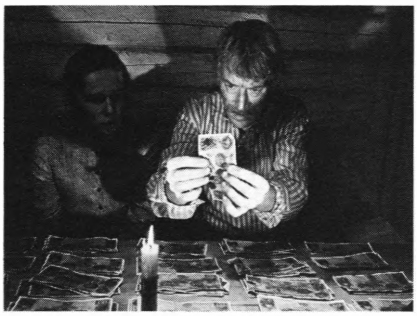
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

176 * 32. ÅRGANG * SOMMER 1986 * KR. 35

NICHOLAS ROEG * TARKOVSKIJ
PARIS-GUIDE * VON SYDOW
TEMA:
DEN VIRKELIGE HISTORIE
BIOGRAFI & DOCU-DRAMA

I N D H O L D



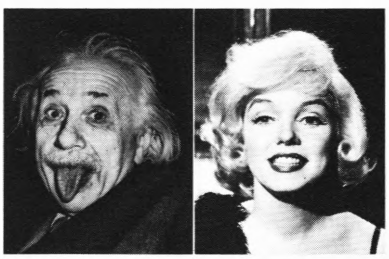
Max von Sydow har taget samme tur over Dammen som smålandske Karl Oskar i Jan Troells Nybyggerne (med Liv Ullmann).

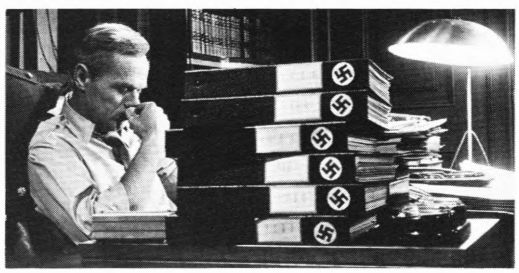
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Erland Josephson i Offeret.

Offeret	Tarkovskijs Pathétique – *Peter Schepelern om den sovjetiske eksilinstruktør og hans nye store værk*	8
Roeg	Mystiker og modernist – *Om den spændende Nicholas Roeg i anledning af hans nye film Pigen og professoren/Søren Birkvad*	11
Erendira	I ensomhedens tegn – *Henrik Milton Sørensen om Garcia Marquez og Ruy Guerra*	15
Nye danske	Den svære kunst og den lette – *Manden i månen og Take it easy anmeldt af Lene Nordin*	20
Guide	En dansker i Paris – *Filmbegejstringen lever og har det godt i Paris, rapporterer Palle Schantz Lauridsen*	22
TEMA:	Den virkelige historie – *Fantasiens frie vingesus i kunsten har fået sit modspil i virkelige personers meriter. Kosmorama tager pulsen på en tidstypisk tendens*	
Livs-historier	Den biografiske bølge – *Peter Schepelern om kunst, der lever højt på kendte kunstneres liv*	26
	Hvem ejer hvem/*Kaare Schmidt*	29
Docu-drama	Det er virkelig sket – men er det også sandt? – *På kryds og tværs gennem en aktuel genre/Kaare Schmidt*	30
Klip		4
Portræt	Max von Sydow – *Henrik Lundgren om den store skuespillers særprægede karriere*	17
Værd at se?	Runaway Train; Efter fyraften; Medea; Skildpaddedagbog; Gris på gaflen; En farlig forbindelse; Grænseløs; Pumping Iron II – Kvinderne	45
Iøvrigt medvirker	Ejner Federspiel *Asbjørn Skytte og Lars Ølgaard om en elsket birolleskuespiller*	48
Museums-hjørnet	Jeanne d'Arcs mange ansigter/*Martin Drouzy* Stumfilm med musik/*Ib Monty*	50

Pigen og professoren med Michael Emil som Professoren og Theresa Russell som Skuespillerinden – herunder virkelighedens Albert Einstein og Marilyn Monroe.





Richard Widmark som den amerikanske anklager studerer Nazitysklands retsprotokoller i Stanley Kramers Dommen i Nürnberg, ligesom manuskriptforfatteren Abby Mann havde studeret Nürnbergretssagens protokoller for at kunne skrive sit skelsættende docu-drama.

Forsiden: *Theresa Russell i Pigen og professoren*

Til venstre: *Mens det løbske tog i Andrei Konchalovskys Runaway Train tordner gennem Alaskas isklædte ødemark, prøver Eric Roberts at nå frem til førerlokomotivet.*

KOSMORAMA

176 * Sommer 1986 * 32. årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Lay-out: Kaare Schmidt. Produktion: Rosendahls Bogtrykkeri, Esbjerg. ISSN 0023-4222.
Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120. Enkeltnumre kr. 35. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, tlf. 01-57 65 00 og 01-57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38.

En rose er en rose

Umberto Eco har siden 60erne haft status som en af lederskikkelserne i humanistisk videnskabs elite, med et ry baseret på et omfattende men ingenlunde lettilgængeligt forfatterskab hvor æstetik og medier tolkes i hvad man både kan opfatte som semiotikens lys og dunkelhed. Det var derfor lidt af en overraskelse, da den lærde Bologna-professor i 1980 udsendte romanen »Il nome della rosa«, men overraskelsen blev endnu større, da bogen efterhånden via oversættelser blev 80ernes surprise best seller – verdenshistoriens succesrigeste eksempel på en universitetslærers hobby-skriverier. Ingen har rigtigt kunnet forklare, hvordan det gik til, men denne ret så langtspundne og filosofiske beretning om opklaringen af nogle mord i et middelalderkloster, gik hen og blev lige netop den bog, som det her i 80erne er obligatorisk for ethvert kultiveret menneske på den vestlige halvkugle at læse eller i hvert fald købe. Og nu, hvor verdensoplaget ligger på over fire millioner solgte eksemplarer, kan det ikke forundre nogen, at filmatiseringen af *Rosens navn* er på vej. Det er den tyske producent Bernd Eichinger, som efter *Den uendelige historie* nu satser 46 millioner DM på projektet, der ventes klar til efteråret.

Hovedrollen som den detektiviske broder William af Baskerville, der prøver at opklare mysterierne i det norditalienske kloster, spilles af Sean Connery, abbeden af Michel Lonsdale og som den dæmoniske inkvisitor ses F. Murray Abraham (der allerede så overbevisende demonstrerede sit talent for ondskabsfuld skinhellighed i rollen som Salieri). Eco har ikke været direkte involveret i filmarbejdet, men fulgt det med interesse under optagelser i Wiesbaden (interiør) og Rom (eksteriør) og har sikkert også haft noget at tale med Connery om, for så vidt som Eco for 20 år siden var medforfatter til et superintellektualistisk værk om 007 – »Il caso Bond«. Filmatiseringen af hans roman lægger åbenbart også hovedvægten på det detektiviske: »Når man læser drejebogen, har man det indtryk, at kun en enkelt dimension har overlevet, nemlig kriminalintrigen. Men jeg er klar over, at en god instruktør ofte med en enkelt indstillings atmosfære kan udtrykke det, en bog behøver 50 sider til«, siger han. Men da han selv bevidst har skrevet bogen som en kriminalroman, omspundet af filosofiske og teologiske diskussioner (der, ifølge ham selv, har samme funktion som musikken i en Hitchcock-thriller), er det nok en rigtig dispoition af instruktøren, den franske Jean-Jacques Annaud, der har erfaring med at levendegøre fortiden på film: han fik en Oscar for sin film om fransk imperialisme i Afrika omkring Første Verdenskrig, *Sorte og hvide i farver* (1977), og lavede siden den usædvanlige *Kampen om ilden*, der udspiller sig for 40.000 år siden blandt mere eller mindre formulerede stenaldermænd og -kvinder.

Ecos bidrag til udforskningen af filmmediets semiologi tog i sin tid udgangspunkt i opfattelsen af, at filmen ikke var »en miraculøs gengivelse af virkeligheden«, men et kodesprog der udtrykte sig gennem tre »artikulationer«, en syntese af figurer, der samlede sig i tegn, der samlede sig i syntagmer: »Artikulationerne opstår i en kode for at kunne kommunikere et maksimum af hændelser med et minimum af kombinerbare elementer«. Hans roman er et fabulerende puslespil, hvor sproget står som den eneste bestandighed – *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, lyder slutsætningen: Den fordums rose består gennem sit navn, kun navnene beholder vi. Nu skal det vise sig, om filmsproget med alle sine artikulationer kan gætte *Rosens navn*.

PS

Quiz *ved Peter Hirsch*

1. Hvilken by beskyder *Panserkrydseren Potemkin?*
2. I hvilken by dansede Marlon Brando med Maria Schneider?
3. I hvilken by boede *Pigen med paraplyerne?*
4. I hvilken by tager Anita Ekberg natlige fontænebade?
5. I hvilket land udspilles Marlene Dietrichs første amerikanske film?
6. Og hvilket regionaltog er det, hun tager i en af de følgende?
7. På hvilken vulkanø udspilles Ingrid Bergmans første italienske film?
8. I hvilken by ligger Rick's Café Americain?
9. I hvilken by forelskede Henning Moritsen sig i Siw Malmquist?
10. I hvilken by finder vi *Sunset Boulevard*?
11. I hvilken by tror man ikke på tårer?
12. Hvilken by kommer en gentleman til, når *En gentleman kommer til byen* ?

Festival for verdens værste film

Weekenden den 3.-4. maj 1986 var Folkets Bio også kaldet BIAN i det pittoreske Malmø rammen om mini-festivalen *Världens sämsta filmer*. Her kunne man se et udvalg af skønne ufrivillige morsomme kult og camp film, altså film der ikke dyrkes på trods af deres mangler, men på grund af dem.

Selvom der ikke deltog danske film i festivalen var det dog lykkedes arrangørerne, foreningen C-film, at finde frem til nogle ret hårrejsende sager, f.eks. en svensk produceret western og et historisk drama lavet af professorer fra Lund. Som forfilm blev bl.a. vist en »stenaldervideo« med den svenske 60'er popgruppe Hep Stars og gamle svenske reklamefilm – ikke uden evner.

En dansk klassiker i genren.

Det man kom fra nær og fjern for at se, var dog film hentet frem fra den uudtømmelige skattekiste af amerikanske science fiction rædsler fra 50'erne og 60'erne. Der blev lagt hårdt ud med *Santa Claus conquers The Martians* (Nicholas Webster, 1964), hvor julemanden kidnappes af marsmænd der vil have ham til at sprede julestemning på deres golde hjemplanet. Og den rare julemand minder mest af alt om en børnelokker da han opdager en meget ungdommelig Pia Zadora blandt marsbørnene. Og så er der replikskifter som dette da marsmændende møder to børn nede på Jorden: Lille pige: What are those fynny things sticking out of your head? Marsmænd: Those are our antennae. Lille pige: Are you a television set?

En mere ægte 50'er *sci-fi*-stemning var der i Edward L. Cahns *Invasion Of The Saucer Men* (1957), hvor små grønne mænd efter at være landet ud for en amerikansk lilleby i noget der ligner en folkevogn med vinger, farter rundt og giver sagesløse jordboere injektioner med rent alkohol. De må dog tilsidst se sig besejrede af en flok teenagere der har taget en aften fri fra lovers-lane for at redde Jorden. Disse alkohol-injektioner optog de svenske arrangører meget, men det kan man vel heller ikke fortænke dem i, al den stund en drink koster ca. 70 kr. på Malmøs mondæne fortovs cafeer.

Forventningerne var skruet højt op, da festivalens hovedattraktion *Plan 9 From Outer Space* (Edward D. Wood Jr, 1956) henimod midnatstimen viste sig på lærredet. Denne tyretossede film handler om hvordan flyvende talerkener vækker de døde til live så disse zombier kan udslette Jordens befolkning inden jordboerne i deres rasende våbenkapløb får udslettet universet med en såkaldt solarbombe. Da filmen er lavet på et yderst beskedent budget nøjes de dog med at vække tre afdøde. I Harry og Michael Medveds bog »The Golden Turkey Awards« er filmens instruktør Edwards D. Wood Jr udnævnt til The Worst Director of All Time og filmen besidder den ligeledes tvivlsomme ære, med overvældende majoritet at være valgt til The Worst Film of All Time. En titel den ærligt og redeligt har fortjent. De flyvende tallerkener er malede paptallerkener, visse scener genbruges 4-5 gange, interiøret i den »højteknologiske« ufo består af gamle træborde og krystalapparatur, og der gøres ikke noget forsøg på at skjule fejlen da en af de medvirkende snubler over og vælter en gravsten af pap.

Ed Wood, der selv var lidt af en original, ex-mariner og transvesit, havde omgang med nogle af Hollywoods særlinge, og de medvirker i filmen. Bl.a. ser man horrorshow-værtinden på en Los Angeles TV-station, Vampira, samt profeten Criswell der havde sit eget TV-show *Criswell Predicts*. Her forudså han, heldigvis med ringe held men farverigt ikke desto mindre, at USA i 1976

ville give New Mexico tilbage til indianerne, at der i 1982 ville udbryde kannibalisme i Pennsylvania og at kvinderne i St. Louis i 1983 ville tabe håret samt mere af samme skuffe. Criswell optræder som fortælleren i filmen, og han starter med et stift blik ud mod publikum, som han prøver at overbevise om, at filmen er »based on the sworn testimony . . of miserable souls who survived . . . Can you prove it didn't happen?«.

Woods virkelige scoop var dog at han fik det aldrende horrorfilm-koryfæ Bela Lugosi (Dracula) til at medvirke. Tragisk nok døde Lugosi få dage inde i optagelserne, men det standsede ikke Wood der byggede filmen op omkring få minutters optagelser med Lugosi, og så fandt han en stand in der desværre ikke havde nogen fysisk lighed med Lugosi, men bøder på dette forhold ved konstant at holde en sort kappe op foran ansigtet. Dialogen er uovertruffen, oplev her lovens lange arm i funktion: »Inspector Clay is dead. Murdered.« – »And somebody's responsible«, ja mon dog ikke! Eller her, hvor replikskiftet kunne virke som om spørgsmål og svar var hentet fra to forskellige steder i manuskriptet – hvis man altså har haft et sådant; 1. betjent: »Did you get anything out of her?« 2. betjent »True, she was frightened, and in a state of shock. But don't forget, she tore her nightgown and had scratched feet.« 1. betjent: »Yaeh, I hadn't thought of that.«

Typisk at et initiativ som dette skal være svensk, herhjemme er en festival af den slags heldigvis overflødiggjort af Filminstituttet.

Peter Risby Hansen

Wolfgang Petersen

Den tyske instruktør Wolfgang Petersen slog efter en TV-karriere internationalt igennem med *U-båden* (81), som vi også har kunnet se i en forlænget TV-version. På lynvisit fortalte han, at den oprindelig var planlagt med Paul Newman og både Don Siegel og John Sturges *(S.O.S. Nordpolen)* forsøgte sig, før Petersens stilsikre tyske ekspressionisme fik den på ret køl. Derefter fulgte *Den uendelige historie* (84), tysk films dyreste og mest succesrige film, og nu *Fjender* (Enemy Mine). Den er imidlertid en skuffelse og virker som en krydsning mellem John Boormans *Duel i Stillehavet* – to fjender alene på en øde ø/planet, hvor de bliver venner – og kultgyseren *Uhyret fra den sorte lagune* (54), hvis skælbeklædte uhyre ligner *Fjenders* fjende til forveksling. Men Petersens barndomsdrøm om en Hollywoodkarriere er gået i opfyldelse, og han er sympatisk begejstret for sine fremtidsmuligheder.

Den estimerede danske fotograf Rolf Konow tog stills til filmen og gav Petersen nedenstående billedserie fra optagelserne med hjem.

