han begyndte at skrive manuskripter selv. Blandt disse efter eget udsagn omkring 50 manuskripter fremhæver han selv manuskriptet til læremesteren Patrick Tams *The Final Victory* (1987), tredjedelen af en aldrig færdiggjort trilogi. Andendelen af denne trilogi blev til Wong Kar-wais debutfilm *As Tears Go By* (*Wong gok ka moon*, 1988), der er instruktørens svar på Martin Scorseses *Mean Streets* (1973).

Stemningsskift. Wong Kar-wais brudte, effektfulde stil, hvor følelserne og følelsesudbruddene ofte er irrationelle og destruktive, genkendes allerede med *As Tears Go By*, hvor hovedpersonen Ah Wah (Andy Lau) er splittet mellem en række forpligtelser. Ah Wah tager modvilligt vare på kusinen (en meget ung Maggie Cheung), mens han konstant må rode sin ubesindige og ærekære lillebror, Fly (Jacky Cheung), ud af konflikter med gangstere. Da følelserne for kusinen bliver varmere, trækker det op til en kærlighedshistorie, der ikke kan realiseres så længe han hele tiden skal komme Fly til undsætning.

As Tears Go By bærer for tydeligt præg af Hong Kong-filmens uophørlige genre- og stemningsskift. De pludselige spring fra 'downbeat' realisme til overdreven action og videre igen til karikerede scener, der kun kan opfattes som komik, fører ikke frem til en større helhed. Selv om filmen blev en stor succes – især i Taiwan, slår

Wong Kar-wais opgør med Hong Kongs tradition for affekt for affektens skyld først for alvor igennem i hans næste film, hvor han tillige får endeligt styr på personskildringen.

De svigtede. Wong Kar-wais anden film, *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), bryder radikalt med den klassiske fortælleform. Der er ingen hovedperson, intet klart projekt og ingen entydighed. I stedet handler filmen om betydningen af et minut. Helt præcis det minut den 16. april 1960, hvor klokken bliver 15.00. Yuddi (Leslie Cheung) lover billetpigen Su Lizhen (Maggie Cheung), at han altid vil huske dette minut. Det er minuttet, de bliver venner og, efter at dette ene minut er blevet til to, elskende. Senere overtager danserinden Mimi (Carina Lau) alligevel Su Lizhens position, mens billetpigen blot kan vandre bort i nattens regn, hvor hun møder en politibetjent (Andy Lau), der ikke kan få hende til at glemme Yuddi. Men Yuddi svigter også Mimi for at søge efter sin virkelige mor, som bortadopterede ham i 1932. I filmens sidste tredjedel må rækkevidden af det oprindelige minuts betydning stå sin prøve.

Trods den melodramatiske struktur og tone virker *Days of Being Wild* slet ikke som et melodrama. I stedet blotlægger filmen (hvis det tillades at se bort fra det ovennævnte minut) oplevelsen af at blive svigtet. Su Lizhen og Mimi bliver begge forladt af Yuddi, der selv fra fødslen er blevet svigtet af sin mor. Filmens grundfølelse er således forladtheden og ensomheden, men til slut brydes den med antydningen af, at Su Lizhen alligevel kan finde kærligheden.

Som så ofte hos Wong Kar-wai bliver det ved antydningen, og rent stilistisk er filmen instruktørens mest afdæmpede. Den episodisk strukturerede historie er fortalt med en stramhed og strukturel selvfølgelighed, der får de associative forløb til at fremstå som naturlige, utvungne og dermed på sær vis sande.

Days of Being Wild var oprindeligt tænkt som første del af en historie, hvor alle personerne i den urealiserede anden del igen skulle samles om en gambler spillet af Tony Leung Chiu-wai, men selv om dele af fortsættelsen blev optaget parallelt med *Days of Being Wild*, blev den aldrig færdiggjort. I stedet gik Wong Kar-wai i gang med sit til dato mest opslidende arbejde.

Legendariske krigere. Med martial arts-epos'et *Ashes of Time* (*Dung che sai duk*, 1994) samlede Wong Kar-wai en række Hong Kong-stjerner til filmatiseringen af Louis Chas genreklassiker om en række legendariske krigere, hvis veje krydses i en ørkenlandsby, men hvor genren normalt skildrer disse halvt mytologiske skikkelser som overvirkelige figurer, skildrer han dem som mennesker med problemer, der ikke er så forskellige fra de problemer personerne i hans øvrige film må kæmpe med. To år brugte han på filmen, som regnes for et højdepunkt inden for genren, men ligesom David Lynch måtte sande med *Dune* (1984), kan stort anlagte produktioner spærre vejen for det personlige udtryk, så Wong Kar-wai vendte sig hurtigt mod et mindre format igen.

Kærlighedens tilfældigheder. Det karakteristiske ved Wong Kar-wais arbejdsform er, at det færdige resultat sjældent ligner det oprindeligt skitserede. Under selve optagelserne forfølger han stemninger, indtil han står med en film, der ikke kunne være tænkt frem i en manuskriptproces. Således også med *Chungking Express* (*Chongqing senlin*, 1994), der var

tænkt i to dele, hvor den ene skulle foregå i Hong Kong om dagen, den anden i Kowloon om natten (1). Andendelen i Kowloon blev aldrig filmet, men allerede Hong Kong-delen er fortalt som to sammenføjede fortællinger.

Først forelsker politimand 223 (Takeshi Kaneshiro) sig i en mystisk blond pige (Brigitte Lin), der ikke ligefrem har succes som narkomellemmand. Siden begynder en anden ung pige (Faye Wang), der drømmer om Californien, at arbejde i betjentens yndlingsrisbar, men det er en anden betjent, 633 (Tony Leung Chiu-wai), hun forelsker sig i. Sådan føjes to suggestive kærlighedshistorier sammen til en skildring af de tilfældigheder, der kan føre personer sammen eller fra hinanden.

Hvor de elskende i *Chungking Express* har et mål, der virker strukturerende for filmen, har hovedpersonerne i Wong Kar-wais næste film, *Fallen Angels*, tabt målet af syne, hvilket afspejles i fortællingen.

Tiden i øjeblikket. Digressionerne bliver det ordnende princip i instruktørens hovedværk, *Fallen Angels* (*Duoluo tianshi*, 1995). I en perlekæde af barokke episoder veksles der mellem to forbundne fortælleuniverser med hver sin hovedperson. Den ene er lejemorderen (Leon Lai), der blot udfører sit arbejde uden spørgsmål. Han er ved at være træt af at sætte livet på spil i kugleregn, da hans kontakt (Michelle Reis) overtaler ham til et sidste job. Den anden, He Zhiwu (Takeshi Kaneshiro), er en stum outsider, der om natten bryder ind i butikker – frisørsaloner, isbiler og slagterforretninger - og glemmer alt om lukkeloven, mens han truer sine kunder til at blive lidt længere - tage endnu en is, endnu en is og så lige én til. Men en dag møder han en kvinde, og det forandrer hans liv.

I det hele taget er intet umotiveret i *Fallen Angels*. Når de elskende sidder upåvirkede med ryggen til baggrundens hastværk, benytter instruktøren et fif, han opfandt til *As Tears Go By* og udfoldede i *Chungking Express*, idet tiderne blandes, så baggrunden er kaotisk fast motion, mens forgrunden tilsyneladende er slow motion. 'Tilsyneladende' fordi scenen er optaget i én indstilling. Teknikken, der siden er blevet en kliché i asiatisk film, kaldes "smudging time", idet filmen optages med ganske få frames per sekund, hvorefter hver frame kopieres flere gange, så man får en kantet og lettere opspeeded version af begivenhederne. Når samtidig personerne i forgrunden agerer i slowmotion opnår Wong Kar-wai et bevidsthedsskred, hvor tiden ikke længere kan fastholdes. Er tiden ved at gå i stå, eller styrter den afsted? I *Fallen Angels* virker teknikken for første gang logisk integreret i fortællingen, for hovedpersonernes møde sætter tiden i stå, mens de ikke længere ænser omgivelserne. Ved at speede baggrunden op accentueres og komprimeres dette øjeblik, der måske blot tager en sangs tid i filmen, men netop har krævet tolv minutters optagelser i virkeligheden.

Med den hyperenergetiske *Fallen Angels* løsriver Wong Kar-wai sig fra historien med en skildring af tiden, der ikke blot veksler mellem dvælende øjeblikke og hurtigt afviklede actionsekvenser, men altså også formår at føre øjeblikke i ro sammen med genrefilmens krav om bevægelighed og forandring.

A Buenos Aires Affair. "Det var ganske enkelt en historie om kærlighed." (Wong Kar-wai i *Positif* december 1997).