15 års lidelseshistorie

Igennem årene har jeg i stilhed værdsat Christian Braad Thomsens kulturpolitiske indsats. Den har vitterligt båret frugt, og den har naturligvis præget os, der blev herhjemme og bare modtog hvad der projiceredes på lærrederne. I 60erne kunne jeg drives til de fjerneste biografer på Erik Ulrichsens anbefalinger. I 70erne fulgte jeg flittigt Braad Thomsens kulturimport til art cinemas, men jeg delte ikke nødvendigvis hans smag.

Christian Braad Thomsen er gået mere radikalt til værks end nogen anden kritiker herhjemme. I frustration over importørernes forsømmeligheder (og det gjaldt både til biograferne og DR), tog han selv de nødvendige kontakter og fik importeret film af Fassbinder, Andrade, Angelopoulos m.fl. Det var naturligvis vigtigt at få Fassbinders film til Danmark, men på den anden side må jeg sige, at jeg gerne havde undværet en del af dem. Christian valgte frenetisk, og bed sig fast. Ja, Christian er frenetisk og efter at have læst »Min syge moster« forstår jeg hans bevæggrunde betydeligt bedre. Bogen bekræfter ham som en glimrende og tendentiøs debattør. Det gennemgående symbol med den syge moster mod den hellige luder er mere et journalistisk kneb end en god metafor. For ret beset: er det ikke forkert at forsvare sin syge moster? Måske ikke når grundsynet er: »At være kunstner er jo ikke blot at have et forbryderisk ligegyldigt forhold til samfundets side, som ellers kun forbrydere udsættes for« (s. 19). Det første kapitel gennemgår Braad Thomsens psykiske motivation og begrunder hans anonyme angst og respekt for samfundsautoriteter. Derfor må man sluge hans hovedkuldse spring fra dokumenteret kritik af elendig administration – som jeg ofte er enig i – til skråsikre generaliseringer. Men selvfølgelig har de også en vis nødvendig journalistisk slagkraftig effekt, som når det i et angreb på DR hedder: »Ud af vulgariteten har der indimellem vokset betydelig kunst, hvad Hollywoods produktionsform i 30'erne, 40'erne og 50'erne kunne dokumentere – men hvornår har pædagogiske eller opportunistiske hensyn født et betydeligt kunstværk? Aldrig!« (s. 152).

Bogen er udformet som et gennemført angreb på Schlüter-regeringens kulturpolitik med naturlig fokus på den danske filmsituation. Overskurken er Filminstituttet, som Braad Thomsen finder støtter den danske filmindustri, men ikke den danske filmkunst. Konsulentordningens fallit finder han oprindelsen til i kulturminister Niels Matthiasens lemfældige behandling af Jens Jørgen Thorsens Jesusfilmprojekt. Man kan ikke i den ene hånd stå med en af verdens mest avancerede kulturstøtteordninger (som han selv har fremmet) og samtidig afvise et projekt, fordi man personligt finder, at de vil ødelægge alt for den kunst, loven skal fremme. Jesusfilmen var ment provokerende. At den netop skulle stå i vejen for andre provokerende værker, forekommer absurd. Det vil de fleste opfatte som politikeropportunisme. Det havde i alle tilfælde intet belæg i filmloven. At Niels Matthiasen samtidig kæmpede bravt for Workshoppens genoprettelse, lader Braad Thomsen ufortalt. At netop Braad Thomsen med sin Fassbinderkortfilm var medvirkende årsag til, at samme kulturminister afskaffede den fondpraktiserede støtte til kortfilmen, var jeg derimod ikke klar over. Dermed er et hidtil dunkelt punkt i dansk filmhistorie belejligt blevet hevet frem!

Filminstitutangrebet finder jeg ikke kulturpolitisk generelt funderet, men flere påviste tendenser er korrekte. Argumenterne for lavbudget-film passer ikke med konjunkturerne – heller ikke med hensyn til de uomtalte ungdomsfilm. Belejligt lades også von Trier ude af betragtningerne og desuden: Hvad kunne man ikke forvente sig af højbudgeteret Jytte Rex-film efter *Den erindrende?*

Dilemmaet ligger i høj grad i FIs forhold til biograferne. Også denne bog markerer (ufrivilligt?), at FI i ganske særlig grad må eksplicitere sin rolle i forhold til biograferne i en ny filmlov.

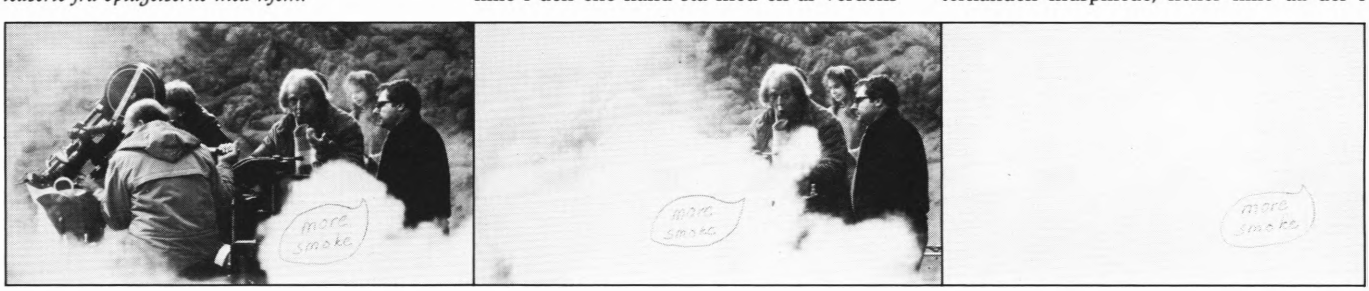
Braad Thomsens bog er et nødvendigt nødråb til filmarbejderkollegaerne, til behagesyge politikere og endelig til os dorske kritikere. Den bekræftiger ham i rollen som dreven, glimrende kulturkritiker, filmimportør og producent. *Koks i kulissen* gør ham vel også berettiget til at fortsætte som instruktør.

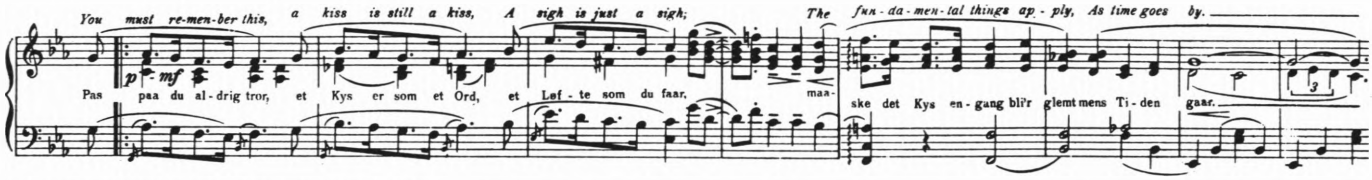
Carl Nørrested

Christian Braad Thomsen: Min syge moster. Frydenlund 1986. 185 s., 130 kr.

Play it again

I sommeren 1940 sad gymnasielærer Murray Burnett og hans medarbejder, societypigen Joan Allison, i hendes elegante Manhattanlejlighed og skrev skuespillet »Everybody Comes to Rick's«. Det blev aldrig opført, men i stedet købt af Warner Brothers for den overraskende store sum af 20.000 dollars, en rekord for den tid. Investeringen var klog, skulle det vise sig, for dette stykke om amerikaneren Rick, der i sin café, oprindelig beliggende i Lissabon, genser sin store kærlighed, blev transplanteret til Nordafrika og ved Hollywoods magiske mellemkomst udødeliggjort som *Casablanca*. Forfatterne fik ikke yderligere del i de formuer, filmen efterhånden indspillede, heller ikke da der i





1955 kom en fjollet tv-remake, *Who Holds Tomorrow*, hvor det ikke var Verdenskrigen men den kolde krig, der var baggrund for den romantiske historie, og Warner samme år udsendte otte lidet succesrige episoder af en tv-serie, baseret på filmens personer. Men da man så i 1983 begyndte på en ny og lige så katastrofal tv-serie, lagde Burnett og Allison sag an. Foreløbig er det dog ikke lykkedes dem at overbevise retten om, at *de* og ikke Warner ejer Rick, Miss Lund, Victor Laszlo, Captain Renault, Major Strasser og pianisten Sam.

Og samtidig er der flere og flere, der gerne vil eje en lille stump af denne kultfilmen over alle kultfilm. I december kunne en antikvitetsforretning på Sunset Boulevard således meddele, at de havde solgt en lille samling af *Casablanca*-souvenirs for i alt 12.000 dollars, blandt andet en af de få eksisterende originale billboard size plakater, der gik til en Boston-samler for 5000 dollars: Tiden går, men »As Time Goes By« består. Og så var det hele endda nær ikke blevet til noget. Warner havde nemlig oprindeligt helt andre planer med rollefordelingen: Ingrid Bergmans rolle var tiltænkt Ann Sheridan og i stedet for Humphrey Bogart havde man forestillet sig – Ronald Reagan. Man kan ikke lade være med at anstille det lille tankeeksperiment om de mulige følger, hvis dette var sket. Havde filmhistorien mistet en klassiker – eller var verdenshistorien blevet sparet for en præsident? Det er svært at vide. Men under alle omstændigheder: Reagan blev snydt for Casa Blanca og måtte nøjes med Det hvide Hus.

PS

Gyldne stjerner

For nylig har det vakt en del opsigt, at Donald Sutherland for sin hovedrolle i Henning Carlsens Gauguin-film skal have 8 millioner gode danske kroner eller ca. en trediedel af hele budgettet. Men i betragtning af Sutherlands internationale status er det ikke så meget. Kilder i den amerikanske filmindustri har for nylig røbet lidt om honorarernes størrelse, der netop er så astronomiske som det er passende for stjerner: Rekorden – for hele verden – er Sylvester Stallone, som for sin medvirken i *Rocky IV* fik 12 millioner dollars. Dertil kommer så procenter af omsætningen, som menes at indbringe ham yderligere 8 millioner dollars. Derfra er der langt ned til Dustin Hoffman og Warren Beatty, som får 6 millioner pr. film. Richard Pryor, Eddie Murphy og Harrison Ford får 5 millioner, Jack Nicholson, Paul Newman og Burt Reynolds 4 millioner, Robert De Niro og Al Pacino 3 millioner. Og først her kommer kvinderne ind på listen: højest ligger Meryl Streep, som fik 3 millioner for sin hovedrolle i *Mit Afrika* – interessant i betragtning af, at Robert Redford for sin langt mindre rolle i samme film fik 6 millioner, ikke som udtryk for hvem der er bedst, men fordi industriens implicite børsnotering har fastsat deres værdi lige præcis der. Goldie Hawn og Diane Keaton henter noget lignende, mens Jessica Lange og Jane Fonda må nøjes med 2 millioner, – ikke så sært at Jane har set sig om efter en anden indtægtskilde. Det er for så vidt en interessant tanke, at hvis man fandt på at hyre Robert Redford til hovedrollen i en dansk film, så ville det koste lige præcis hvad Filminstituttet har afsat til filmstøtte for hele 1986, nemlig 60 millioner danske kroner. Så *Mit Afrika* bliver nok det nærmeste, Redford kommer en dansk film.

PS

Der sættes pris på film

Der sættes pris på film, men det var for at forhindre at det modsatte skulle blive tilfældet, at den skandale-ombruste amerikanske filmindustri i det herrens år 1927 indstiftede The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, med det erklærede formål at højne filmenes kulturelle og tekniske standard. De film, som på den ene eller anden måde nåede dette mål, blev belønnet med den statuette der hen ad vejen kom til at lyde navnet Oscar.

Oscar

Idag har akademiet henved 2000 medlemmer, fordelt på 12 branche-grene, instruktører, manuskriptforfattere, klippere o.s.v. De enkelte branche-grene nominerer fem film inden for deres respektive felt, og den samlede medlemsskare foretager det endelige valg.

Denne gang faldt valget som bedste korte tegnefilm på den hollandske *Anna & Bella*. Den udmærker sig bl.a. ved at være lavet af danskeren Børge Ring. Årets store Oscarvinder – nu kommer vi til det – var *Mit Afrika*. Den fik prisen for bedste film (statuetten tildeles producenten, som var Sydney Pollack) og instruktion, så Pollack måtte igen på benene, Kurt Luedtke fik for bedste manuskript, baseret på andet materiale (prisen for bedste originalmanus gik til *Vidnet*), David Watkin fik for foto, John Barry for musik, og så var der priser for design (art & set direction) og for lyd, ialt syv Oscars ud af de 11 nomineringer.

Steven Spielbergs *Farven lilla* havde også 11 nomineringer men fik ikke en eneste Oscar. Dette har skabt en del spekulation om hvorvidt stakkels Spielberg er et offer for misundelse. Han har imidlertid fået et plaster på såret i form af Director's Guilds kåring af ham som bedste instruktør. Trods de mange Oscars til *Mit Afrika* blev der ikke familie-forøgelse på Meryl Streeps kaminhylde, bedste skuespillerinde blev nemlig 61-årige Geraldine Page for filmen *The Trip To Bountiful*. Hun har været nomineret syv gange tidligere, så nu skulle det være. William Hurt blev bedste mandlige skuespiller for sin rolle i *Edderkoppekvindens kys*.

Margaret Avery og Danny Glover i Farven lilla.

Stella

En Oscar giver selvsagt goodwill og den kan for en films omsætning betyde en bonus på flere millioner dollars. So ein Ding müssen wir auch haben: Med en del års forsinkelse blev man i andre landes filmindustrier opmærksomme på den publicity og prestige, en filmpris giver. England kom således med i 1947, hvor the British Film Academy blev oprettet. I 1959 blev det slået sammen med TV producer-og-instruktør-foreningen til the British Academy of Film and Television Arts, et eksklusivt akademi i hvilket kun hærdede kreative film/TV medarbejdere kan indvælges. Den britiske Academy Award hedder Stella, og man nominerer både engelske og amerikanske film (på linie med Oscar har man dog en Best Foreign Language kategori, det blev i år *Magt og ære)*. Bedste film blev *Den røde rose fra Cairo* og Woody Allen rendte også af med prisen for bedste instruktion. Bedste mandlige skuespiller blev igen William Hurt. Der var dog også en enkelt indfødt iblandt de heldige, idet den gamle engelske karakterskuespillerinde Peggy Ashcroft blev kåret til bedste kvindelige skuespiller for sin rolle i David Leans *Vejen til Indien*. I 1971 uddelte BAFTA sit første Fellowship (æresmedlemskab), det gik dengang til Alfred Hitchcock. Så Steven Spielberg, der meget passende blev hædret med denne udmærkelse i år, kommer i fornemt selskab.

Bodil

I Danmark kom vi med på vognen i 1949, idet man, med henblik på en højnelse af filmkunsten, påbegyndte den årlige uddeling af en Oscar ved navn Bodil. Prisen gives af Filmmedarbejder-foreningen, d.v.s. de københavnske dagbladsanmeldere. Angiveligt bedste film var i år Erik Clausens *Manden i månen*. Bedste mandlige skuespiller var ikke på valg i år, men bedste kvindelige gik til Stine Bierlich for hendes rolle i Jon Bang Carlsens *Ofelia kommer til byen*. For Bodilprisens vedkommende skelnes der imellem bedste amerikanske og bedste ikke-amerikanske film, disse priser gik henholdsvis til *Den røde rose fra Cairo* og Kurosawas King Lear-fortolkning *Ran*.

Robert

I 1982 fik vi Danmarks Film Akademi der hvert år belønner værdigt trængende med en Robert. Akademiet havde oprindeligt en opdeling i A- og B-medlemmer, hvor A-medlemmerne var folk med tilknytning til filmbranchen. I år har man undladt denne inddeling, og samtlige 700 medlemmer har fået stemmeret. Der stemmes i princippet på samtlige danske produktioner såfremt de har tilmeldt sig. Man har i år meget internationalt valgt Anders Refns *De flyvende djævle* i bedste film/instruktør kategorien. Bedste mandlige og kvindelige skuespillere blev Reine Brynolffson og Stine Bierlich for deres respektive roller i *Ofelia kommer til byen.*

Guldbagge

I Sverige uddeler en uafhængig jury, valgt af det Svenske Filminsituts forvaltningsråd, fem såkaldte Guldbaggar. Juryen består af seks personer og har hidtil været ligeligt sammensat af kritikere og filmarbejdere, men i år var fordelingen fem filmarbejdere og en kritiker. Guldbaggarna 1986: *Mit liv som hund* (bedste film), Hasse Alfredson (bedste instruktør, *Falsk som vand*), Malin Ek (bedste kvindelige skuespiller, *Falsk som vand*). Femte pris kan gå til et hvilket somhelst prisværdigt arbejde indenfor filmbranchen, og gik i år til et lydstudio.

César

I Frankrig uddeler L'Académie des Arts et Techiques du Cinéma nu på 11. år sin César. Snarere end goodwill synes denne pris at påkalde sig kritik for ublu kommercialisme; bedste film = bedste indtjening. Og det er efter ti forsøg endnu ikke lykkedes akademiet at blive enige om, hvem der stemmer om hvad og hvorfor. Dog var man ved prisuddelingen nået frem til følgende resultat. Bedste film: Coline Serreaus *Trois hommes et un couffin.* Bedste instruktion: Michel Deville for sin thriller *En farlig forbindelse.* Bedste skuespiller: Christophe Lambert i Luc Bessons *Subway.* Bedste skuespillerinde: Sandrine Bonnaire i Agnes Vardas *Sans toi ni loi.* Der gives også en pris for 'meilleur film étranger': Woody Allens *Den røde rose fra Cairo.* Som et kuriosum kan nævnes, at der gives pris for bedste filmplakat og bedste film på TV (hvor kriteriet simpelthen er højeste seertal), valget faldt således på Jean Beckers Isabelle Adjani-vehikel *Den dødelige sommer* fra 1983. 'La grande comédienne américaine' Bette Davis fik en æres-César: Den 78-årige Hollywood-veteran benyttede sin takketale til at anbefale sig selv, hvis nogen producent »skulle have brug for en gammel halvskør kone«.

Det er ikke lige let at afgøre, om filmpriserne er til for at få kunsten eller billetindtægterne til at stige. Men prisen er for høj, hvis begge dele falder.

Peter Risby Hansen

Quiz-svar

1. Odessa
2. Paris (Sidste tango i Paris)
3. Cherbourg
4. Rom (Det søde liv)
5. Marokko
6. Shanghai ekspressen
7. Stromboli
8. Casablanca
9. København
10. Hollywood
11. Moskva
12. New York

Pressen skrev

– læst af Lene Nordin

Triste selv-celebrerende kvindefilm. Vi kender genren herhjemme fra: hveranden kvindelig kortfilminstruktør laver de samme strategisk-selvhøjtidelige sager baseret på den misforståelse, at følsomhed og dybde skulle være et spørgsmål om en særlig langsom og fragmenteret fortællerytme. Lad os sige det som det er: der er mere følsomhed bag en enkelt hurtig replik fra Humphrey Bogart end i flere timers drævende film af disse narcissistiske kvinder. De kan ikke få fingeren ud af røven, fordi det er navlen, den sidder fast i.

Christian Braad Thomsen i Levende Billeder nr. 2, 26.3.86.

Aldrig i Filminstituttets historie har man støttet så skamløst publikumsleflende og hæmningsløst poppede film som Op på fars hat, Når engle elsker og Den kroniske uskyld.

Morten Piil i Information 13.1.86.

Dilemmaet var: Matador eller Strindberg, for nu at sige det sådan lidt symbolsk. Og jeg valgte Strindberg.

Så kan Morten Piil fremture med sin moralske kartoffelmos. Bare han ikke kløjs i den.

Peter Poulsen i Information 14.1.86.

Moralen for de danske filmarbejdere må være: tro ikke Peter Poulsen over en dørtærskel! Og moralen for Filminstituttets bestyrelse: Lad ikke Peter Poulsen slippe af sted med at bryde sine løfter og stikke filmfolkene blår i øjnene.

Morten Piil i Information 15.1.86.

En gang til for Morten Piil og andre tungnemme: Jeg har valgt dét, jeg synes er bedst. Det er dét, jeg er ansat som filmkonsulent for.

Peter Poulsen i Information 16.1.86.

Uanset hvilke konsulenter, der sidder nu, er de ikke dårligere end dem, der har siddet der tidligere. For der har ikke siddet bare een kvalificeret konsulent på instituttet, så længe ordningen har fungeret. Der eksisterer ikke nogen holdning til, hvad man vil med dansk film, eller måske snarere, man har ikke på noget tidspunkt villet prioritere filmkunsten. (. . .) Det danske filminstitut er en skandale og skyld i, at dansk film har det, som den har det.

Carsten Brandt i Tusind Øjne nr. 88, 11.4.86.

I den danske underholdningsbranche vil 1985 bl.a. blive husket for to ting. Som det år Øbberbøv gik til filmen og fik kasseapparaterne til at ringe. Og som året hvor instruktøren og producenten Edward Fleming – efter to indbringende folkekomedieversioner af Panduro-romaner – scorede hattrick med sin Rifbjerg-filmatisering »Den kroniske uskyld«.

Morten Piil i Informations leder 28.1.86.

Måske er Poulsens og Hansens angribere slet ikke gralsriddere, men rethaveriske intriganter med en abnormt udviklet selvfølelse og et tragisk underudviklet talent.

Claes Kastholm Hansen i Politiken 1.3.86.

Beklageligt er det at »Take It Easy« kun alt for iøjnefaldende lægger sig ind på den konsekvente fordummelseslinje, som Filminstituttet fører i sin støttepolitik, en stadig mere udpræget satsning på udlevede folkekomedie-skabeloner og publikumsbejlende halvsjoferter. Dette til mere og mere ubodelig skade for den filmkunst, det er Instituttets opgave at fremme.

Morten Piil i Information 21.3.86.

Vandrekræften har bredt sig overalt, og bliver man siddende på grenen i stedet for at save den over, vil kræften ikke være sen til at brede sig til hjerte og hjerne, med de film til følge, som filminstituttet for tiden belemrer os med, og hvor ny-infantilismen end ikke er tilsigtet, men ufrivillig.

Christian Braad Thomsen i Information 4.4.86.

Karen Blixens lovestory

Karen Blixen skrev verdenslitteratur – mere eller mindre upåagtet. Hendes liv og visioner var for de udvalgte. »Mit Afrika« gør Karen Blixen nærværende for et millionpublikum. Det er ikke en film for litteraturforskere eller Blixen-eksperter.

Uffe Stormgaard i Aktuelt 21.2.86.

Tårdrypande såpopera

Denne alltför långa film (den hade med lätthet kunnat kortas med åtminstone en halvtimme) har sin enda styrka i de habilt fotograferade naturscenerierna och lär väl göra mere för Kenyas turistnäring än för Karen Blixens rykte.

Carl Rudbeck i Svenska Dagbladet 22.2.86.

Mellem to mænd

Lad mig bekende med det samme: jeg synes, at Karen Blixen-filmen er ganske udmærket. Den har vid og følsomhed, den er velspillet og har smukke billeder. Den rummer endda et selvstændigt bud på en Karen Blixen-tolkning.

Bent Mohn i Politiken 21.2.86.

Niksen Blixen

Filmen tager sig kun ud som en overlang suite af typisk traileragtige sekvenser, episk diffus, dramatisk pointeløs og visuelt spektakulært skønfotografisk. Det hele er superprofessionelt, nydeligt og kedeligt, som en fotosafari til førstepræmie.

Og sagen er jo, at Pollack aldrig for alvor har været ude på at berette om Karen Blixen og Afrika, hverken som historisk sandhed eller som psykologisk og poetisk essentiel fiktion, nej, han har villet lave en bred, populær-romantisk underholdningsfilm og det er ikke Blixen, han er på jagt efter, men Oscars!

Henning Jørgensen i Information 21.2.86.

Pastelfarvet Afrika

Karen Blixens egne konflikter kom af, at hun var et uafhængigt individ med ekstraordinære evner, samtidig med at hun havde fået indpodet nogle traditionelle kvindedrømme. Filmen fremstiller kun den ene side, for selv er den ikke i tvivl om, hvad den vil. Den vil ikke forvirre ved at give et billede af tilværelsens mangfoldighed og menneskers modsigelser, men nynnende indsmigre sig hos publikum. Til den ende har den brugt Karen Blixen som påskud. Den kunne have brugt så meget andet.

Susanne Fabricius i Politikens kronik 8.4.86.

Tarkovskijs Pathétique

Offeret, den russiske eksil-instruktørs seneste værk der fik juryens store specialpris i Cannes, er et mesterværk af klassiske dimensioner.

af Peter Schepelern

Sovjet har en tradition for at forstøde sine bedste kunstnere. Stravinskij, Rachmaninov, Nabokov, Solženitsyn, Nurejev og Baryshnikov forlod landet for at friste eksilet i Vesten, og de der blev hjemme – som Prokofiev, Šostakovič, Mandelstam, Babel, Meyerhold, Pasternak – måtte døje forskellige grader af forfølgelse. For filmen har det ikke været meget lettere: Vertov, Dovženko, Pudovkin og især Ejzenštejn blev, hver på sin måde, chikaneret af de politiske magthavere, og i moderne sovjetisk film ser det ikke bedre ud: Vassilij Šuksin og Larissa Šepitko er døde i utide (hvad regimet muligvis ikke kan gøre for), Sergej Paradžanov er blevet forvist til Sibirien og nægtet arbejdstilladelse, og både Otar Ioseliani, Andrej Michalkov-Končalovskij og Andrej Tarkovskij lever nu i Vesten.

Tarkovskijs eksil var reaktionen på tyve års træg kamp mod de sovjetiske forhold, som trods møje og besvær alligevel resulterede i fem mesterlige film, fra den sensationelle debut *Ivans barndom* (Ivanovo detstvo, 1962), om en dreng der ødelægges af krigen, over det grandiose middelalderepos om ikonmaleren Andrej Rublov, *Den yderste dom* (1966), den metafysiske rum-fantasi *Solaris* (1972) og den komplekse erindringsvision *Spejlet* (Zerkalo, 1974) til science fiction-fablen *Vandringsmanden* (Stalker, 1979), Størst besvær havde han med *Den yderste dom*: Filmen blev skrevet (i samarbejde med Končalovskij) i 1964, optaget 1965-66, men derefter henlagt og trods ihærdige anstrengelser fra den franske kulturminister Malraux lykkedes det først i 1969 at få den til Vesten, hvor den fik pris i Cannes og, trods russiske protester, blev vist illegalt i Paris. I 1972 får den omsider eksporttilladelse og frigives samtidig til begrænset distribution i hjemlandet.

Det vedbliver at være vanskeligt for Tarkovskij at realisere sine projekter, der da unægtelig også ligger fjernt fra partiets anvisninger, sådan som de f.eks. formuleres i centralkomiteens resolution fra august 1972, hvor den enkelte films opgave defineres som »aktiv hjælp til at bearbejde de brede masser i marxistisk verdensanskuelse, opdragelse af folket til uselvisk opofrelse for vores multinationale socialistiske fædreland, sovjet-patriotisme og sovjet-internationalisme og bekræftelse af kommunistiske moral-principper«. Men det hører til paradokserne i sovjetisk kulturpolitik, at Tarkovskij, trods al modgang, faktisk fik mulighed for at lave sine højst egenartede produktioner, kulminerende med den hæmningsløst private og introspekte *Spejlet*, der konsekvent lod hånt om alle sovjetfilmens fortællemæssige og tematiske konventioner og i stedet fordybede sig i de evige emner: Jeg'et, erindringen, tiden, historien, naturen.

Da hans første film, *Ivans barndom*, som med sit sujet fra Den store fædrelandskrig

ellers måtte formodes at behage de ideologisk censurinstanser, blev kritiseret ikke mindst i vestlige kommunistkredse, kom Sartre til undsætning: Filmens stærkt symbolladede stil var ikke borgelig dekadence, men 'social-surrealisme', forklarede han. Det var sympatisk af Sartre at tage Tarkovskij i forsvar, men om ikke før så i hvert fald siden blev det klart, at censorerne havde ret: Dette er ikke sovjetisk ortodoksi – det er slavisk sjæl, metafysisk forklarelse og profetisk vision 24 gange i sekundet. Tarkovskijs værker er ikke baseret på opbyggelig socialisme, men på kristen mytologi: Det drejer sig om tro og frelse, om død og genopstandelse, om korsfæstelse og offerhandling. Og i længden kunne det ikke gå, han forlod sit Rusland: ТАРКОВСКИЙ blev til Tarkowskij, Tarkovsky eller Tarkovskij . . .

Leonardo da Vincis ufuldførte »De hellige tre kongers tilbedelse« (1481) hænger på væggen hos Tarkovskijs hovedperson og knyttes med sin fremstilling af det hellige barn ved træet sammen med filmens egen myte om den lille dreng, som giver det døde træ vand.

Hans nye film, *Offeret* (Offret – Sacrificatio, 1986), er som den foregående italienske *Nostalghia* (1984), et værk fra eksilet. Det er en lang, dæmpet og intens film, der skal indtages med samme andagt som når man lytter til en adagio af Bruckner, men selv om den også – som de fleste af Tarkovskijs andre film – er fuld af mystik og dunkel dialog, så har den dog en ganske enkel handlingsfabel. Den udspiller sig i og omkring et ensomtbeliggende hus ved Gotlands kyst, og her møder vi i løbet af et sommerdøgn – nærmere betegnet den 19. juni 1985 – kulturjournalisten Alexander (Erland Josephson), der efter en afbrudt karriere som skuespiller nu ernærer sig som kritiker og forelæser, samt hans familie – hustruen, den voksne datter og den lille søn, tjenestepigerne, husvennen Victor og postbuddet Otto. Det er Alexanders fødselsdag, hvor han får besøg af et par venner og nyder familielivets sædvanlige velsignelser, men i tusmørket hensættes han i et mareridt: atomkrigen er brudt ud, verden står foran sin undergang. Han beder til Gud og afgiver et løfte: hvis Gud vil standse alt dette og bringe verden tilbage, sådan som den var før, vil Alexander forlade sin familie, ødelægge sit hus, afskære sig fra sin elskede søn – afstå fra alt som binder ham til verden. Om morgenen finder han verden i bedste orden igen, og må følgelig bringe sin offergave.