Efter *Fallen Angels* nedtoner Wong Kar-wai actionsekvenserne med en renlivet kærlighedshistorie i den noget mere



Happy Together

afdæmpede *Happy Together* (*Cheun gwong tsa sit*, 1997), hvis hovedhandling er flyttet fra gaden til interiører. Hvor sidehandlingerne i *Fallen Angels* skabte et mylder af absurde optrin, så kommenterer sidehistorierne i *Happy Together* alle hovedhistorien, der nok er en kærlighedshistorie, men også en slags road movie, hvor kærlighedslængslen er trukket helt frem i den indbyrdes tiltrækning og frastødning mellem to Hong Kong-kinesere (Tony Leung Chiu-wai og Leslie Cheung), der er endt i Buenos Aires uden en returbillet til hjembyen.

Spillet er centreret omkring disse to, og selv i scener med flere personer vender kameraet sig hurtigt fra alt andet og lukker kun hovedpersonerne ind i filmen. Det skaber en klaustrofobisk stemning, hvor Wong Kar-wais stadige interesse for fremmedhed og hjemve får et mere koncentreret udtryk end hidtil. Den stilistiske stramning fortsætter i Wong Kar-wais seneste film.

Historien om en ærbar kærlighed. *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wa*, 2000) foregår som også *Days of Being Wild* i de tidlige 60'ere, og som i denne træder de svigtede personer frem i en vemodig kærlighedshistorie. Det er næppe heller tilfældigt, at Maggie Cheung vender tilbage som Su Lizhen, selv om pigenavnet hurtigt dækkes, og hun filmen igennem omtales som fru Chan. Hvor Su Lizhen i *Days of Being Wild* blev svigtet af Leslie

Cheung som Yuddi, bliver hun i *In the Mood for Love* svigtet af sin ægtemand.

Familien Chow og familien Chan flytter samme dag i 1962 ind i en ejendom. De to par bliver naboer, og mens fru Chow og hr. Chan rejser verden rundt, så passer hr. Chow (Tony Leung Chiu-wai) og fru Chan (Maggie Cheung) lejlighederne derhjemme. Efterhånden opdager de to, at de har mange ting til fælles. Deriblandt at deres respektive partnere tilsyneladende kender hinanden en del bedre, end de giver udtryk for.

Selv om hr Chow og fru Chan efter alt at dømme er for ærbare til at indlede et forhold til hinanden, tilbringer de, som fortællingen skrider frem, mere og mere tid sammen. Deres fællesskab bliver tilsyneladende aldrig fysisk (2), men de mærker skyldfølelsen, da deres forhold kun kan misforstås, og de derfor må gøre alt for at skjule venskabet.

Wong Kar-wai har i sit stilistiske udtryk erstattet den energiske fragmentering og de voldsomme dynamiske udsving med et mere roligt flow. Ligesom *Days of Being Wild* virker *In the Mood for Love* gammeldags i ordets bedste betydning. Det postmoderne blikfang er borte, stilen er underordnet historien, der igen er underordnet virkeligheden, som den kan se ud for to mennesker uden anden barriere mellem sig end konventionerne og deres egen moral.

Foruden spillefilmene har Wong Kar-wai lavet kortfilm. Nogle har virket som forstudier til eller udløbere af spillefilmene, mens andre som f.eks. *Hua yang de nian hu* (2000), en poetisk montage af scener fra tidlige Hong Kongfilm, hylder Wong Kar-wais inspirationskilder. I kortformatet kan hans filmkunst opleves i sin mest komprimerede form i *The Follow* (2001) – om kunsten at skygge folk.

Ensembleimprovisation. For Wong Kar-wai er udgangspunktet aldrig en fortælling, men derimod ofte et billede, en stemning eller et sted, som bliver afsæt for filmoptagelserne, der skrider frem parallelt med manuskriptets tilblivelse. Denne arbejdsproces, der bygger på eksperimenter og improvisationer, hvoraf kun en mindre del ender i den færdige film, kræver ikke medarbejdere, men samarbejdspartnere.

Når Wong Kar-wai benytter scenografen William Chang og fotografen Chris Doyle, er det derfor lige så meget deres æstetiske sans som deres tekniske kunnen, han trækker på. Samarbejdspartnerne fastholdes ikke i rollen som specialister. William Chang er ligefrem både scenograf og klipper på mange af filmene, mens Doyle, inden optagelserne går i gang, får frie hænder til i tæt samarbejde med fotolaboratoriet at eksperimentere med og lægge den stil fast, som siden bliver filmens. Doyle benytter ethvert virkemiddel i bestræbelsen på at ramme de angivne stemninger. I *Fallen Angels* forstørres storbyklaustrofobien med hastige kamerabevægelser og vidvinkellinser, mens det nærmest afventende kamera i *In the Mood for Love* afspejler hovedpersonernes egen tilbageholdenhed, ligesom beskæringerne i denne film er med til at give de sociale grænser og begrænsninger fysisk resonans.

Når Wong Kar-wai står alene i vor tids film, skyldes det ikke blot hans indlysende filmiske begavelse, men også at han – qua sit internationale følge - nyder en større frihed i det ultrakommercielle filmmiljø i Hong Kong, end mange vestlige instruktører gør i statssubsidierede filmmiljøer. Fra en produktionsvinkel virker hans arbejdsform uøkonomisk, men i sine syv film har Wong Kar-wai opnået resultater, som ingen manuskriptbaseret instruktør

har fremvist. Dermed udfordrer han ikke blot antagelsen om, at et solidt manuskript skaber de bedste film, men tager samtidig tråden op fra instruktører som Antonioni, Bertolucci og Godard og bygger videre på en tradition, som kun få andre gør noget for at videreføre.

Henrik Uth Jensen

Noter

1. Positif april 1995, p. 45.
2. En kærlighedsscene endte på klipperummets gulv, så instruktøren selv har været i tvivl, inden han valgte den fysiske intimitet fra til fordel for romantisk længsel og tab, i tråd med David Leans *Brief Encounter* (1946).
3. *The Follow* kan ses med fire andre film af bl.a. John Frankenheimer og Ang Lee på www.bmwfilms.com.

Interviews

Ashbrook, John: "Wong Kar-Wai & Christopher Doyle: Available Light" in *Hong Kong's Heroic Bloodshed* ed. Martin Fitzgerald. Pocket Essentials. England 2000.
Charity, Tom: "Hong Kong Pnewy" in TIME OUT, 30. august, 1995.
Ciment, Michel: "Entretien avec Wong Kar-wai – Travailler comme dans une 'jam session'" in POSITIF, april 1995.
Ciment, Michel & Niogret, Hubert: "Entretien avec Wong Kar-wai – Chaque film possède sa part de chance" in POSITIF, december 1997.
Corliss, Richard: "Make Mood, Not Love" in TIME, 13. november 2000.
Rayns, Tony: "Wild at heart" in TIME OUT, november 1994.
Rayns, Tony: "Poet of Time" in SIGHT & SOUND, september 1995.

Filmografi (spillefilm)

1988 Wong gok ka moon/As Tears Go By
1991 A Fei jing juen/Days of Being Wild
1994 Dung che sai duk/Ashes of Time
1994 Chongqing senlin/Chungking Express
1995 Duoluo tianshi/Fallen Angels
1997 Cheun gwong tsa sit/Happy Together
2000 Fa yeung nin wa/In the Mood for Love

John Woo

I kult-kredse kendes John Woo som instruktøren, der skabte Hong Kong-actiongenren heroic bloodshed. I almindelighed kendes han nok mest som manden bag Face/Off og Mission: Impossible 2. Det var John Woo, der revolutionerede den amerikanske actionfilm - fra Hong Kong

John Woo (Wu Yu-Sen, f. 1946) voksede op i Hong Kongs slum hvor han flere gange i en meget ung alder var vidne til bandeopgør med volsomheder og drab. Hans filmglade mor introducerede ham til en modvægt til deres barske virkelighed, da hun tog ham ind at se *The Wizard of Oz* (1939, *Troldmanden fra Oz*), som blev den første i en lang række af amerikanske musicals og melodramaer, der fik en afgørende betydning for Woos beslutning om at blive filminstruktør og kom til at udgøre en tydelig løbende inspiration for ham. Senere opdagede den unge Woo bl.a. den franske nybølge, Antonioni, Peckinpah, Kurosawa, Kubrick og hans, i sidste ende måske største inspirationskilde, Jean-Pierre Melville.

Der var ingen filmskole i 1960'ernes Hong Kong og kronkoloniens filmproduktion var på det tidspunkt, iflg. Woo, generelt temmelig elendig. Så han begyndte at eksperimentere med 8mm og 16mm og fik fra 1969 en række små altmuligjobs på forskellige filmproduktioner. Efter professionelle jobs som production assistant, script supervisor og endelig assistant director for Hong Kongs største martial arts-instruktør Chang Cheh, debuterede Woo selv som instruktør i 1972 med kung fu-filmen *Farewell, Buddy (Guo Ke)*, der dog først blev udsendt nogle år senere i en omklippet version som *The Young Dragons* (*Tie han rou qing*, 1975).