Denne fabel om en pagt og dens følger – med dens allusioner til Abraham/Isak, Iphigenia og Faust (ikke mindst i Thomas Manns udgave, hvor den djævleforskrevne kunstner må se sin lille nevø dø, fordi han i modstrid med pagten elsker ham) – er omsvøbt af obskure og kapriciøse temaer, men står alligevel klart frem: Alexander er lidt af en galning, men af en barnlig uskyld – som i *Nostalghia* hvor Josephson også var en hellig dåre, der ville redde verden med en rituel offerhandling. Tarkovskij har i mange år haft planer om en adaption af »Idioten«, hvor personerne på skift ofrer sig for hinanden: For tre år siden fortalte han i New York om projektet, der skulle hedde »Self Sacrifice«, og det er åbenbart at Dostojevskijs overjordisk gode fyrst Myškin er et forlæg for Alexander, der netop har spillet rollen engang: Den blev hans gennembrud, fortælles det, men fik ham også til at opgive karrieren. Han frygtede, at skuespiller-professionen ville få hans eget jeg til at gå i opløsning. Nu går han så rundt i sit beåndede eksil, overdådigt smukke stuer i et prægtigt hus, beliggende mellem himmel og hav i et karrigt, men sjælfuldt landskab, det hele knap nok berørt af modernitetens indflydelse – det eneste sikre tegn på at vi befinder os i 1985 er det JVC-stereoanlæg, som han spiller sin japanske musik på. Det er al denne skønhed, han må ofre for at frelse ikke verden, men bare *sin* verden.

Herunder: Tarkovskij (t.v.) og Sven Nykvist (midten) under optagelserne.

Offeret er svensk, men, forsikrer Tarkovskij, »selv om jeg nu laver en film i Sverige med svenske skuespillere, bliver det alligevel en russisk film«. Det er da også slående, at han, øjensynlig uanfægtet af eksilet, fortsætter sit værk, udlændigheden er kun en bekræftelse af den eksistentielle hjemløshed, som alle hans fremmedgjorte protagonister har måttet døje, men som alligevel benægtes af en ejendommelig evne til at genfinde hjemstavnen de særeste steder: Det russiske hjem kom mirakuløst til syne i *Solaris* som en ø midt i planetens hav, i *Nostalghia* viser det sig i den gigantiske toscanske katedral, nu finder han det i Sverige (på det geografiske punkt som ligger fædrelandet nærmest). Og her instrumenterer han med hele sin eminente cinematografiske kunst endnu engang sine kendte temaer i et stort symfonisk billeddigt fra et mærkværdigt besjælet univers, der veksler mellem katastrofens askegrå farver og evighedens nordiske pastel af vibrerende lys: Her er et stumt og lidt gådefuldt barn – som i *Vandringsmanden*; her er ildebrand – som i *Spejlet*; her er en stemningsfuld landvilla – som i *Solaris* og *Spejlet*; her er krig eller spor af krig som i *Ivans barndom*, *Den yderste dom*, *Spejlet* og *Vandringsmanden*, her er en heks – som i *Den yderste dom*, og svævende kroppe som i *Spejlet*. Her er den mystiske telefon som ringer i det brændende hus sådan som den ringer i *Vandringsmandens* forbudte zone, og her er mælken der slynges ud over gulvet fra den splintrende flaske – som i *Spejlet*. Men især er der naturen – træstammerne, græsset, bladene, vandet – som mytologiseres med en egen panteistisk fromhed i hele Tarkovskijs produktion. Og der er de suggererende fremvisninger af forfald og opløsning, tingenes tavse sprog der taler om hele verdens gradvise men ubønhørlige krakelering og fragmentariske undergang, en auteur-signatur som han i næsten alle filmene giver en prøve på: kameraet glider afsøgende afsted, lavt hen over overfladen, hvor vandet siver og pibler, hen over smuldrende sten og råddenskab med stumper af ting, forrevet tøj, flået emballage, mønter, redskaber, våben, bøger, på vej til at nedbrydes og fortæres af forgængeligheden, afdækket af denne undergangens arkæolog som et sidste vidnesbyrd om at mennesket har været her.

Det er den yderste dom for menneskene og deres klode, men samtidig en paradoksal

Erland Josephson og Sven Wollter.

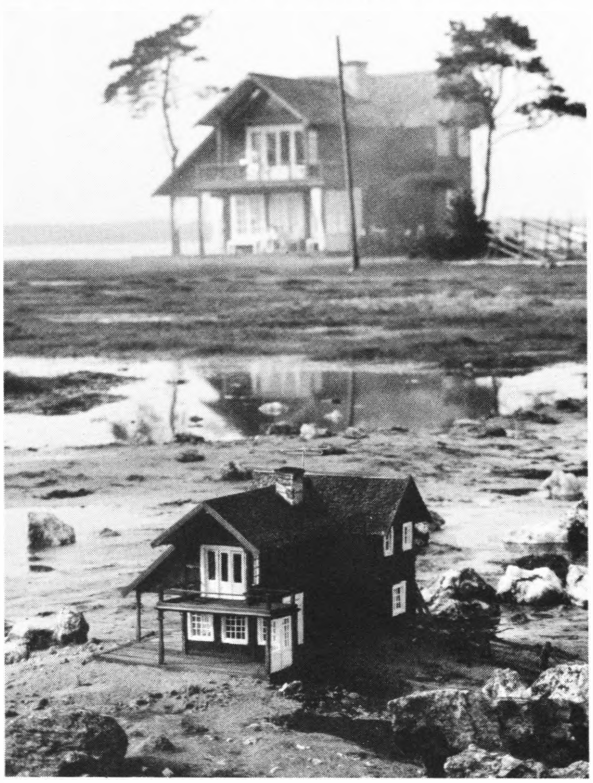
påpegning af kunstens udødelighed midt i det apokalyptiske forfald: I alle filmene har Tarkovskij, midt i fremvisningen af den kæntrende fortabte verden, fremmanet den europæiske kulturarv som en besværgelse: I *Ivans barndom* associeres der fra Verdenskrigens gru til Dürers Apokalypse, *Den yderste dom* handler direkte om en maler hvis værker vises til sidst i filmens eneste farvesekvens, i *Solaris* hænger Brueghels billeder i rumstationens dagligstue, i *Spejlet* ser drengen i en bog med Leonardos tegninger, i *Vandringsmanden* finder man en Rembrandtradering inde i zonen, i *Nostalghia* ser vi på Piero della Francescas madonna – og her i *Offeret* blader Alexander i en bog om ikonmalerne, men betragter især Leonardo-reproduktionen, »De hellige tre kongers tilbedelse« (fra Ufficierne i Firenze), der er filmens gennemgående logo. Hemmelighedsfuldt anslår billedet filmens temaer: den gamle mands offergave til det guddommelige barn og træets hellighed som symbol på livets uovervindelighed (sådan som det fremstilles i filmens indrammende metafor: myten om munken, der planter et udgået træ og vander det så vedholdende at det mirakuløst sætter blomster). Også den klassiske musik har givet efterklang i Tarkovskijs film: I *Solaris* hører vi Bachs orgelkoral »Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ!«, i *Spejlet* Purcell, Pergolesi og mere Bach, i *Nostalghia* Verdis rekviem og Beethovens Niende. *Offeret* begynder og slutter med et af de mest bevægende stykker religiøs musik i den vesterlandske kultur, alt-arien »Erbarme dich« fra Bachs Matthæuspassion: Hos Bach er det en appel til Gud om at forbarme sig over os, hos Tarkovskij udtrykker den med sin raffinerede vekslen mellem den høje soloviolin og den dybe alt-stemme hele filmens anråbelse, bønnen om at frelse verden for dens skønheds skyld.

Tarkovskij karakteriserer i sine skrifter (tysk udgave 1985: »Die versiegelte Zeit«) filmen som det medium, hvor »mennesket for første gang i kunsten og kulturens historie har fundet mulighed for at fastholde tiden«: tiden bliver forseglet på celluloid. I sine film har han da også brudt med Ejzenštejns montage og dyrker i stedet den lange uklippede sekvens, men aldrig så ekstremt som her: *Offeret* begynder og slutter med en 6-7 minutter lang optagelse. Den sidste er bravournummeret i Tarkovskijs produktion: handlingen kulminerer i situationen hvor personer farer hid og did foran offerbålet, betragtet på afstand af det bevægelige kamera – og så var det nær ikke blevet til noget: Første gang, scenen blev optaget, havde Sven Nykvists kamera motorstop, så hele huset måtte bygges op og brændes af igen før det lykkedes – men så blev det også en mageløs scene. Kun med den tidslige spændthed, som opnås i disse store ubrudte forløb, kan Tarkovskij forsegle tiden, fastholde dens fluidum i samme paradoksale evighed som fluen i et ravstykke.

Det er et stærkt personligt værk fra et eget univers, men ikke uden affiniteter til andre universer. Man mærker, at Tarkovskijs Gotland ikke ligger fjernt fra Bergmans Fårö: Som sin svenske kollega ser Tarkovskij gennem hjemsøgelsens lange ulvetime på sine personer som i et spejl, deres hvisken og råb lyder i stilheden, hvor de søger efter lys i mørket. Men hvor Bergman i den for så vidt parallelle *Skammen* lader kunstneren bryde sammen og brutaliseres af krigstruslen, optræder kunstnerskikkelsen hos Tarkovskij som verdensfrelser med en magt hinsides liv og død. Tarkovskij øser suverænt af kilderne, trods sin forholdsvis stramme dramaturgiske form har filmen en rigdom af temaer og skikkelser – der er den hysteriske hustru og hendes neurotiske liaison med husvennen Victor; det Nietzsche-læsende postbud der har en samling af dokumenterende okkulte hændelser; den islandske tjenestepige Maria som egentlig er en heks, men angivelig en 'god' heks; den stumme søn som får talens brug til sidst – »I begyndelsen var ordet, hvorfor det, far?« – for slet ikke at tale om det anstrøg af østerlandsk visdom der fejer gennem denne kristent/hedenske verden ligesom mursejlernes luftlette fugleskrig hviner gennem himmelrummet. Det er også en symfoni om døden, om dødens lethed: en fortrøstningsfuld *symphonie pathétique*.

Offeret

Offret – Sacrificatio. Sverige/Frankrig 1986. Svenska Filminstitutet/Argos Films. P: Anna-Lena Wibom. P-leder: Katinka Farago. Instr. + Manus: Andrej Tarkovskij. Foto: Sven Nykvist, Lasse Karlsson. Klip: Tarkovskij, Michal Leszczylowski, Henri Colpi. Design: Anna Asp. Musik: J.S. Bach »Erbarme dich« fra Mathhæuspassionen; Watazumido Shuso på hotchiku-fløjte; kvæglokkesange fra Dalarne og Härjedalen. Optaget i Filmhuset i Stockholm, på Närsholm på Gotland og ved Haga slot, Enköping.
Medv.: Erland Josephson (Alexander), Susan Fleetwood (Adelaide), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gisladottir (Maria), Sven Wollter (Victor), Valérie Mairesse (Julia), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (drengen). Længde: 145 min. Udl: Camera Film. Verdensprem: Grand, København 12.5.1986.



Huset og modellen: modellen er sønnens gave til faderen, huset er faderens offergave til Gud.

Mystiker og modernist

En identifikation af instruktøren Nicholas Roeg i anledning af hans nye film »Pigen og professoren«.

af Søren Birkvad

Puslespil. Det er et gennemgående kæle- og øgenavn for Nicholas Roegs filmkunst. Den engelske instruktørs mani for at hakke sine historier op i krydsklippede tids- og rumforløb, hans tendens til at hylle sit publikum i mystik gennem ophobning af sære eller »sigende« detaljer, er egenskaber, der har udløst megen henrykt husflid hos cineastiske puslespilslæggere. Filmene er blevet fremhævet som intelligente, originale, ja, revolutionerende filmsproglige udsagn. Eller omvendt: formen er blevet kaldt mystificerende, prætentiøs. Man kan også have for mange brikker at flytte rundt med!

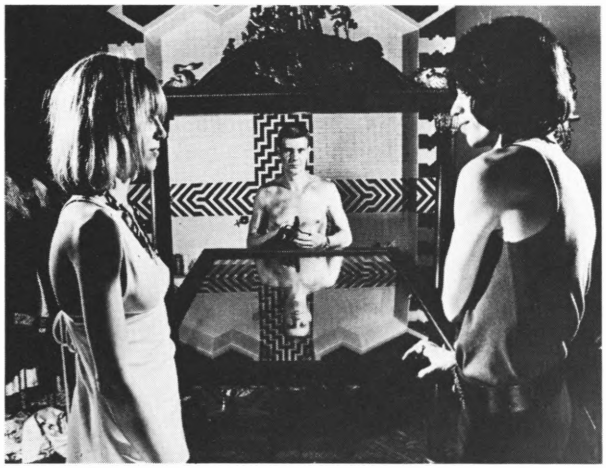
Imidlertid er puslespil efter mit skøn en lidt misvisende metafor. Mønstergyldige billeder, som dem der pryder paplåget på ethvert rigtigt puslespil, skal man ikke vente sig af en Roeg-film. Nøglereplikken i *Rødt chok* (Don't Look Now), Donald Sutherlands tilsyneladende så henslængte »Nothing is what it seems«, er dækkende for hele Roegs billedverden og livsopfattelse. Når instruktøren gang på gang lader enkeltheder ryste eller tage magten fra helheden, den mest nærliggende fortolkning, er det ikke kun for at holde sit publikum på pinebænken, aktivt og foruroliget. Det er fordi filmene afspejler et nutidigt verdensbillede, der er så relativt, så fuldkommen ustabilt, at selve spillet med betydning – virkelighedsdiskussionen – bliver det afgørende. Her er, om man vil, tale om både mystik og modernisme.

Jeg'et på skift

På denne komplicerede baggrund er det måske ikke så sært, at Roegs film har været anset som et lidt tvivlsomt merkantilt investeringsobjekt. Af de syv spillefilm han har haft lejlighed til at instruere har kun gennembruddet, *Rødt chok* fra 1973, skilt sig ud som kommercielt rimeligt vellykket. Skønt ofte berømmet af kritikken er resten forblevet forholdsvis ukendte for et større publikum – med eller uden branchens tilskyndelse. Både debutfilmen *Flip ud* (Performance 1968, udsendt 1970) og *Eureka* (1983) blev således i første omgang gemt bort og opmagasineret af distributionsselskaberne, ligesom sidstnævnte og *Manden som kom ned på jorden* (The Man Who Fell to Earth 1976) har været genstand for kraftige beskæringer og censurindgreb af deres amerikanske distributører.

På trods af dette er Roegs forudsætninger ulastelige fra en kommerciel synsvinkel. Han er en gammel rotte i branchen, født 1928, med debut som clapper-boy i 1947 og en lang karriere bag sig som en af engelsk films højest estimerede farvefotografer (jvf. film som David Leans *Lawrence af Arabien*, 1962, François Truffauts *Fahrenheit 451*, 1966 og Richard Lesters *Petulia*, 1967). Ud over sit suveræne tekniske håndelag har Roeg endvidere, siden instruktørdebuten, demonstreret en umiddelbar tæft for to, normalt meget gangbare emner: Sex og vold. Her burde med andre ord være grundlag for box office-succes!

Som antydet har problemet imidlertid – set med branchens øjne – været en vis mangel på mådehold og middelvej. Fjenderne af Roegs stærkt omdiskuterede debutfilm, distributører såvel som anmeldere, hæftede sig ikke alene ved dens ulækre vold og tilsyneladende menneskeforagt, man opfattede også *Flip ud* som en overmåde krukket film. Selvom filmen angiveligt er lavet i et fifty/fifty-samarbejde med manuskriptforfatteren Donald Cammel, bærer den da også tydelig præg af Roegs særlige visuelle ekstravagance, intellektuelle kompleksitet og antinatura-



Anita Pallenberg, James Fox og Mick Jagger i Flip ud. Nederst: Julie Christie i Rødt chok. S. 13 nederst: Theresa Russell i Bad Timing. S. 13 øverst: Candy Clark og David Bowie i Manden som kom ned på jorden.

lisme. En stil, der ikke alene skildrer en verden af vold, dekadence og skizofreni, men som gør sig til ét med sit emne gennem hallucinerende trickoptagelser, vild krydsklipning og narrative kovendinger.