Efter endnu et par martial arts-film og en enkelt afstikker til den kantonesiske operafilm, instruerede Woo den første af de komedier, der for alvor skulle etablere hans navn i den kinesiske offentligheds bevidsthed, *Fa qian han* (1977, *Money Crazy*). Uheldigvis for Woo medførte filmens umådelige succes, at han i lang tid fremover stort set kun fik lov at instruere komedier som han, med enkelte undtagelser, ikke var videre interesseret i og samtidig ikke havde nogen videre kunstnerisk indflydelse på. Indtil 1986 haltede hans karriere voldsomt, selv om man i *Sunset Warriors/Heroes Shed No Tears* (*Ying shiong wei lei*, 1983/1987) kan spore mange af de særlige kendetegn Woo senere blev berømt for. Den bliver også generelt betragtet som den første af hans såkaldte heroic bloodshed-actionfilm. Milepælen *Ying huang bunsik* (1986, *A Better Tomorrow*) blev til efter at Woo, netop hjemvendt fra Taiwan hvor han havde lavet to komedier, blev tilbudt et job af sin instruktør/producer-ven Tsui Hark i dennes ny selskab, Film Workshop. Filmen blev en stor succes og medvirkede til, at resten af verden begyndte at skæve lidt mere til Hong Kong.

Heroiske blodsudgydelser. Det markante ved Woos heroic bloodshed-film fra og



Face/Off

med *A Better Tomorrow* er, at de blander den asiatiske gangsterfilmtradition (særligt de meget voldelige japanske Yakuza-film fra 1960'erne) med et væld af vestlige inspirationskilder. Fra peckinpah'ske slow motion-voldsorgier, melville'sk eksistentialistisk selvrefleksion, over langfrakket, cool spaghetti western-sensibilitet til nihilismen i 1970'ernes rå amerikanske gangsterfilm. Samtidig er filmene dyppet i den særligt sukkersøde form for melodrama, der nok er meget brugt i asiatisk film, men som også peger tilbage på Woos tidlige kærlighed til de amerikanske soapers, weepies og - ikke mindst - musicals fra især 1940'erne og 1950'erne. Woos cocktail intet mindre end revolutionerede Hong Kongs filmindustri, og tv-skuespilleren Chow Yun-Fat, der spillede *A Better Tomorrow*s hovedrolle, blev den nye superstjerne med et humoristisk glimt i øjet, en tændstik i mundvigen og en stor, rygende pistol i hver hånd.

Better Tomorrows. *A Better Tomorrow II* (*Ying huang bunsik II,* 1987) var endnu mere hæsblæsende og action-fyldt end sin forgænger, men også væsentligt mere fragmenteret og usammenhængende, hvilket i nogen grad nok hang sammen med de store uoverensstemmelser, der opstod mellem Tsui Hark og John Woo under klipningen af filmen. Uoverensstemmelser, der siden skulle vise sig at blive fatale for venskabet mellem de to toneangivende instruktører. Endnu to film nåede de dog at samarbejde om før de brød helt med hinanden.

Først den hastigt sammenflikkede *Just Heroes* (*Yi dan qun ying*, 1987) – der var en art opkog af Coppolas *The Godfather* – og dernæst filmen, der endeligt skulle etablere John Woos ry på verdensplan. Der er selvfølgelig tale om *The Killer* (*Die xue shuang xiong*, 1989), der med sine soapede og fuldstændig overgearede macho-excesser overgik stort set alle andre actionfilm verden endnu have set på det tidspunkt, selv Woos egne. Filmen, der af mange betragtes som Woos kunstneriske højdepunkt, var tilegnet Melville og Scorsese, og plottet var stærkt inspireret af både Melvilles *Le Samouraï* (1967, *Ekspert i drab*) og Douglas Sirks *Magnificent Obssession* (1954, *Den store læge*).

Dernæst gik Tsui Hark selv i gang med at instruere prequel'en *A Better Tomorrow III* (*Ying huang bunsik III*, 1989), der foregår i Vietnam og var baseret på et - angiveligt stjålet - oplæg af Woo. Dette fik Woo til endeligt at bryde med sin samarbejdspartner, og han gav sig i kast med manuskriptet til sin egen Vietnamfilm, *Bullet in the Head* (*Die xue jie tou*, 1990), der skønt tydeligt inspireret af Ciminos *The Deer Hunter* (1979) er en dybt personlig og filosofisk meditation over venskab, grådighed og forræderi.

Den foreløbigt sidste film Woo lavede i Hong Kong er måske også en af hans mest kendte, og det skorter da heller ikke på de vanlige højeksplosive actionsekvenser i *Hard-Boiled* (*Lashou shentan*, 1991), der dog lidt svigter den tematiske dybde til fordel for de kinetiske kineserier. Den sidste halve time af filmen må være en af de mest overdrevne sekvenser i filmhistorien, i hvert fald hvad skyderier og eksplosioner angår, men det var måske også på tide, at Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969, *Den vilde bande*) fik lidt kvalificeret modspil.

Det amerikanske gennembrud. I starten af 1990'erne flyttede John Woo til USA, hvor han indtil videre har instrueret fire spillefilm. De to første, *Hard Target* (1993) og *Broken Arrow* (1996), faldt ikke videre heldigt ud rent kunstnerisk, men publikumsmæssigt var især *Broken Arrow* en pæn succes. Først i 1997 fandt Woo kunstnerisk fodfæste med den toptunede *Face/Off*, der havde tungen lige i munden hvad troværdigheden angår, men samtidig var en så vellykket og charmerende amerikanisering af hans sædvanlige temaer, at den var svær ikke at blive forført af. Woo har f.eks altid brugt venskabet mellem et bandemedlem og en politimand, der ligner hinanden mere end de kan løbe fra, som fast bestanddel i sin kontinuerlige cinematiske afsøgning af ridderlighed, venskab og gammeldags æresbegreber. I *Face/Off* eksternaliseres disse ligheder så Nicolas Cage (skurken Castor Troy) og John Travolta (helten Sean Archer) skifter ansigt (og personlighed) i de sidste to tredjedele af filmen. Forvirrende? Ikke spor, man er i sikre hænder hos Woo, hvor det allermest utroværdige altid gøres helt troværdigt. En anke kunne være, at filmen (som det ofte er blevet påpeget) kommer til at handle mere om to skuespillere, der spiller hinanden, end om to personer, der på hver sin side af loven respekterer hinanden. Eller, sagt på en anden måde, reflekterer hinanden; det gør de nemlig også, Cage/Travolta, helt bogstaveligt, da de står på hver sin side af et dobbeltsidet spejl med løftede pistoler og ser dødsfjenden i øjnene.

Over the Rainbow. Selv Woos sentimentale forestilling om livets evige cyklus bæres til sin mest smukke og kitschet melodramatiske konklusion i *Face/Off*. Filmen starter med, at Troy myrder Archers femårige søn, og den slutter med, at Archer

adopterer den nu afdøde Troys femårige søn - med sin kone og datters øjeblikkelige accept. For som alle i John Woos univers genkender de straks poetisk retfærdighed, når de ser den. Præcis ligesom alle vi, der dyrker John Woos melodramatiske univers, gør det. Og det er da umuligt ikke at overgive sig til en mand, der vover at iscenesætte den mest excessive, ballet-elegante og bloddryppende 'kugle-opera' i slow motion og til tonerne fra en lille uskyldig drengs hovedtelefoner, som skåner hans små øren med den mest indsukrede version af "Somewhere Over the Rainbow", man endnu har hørt!

Sidenhen fulgte så kæmpehittet *Mission: Impossible II* (2000) med Tom Cruise, og senere i år kommer *Windtalkers* med Nicolas Cage, Peter Stormare og Christian Slater, så Woo er for alvor blevet en af de tunge drenge. Om det er godt nyt – og om Woo nogensinde finder sammen med Chow Yun-Fat igen – vil vise sig. Det bliver i hvert fald aldrig helt kedeligt, når strimlerne er signeret John Woo.

Kenneth T. de Lorenzi

Filmografi

(Hong Kong-film kun i udvalg)

1975 Tie han rou qing/The Young Dragons (opt. 1972 som Guo Ke/Farewell, Buddy)
1977 Fa qian han/Money Crazy
1978 Hao Xia/Last Hurrah for Chivalry
1986 Ying shiong wei lei/Heroes Shed No Tears (opt. 1983 som The Sunset Warrior)
1986 Ying huang bunsik/A Better Tomorrow
1987 Ying huang bunsik II/A Better Tomorrow II
1987 Yi dan qun ying/Just Heroes
1989 Die xue shuang xiong/The Killer
1990 Die xue jie tou/Bullet in the Head
1990 Zong sheng si hai/Once a Thief
1992 Lashou shentan/Hard-Boiled
1993 Hard Target
1996 Broken Arrow
1997 Face/Off
2000 Mission: Impossible 2
2001 Windtalkers

Edward Yang

I Edward Yangs mesterlige, men stilistisk upåfaldende film om eksistentiel tomhed i den moderne, urbane taiwanesiske middelklasse forenes amerikansk sæbeopera med Ozus og Mizoguchis japanske blufærdighed og den italienske neorealismes hverdagsskildringer

Yang Yang er bare otte år og ikke meget større end tobak for en skilling, men han har en særlig evne til at stille spørgsmål af den art, som ingen kan svare på, som f.eks. "Ser vi kun den halve sandhed, når vi bare kan se det, der foregår foran os?" Yang Yangs eget snarrådige svar på denne filosofiske spidsfindighed er at fotografere folks nakker og forære billederne til nakkernes ejermænd, der dermed får om ikke den fulde sandhed så dog i det mindste mulighed for at se sig selv i et uvant perspektiv.