Nøgleordet er identitet. Identiteten udsat for forskydning, opløsning, skift. James Fox' figur i *Flip ud* mestrer til overmål sin rolle som slipsebeklædt gangster og morderisk psykopat, indtil han under en flugt må tage ophold hos en excentrisk tidligere rocksanger (spillet af selveste Mick Jagger). Her suges han ind i en hvirvelstrøm af narkotika og kultisk sex, drages homoseksuelt mod rocksangeren, overtager gradvist hans identitet. Til slut fremstår hovedpersonen som en bizar nowhereman, overrumplet af sin egen fortrængte kvindelighed, og dog, måske, i besiddelse af en mere differentieret, mindre stereotyp, selvforståelse.

Roegs næste film, *Walkabout* (1971), er en enklere, mindre postulerende og effektforhippet gennemspilning af det samme tema. En stor skolepige og hendes yngre bror strejfer rundt i den australske ødemark. Deres far har kørt dem derud, opgivet at slå dem ihjel og selv begået selvmord. Således forladt overlades de ikke til sig selv, men udsættes tværtimod for en fremmed naturs påtrængende indflydelse. Først og fremmest gennem mødet med en aborigine, en sort indfødt, der sætter hele deres, især pubertetspigens, medbragte civilitationsbagage i relief. Det vil sige: udfordrer den gennem sin 'primitive' åbenhed og sårbarhed (han begår rituelt selvmord efter at have ledt dem tilbage til civilisationen!).

Da pigen i *Walkabout* til sidst ses som voksen kvinde i en tryg, småborgerlig husmorrolle, dukker fortidens hændelser op i hendes bevidsthed som en pludselig, længselfuld anelse: Hun ses svømmende, fri og nøgen, i Den Vilde Natur. Det er den slags anelser om et skjult potentiel, glimtvise åbenbaringer af en *anden verden*, der frem for nogen hjemsøger John Baxter (Donald Sutherland) i *Rødt chok*. Ligesom gangsteren i *Flip ud*, skolepigen i *Walkabout*, psykoanalytikeren i *Bad Timing* (1980) eller guldmineejeren i *Eureka* er hovedpersonen i *Rødt chok* en figur, der har opbygget et mentalt fæstningsværk for at spærre al uorden, enhver flertydighed, ude fra sit liv. Med ét ser han sig imidlertid – ligesom de andre – anbragt som En fremmed i Et Fremmed Land. I omgivelser og situationer, der totalt vender op og ned på hans hidtidige, rationelle livsperspektiv.

Hjemløs på jorden

Med *Rødt chok* opholder vi os ikke alene ved et hovedværk i Roegs produktion, en film, der ligesom *Flip ud* (men med større ret) har opnået kult-status. Det er overhovedet en sjælden film: Den hævder sig som et så raffineret og mangetydigt kunstværk, at genrebetegnelsen 'gyser' synes utidig. Den uheldsvangre historie om manden, der ikke alene forudser sin datters, men også sin egen død er hamper nok som almindelig uhyggespreder. Men som Esben Høilund Carlsen (i sin grundige analyse i Kosmorama nr. 145) og mange andre har gjort opmærksom på, kan man se et dybere perspektiv i filmen. Her spreder Roeg nemlig et så bredt spektrum af oplevelsesmuligheder omkring begivenhederne, at vi, når vi forlader biografen, føler os hjemløse i virkelighedens verden. Og dét er uhyggelig!

Historien, med Daphne du Mauriers novelle som forlæg, er som sædvanlig enkel. En lille pige drukner i en sø, da hun er ude at lege i familiehaven. Få øjeblikke forinden har hendes far, John Baxter, fornemmet faren rent instinktivt, men altså forgæves. Kort tid efter tager han sammen med sin kone, Laura (Julie Christie), til Venedig, hvor han som kunstkonservator skal restaurere en gammel katedral. De møder her to engelske søstre, hvoraf den ene påstår at stå i spiritistisk forbindelse med det døde barn. Baxter slår det hen, ligesom i øvrigt kvindens advarsel om, at han er i livsfare i Venedig. Få dage efter er han nær omkommet ved en ulykke. Da han mod slutningen af filmen, da konen er rejst tilbage til England, får øje på Laura i et begravelsesselskab på en af Venedigs kanaler, sortklædt som enke, er han ude af stand til at tyde synet. Det går først op for ham i al sin clairvoyante gru, da han til sidst ligger døende for den lokale lystmorders hånd!

En makaber anekdote, javel, men også i sig selv lidt banal. Efter min mening er det således ikke så afgørende om filmen bekender sig til en okkultisk opfattelse eller ej. Det er ikke synspunktet, men synsmåden, der betinger dens særlige nervøse atmosfære og intensitet. Krydsklipningens vilde postulater (forbindelsen mellem små pseudo-begivenheder i samme nu, men på forskellige lokaliteter), indføjelsen af sære, ubetydelige detaljer (en hvid hest eller en osende cigaret i indledningsmontagen, den pludselige fremhævelse af en broche på den ene søsters kjole) eller rene mystifikationer (de spiritistiske søstre ses hekseagtigt leende i et kort klip – hvorfor?), alt dette er konstruktioner, der i grunden ikke peger ud over sig selv som rent, filmisk hekseri. Døden i Venedig kan være en nok så betænkelig affære, men det virkelig truende i denne film er således en form, der snigmyrder vores vaneforestillinger om virkeligheden eller filmsproget som noget trygt forudsigeligt og rationelt entydigt.

Som metafysisk gyser ville *Rødt chok* dog næppe lykkes, hvis ikke der var tale om glidende, ja, umærkelige overgange mellem (tilsyneladende) realistisk tilforladelighed, ildevarslende hints og rene gyserchock. Hvis

Julie Christie og Donald Sutherland ikke havde været så perfekte identifikationsfigurer, havde de ikke virket så umiddelbart tillidsvækkende som normale mennesker, ville handlingens fatale urimeligheder ikke virke så jordskridende på den – og på os. Det er en kvalitet (som Roeg i øvrigt deler med Hitchcock), der i mine øjne helt mangler i Roegs næste film, *Manden som kom ned på jorden*. Her er der atter tale om en bizar historie i vante, her amerikanske, omgivelser, men hvor bindeleddet i *Rødt chok* var miljøets og følelsernes nærvær og ægthed, forekommer denne film at være ren konstruktion: Kold og overbroderet, derfor uden virkning.

David Bowie spiller i filmen en gæst fra Det Ydre Rum, der under flugt fra sin tørkeramte planet opsøger Jorden. En fremmed fra starten. Han opbygger lynhurtigt et finansimperium, dominerer i kraft af overjordisk intelligens og handlekraft, men modsat alle andre Roeg-figurer er han sig hele tiden splittelsen smerteligt bevidst. Han spænder over begge virkelighedsplaner, en planet både her og der. Alligevel ses han tilsidst som et offer for denne dobbelthed: Økonomisk ruineret af et rivaliserende syndikat, udstødt af samfundet, strandet på Jorden, fordi han ikke ejer jordmenneskenes talent for afstumpet (men profitabel!) monomani.

Det er imidlertid en af filmens fejl, at denne universelle deroute tager sig ud som noget i retning af ungdomssløvsind i David Bowies næsten udtrykstømte fortolkning af titelfiguren. I den forbindelse synes jeg Roeg gør ondt værre, når han omkring dette stillestående midtpunkt udspænder et net at typiske krydsreferencer og mystifikationer: Hvem er for eksempel manden, der overværer Bowies landing på Jorden? Hvorfor ældes personerne synligt omkring hovedpersonen, mens han forbliver ung? Langt mere effektiv som filmisk udsagn er *Bad Timing*, der tematisk krydsklipper tæt og kontant mellem poler: Seksuel magt kontra emotionel afmagt, identifikationsevne versus besiddertrang, Manden mod Kvinden.

Her er – som titlen antyder – igen tale om et spil med tid. På filmens nutidsplan kæmper et hospitalsteam for at redde den unge Milenas liv (Theresa Rusell), efter at hun har indtaget en overdosis nervemedicin. Hendes elsker, psykoanalytikeren Alex (Art Garfunkel), som hun har kontaktet umiddelbart efter forgiftningen, har ledsaget hende til hospitalet. Under det efterfølgende politiforhør stykkes forhistorien sammen gennem flashbacks: Forholdet mellem de to viser sig at være en betændt lidenskab. Alex har som et sygt udslag af sin besiddertrang ikke alene fremprovokeret Milenas selvmordsforsøg, men han lyver også om den tidsmæssige kronologi i ulykkessituationen. Efter at være blevet tilkaldt af Milena har han voldtaget den bevidstløse kvinde. Først dernæst, efter at have forvisset sig om, at Milena virkelig var døende, har han tilkaldt hjælp! En pointe, der ikke bliver mindre besk af den omstændighed, at politikommisærens gradvise afsløring ikke får nogen retslige (for publikum: katharsiske!) konsekvenser. Milena overlever, men retter – dybt resigneret? – ingen anklager mod Alex.

I al sin virtuositet en uhyre ubehagelig film, som man vil forstå. For det første fordi den i almindelighed leverer en så nådeløs analyse af centrifugalkraften i et sådant sado-masochistisk forhold. Milenas offerrolle er nært forbundet med hendes erotiske provokationer, læs: Manglende kontaktevne udover det seksuelle. For det andet fordi filmens udlevering af psykopaten Alex antager en så sanseligt anmassende form. Den gamle vittighed med psykologen-der-var-skør (den får en ekstra tand med Art Garfunkel som den-søde-popsanger-som-pervers) er her gestaltet som Voyeurens Sygejournal – Alex' såvel som publikums. Én ting er nemlig at væmmes ved Alex som type. Han fremstår som selve vrængbilledet på Roegs kolde rationalister, en analytiker og spion, der afslører sin følelsesmæssige afmagt – indtil døden – gennem seksuel objektfiksering og kontroldille. Noget andet er som publikum at blive

ét med Alex' kigger-vinkel. I et alment perspektiv: At dele Roegs og filmmediets voyeristiske fascination for obskøne brudstykker, effektfuld konstruktion og æstetisk finish.

Som kærligheds- eller sexfilm er *Bad Timing* alt for kontroversiel og knugende til, at filmens distributører i sin tid ville satse på en bred, kommerciel lancering. I så måde ligner den *Eureka*, Roegs næstseneste, amerikansk producerede film, der ikke er vist i Europa. Rygtet vil imidlertid vide, at det er endnu en kalejdoskopisk studie i ordenskollaps. Gene Hackman spiller en guldmineejer, der har nået sit mål, skabt sig en formue, men som siden er havnet i en Citizen Kane-agtig tomhed og isolation. Da også herredømmet over den elskede datter (Theresa Russel) glider ham af hænde, går der således for alvor skår i selvbilledet. Hans drift som lykkejæger – der angiveligt forlenede ham med næsten overnaturlige kræfter – er svundet ind til gold kapitalforvaltning. Han går modstandsløst døden i møde, da nogle stedlige gangstere gør det af med ham.

Også Hackman bukker altså i *Eureka* under for endimensionalitetens selvbedrag. Med formuen i hus ophører al jagt: Det er det snævre livsperspektivs forbandelse. Det er en situation, der kan minde om baseballspilleren Joe DiMaggios i Roegs nye film *Pigen og professoren* (Insignificance). Han må hele tiden hænge sin selvfølelse op på antallet af tyggegummimærker, der vedlægger hans portræt som samlemærke. Sådan kan man også få sit livs puslespil til at gå op. Så længe det varer.

Alt og Intet

Pigen og professoren er et typisk udspil fra Roeg: nemlig ganske uventet! Efter at have frekventeret så forskellige genrer som for eksempel gyseren, science fiction-filmen og det psykologiske melodrama er valget faldet på en teaterkomedie af Terry Johnson, der tillige har skrevet filmens manuskript. Filmen er da også blevet mere ordrig end vanligt hos Roeg, men ud over kompositorisk at koncentrere sig om én lokalitet, fremstår den i øvrigt så filmisk flersidig som nogensinde.

Abstraktionsniveauet er højt *og* lavt, to-

nen på én gang provinsiel og universel. Her render fire, mere eller mindre populære legender ind i hinanden på et sovekammer i 1954. Videnskabsmanden Albert Einstein, der er i New York for at deltage i en fredskonference, bliver således opsøgt på sit hotelværelse af den anti-kommunistiske senator McCarthy, der søger at presse ham til at vidne ved domstolen for uamerikansk virksomhed. Dernæst af filmstjernen Marilyn Monroe, der godt vil demonstrere, at hun har forstået relativitetsteorien. Og endelig af baseball-stjernen Joe DiMaggio, Monroes daværende mand, der vil hente sin kone hjem og i øvrigt få hende til at droppe de intellektuelle griller og sidespring.

Ud af dette fashionable opløb kommer der Alt og – måske navnlig – Intet. Senatoren får ikke overtalt professoren, tværtimod kaster Einstein sine videnskabelige notater ud af vinduet i protest mod McCarthys afpresningsforsøg. Monroe får nok ved hjælp af balloner, lommelygter og legetøjsoptog anskueliggjort Einsteins teorier på det mest betagende, men hun kommer ikke som forventet i seng med sit intellektuelle idol. På samme måde får DiMaggio ikke reddet sit og Marilyns ægteskab. Efter den bevægede nat går de fra hinanden, hun oven i købet efter at McCarthy, der har taget hende for at være en Monroe-imiterende call girl, har forårsaget en abort efter at have forgrebet sig på hende.

Det er karakteristisk for filmen, at disse figurer ikke optræder under navns nævnelse. De opfattes kun som Einstein, Monroe, DiMaggio og McCarthy i kraft af de *emblemer*, de indforståede hentydninger eller fordomme, der knytter sig til dem. Filmens Actress stiller således op til publicity-fotografering med blafrende skørter på en af undergrundens rister, ligesom Marilyn Monroe gjorde det i anledning af filmen *Den søde kløe* (The Seven Year Itch), the Professor optræder med djørman accent og jødisk-professoralt boblehår, the Ballplayer er bare muskler og den sleske Senator lutter sved! Her er tale om myternes meta-spil, om klicheer, der véd de er klicheer. Set på denne led er de berømte hovedpersoner således et symptom på *insignificance*, det vil sige betydningsløshed. Det de er, er de ikke i kraft af en konkret og meningsfuld individualitet, men derimod som en følge af deres status som abstrakt Allemandseje: Ikoner til fri afbenyttelse.

Pigen og professoren

Insignificance. England 1985. Zenith Prod. Prod.: Jeremy Thomas. Instr.: Nicholas Roeg. Manus: Terry Johnson. Foto: Peter Hannah. Klip: Tony Lawson. Musik: Stanley Myers. P-design: Arthur Max Shafransky.
Medv.: Michael Emil (Professor), Theresa Russell (Skuespillerinde), Tony Curtis (Senator), Gary Busey (Baseballspiller), Will Sampson (Indiansk elevatormand). Længde: 109 min. Udl.: A.B. Collection. Prem.: 11.4.86.

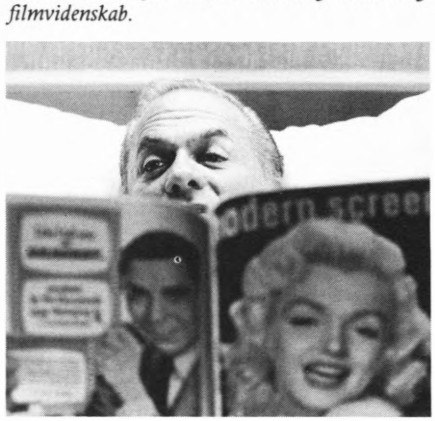
Øverst: Theresa Russell.
T.v. Michael Emil.
T.h. Tony Curtis.