Yang Yang er en af de talrige personer, der befolker Edward Yangs allerede mange gange prisbelønnede familiekrønike fra det moderne Taiwan, *Yi Yi* (2000), og alene navneligheden mere end antyder, at han skal opfattes som et yngre alter ego for instruktøren selv. I alt fald bestræber også Edward Yang sig på at præsentere det kendte, det dagligdags, i et uvant perspektiv, der får en trist hverdag til at fremstå så spændende og mangefacetteret som nogen roman - i en slags moderne, taiwanesisk variant af efterkrigstidens italienske neorealisme.

Yi Yi begynder med et bryllup mellem en lidt for smart forretningsmand og en lidt for gravid brud, og den ender med en gammel kvindes død. Mellem disse to begivenheder ligger knap tre timers film, der tillige byder på bl.a. en fødsel, et nervesammenbrud, et selvmordsforsøg og et mord.

Det kunne måske lyde som en kulørt sæbeopera, men der er en verden til forskel! Også stilistisk. Hvor sæbeoperaen dyrker nærbilledet i en helt ekstrem, næseborsudforskende grad, holder Yang sig på blufærdig afstand af sine personer, som for de flestes vedkommende fremstilles af amatørskuespillere. Hans stil er lavmælt og udramatisk med en forkærlighed for totalbilleder og lange indstillinger - som hos de japanske mestre Ozu og Mizoguchi. Selv de mest følelsesladede og melodramatiske scener filmer han på lang afstand og ofte gennem glasruder, der reflekterer storbyen udenfor - herved skabes ikke blot en grafisk parallel til den måde, hvorpå filmens mylder af historier spejler sig i hinanden, men det antydes tillige diskret, at de individuelle skæbner, der skildres, vel i virkeligheden er ganske almene i en moderne, urban kontekst, som man finder mange andre steder end lige netop i Taipeis hårdtpumpede cityscape af glas, stål og beton.

Titlen *Yi Yi*, hvor det kinesiske ord for 'én' gentages, betyder ellers noget i retning af 'individ/uel', og filmen skal ifølge instruktøren selv understrege, hvordan de mennesker der bebor den moderne storbys glitrende hightech-arkitektur ikke bare er anonyme brikker i en social konformi-

tets-maskine, men at de faktisk er individer - med alt, hvad dét indebærer af glæder, sorger og eventuelle drømme om en anden tilværelse.

Fra IT til film. Edward Yang, der blev født i Shanghai i 1947, men voksede op i Taiwan, hvortil hans forældre flygtede i 1949, er sammen med Hou Hsiao-hsien en hovedskikkelse i 1980'ernes ny bølge i taiwanesisk film. Såvel Hou som Yang beskæftiger sig med det kringlede taiwaneesiske identitetsspørgsmål i spændingsfeltet mellem Kina, Japan og USA, men hvor Hou hovedsagelig har koncentreret sig om Taiwans fortid, handler næsten alle Yangs til dato syv spillefilm om den moderne, urbane taiwanesiske middelklasse og den eksistentielle tomhed, der synes at være fulgt i kølvandet på det økonomiske mirakel, som øen har gennemlevet på bare få år. Og hvor den ikke-engelsktalende Hou i alt fald i et vist omfang bekender sig til den klassiske kinesiske kultur, er Edward Yang (som oprindelig hed Yang Dechang) langt mere moderne og vestligt orienteret.

Yang er uddannet som computeringeniør ved universitetet i Florida og arbejdede i syv år som IT-designer i Seattle (computeringeniøren NJ i *Yi Yi* - den lille Yang Yangs far - kan således ses som en anden udspaltning af Yang selv). Men både filmen og de japanske manga-tegneserier havde også altid stået hans hjerte nær. Før han kom til Seattle, var han sågar indskrevet et semester på filmlinjen ved University of Southern California, men droppede ud igen, da det ikke var Hollywood-filmen der interesserede ham. I Seattle så han imidlertid Werner Herzogs *Aguirre - der Zorn Gottes* (1972), og den overbeviste ham om, at det alligevel var filminstruktør, han skulle være.

Han drog hjem til Taiwan, hvor han fandt sammen med ligesindede filminteresserede (ud over Hou tillige bl.a. manuskriptforfatteren Wu Nien-jen, der spiller NJ i *Yi Yi*), som med baggrund i en lempelse af censurlovgivningen ville skabe en ny, realistisk filmkunst, der skulle vise Taiwans historie og samtid for taiwaneserne. Og i 1983 debuterede Yang med spillefilmen *That Day, on the Beach* (*Haitan de yitian*), skrevet af ham selv og fotograferet af australske Chris Doyle, der siden især er blevet kendt som Wong Kar-wais foretrukne fotograf.

Filmiske romanværker. I *That Day, on the Beach* mødes to barndomsveninder efter mange år og fortæller hinanden om deres drømme og skuffelser med kærligheden inden for rammerne af en stærkt patriarkalsk kultur. Titlen refererer til den enes opvågnen den dag, hvor hun bliver kaldt til en strand, hvor hendes mand menes at være druknet - eller måske han snarere smart har iscenesat et selvmord for at kunne begynde en ny tilværelse i det forjættede Japan.

Såvel i debut'en som i de to følgende film - *Taipei Story* (*Qingmei*, 1985), hvor Hou Hsiao-hsien spiller en desillusioneret forretningsmand, og *The Terrorizer* (*Kongbu fenzi*, 1986), der blander drøm og virkelighed i en historie om en række mere eller mindre forbundne storbyskæbner - anslår Yang den særegne, multiperspektiviske narrative struktur, som bringes til fuld udfoldelse i hans senere film. Han arbejder altid med flere, ligeværdige hovedpersoner, hvis historier og perspektiver svinger ud og ind imellem og spejler sig i hinanden, lidt som vi har oplevet det i nyere amerikanske film som Paul Thomas Andersons *Magnolia* og, ikke mindst, Robert Altmans *Short Cuts*, blot langt mere diskret og, i alt fald i de to



Yi Yi

hovedværker, *Yi Yi* og *A Brighter Summer Day* (*Guling jie shaonian sha ren shijian*, 1991), langt mere raffineret.

Man skal holde øjne og ører stive helt fra starten af en Yang-film, for selv den mindste detalje har betydning, og som regel indeholder åbningsscenen hovedparten af de tråde, som lidt efter lidt væves sammen til det store cinematografiske romanværk, som hver af hans film er - i modsætning til de fleste andre film, der ved deres relative narrative enkelhed snarere kan jævnføres med en novelle. Men hvor signifikante alle Yangs detaljer end er, serverer han dem så neutralt og upåfaldende, at man ofte først lægger mærke til dem og deres betydning ved andet eller tredje gennemsyn. Hans film virker umådeligt ubesværede og naturlige og er dog så gennemkomponerede som klassiske symfonier eller som netop romaner i den store realistiske tradition. Selv har IT-ingeniøren Yang sammenlignet den synkrone narrative struktur i *Yi Yi*, hvor familieportrættet tillader ham at behandle flere generationer samtidigt, med en algoritme til digital kompression af musik, som MP3.

Mellem øst og vest. Alle Yangs film kredser om Taiwans identitet mellem øst og vest, mellem den urgamle kinesiske kong-

fuzianisme og det moderne højteknologiske og højkapitalistiske Wirtschaftswunder, som hovedsagelig bygger på vestlig materialisme med tilhørende US pop- og fastfood-kultur - et misforhold, som Yang underkaster en ætsende satirisk behandling i *A Confucian Confusion* (*Duli shidai*, 1994).

Den delvist ironiske titel på den knap fire timer lange *A Brighter Summer Day* er betegnende nok hentet fra Elvis-hittet *Are You Lonesome Tonight*, der spiller en vis rolle i filmen. *A Brighter Summer Day*, som er den eneste af Yangs film, der er henlagt til fortiden, skildrer en rodløs ungdoms voldsomme og mere eller mindre kriminelle opvækst omkring 1960. Der er ingen hjælp at hente hos de mindst lige så rodløse forældre, som for de flestes vedkommende er indvandret for relativt nyligt. Filmen, der er inspireret af en virkelig begivenhed - en gymnasieelevs mord på en 14-årig pige i 1961 - slutter tragisk med, at den unge Si'r i ophobet desperation hugger den pige, han elsker lidenskabeligt, ned med et samurai-sværd efterladt af japanerne.

I *Yi Yi* er billedet af Taiwan som en kulturel meltingpot ført up to date: den lille Yang Yang vil f.eks. hellere sætte tænderne i en Big Mac end i den klassiske kinesiske menu, der serveres ved det indledende bryllup, og filmens ungdom sætter hinanden stævne på en lokal bar, der bærer det sigende navn NY Bagels, mens NJs computerfirma søger at etablere et samarbejde med en berømt japansk game designer. De klassiske kinesiske værdier synes umiddelbart mindre iøjnefaldende, men de er der, og skal man tro filmen og Yangs politiske analyser - der har indbragt ham beskyldninger for at være en "vestlig forræder" - skaber de i virkeligheden om muligt endnu større problemer end de importerede. Ifølge Yang er det nemlig i høj grad den overvintrede kongfuzianisme, der forhindrer taiwaneserne i at blive de individer, som det moderne industrisamfund på én gang muliggør og forudsætter: "I et samfund med kongfuziansk baggrund er det vanskeligt at opbygge et demokrati, eftersom masserne igennem århundreder er blevet vænnet til at underkaste sig autoriteterne. Folk er indoktrinerede til at følge flertallet eller hovedstrømmen i stedet for at forme deres egne, individuelle ideer".

*Yi Yi*s internationale succes, ikke mindst i USA, skal nok indbringe Yang tilbud om at lave film uden for Taiwan. Men selv om han gerne beklager sig over de miserable forhold, han som filminstruktør må arbejde under i Taiwan - ingen penge, ingen skuespillere og højst mangelfuldt teknisk udstyr, i kombination med en udbredt mistillid til hans systemkritik - følger Yang, der tidligt tog afstand fra mainstreamfilmen, næppe i sin landsmand Ang Lees fodspor, eller det må man i det mindste ikke håbe. For det lokale hybridsamfund Taiwan synes på godt og ondt at levere det kreative brændstof til denne skeptiske individualists mesterlige dissektioner af senmodernitetens fortrin og faldgruber - et tema, som i den industrielle globaliserings æra turde være fuldt så relevant i f.eks. New York og København som i Taipei.

Eva Jørholt

Filmografi

1983 Haitan de yitian/That Day, on the Beach
1985 Qingmei/Taipei Story
1986 Kongbu fenzi/The Terrorizer
1991 Guling jie shaonian sha ren shijian/ A Brighter Summer Day
1994 Duli shidai/A Confucian Confusion
1996 Mahjong
2000 Yi Yi/A One and a Two

Zhang Yang

Formsikker realisme fra en ny generation fører kinesisk film i en anden retning. Zhang Yang skildrer et hypermoderne Kina i usentimentale toner, og gør små dramaer fra den globale hverdag til store oplevelser

I Kina omtales Zhang Yang (f. 1965) som den sjette generation eller den nye generation af kinesiske filmskabere. Denne generationsfikserede inddeling synes at have noget vilkårligt over sig, og det er efterhånden svært at holde de forskellige generationer ude fra hinanden. Alligevel er det klart, at der sigtes på den markante forskel i indhold og form, som adskiller bl.a. Zhang Yang fra de sidste årtiers feterede filminstruktører som Chen Kaige og Zhang Yimou.

Ifølge Zhangs eget udsagn er disse instruktørers film præget af en interesse for historien. Dertil kan føjes, at de udmærker sig ved storladne episke værker med mængder af statister og mageløse settings. Heroverfor karakteriserer Zhang sin egen generation som optaget af virkeligheden. Og kaster man et blik på Zhangs to første film, er der da heller ikke tvivl om, at det luksuriøse billedsprog er blevet udskiftet med en mere prunkløs hverdagsrealisme, ligesom historiens skæbnetunge begivenheder er erstattet med hverdagens mere intime og foranderlige dramaer.

På den anden side skal man ikke forledes til sammenligninger med en engelsk køkkenvaskrealisme eller (dansk) dogmatisk programrealisme. Slægtskabet er nærmere familiefortællinger fra andre asiatiske områder som Hong Kong, Taiwan og Japan, hvor realismen mindre synes at bygge på historien eller teknikken end på situationernes egen indre dynamik. Man genfinder en lethed i Zhangs film, hvor hverdagens leg, spil, humor, madlavning etc. er vigtigere end dramaturgiske konflikter, sociale modsætninger og intensitetsbevarende aktanter.

Krydret kærlighedskarrusel. Med Zhangs film slås dørene op til en moderne kinesisk virkelighed, chokerende lig vores egen, og langt fra traditionel vestlig mystifikation, fascination og ambivalens over for verdens folkerigeste nation.

I *Spicy Love Soup* (*Aiqing mala tang*, 1998) befinder vi os i et Beijing, som med sine trafikårer, lejlighedskomplekser og indkøbscentre ikke adskiller sig væsentligt fra andre nyindustrialiserede storbyer, og hvis konsumikonografi og popkultur bærer alle globaliseringens aftryk. Filmen skildrer essentielle kærligheds- og familiekonflikter i den globale middelklasses øjenhøjde. Også på dette punkt forsvinder enhver eksotisme til fordel for tilværelsens banale, men væsentlige spørgsmål.

Spicy Love Soup har form af en kærlighedskarrusel: En filmhistorisk velkendt form hvor forskellige historier flettes sammen takket være kameraets mobilitet og evne til at forlade én situation og vandre over til en anden i én og samme indstilling. Det er denne opskrift Zhang anvender til at servere sine små fortællinger om kærlighedens væsen og vilkår i en moderne verden.

Blandt disse fortællinger møder vi den



Badeanstalten

55-årige kvinde, som har mod nok til at efterlyse sig en mand via fjernsynet, og efterfølgende kurtiseres af en række belevne herrer. Herudaf opstår en særlig form for social kontakt og et møde med en række hver for sig interessante livshistorier. Men den sande kærlighed udebliver i denne forcerede jagt efter en livsledsager. Først i et upåagtet og intentionsløst øjeblik slår kærligheden ned i mødet med kalligrafi-læreren på ældrecentret. Kærlighedens form synes i denne halvsentimentale historie at være gjort af samme stof som kalligrafiens uanstrengte og rene penselføring.

Vi følger det nygifte par som vokser fra hinanden, men opdager legetøjets velsignelse som en måde at få krydderi på hverdagen, og via racerbiler, dukketeater, kung-fu krigere m.m. genskaber en form for intim kontakt, som var forsvundet med hverdagslivets rutine.

Vi ser historien om drengen som desperat forsøger at forhindre forældrenes skilsmisse. Midlet er et brev af "familiens kærlighedspulver nr. 13", som drengen erhverver fra en lokal spåkone. På selve skilsmissedagen kreerer drengen en frokost tilsat midlet, som uanset måltidets uspiselige karakter for en stund bringer parterne sammen igen. Men som i andre af Zhangs små historier næres der ingen

illusioner: mirakelmidlet virker ikke trods den ihærdige indsats. Slutbilledet er faderen som forlader lejligheden akkompagneret af drengens utrøstelige gråd.

Udvikling & afvikling. Et væsentligt tema, som Zhang har til fælles med andre østasiatiske film, er den uundgåelige konflikt mellem det traditionsbundne samfund og det industrialiserede samfund i en verdensdel hvor nyt møder gammelt i meget konkret forstand og indenfor en håndgribelig tidshorisont.

I *Badeanstalten* (*Xizao*, 1999), som har indbragt instruktøren en række priser, skildrer Zhang en badeanstalt i et forstadskvarter til Beijing styret af en far, hans mentalt tilbagestående søn samt den nyligt hjemkomne søn. Filmen indledes med den bortrejste søns tilbagekomst til badeanstalten, da han fejlagtigt tror, at faderen er død. I det følgende skildres dels den psykologiske konflikt og udvikling hos den tilbagevendte, dels et unikt og truet socialt miljø, som ved filmens afslutning rives ned og forsvinder.

Den hjemvendte søn er personifikationen af spændingen mellem et vestligt klædt Kina – i både bogstavelig og overført forstand – og det traditionelle Kina. Han ankommer således som den travle businessmand fra Sydkina iklædt jakkesæt og mobiltelefon. Han vender ikke tilbage af lyst, men på grund af af faderens formodede sygdom. Mødet med faderen, som imidlertid ender med at dø af alderdom, og den retarderede, men kærlige broder, rykker dog ved sønnens nyerhvervede værdier: dvs. rigdommen på materielle og manglen på menneskelige værdier. Ved filmens afslutning forlader han således badeanstalten med bevidstheden om det rige sociale rum som badeanstalten var centrum for, samt et personligt ansvar for broderens fremtidige velbefindende.

Denne personlige udviklingshistorie er bundet sammen med det sociale liv som badeanstalten er ramme om: en lokal og personlig samhørighed i det traditionelle kinesiske byrum. Her trives personlige relationer, kammeratskab og konflikter, men uanset graden af hhv. venskab eller animositet er folk engagerede og nærværende. Faderen selv indtager en central rolle. Han er den, lokalsamfundets beboere henvender sig til med deres ryglidelser og ægteskabelige problemer, og han kan også optræde som beskytter for en kunde, der trues af inkasso-hajer.