Her er det imidlertid Roeg lader ny betydning opstå. Ved hjælp af sin særegne montageteknik, de sædvanlige frem- og tilbageklip i tid via association og erindring, antager figurerne nye proportioner. Den troskyldige, pudsigt-hyggelige atomfysiker, meget præcist og indtagende spillet af Michael Emil, viser sig at være hjemsøgt af samvittighedsplagede atomkrigsvisioner. Marilyn åbenbarer ikke alene en forbløffende interesse for Universets *form* og for Einsteins bare *ben* (hun spilles af Theresa Russell med en perfekt balance mellem popkulturelt image og den sensuelle følsomhed, der også bragede igennem i *Bad Timing*), men ses også som lille og ung pige i forskellige ømt kompromitterende tilbageblik. Mere påklistrede virker nogle flashbacks til Boldspillerens og Senatorens fortid. Førstnævnte fortolkes med stor, bamsekomisk troværdighed af Gary Busey, mens Tony Curtis leverer en mere udvendig, meget curtis'k udlevering af den politiske demagog. I sig selv er tanken dog underfuld: Selv Joseph McCarthy har været barn engang!

Vittighedens præmis i denne underfundige, både rørende og småkyniske, drilske og alvorlige filmkomedie er altså atter: Relativitet. I indledningsscenen, hvor Marilyn bliver filmet, fylder stjernehimlen en scenearbejder med poetisk optimisme. Den får ham til at føle, at »i morgen kan man gøre hvad det skal være«. Lidt senere får de samme stjerner Marilyn til at føle sig »lille og ensom og trist«. Således står Roegs popmytologiske pantheon i direkte forbindelse med Professorens udlægning af Universets form: En solid masse, man igen og igen vender vrangen ud på. Et puslespil, der hele tiden fortaber sig i brikker.

Fra *Flip ud* til *Pigen og professoren* er det denne ustadighed, der får Roeg til på skift at ligne en mystiker og en modernist. Joseph McCarthys fordomsfulde fastlåsning af sort og hvidt, hans opfattelse af at »everything fits«, udgør en fatal snusfornuft, der, som det er set, har lange aner i Roegs filmtematik. Omvendt er relativitetsprincippet lagt i de rigtige, paternale hænder i *Pigen og professoren* hvor Professoren udtaler: »Knowledge is not truth, it is merely agreement«. Kun i jagten på betydning opstår en menig – i intervallet mellem vores tilfældige, individuelle rolle i tilværelsen og dét hav af utalte muligheder, der også kaldes »tomhed«. Eller på engelsk: *Insignifiance*.

Søren Birkvad (f. 1955) er cand.mag. i dansk og filmvidenskab.



I ensomhedens tegn

En kritisk analyse af Garcia Marquez-filmen Erendira og dens magiske realisme.

af Henrik Milton Sørensen

Der sidder en midaldrende mand ved et bord og sveder. I lyserød skjorte. En ventilator summer, alligevel har han store skjolder under armene. Hans hænder leger med noget papir. Det er rødt. Han klipper i det: en lille sommerfugl af rødt papir. Han kaster den op i luften og ser den blive båret af ventilatorens luftstrøm mod udgangen. Den flakser rundt i luften, ud i solen. Ventilatorens vind bærer den ikke længere, den begynder at leve sit eget liv, flyve sin egen vej. Den er blevet til en rigtig levende sommerfugl, der flyver hid og did i solen. Den flimrer sig hen til en hvidkalket mur og sætter sig i det hvide midt i solen. Pludselig er det som om den forsvinder ind i væggen, smelter sammen med den kalkede flade og ender med at være en lille malet plet, måske en lille sommerfugleformet kakkel, rød i alt det hvide.

Sådan er en af scenerne i brasilianeren Ruy Guerras film *Erendira* fra 1982. Filmen er bygget over en novelle af den colombianske nobelpristager Gabriel Garcia Marquez, »Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og om hendes ryggesløse bedstemor« fra 1972 (dansk udgave, netop genudgivet på Samlerens Forlag). Scenen med sommerfuglen skulle angiveligt være et eksempel på den sydamerikanske stilspecialitet der kaldes 'magisk realisme'. I filmen er det dog så som så med magien, den omtalte scene og andre lignende fremtræder kun som filmiske effekter, muligvis beregnet på at få det vesteuropæiske og nordamerikanske publikum til at juble og begejstres over de mystiske og spændende latinamerikanere. Det er altså småt med magien, men det er sandelig også småt med realismen, for filmen er først og fremmest en politisk allergori, virkningsfuldt indpakket i fest, farver, sex og vold.

Erendira og hendes bedstemor bor sammen. Erendira vasker, stryger, rydder op, laver mad, giver strudsen at æde, bader sin bedstemor, kort sagt sørger for alt i huset, mens den gamle sidder og synger franske chansons ved sit klaver. Ind i mellem udsteder hun en ordre og Erendiras svar er hver gang det samme: »Ja, bedstemor«. En nat da Erendira er gået i seng efter dagens mange gøremål vælter et lys og sætter ild til et gardin og hele huset brænder ned til grunden. Erendira, hvis skyld i nedbrændingen er til at overse, bliver draget til ansvar for ulykken, og bedstemoderen regner skylden ud i et nøjagtigt pengebeløb, som hun snedigt udfinder at den kønne Erendira kan *ligge af*. De begynder nu at drage fra markedsplads til markedsplads for at falbyde Erendiras krop til trængende mænd. Køerne af kunder udenfor deres telt bliver længere og længere og bedstemoderen bliver rigere og rigere. Inde i teltet på en seng ligger Erendira, snavset, forslået, udpint, voldtaget, med det lange sorte hår i vild uorden. Hun siger blot: »Ja, bedstemor, ja, bedstemor«. Indtil en hollandsk dreng, Ulises, dukker op i teltet. Han er i novellen beskrevet som »en gylden ung mand med ensomme sømandsøjne og en stor lighed med en hemmelig engel,« senere: »Han havde en uvirkelig aura og det virkede som om, det var hans skønheds indre funklen, der gjorde ham synlig i halvmørket.« Den unge skuespiller der fremstiller Ulises er ung, glat, lys og køn, men ganske banal, hvilket er ganske symptomatisk for filmen, der er i denne og mange andre henseender er en forfladigelse af Marquez' novelle. Ulises og Erendira bliver meget forelskede og prøver at flygte, men forsøget mislykkes og Erendira bliver atter lagt til sengs, denne gang forsvarligt lænket fast til sit smertens leje. Drengens far, der deltager i jagten på de forsvundne unge, giver sin søn en ordentlig dragt prygl med sin pisk, da de flygtende er blevet indfaget, vel at mærke i filmen, ikke i novellen.

Filmen slutter efter forskellige mere eller mindre farverige episoder (Erendiras ophold i et kloster blandt andet) med de to unges forsøg på at tage livet af bedstemoderen. De prøver først med en grandios fødselsdagslagkage, fyldt med rottegift. Den gamle sætter den velbehageligt til livs, hvorefter hun bøvser et par gange og lægger sig til at sove. Næste morgen vågner hun op, strækker sig vellystigt og udbryder: »Aldrig har jeg sovet så godt, jeg har haft den vidunderligste elskovsdrøm.« Trods giften er hun mere end nogensinde i live. Ulises prøver dernæst at sprænge hende i luften, mens hun sidder ved klaveret med sine bedrøvelige franske sange, men også dette attentat overlever hun. Først til sidst da drengen giver hende køkkenkniven at smage, må hun noget modvilligt forlade jordelivet, mens hun udtømmer sig for ufattelige mængder grønt (!) blod. Men da har Erendia fået nok, hun går ned til havet og derefter ind i ørkenen, kun efterladende sig en række fodspor, der hurtigt farves røde af den effektbegejstrede instruktør.

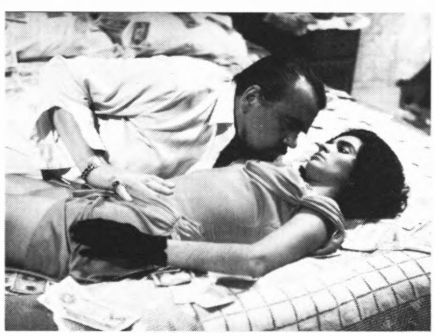
Det er naturligvis en god historie, men er det mere end det? Det er uundgåeligt ikke at betragte filmen som et politisk lærestykke om Europas og Nordamerikas (bedstemoderen med de franske viser og kisten med skeletterne af to forfædre, som hun har med overalt) udbytning af den tredie verden (Erendira). Den tredie verden har ingen oprørsånd, men er et passivt og indolent redskab i udbytterens hænder (»Ja, bedstemor«). Den hollandske dreng repræsenterer de nordeuropæiske socialdemokrater, som Garcia Marquez er så varm en tilhænger af (han er nær ven af Frankrigs præsident François Mitterand). Men Europa har ingen virkelig forståelse for den tredie verdens problemer. Oprøret forbliver et indre euro-

pæisk anliggende og den tredie verden må finde sin egen vej: Erendira løber ud i ørkenen. I filmen er også indlagt en lokal politiker, der i novellen kun nævnes en passant. Det er den førnævnte i den lyserøde skjorte, der sender sommerfuglen afsted (i øvrigt lader han sig transportere i et stort dollargrin, også det lyserødt). Han er en døende, modfalden og ensom mand. Svedende holder han i filmen en lidet opflammende tale. Heller ikke hos ham er der hjælp eller fremtidstro at hente. Endsige oprørsånd. Der er således spark til både højre og venstre på filmens politiske niveau. Men også kunstnerne, der bare iagttager og i øvrigt lader stå til, får deres bekomst. En bifigur i filmen er en fotograf, der på sin cykel følger efter bedstemoderens og Erendiras karavane. Han ser den udnyttedes og udbyttedes situation, men holder sin kæft og fotograferer. Han opfordrer dog de unge til flugt, men nægter selv at deltage aktivt og hjælpende. »Jeg ved ingenting, jeg ser ingenting« siger han. Bedstemoderen tror dog, at han har hjulpet Erendira og Ulises, og han bliver skudt ned. Således bliver han offer for sin egen passivitet, og tilskueren har forstået budskabet: kunstneren skal ikke se passivt til, men kæmpe aktivt på revolutionens side.

Gabriel Garcia Marquez, der selv har udfærdiget manuskriptet til filmen, har skrevet en række bøger, der kan inddeles i to grupper: for det første er der de store romaner, »100 års ensomhed« (1967) »Patriarkens efterår« (1975) og hans nyeste roman »Kærlighed i koleratiden« (1985), der er ved at blive oversat til dansk. Den anden gruppe er de korte romaner som »Ingen skriver til obersten« og novellerne, hvoraf der er kommet to samlinger på dansk, den ene med Erendira-historien, den anden »Mama Grandes begravelse«.

Marquez er ikke den korte forms forfatter. Han kan være både magisk og realistisk i de tre lange romaner, men mange af de korte tekster er blot anekdotiske, gode fortællinger måske, men uden noget virkeligt særkende. Blandt romanerne er især »Patriarkens efterår« et storværk. Ikke alene er det en åndeløs historie om en døende diktator, men det er også en roman, der føjer sig ind i rækken af romanfornyere ved sin raffinerede, vekslende fortællersynsvinkel. Man har i Vesteuropa villet se noget naturgivent og meget folkeligt i det latinamerikanske boom, som man kaldte den strøm af romaner, der begyndte at komme i 60'erne og 70'erne, da den europæiske romanproduktion efterhånden havde fået en noget astmatisk vejrtrækning. Marquez er imidlertid ikke en forfatter der ud af intet blot fortæller sine historier. Han står i høj grad i gæld til en række både sydamerikanske, nordamerikanske og europæiske romanforfattere. Som al virkelig interessevækkende litteratur (og kunst i det hele taget) handler Marquez' værk også om litteratur, det forholder sig til en tradition og til sine forgængere og til sig selv uden at det går ud over det umiddelbart underholdende, der jo unægteligt også er til stede i rigt mål. Marquez er således både en meget litterær og en meget folkelig forfatter, i hvert fald i de tre store romaner. Som han fortæller i den sjove, oplysende og varme interviewbog en anden colombiansk forfatter, Plinio Mendoiza, har lavet med ham, »Duften af guava«, er han inspireret af så forskellige forfattere som Kafka, Joyce, Conrad, Faulkner og Virginia Woolf, men også Tarzanbøgerne! Marquez betragter selv sit værk som én stor roman eller en lang romancyklus. Og han benytter da også samme teknik som Balzac og Proust, nemlig at lade de samme personer og steder (den lille by Macondo, der danner rammen om begivenhederne i mange af Marquez' romaner og noveller) gå igen fra roman til roman. Et lille skilt hvorpå der står »Al samtale om politik forbudt« er hængt op i mange barbersaloner og billardknejper forskellige steder i Marquez' forfatterskab.

Ikke alene ser Martquez alle sine tekster som én stor bog. I omtalte interviewbog bliver han spurgt om hvad det er for en bog han har skrevet og han svarer »bogen om ensomheden.« Han betragter dette tema som den røde tråd i sit forfatterskab. Og personerne i »Erendira« er sandelig også ensomme, de er overhovedet ikke i kontakt med hinanden. Den omtalte senator i den lyserøde skjorte, der i filmen har en central placering, kommer på et tidspunkt i snak med Erendira. Han ligger livstræt hen på et leje af store pengesedler (dollars!) med den unge pige ved sin side (i denne sekvens er



hun i filmen udstyret med et kyskhedsbælte, som ikke findes i novellen). Det er efter at han i sin nævnte folketale har citeret Marcus Aurelius. Hans egen stoicisme ligner dog ikke den store romerske kejsers, men er mere almindelig livslede og dvaskhed. Han spørger Erendira hvilket stjernetegn hun er født i. Hun svarer: »Vædderen.« Det er senatoren også, »det er ensomhedens tegn«, sigen han. Og det er faktisk en af filmens bedste scener, i hvert fald en af de scener, der mest udpræget bærer Marquez' mærke. Disse to mennesker der ligger ved siden af hinanden på et lagen af dollars, mens ventilatoren brummer i loftet. De kan ikke nå hinanden, blot konstatere at de har et vilkår til fælles: ensomheden. Det er en realistisk scene, men den bliver magisk, fordi den er så tæt og atmosfæreladet. Men i det meste af filmen spises vi af med disse idiotiske effekter, der skal forestille at være magi, men blot bliver ufrivillig komiske numre, der hverken gør fra eller til. Der er appelsintræer med store modne frugter, der lyser i natten som illuminerede træer i Tivoli og ydermere viser sig at have diamanter som kærnehuse. Og der er mange andre tryllerier, der hen mod slutningen af filmen kun kan udløse en træt fnisen hos publikum, og som under alle omstændigheder ligger langt fra den virkelige magiske realisme i Marquez' prosa, der især i de store romaner er en vidunderligt livsglad melankoli, der taler om kunstens momentane eliminering af ensomheden. Det er en prosa, der er gennemarbejdet og gennemkomponeret, vendt og drejet. Den forstørrer alt, formindsker alt. Det er ikke middelmådighedens prosa, ikke den gyldne middelvejs, nej, den er en umådeholden tale om liv og død, had og kærlighed. Filmen derimod er blot en træt række effekter, der prøver at blæse sig op til at være en politisk allegori.

Irene Papas spiller bedstemoderen for fuld udblæsning, råbende, skrigende, sentimentalt flæbende, bøvsende, døende. Det er effektfuldt spil, helt i filmens stil. Et monstrum, en pulverheks. Claudia Ohana spiller Erendira. Hun er smuk, melankolsk med en troskyldig undren i blikket. Filmens bedste skuespillerpræstation er uden sammenligning Michel Lonsdale som senatoren. Han har magt, men er træt af magten. Han har penge, men er træt af penge. Han er ensom og han er træt af ensomheden. Han har engang haft viljen til forbedring, men nu er han bare træt, træt til døden. Han sveder og alt hænger på ham, ansigt, krop og øjenlåg er tunge af spleen. Michel Lonsdale indfører et levende menneske i filmens galleri af figurer, typer, symboler. Og i de scener, hvor han medvirker, opstår den attrådte magi, fordi hans udstråling er så stærk og hans kunnen er så stor og impenerende.

Instruktøren Ruy Guerra, der sammen med blandt andre Glauber Rocha var med til at starte den brasilianske cinema novo bevægelse og som lavede film der forargede både til højre og venstre, kan vist ikke sætte mange hjerter og hjerner i brand med denne film. Marquez' ånd er i hvert fald ikke indfanget, selv om forfatteren selv har været med til manuskriptudarbejdelsen og sikret at filmen følger novellen ganske nøje. Det lykkedes såmænd meget bedre for den århusianske teatergruppe Marquez, der for et par år siden lavede en forestilling der hed »La candida« og som delvis var bygget over samme novelle som Guerras film. Der fandt man noget af den rigtige atmosfære.

Magi kan ikke tilsættes, men kommer listende og opstår af sig selv, hvis man tør lave kunst, der er vedkommende og nødvendig for en selv.

Henrik Milton Sørensen (f. 1955) er bibliotekar og studerer fransk ved Københavns universitet.

Erendira

Erendira. Frankrig-Mexico-BRD 1983. Instr.: Ruy Guerea. Manus: Gabriel Garcia Marquez. Foto: Denys Clerval. Klip: Kenout Peltier. Musik: Maurice Lecoeur.
Medv.: Claudia Ohana (Erendira), Irene Papas (Bedstemoderen), Michael Lonsdale (Senatoren), Oliver Wehe (Ulysses). Længed: 105 min. Udl.: Vester Vov Vov Filmimport. Prem.: 9.6.86.

Dennes side: Michael Lonsdale og Claudia Ohana. S. 15: Claudia Ohana.

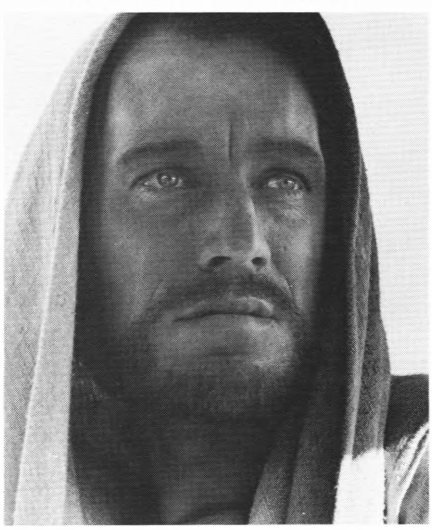
Max von Sydow

Dødens ridder, selvforagtende kunstner, udvandrer, Jesus, djævleuddriver, lejemorder, fanatisk ballonfarer. Max von Sydow har været vidt omkring. Og hans vej falder også forbi Danmark. Han er Strindberg i Henning Carlsens Gauguin-film, han skal spille faderen i den dansk-svenske Pelle Erobreren og han har planer om at debutere som instruktør med en danskproduceret filmatisering af Herman Bangs Ved Vejen

af Henrik Lundgren

Faktisk har danskerne haft gode chancer for at komme tæt på skuespilleren Max von Sydow. Og dermed menes ikke bare de gæstespil, han direkte har aflagt i København: I 1971 var han Strindbergs sandhedssøgende andet jeg i Alf Sjöbergs iscenesættelse af »Brända tomten« ved Dramatens gæstespil på Det kgl. Teater, to år senere Gregers Werle i Ingmar Bergmans opsætning af »Vildanden« ved samme ensembles gæstespil på Folketeatret. Nej, i de år Max von Sydow sprang afgørende ud som karakterfremstiller i Ingmar Bergmans regi, var han tilknyttet det nærmeste nabo-ensemble: Malmö Stadsteater.

Max von Sydow har ikke selv lagt skjul på, at det var med Ingmar Bergman, det begyndte (og nogle vil vel hævde, at det også er med ham, Max von Sydows 'seriøse' karriere er sluttet, men det er en anden sag). 15 år gammel i 1944 så professor-sønnen fra Lund sin første Ingmar Bergman-opsætning i Malmö (Strindbergs »Pelikanen«) – og derfra var der ikke meget mere at rafle om. Han søgte ind på Dramatens elevskole og fik allerede i læreårene her sin første filmrolle i Alf Sjöbergs *Bara en mor* (1949). Rollen spillede på det landlige, stovte i von Sydows udseende – samme 'kvalifikationer', der placerede ham i Sjöbergs filmatisering af Strindbergs *Frøken Julie* (51). Her er han en naiv staldkarl, inkarnationen af den ubevidste seksualitet, der driver figurerne fremad i deres handlinger: I en meget markant indstilling lader Sjöberg von Sydow skjule sig bag statuen af en halvnøgen kvinde, mens han belurer Jean og Julie.



Man kunne i virkeligheden forestille sig, at Max von Sydow ville være blevet sat i en bestemt 'landlig' bås, hvis ikke Ingmar Bergman var kommet ind i billedet: Selv har han, i forbindelse med Jan Troells *Udvandrerne*, fremhævet, at hans 'modersmål' er smålandsk (»jag är mer smålänning än något annat, Dädesjö och Misterås i Kronobergs län var mina sommarland – jag har nästan sett Karl Oskar och hört honom«). Men i 1955 hentede Bergman von Sydow til Malmö til et helt andet repertoire: Vilhelm Mobergs »Lea och Rakel«, Tennessee Williams' »Kat på et varmt bliktag« (hvor en samtidig anmelder mente, at »Max von Sydows spil i Bricks rolle giver forestillingen en drejning i retning af det patetiske, hans tunge skikkelse og ansigtet med de hårde skygger stjæler interessen fra de andre individuelle tragedier«) og »Peer Gynt« i 1957, hvor det bemærkelsesværdigt nok især var von Sydows spil som den ældre Peer Gynt, der fremhævedes. I sin bog »Ingmar Bergman på teatern« understreger Henrik Sjögren det »skær af tragisk ensomhed«, der var over figuren i slutningen: »Løget var skrællet, Max von Sydow var kommet frem til Peers inderste nøgne kerne, mennesket under trolden.« Fra starten synes det at have været denne evne

til at fremstille det ensomme og lidelsesfyldte, der har fascineret Bergman hos von Sydow: »Det er lidenskaben i denne forestilling, som giver mening til teksten og rykker den helt ind på livet af os,« skrev Jarl W. Donnér i Skånska Dagbladet om samarbejdet mellem Bergman og Sydow i »Misantropen« (58), hvor von Sydows Alceste blev opfattet som en forstudie til Ibsens Gregers Werle med den tragiske ideale fordring. Og i deres sidste større Malmö-samarbejde samme år, Goethes »Urfaust«, portrætterede von Sydow Faust først og fremmest som den skuffede idealist.

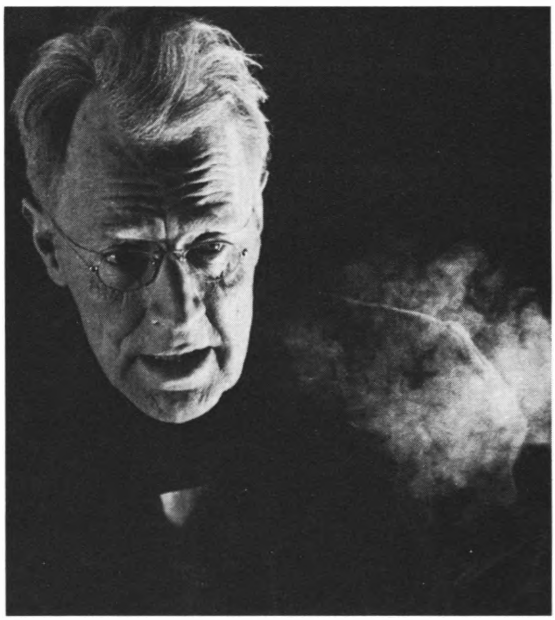
På det tidspunkt var deres film-samarbejde allerede begyndt. I 1956 spillede Max von Sydow ridderen i Bergmans *Det syvende segl*, i 58 magnetisøren Vogler i *Ansigtet*, i 59 hævneren Töre i *Jomfrukilden*, i 62 fiskeren Jonas (som begår selvmord ved tanken om atombomben) i *Lys i mørket* (Nattvardsgästerna). I alt 11 Ingmar Bergman-film har Sydow medvirket i, med en tydelig kulmination i *Skammen* (68), *Passion* (69) og *Berøringen* (The Touch, 70). – Direkte adspurgt om den rolle, Max von Sydow har spillet i instruktørens filmiske univers, svarer Bergman i interview-bogen med kritiker-panelet Stig Björkman, Torsten Manns og Jonas Sima:

»Max von Sydow har betydet kolossalt meget for mig. (Han) er gennemsund som skuespiller, robust og teknisk holdbar. Hvis jeg skulle have haft en psykopat til at fremstille de her svært psykopatiske roller, ville det være blevet uudholdeligt. Det gælder om at afspejle en brist, ikke om at have den . . .«

Om noget er det vel denne evne til at lade det patologiske lure under en overflade af tilsyneladende normalitet, der har gjort Max von Sydow fascinerende som skuespiller. Tydeligst lader Bergman tilskueren se revnerne hos Jan i *Skammen*: kunstneren, som bryder moralsk sammen i en katastrofesituation – for Bergman handler det direkte om spørgsmålet, »hvor meget af en fascist rummer du og jeg inde i os selv? I hvilken situation går vi over fra at være gode socialdemokrater til at blive aktive nazister?« Problemstillingen forfølges videre i *Passion*, hvor det er fristende (med Morten Piil i Information, 26.5.70) at se figuren som en art bergmansk prototype: Andreas Winkelman »er den selvforagtens martyr, som så ofte har figureret i Bergmans film, og som blot *denne gang hedder Andreas Winkelman*, som Bergman selv siger til slut i filmen. Han plages af en evig dårlig samvittighed over sin egen betydningsløshed og passivitet, over sin frygt for at blive ydmyget og lide nederlag. Han er – som den mandlige hovedperson i *Skammen* – Bergmans specielle personifikation af humanistens magtesløshed over for en ubegribelig universal vold.« – Netop denne magtesløshed hos det moderne velfærdsmenneske udforsker Bergman og Max von Sydow videre i *Berøringen*, hvori han er Bibi Anderssons tilsyneladende forstående og beherskede ægtemand. Men netop i de scener, hvor det fremgår, at affæren mellem Bibi Andersson og Elliott Gould er af en så faretruende karakter, at hun bevæger sig på sammenbruddets rand, bliver det også klart, hvor lidt hendes overlæge-ægtemand – von Sydow – i virkeligheden evner at stille op.

Max von Sydow

(f. 1929)



1949: Bara en mor/ Kun en mor
I: Alf Sjöberg
1951: Fröken Julie/Frøken Julie
I: Alf Sjöberg
1953: Ingen mans kvinna/Ingen mands kvinde
I: Lars-Eric Kjellgren
1956: Rätten att älska
I: Mimi Pollak
1957: Det sjunde inseglet/ Det syvende segl
I: Ingmar Bergman
Prästen i Uddarbo
I: Kenne Fant
Smultronstället/Ved vejs ende
I: Ingmar Bergman
1958: Nära livet/Livets under
I: Ingmar Bergman
Spion 503
I: Jørn Jeppesen (Danmark)
Ansiktet/Ansigtet
I: Ingmar Bergman
1960: Jungfrukällan/Jomfrukilden
I: Ingmar Bergman
Bröllopsdagen
I: Kenne Fant
1961: Såsom i en spegel/Som i et spejl
I: Ingmar Bergman
1962: Nils Holgerssons underbara resa/ Niels Holgersens vidunderlige rejse
I: Kenne Fant
Älskarinnan/Elskovsfeber
I: Vilgot Sjöman
1963: Nattvardsgästerna/Lys i mørket
I: Ingmar Bergman
1965: The Greatest Story Ever Told/The Greatest Story Ever Told
I: George Stevens (USA)
4×4, Uppehåll i myrlandet/Nordisk kvadrille, Ophold i Myrlandet
I: Jan Troell
The Reward/Dusøren
I: Serge Bourguignon (USA)
1966: Hawaii/Hawaii
I: George Roy Hill (USA)
The Quiller Memorandum/Quiller memorandum
I: Michael Anderson (England)
Här har du ditt liv/Her har du dit liv
I: Jan Troell
1968: Vargtimmen/Ulvetimen
I: Ingmar Bergman
Svarta palmkronor
I: Lars Magnus Lindgren
Skammen/Skammen
I: Ingmar Bergman
1969: Made in Sweden/Made in Sweden
I: Johan Bergenstråhle
En passion/Passion
I: Ingmar Bergman
1970: The Kremlin Letter/Brevet fra Kreml
I: John Huston (USA)
1971: The Night Visitor
I: Laslo Benedek (USA)
Utvandrarna/Udvandrerne
I: Jan Troell
Beröringen/The Touch/ Berøringen
I: Ingmar Bergman
Äpplekriget/Æblekrigen
I: Tage Danielsson
I havsbandet (tv-film)
I: Bengt Lagerkvist
1972: Nybyggarna/Nybyggerne
I: Jan Troell
Embassy/Mord i ambassaden
I: Gordon Hessler (England)
1973: The Exorcist/Eksorcisten
I: William Friedkin (USA)
1974: Steppenwolf
I: Fred Haines (USA)
Ägget är löst/Ægget er skørt!
I: Hans Alfredson
1975: Trompe l'oeil
I: Claude d'Anna (Frankrig/Belgien)
Cadaveri eccenlenti/Magten og dens pris
I: Francesco Rosi (Italien/Frankrig)
The Ultimate Warrior/Dødens by
I: Robert Clouse (USA)
Three Days of the Condor/Tre døgn for Condor
I: Sydney Pollack (USA)
1976: Voyage of the Damned/S/S St. Louis – Skibet som fik verden til at skamme sig
I: Stuart Rosenberg (England)
Foxtrot/The Other Side of Paradise
I: Larry Pearce (Mexico/Schweiz)
Il deserto dei tartari
I: Valerio Zurlini (Italien/Frankrig)
Cuore di cane
I: Alberto Lattuada (Italien/Vesttyskland)
1977: Exorcist II – The Heretic/Eksorcisten II – Kætteren
I: John Boorman (USA)
March or Die/Fremmedlegionens helte
I: Dick Richards (England)
Gran Bolitto
I: Mauro Bolognini (Italien)
1978: Brass Target/Jagten på naziguldet
I: John Hough (USA)
1979: Hurricane/Orkanen
I: Jan Troell (USA)
A Look at Liv (dokumentarfilm)
I: Richard Kaplan (USA)
La Mort en direct
I: Bertrand Tavernier (Frankrig/Vesttyskland)
1980: Flash Gordon/Flash Gordon
I: Michael Hodges (USA)
1981: She Dances Alone (stemme)
I: Robert Dornhelm
Victory/Victory – Fangelejrens helte
I: John Huston
Conan the Barbarian/Conan Barbaren
I: John Milius (USA)
1982: Ingenjör Andrées luftfärd/Den umulige drøm
I: Jan Troell
Target Eagle/Jugando con la muerte/Ørnen i dobbeltild
I: Anthony Loma (Spanien/Mexico)
1983: Le cercle des passion
I: Claude d'Anna (Frankrig/Spanien)
Never Say Never Again/Never say never again
I: Irvin Kershner (USA)
Strange Brew/Det fanatastiske øl
I: Dave Thomas, Rick Moranis (USA/Canada)
1984: Dune/Dune Ørkenplaneten
I: David Lynch (USA)
Dreamscape/Så går den vilde drømmejagt (dansk videotitel)
I: Joseph Ruben
Samson and Delilah (tv-film)
I: Lee Philips (USA)
Kojak: The Belarus File (tv-film)
I: Robert Markowitz (USA)
1985: Quo vadis (tv-føljeton)
I: Franco Rossi (Italien)
The Last Place on Earth (tv-film)
I: Ferdinand Fairfax (England)
Christopher Columbus (tv-film)
I: Alberto Lattuada (Italien/Frankrig/USA)
1986: Hannah and Her Sisters
I: Woody Allen (USA)
Oviri/Le passage du sauvage
I: Henning Carlsen (Danmark/Frankrig)
Duet for One
I: Andrei Konchalovski

Desuden skal Max von Sydow ifølge nogle kilder have medvirket i filmene Black Journal (1977), Venetian Lies (1981) og Emerald (1985), der dog ikke har kunnet identificeres.