Badeanstaltens liv er dog truet af udviklingen, da hele kvarteret skal saneres og give plads til et nyt indkøbscenter. Skønt personerne diskuterer, hvordan man kan forflytte badeanstaltens sjæl og liv til et nyt liv i betonhøjhuse, skildrer filmen som sådan denne udvikling som noget uundgåeligt og ganske uden sentimentalitet. Filmen portrætterer med sympati dette unikke sociale miljø, men tager trods dets forsvinden ikke parti *imod* udviklingen som sådan.

Læst neutralt er der således tale om en relativt traditionel psykologisk udviklingshistorie. Læst mere kritisk synes filmen at slutte med en naiv og "systemadækvat" forsoning af det bedste fra to verdener: et liberalt og højteknologisk industrisamfund, der bygger på det traditionelle Kinas menneskelige og kollektive sammenhold. En sammenstilling som dog kun i ganske ringe grad problematiserer de gensidige eksklusionsmekanismer, som økonomisk udvikling og social afvikling afstedkommer.

Filmens kvalitet beror dog ligeså meget på Zhangs stilfornemmelse, som i *Badeanstalten* er mere traditionel end i *Spicy Love Soup*. I *Badeanstalten* er der

næsten tale om tidens, stedets og handlingens enhed, og det fortættede persongalleri skaber klare personrelationer og psykologiske forløb. Desuden indbyder badeanstaltens fysiske miljø til naturlige visuelle abstraktioner, som tillader en forfriskende blanding af realisme og filmisk visualitet.

Fastholder Zhang denne prunkløse hverdagsrealisme fra Folkerepublikken med samme stilistiske sans, er han værd at holde øje med som et værdigt alternativ til den kinesiske films mere episke tradition.

Mikkel Eskjær

Filmografi

1998 Aiqing mala tang/Spicy Love Soup
1999 Xizao/Shower/Badeanstalten

Zhang Yimou

Zhang Yimous mesterskab er karakteriseret ved forfinet kolorisme, lyrisk æstetik og subjektivisme, neorealistisk dokumentarisme, den brede fortælling og det politiske panorama

En af de sidste femten års mest fremtrædende instruktører er Zhang Yimou (f. 1951). Han tilhører Kinas nybølge, kaldet den femte generation. Han startede som fotograf, bl.a. på de to etablerende hovedværker inden for nyere kinesisk film, *Den gule jord* (*Huang tu di*, 1984) og *Den store parade* (1986, *Da yue bing*), instrueret af den anden store femte generations-instruktør, Chen Kaige. Her demonstrerede Zhang sit visuelle mesterskab; han har desuden haft adskillige filmroller. Han debuterede som instruktør i 1987 og har instrueret 10 film.

Zhangs mesterskab er karakteriseret ved hans suveræne beherskelse af en række forskellige aspekter af filmkunsten, der sjældent forenes i én instruktør, f.eks. forfinet kolorisme, lyrisk æstetik og subjektivisme, 'dogmeagtig' neorealistisk dokumentarisme, melodrama, den brede fortælling og det politiske panorama. Zhang forbinder på suveræn vis den subjektive og den objektive tilgang i sine film. Denne dobbelthed hænger blandt andet sammen med, at Zhangs følelser ofte er splittede: han kritiserer det gamle Kina, bl.a. for dets kvindeundertrykkelse, men er også fascineret af den kinesiske kulturarv og det førindustrielle liv; samtidig kritiserer han Mao-kommunismens mange vildskud, men har også sympati for moderniseringstanken.

En række af de centrale æstetiske greb og temaer er allerede til stede i hans debut- og gennembrudsfilm, den Sølvbjørn-belønnede *De røde marker* (*Hong gao liang*, 1987). Filmen er et historisk melodrama, hvor en jeg-fortæller beskriver sin fars og mors liv i mellemkrigstiden. Som i mange af Zhangs film spiller kvindeundertrykkelse, særlig tvangsægteskab, en central rolle (og i øvrigt også i Chen Kaiges visuelt raffinerede, elegiske *Den gule jord*). I *De røde marker* bliver en ung smuk kvinde (spillet af Østasiens førende kvindelige stjerne, Gong Li) af faderen giftet væk til en gammel, rig og spedalsk vinbonde, og til gengæld for at udsætte datteren for livsfare får faderen et muldyr. Heldigvis 'lokkes' hun på brylluppsturen af en af de unge, stærke bærere ud i hirsemarken, hvor en søn undfanges. Hun fortsætter dog til vinbonden, men det lykkes at undgå smitte, og snart dræbes bonden (måske af elskeren). Vi følger livet på vingården og konflikten mellem de elskende, men til slut får historien en tragisk drejning: Japanerne kommer og spreder død og rædsel over hirsemarken, og under et forsøg på guerillakrig dræbes fortællerens forældre, mens denne i gru reciterer en sang.

Ét lag i filmen består af ultrasmukke naturlyriske fremstillinger af f.eks. hirsemark og nattehimmel, der kulminerer da hirsemarken ved moderens død farves rød, som en subjektiv-ekspressiv fremstilling af død og gru, modstillet filmens begyndelse, hvor den røde bærestol sym-

boliserer erotik. Et andet lag i filmen består imidlertid af en bakhtin'sk fremstilling af en kontant førindustriel kropslighed: Den spinkle Gong Li er konstant omgivet af stærke mænd med nøgne svedglinsende overkroppe, og disse starter med at 'ryste hende' i brudebærestolen, mens de affyrer erotiske bemærkninger. Senere underkaster de sig hendes ledelse af vingården, og filmen skildrer med velbehag det kraftige liv, med ild (til destillering), jord, pis, enkle redskaber og enkle ritualer.

Farverigt melodrama. Zhangs næste film, *Ju Dou* (1990), viderefører nogle af elementerne i *De røde marker*. Filmen er et stærkt naturalistisk melodrama, hvor den unge Gong Li igen giftes med en gammel, ulækker og stærkt voldelig rig mand. Hun søger trøst hos hans unge slægtning, og vi følger deres forbudne kærlighed, den voldsomme konflikt med den gamle mand, og også den tragedie der opstår, da deres fælles søn tager den gamle mand som far og hader sin biologiske far. Alt ender i tragedie, sønnen kommer ved en fejltagelse til at dræbe den gamle mand, men senere dræber han med forsæt både sin far og mor som straf for deres illegitime forhold. Handlingerne udspiller sig i et farveri i 1920'erne, og dette giver anledning til at parallellisere og kontrastere de stærke menneskelige lidenskaber med de stærke farver på tøj og i farve-kar, der også bliver stedet for begge mænds død ved drukning. Farverne og det dynamiske kamera er med til at fremmane stærke, dynamiske lidenskaber.

Skildringen af det førkommunistiske liv afsluttes (foreløbigt) med *Under den røde lygte* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991), der også udspiller sig i 20'erne, men nu ikke mere i et saftigt, landligt patriarkat, men derimod i et forstenet bypatriarkat. Gong Li bliver gift som fjerde hustru for en meget rig mand af gammel slægt. Han er formodentlig midaldrende; filmen understreger hans upersonlige magt ved aldrig at vise ham i nære eller halvnære indstillinger, og som oftest ses han fra ryggen. Hans 'ansigt' er det enorme paladsagtige hus, hvor hele handlingen udspiller sig (bortset fra uskyldig natur i indledningen). Huset fremstilles igen og igen fra mange forskellige synsvinkler. Alle billedkompositionerne er udtryk for en stærk æstetisering, baseret på streng symmetri og skiftende farvetoner, f.eks. i nattescener. Til tider opløser paladsets tredimensionale struktur sig i en abstrakt todimensional symmetri. Farverne gløder, særlig fra de røde lygter. Men æstetikken er ikke ganske venligt ment, nok er der elementer af fascination af det gamle Kinas æstetik, men samtidig er skønheden forbundet med den 'døde', 'diktatoriske' og uorganiske verden (palads, kunstgenstande og ritualer), der hersker over de levende, særligt kvinderne. Gong Li lærer snart, at det er et rædslernes hus, hvor herren ikke alene besidder en rå magt, tjenerne, men også driver konkubinerne til en ødelæggende indbyrdes konkurrence om hans gunst. Da Gong Li overværer, hvorledes en af de andre konkubiner brutalt dræbes, fordi hun har haft en affære med husets læge, bliver hun sindssyg, men huset suppleres snart med en femte konkubine.

Jagten på retfærdighed. Der er et stærkt spring i tid og fremstillingsmåde til *Historien om Qiu Ju* (*Qiu Ju da guan si*, 1992). Vi er nu i en afsides og primitiv landsby i nutidens Kina. Fremstillingen er 'neorealistisk', mange af skuespillerne er lokale personer, der nogenlunde 'spiller sig selv'. Dog ikke hovedpersonen Qiu Ju, der



At leve

igen spilles af Gong Li. Men hvilken formidabel ændring i spillestil. Hun spiller en højgravid, insisterende men lidt mut bondekone, og på grund af vinteren er hun hele tiden indhyllet i tykt vatteret bomuldstøj. Der er intet spor af vanlig glamour i denne hverdagsrealistiske præstation. Qiu Jus mand og venner har drillet landsbyens formand med, at han ikke kan få drenge, og denne har til gengæld slået manden, brækket et af hans ribben og sparket ham i skridtet, så hans ene testikel er ophovnet, og Qiu Ju føler, at formanden er gået over stregen og vil have en undskyldning. Det nægter formanden, og nu starter en lang søgen efter retfærdighed. Qiu Ju må gå stadigt højere op i magtsystemet og får herved indsigt i det moderne kinesiske byliv. Hun er dog bange for at få 'for meget ret', da hun ønsker at bevare et godt forhold til de forskellige myndighedspersoner, og ikke mindst landsbyformanden, som redder hendes liv, da hun under fødslen får blødninger. Men tragisk nok *får* hun 'for meget ret'; en højere myndighed har ved røntgenfotografering fundet ud af, at mandens ribben har været brækket, landsbyformanden idømmes fængselsstraf og føres bort, og filmen slutter med et nærbillede af den forstenede Gong Li. Filmen giver et facetteret indblik i sociale relationer som venskab, retfærdighed og ære.

Mens Qiu Jus verden trods alt er en lilleverden, sigter Zhangs næste film, *At leve* (*Huozhe*, 1994), på at tegne et stort og kritisk billede af Kinas nyere historie ved at fremstille en arbejderfamilies liv fra slutningen af 30'erne og frem til nutiden. Filmen har formodentlig samtidig rod i Zhangs personlige bitterhed over, at kulturrevolutionen tvang ham ud i ti års fysisk omskoling - 1968-78 var han landarbejder og senere medarbejder på en tekstilvirksomhed – men disse år har sikkert også givet ham værdifulde sociale erfaringer.

Hovedpersonen Fugui i *At leve* har arvet en stor formue, men spiller den væk og må tjene til udkommet for sig og hustruen (Gong Li) ved at opføre skyggespil. Vi følger ham gennem borgerkrigens og japanerkrigens elendighed, og gennem Maos tragiske og latterlige 'store spring fremad'. Endnu værre bliver det under kulturrevolutionen, hvor alle lever i en stadig frygt, og hvor alle bånd til fortiden kappes over (Fugui tvinges til at brænde sit fine gamle skyggespil). Det store spring fremad koster familien deres søn (han er overtræt på grund af meningsløse arbejdsopgaver), og snart koster kulturrevolutionen dem også deres datter. Da datteren skal føde, begynder hun at bløde, og da alle læger er blevet fængslet som reaktionære, dør hun under de purunge, inkompetente rødgardistsygeplejerskers behandling, mens barnet overlever. Igen og igen gentager personerne, at alt bliver bedre under kommunismen, selv når de besøger børnenes grave. Filmens storhed består i, at den i al sin kritik samtidig viser hvorledes frygt er sammenvævet med den fremtidstro og det fællesskab, der også karakteriserede udviklingen. Filmen er i ordets bedste forstand socialrealistisk og har det historiske melodramas bevægende sammenfletning af historie og enkeltskæbne, hvad Zhang dog kun fik utak for: De kinesiske myndigheder idømte ham to års forbud mod at lave film.

Shanghai triaden (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995) er en tilbagevenden til den historiske film, tydeligvis inspireret af amerikanske gangsterfilm. Men Zhang forsyner genren med sit eget stempel, en prægnant beskrivelse af Shanghai i 1920'erne og klassisk-skønne optagelser fra en lille uberørt ø, der 'citerer' en række centrale motiver i kinesisk malerkunst. Ligeledes svinger handlingen mellem brutalitet og lyrisme. Hele filmen reflekteres gennem en stor drengs naive øjne. Han er blevet tjener for Gong Li, en smuk sangerinde der er 'moll' for en gangsterchef og elskerinde for en af hans mænd. Snart må hele gangsterbanden flygte til den lille ø, en voldsom kontrast til moderniteten, og Gong Li indser tomheden i sit demimondeliv. Alt ender i død og tragedie. Filmen blev den sidste med Gong Li, da Zhang og Gong opløste deres mangeårige forhold.

Med *Keep Cool* (*You hua hao shuo*, 1997) behandler Zhang for første gang det moderne kinesiske storbyliv. Ikke så sært at han forlader sin bazin'sk-neorealistiske sværgen til lange indstillinger til fordel for hektisk klipning, jump cuts osv. Han skildrer det nye Beijing og fremstiller et kærlighedsforhold mellem en boghandler og en skøn, sexet golddigger. Storbylivet bliver dog kun et intermezzo. Zhangs to seneste film, *Not One Less* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) og *Vejen hjem* (*Wo de fu qin mu qin*, 1999), vender igen tilbage til landet.

Dogme på kinesisk. *Not One Less* ligner en blanding af neorealisme og dogmefilm: Der bruges amatørskuespillere der ofte

spiller sig selv, der benyttes håndholdt kamera og til tider skjult kamera, der opfanger dagliglivet. Hovedpersonen er en lidt mut ca. 13-årig pige, der efter tre-fire års skolegang ansættes som vikar i en landsbyskole i en tilbagestående landsby. Hendes viden er noget begrænset, og hun tænker mest på de penge som hun kan tjene - titlen hentyder til at hun vil miste 10 kroner i ekstra bonus, hvis blot én elev forlader klassen. Efterhånden tvinger de simple problemer med at holde ro i klassen hende til at blive mere opfindsom, og da en af drengene forlader klassen for at finde arbejde i den nærliggende by, bliver hun besat af at følge efter ham og få ham tilbage. Problemerne med at finansiere turen udvikler klassens regneevner. Hendes møde med storbyen bliver vehikel for fremstillingen af kontrasten mellem det landlige og det urbane Kina. Hen mod slutningen skifter historien gear: Hun får kontakt med chefen for et fjernsynsselskab, kommer i en nyhedsudsendelse, og hendes grådkvalte ønske om at finde den forsvundne student udvikler sig til en 'amerikansk' farceagtig human interest-sensation. Pigen og drengen føres af de 'amerikansk-moderne' journalister tilbage til landsbyen og medbringer rige gaver til den fattige skole. Vi får således et underholdende og oplysende indblik i kinesisk nutid.

Vejen hjem handler om en ung mand, der vender tilbage til landet for at hjælpe moderen med begravelsen af faderen. Hun ønsker en traditionel begravelse, hvor liget bæres fra hospital til landsby. Samtidig med fremstillingen af brydningen mellem gammelt og nyt skildrer filmen også i flashbacks den brændende kærlighedshistorie der i sin tid udspillede sig mellem moderen og den unge skolelærer, der blev hendes mand.

Zhang Yimou er endnu i midten af sin karriere som instruktør. Men han har allerede produceret et respektindgydende oeuvre, der placerer ham som en af nutidens førende instruktører. Han har til fulde vist sine evner til raffineret visuel fremstilling, der altid er tæt sammenvævet med filmenes indhold. Han har vist en eminent evne til at fortælle enkle og gribende realistiske historier såvel som historiepanoramaer. Han har såvel fortalt romantiske kærlighedshistorier som fremstillet en saftig kropslighed. Og så har han været i stand til at udvikle sin såvel humanistiske som æstetisk raffinerede filmkunst under vanskelige politiske vilkår.

Torben Grodal

Filmografi

1984 Huang tu di/Den gule jord (fot.)
1986 Da yue bing/Den store parade (fot.)
1987 Hong gao liang/De røde marker
1989 Daihao meizhoubao/Codename Cougar
1990 Ju Dou
1991 Da hong deng long gao gao gua/Under den røde lygte
1992 Qiu Ju da guan si/Historien om Qiu Ju
1994 Huozhe/At leve
1995 Yao a yao yao dao waipo qiao/Shanghai triaden
1995 Lumière et compagnie (episode)
1997 You hua hao shuo/Keep Cool
1999 Yi ge dou bu neng shao/Not One Less
1999 Wo de fu qin mu qin/Vejen hjem
1999 Turandot - At the Forbidden City of Beijing (tv-opera)

Boganmeldelse

Alt om Asta

Af Ib Monty

Poul Malmkjær: Asta - Mennesket, myten og filmstjernen. En biografi. Haase, 2000. 344 s., ill., 375 kr.

Asta Nielsen havde en paradoksal skæbne, både privat og professionelt. Hun kom fra det, der hed små kår, og på sit livs middagshøjde var hun Grande Dame i Berlin, i denne bys kunstneriske storhedstid efter den første verdenskrig. Hun debuterede først på film som 29-årig, i en alder, hvor mange af stumfilmens andre stjerner gik på pension. Hendes karriere varede kun 22 år, men hun nåede at lave 74 film, heraf kun én tonefilm.

Efter at have været umanerligt feteret gled hun, da hun i midten af 1930'erne var vendt hjem til København, støt og roligt ind i ubemærketheden. Hun blev måske aldrig glemt af de initierede stumfilmelskere, og siden 1950'erne søgte det daværende Danske Filmmuseum at holde liv i myten ved regelmæssigt at vise de af hendes film, der havde overlevet. Den første store retrospektive serie herhjemme af Asta Nielsens da 25 bevarede film fandt sted i efteråret 1966, ledsaget af en pjece, skrevet af Marguerite Engberg, den første danske publikation om hende siden Adolf Langsteds *Asta Nielsen* fra 1916.

Hun havde allerede fået en vis opmærksomhed, da hun i 1945-46 udgav sine erindringer og hun fik det igen, da hun i 1968 lavede filmen om sig selv.

Men tilbage for fuldt tryk i medierne kom hun først, da hun som 89-årig giftede sig med den 70-årige ungkarl Anders Christian Theede. Det var guf for en offentlighed, der aldrig havde set en eneste af de film, der havde været meningen med hendes tilværelse. Og brylluppet syntes næsten at være gjort til benefice for boulevardpressen og billedbladene.

Asta Nielsens liv og karriere synes således på mange måder at være en eksemplificering af berømmelsens ubestandighed i særdeleshed og livets tragi-komiske absurditet i almindelighed.

Selv efter hendes død (i 1972) synes paradokserne omkring hende fortsat at florere. Hendes egentlige indsats kendes kun af filmarkivernes begrænsede publikum. Herhjemme og i udlandet er filmene nu regelmæssigt på filmarkivernes repertoire. Til gengæld har tv, der havde kunnet bringe hende ud til det store publikum, ikke ofret hende megen opmærksomhed. Formentlig på grund af angsten for, at det unge publikum, som tv så ihærdigt bejler til, vil finde hendes film latterlige. Stumfilm er jo overhovedet et fænomen, der henvises til raritetskabinettet.

I de sene 1970'ere og i 1980'erne fik Asta Nielsen en ny status som gallionsfigur for den akademiske ny-feminisme, der indlæste ting og sager i hendes film, som hun formentlig selv ville have fundet latterlige. Nu er hendes ry imidlertid solidt befæstet i den filmhistoriske verden.

Men efter at have været det tyske masse-

publikums yndlingsstjerne, da hun var aktiv på film, er hun blevet til et akademisk studieobjekt. Og i den offentlige bevidsthed er hun henvist til rollen som en slags ikon, som reklamebranchen bl.a. har kunnet bruge som blikfang i annoncer for *Berlingske Tidende*.

Men hvor mange kender hende egentlig? Det har man nok spurgt sig selv om bl.a. på Gyldendal, der meget prisværdigt gerne ville slå et slag for damen. Derfor genudsendte man i 1998 Asta Nielsens memoirer *Den tiende Muse* og bad undertegnede om at redigere et udvalg af hendes breve. Samme år skrev og opførte Vivian Nielsen sit skuespil *Asta*. I 1999 kom Marguerite Engbergs smukt illustrerede coffee table book *Filmstjernen Asta Nielsen*, og sidste år kom da Poul Malmkjærs *Asta - Mennesket, myten og filmstjernen*, der vil dække alle sider af hende.

Om al denne fokusering har fået et større publikum til at opdage hende er måske tvivlsomt. I hvert fald kom både *Den tiende Muse* og *Breve* på bogudsalg i år og kan således ikke have haft et stort publikum. Forhåbentlig får Malmkjærs bog et større, hvis der er nogen retfærdighed til. Den er i bedste forstand populær, læservenlig, umiddelbart underholdende, velafbalanceret i skildringen af liv og film og velskrevet. Den blev da også smukt modtaget af pressen, da den udkom i september sidste år.

Om det er den bog, der får Asta-bølgen til at rulle videre, ved jeg ikke. Men der er blevet bebudet to film - en dokumentarfilm og en spillefilm (begge af Torben Skjødt Jensen). Så Asta Nielsen får nu betydelig mere opmærksomhed i Danmark efter sin død end da hun levede. Det sidste paradoks.

Men hvorfor egentlig skrive en Asta Nielsen-biografi, når hun selv har skrevet så fremragende memoirer? Det er der flere gode grunde til. For det første har Malmkjær villet fylde huller ud, bl.a. om Asta Nielsens mænd, som hun ikke ofrede megen plads på i erindringerne. For det andet fordi erindringerne kom i 1945-46 og Asta Nielsens efterfølgende 26 år fortjener også opmærksomhed. Og det er rigtigt, som Morten Piil skrev i sin anmeldelse i *Information* (12.9.2000), at "Jo tættere Malmkjær kommer på Astas alderdom, des varmere og stærkere bliver hans portræt af divaen."

I sit forord skriver Malmkjær, at hans bog ikke er om Asta Nielsens film, men om Die Asta. Det er ikke helt rigtigt, men hendes film var hovedmotivet i Marguerite Engbergs bog (anmeldt i Kosmorama 224, 1999). Malmkjærs bog er en biografi i den gode gamle stil, hvor liv og værker forbindes. De to bøger supplerer derfor hinanden.

Malmkjærs bog går kronologisk frem, er herligt uakademisk, til gengæld måske af og til temmelig snakkesalig. Men til bogens underholdningsværdi bidrager det anekdotiske og man ville nødigt have undværet de personlige indfaldsvinkler, f.eks. begyndelsens livfulde og vittige beskrivelse af forfatterens første møde med stjernen i hendes lejlighed på Peter Bangsvej, da Malmkjær var 23 og Asta Nielsen 76.

Bogen er hensynsfuldt over for læseren inddelt i 38 kapitler, alle med overskrifter, der er titler på Asta Nielsen-film.

For den, der kender Asta Nielsens liv og karriere rummer bogen måske ikke så meget nyt og overraskende. Mysteriet om, hvem der var far til Asta Nielsens eneste barn, datteren Jesta, giver Malmkjær sit bud til en løsning på (nemlig skuespilleren og læremesteren Peter Jerndorff), men der fremlægges ingen beviser, og det er en

smagssag om man finder dette forslag mere sandsynligt end Marguerite Engbergs gæt på en anonym, københavnsk overretssagfører.

Malmkjærs bog er uhøjtidelig og let læst, men den er ligesom Marguerite Engbergs bog båret af dyb hengivenhed, respekt og beundring for hovedpersonen. Den indeholder en udførlig filmografi og litteraturliste og er fint illustreret, er i det hele taget omsorgsfuldt produceret. Den er befriet for de trykfejl, der ellers hærger nutidens udgivelser. Jeg har blot fundet to faktiske fejl. På side 218 siges det, at Greta Garbo forlod filmen, da hun var 46 år. Hun var nu kun 36. Og en anden tysk stjerne af skandinavisk (svensk) herkomst hed Zarah Leander, og ikke Sarah. Men det er petitesser. Tilbage står blot at konstatere, at med Engbergs og Malmkjærs bøger har vi nu fået Asta Nielsen godt dækket ind. Skade, at vi aldrig har fået en dansk oversættelse af Renate Seydel og Allan Hagedorffs fremragende *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbsterzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen* fra 1981. Den hører med som obligat lekture for den, der interesserer sig for Asta Nielsen og hendes film. Men gør man det, er tysk naturligvis ingen hindring.

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Pedro Almodóvar • Robert Altman • Paul Thomas Anderson • Roy Andersson • Darren Aronofsky • Alain Berliner • Luc Besson • Mike Booth • Danny Boyle • Tim Burton • Jane Campion • Chen Kaige • Joel & Ethan Coen • David Cronenberg • Claire Denis • Atom Egoyan • Jonas Elmer • Abel Ferrara • Mike Figgis • David Fincher • Fridrik Thór Fridriksson • Tómas Gislason • Amos Gitai • Alejandro Gonzalez Iñarritu • Peter Greenaway • Michael Haneke • Hal Hartley • Todd Haynes • Rolf de Heer • Veit Helmer • Hong Sang-soo • Hou Hsiao-hsien • Allen & Albert Hughes • Im Kwon-taek • Peter Jackson • Jim Jarmusch • Anders Thomas Jensen • Jeunet & Caro • Spike Jonze • Mathieu Kassovitz • Abbas Kiarostami • Takeshi Kitano • Hirokazu Kore-eda • Harmony Korine • Emir Kusturica • Ang Lee • Mike Leigh • Baz Luhrmann • David Lynch • Samira Makhmalbaf • David Mamet • Julio Medem • Sam Mendes • Lukas Moodysson • Nanni Moretti • Christopher Nolan • Idrissa Ouedraogo • François Ozon • Nick Park • Sally Potter • Nicolas Winding Refn • David O. Russell • Walter Salles • Abderrahmane Sissako • Kevin Smith • Steven Soderbergh • Todd Solondz • Quentin Tarantino • Bela Tarr • Tran Anh Hung • Lars von Trier • Tsai Ming-liang • Shinya Tsukamoto • Tom Tykwer • Thomas Vinterberg • Larry & Andy Wachowski • Wim Wenders • Michael Winterbottom • Wong Kar-wai • John Woo • Edward Yang • Zhang Yang • Zhang Yimou