Man har vel i grunden lov at se Max von Sydow som inkarnationen af en bestemt sortsynet fase i Bergmans livsværk: Da instruktøren fra Ægteskabsscenerne og fremad trækker i en mere folkelig retning, bliver Sydows passioneret hemmelighedsfulde skikkelse overflødig (og Erland Josephsons mere spydigt selv-ironiske fysiognomi dukker frem i billedfeltet som Bergmans alter ego). I virkeligheden kan man opfatte det som Bergmans afsked med en fase af sit eget (kunstneriske) liv, da han iscenesatte Max von Sydow i »Vildanden« (72) som den tragiske vildførte idealist: en selvcentreret misantrop, en lykkefordærver, destruktiv og selvdestruerende. Kritikeren Jan Aghed har (i Sydsvenska Dagbladet) meget træffende sammenfattet, hvad det var, der i en årrække gjorde Sydow til selve indbegrebet af det »bergmansk søgende menneske, præget af tunge autoriteter både i sin tro og i sin tvivl. Nok findes der glade figurer i Bergmans film, ikke alle går i knæ ved tanken om Guds fravær og verdens ondskab, men von Sydows fremtoning på film er af en art, så bare tanken om munterhed fra hans side forekommer upassende. Ansigtets skulpturelle strenghed, trækkenes tyngde, mundens stramhed, det gennemtrængende blik – på det fysiognomi hviler hans visuelle tiltrækning. Det er ansigtet hos en vred bonde, en forpint intellektuel, en troens fanatiker.«

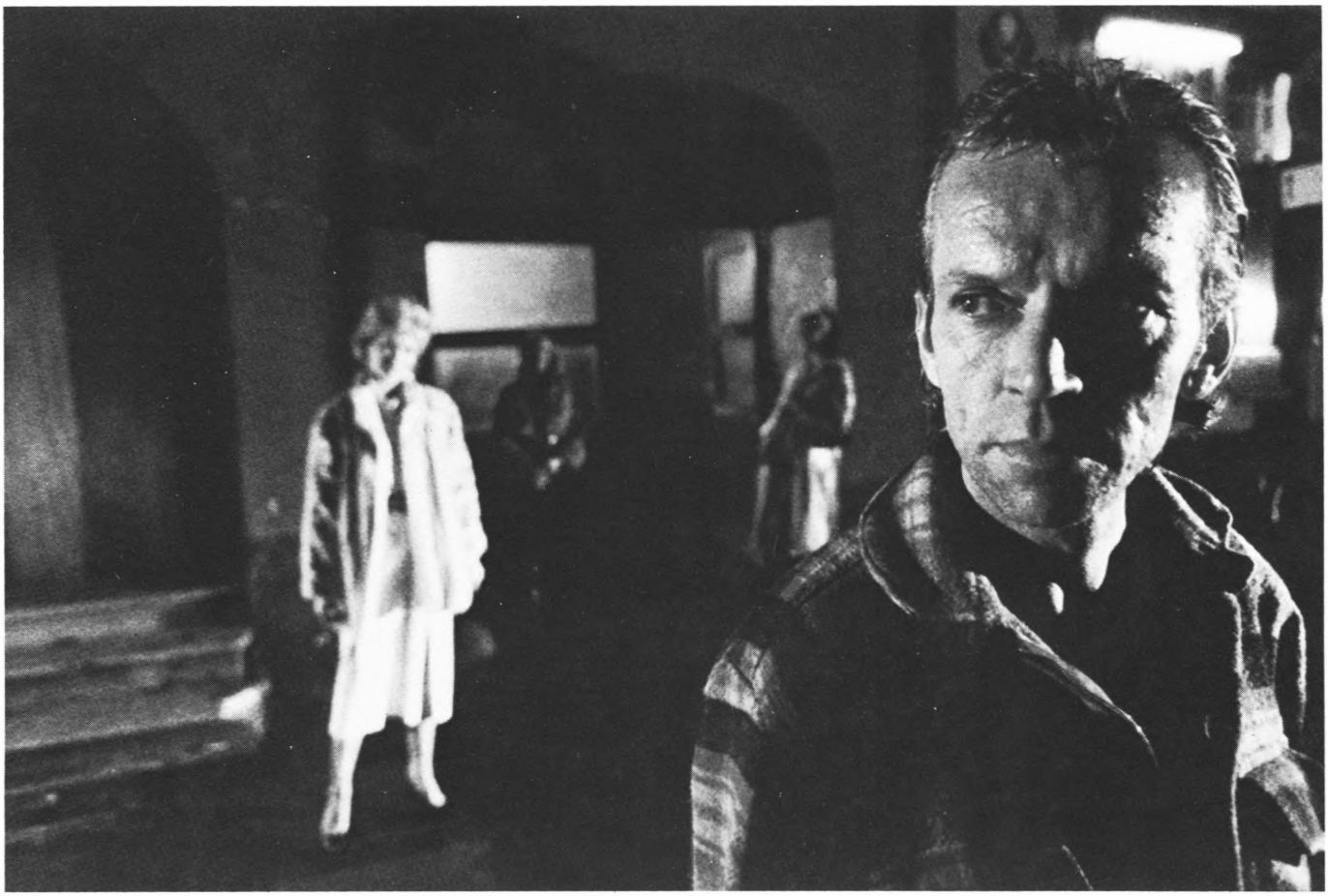
Ud fra denne karakteristik er det ikke så svært at forstå alt det, der er gået galt i Max von Sydows amerikanske karriere. Selv opfatter han debut'en som Kristus i *The Greatest Story Ever Told* (65) som et rent flop. Hans medvirken i mere kommercielle hits som *Eksorcisten, Flash Gordon* og *Never Say Never Again* har heller ikke været meget tilfredsstillende for hans vedkommende: Han har en flair for det mere diskret skurk-agtige, men pudsigt nok vil han meget hellere have lov til at spille ud i den store, melodramatiske stil. Det var i hvert fald, hvad han forklarede i forbindelse med sin rolle som fyrst Osric i John Milius' *Conan, barbaren* (81):

»In most of my roles, not just Bergman's films, I play that withheld character. I have to use very strict economy in my means of expression. So when I get a part like Osric, with the chance to let it all go – which is what pulled me to acting in the first place – I really enjoy it.«

For os andre har det nok været mere 'fordøjeligt' at følge Sydow i hans samarbejde med Jan Troell: Fra *Udvandrerne* (71) og *Nybyggerne* (72) til *Den umulige drøm*, 82, hvor han igen fik lov at fremstille en af sine store, fanatiske og vildførte idealister. Og så har man måske lov til at håbe på, at en af de tydeligst Bergman-påvirkede instruktører, Woody Allen, kan frigøre nye – komiske? – sider af von Sydows talent i *Hannah and Her Sisters* (som fik Europa-premiere ved festivalen i Cannes).

Illustrationer:

Øverst s. 17: med Bengt Ekerot i Det syvende segl. Nederst s. 17: i The greatest Story Ever Told. S. 18: i Eksorcisten. Herover: med Ornella Muti i Flash Gordon. Herunder: med Donald Sutherland i Oviri (foto: Rolf Konow).



Den svære kunst og den lette

Lene Nordin anmelder Erik Clausens Manden i Månen og Jesper Høms Take it easy

Manden i månen

Vil du høre hvad Nietzsche skriver om kærligheden, spørger en subsistensløs den netop løsladte Johannes. De sidder på hver sin jernseng på en herbergssovesal. Det er de første venlige ord Johannes hører i sin nyerhvervede og skræmmende frihed, og han læner sig forventningsfuldt frem. Den anden løfter en gammel, indbunden bog op og vender den opslået mod Johannes, så han selv kan se – de pornobilleder, der er lagt ind i den.

Vittigheden er plat, men situationen er det ikke. Og det er i det hele taget det fine ved *Manden i månen*. Erik Clausens nye film er folkelig, fordi Clausen selv er en folkelig kunster. Vittigheden udgør en ganske kort sekvens i filmens begyndelse. Den er fortalt med en i positiv forstand indforstået, solidarisk holdning til sine personer. Den grovkornede humor er en del af folkeviddet, og er med i filmen af dén grund. Vittigheden er knapt serveret, uden dvælende reaktionsbilleder eller andet fyld. Tematisk fungerer den dobbelt – den fortæller noget om, hvor svært det er at komme i kontakt med andre mennesker, og den spiller på modsætningen mellem en filosofisk og en vulgær udlægning af kærligheden, og peger heri frem imod filmens centrale tema om kærlighedens væsen og vilkår. I sig selv er episoden ikke noget særligt. Men den er karakteristisk for filmen – og god – fordi den er dramaturgisk funktionel, og fordi den opleves som sand.

Manden i månen er en typisk Clausen'sk film. Men den har også noget nyt.

Det typiske er dens blanding af hverdagsrealisme, almindelige menneskers historie, gøgl og billige brandere, set gennem et socialistisk – og i grunden romantisk – temperament. Det nye er en alvorlig, indtrængende grundtone, en ekspressivt malende billedstil og en filmkunstnerisk ambitiøs og bevidst holdning til den historie, der fortælles.

Historien er Johannes'. Kærligheden har været hans problem. Af alt for stærk kærlighed har han slået sin kone ihjel, af den grund har han mistet sin datter, og nu skal han, efter at have siddet i fængsel i mange år, følelsesmæssigt, socialt og praktisk i kontakt igen med »det, de kalder friheden«. Et sted at bo (det bliver hos en tyrkisk familie), et arbejde (det bliver som gryde-opvasker i en varieté), nogle mennesker at kende og høre sammen med (det bliver hovedsagelig tyrken, som ikke taler dansk).

Gøglerlivet, som naturligt var i forgrunden i roadmovien *Cirkus Casablanca* fra 1981, fungerer her som malerisk baggrund for den stilfærdige månemand: mens Johannes sidder oppe bag en kulissemåne af gult glas og får besked på at holde sig væk fra sin datter, snurrer en ildjonglerende dame rundt over varietéens scene, ophængt i sit hår. Hverdagsrealismen går hand i hånd med de groteske indfald.

Den almenmenneskelige historie, som vi har set drejet ind under krimi-folkekomedien i *Felix* (1982) og i psykologisk følsom retning i *Rocking Silvers* beretning om gamle venskaber og ungdoms drømme (1983), har i *Manden i månen* fået et grelt- dramatisk neonpræg, ikke surrealistisk eller sciencefiction-agtigt, snarere superrealistisk. Det er i

slægt med universer som Ridley Scotts *Blade Runner* og Jean-Jacques Beneix' *Månen i rendestenen*, men holder sig effekfuldt inden for det sandsynliges og genkendeliges rammer. Man sidder og svinger mellem en fornemmelse af at ja, sådan er det, og ja, sådan vil det blive, hvis ikke vi . . . Morten Bruus' fotografering og Leif Sylvesters scenografi er flot, både funktionel og selvstændig i dialogen mellem de få ord, Johannes har at sige, og den verden – vist i billleder – han skal være en del af. Erik Clausen har i forbindelse med premieren sagt, at han ville fortælle i billeder. Og bortset fra et par enkelte steder – en kvalmende fiskeøjekarruseltur i kapellet og en serie malplacerede og stilbrydende wipes på Farø-broen – er det lykkedes at føre denne billedfortælling igennem, så den tiltrækker sig opmærksomhed, uden demonstrativt at pege på sig selv.

På mange måder minder *Manden i månen* om Wim Wenders' *Paris, Texas*. Begge handler om den ensomme, ordløse mand, der kommer tilbage til en verden, han engang har tilhørt, men dengang ikke var i stand til at leve i. Begge mænd har elsket deres koner for lidenskabeligt besiddende, de har været så jaloux, at de har måttet destruere kærligheden. Begge har lært af bruddet, ensomheden og kontaktløsheden med den normale dagligdag. Begge har et barn, de har svigtet, og som de nu må tage vare på. Selv i Johannes' besøg hos en luder er der i brugen af spejlbilledet klare fællestræk. Det gør ikke *Manden i månen* til en mindre, eller mindre personlig film. Den er stadig helt klart Clausens egen film. Hans replik til borgelighedens herskende systemer og love, der ikke tager hensyn til den enkelte, og da slet ikke hvis han befinder sig tæt ved bunden, kender vi så godt, men den er blevet beskere – og mere bevægende.

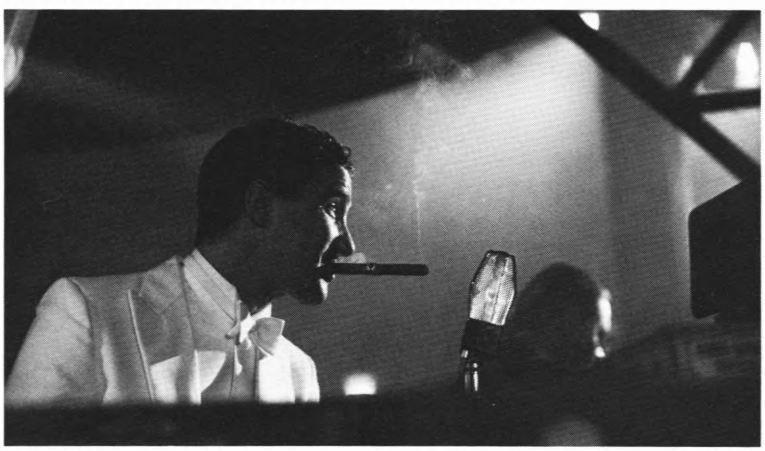
Tonen har aldrig været vredladent aggressiv. Det ligger i de foregående films stil mere at *vise* det uretfærdige og socialt skæve, for så med et sundt humør at fremhæve de positive, gode løsninger, venskabet, familiens sammenhold, kærligheden. Det har den fordel, at man oplever dem som sympatiske, sande i kritikken, opløftende i følelsen. Uanset politisk ståsted, vil jeg tro. Ulempen har ind imellem været en tendens til at kamme over i socialist-romantiske visioner, som virker gammeldags og ikke rigtig frugtbare, mere komedie end mening. Sådan var det f.eks. i *Rocking Silvers* slutning, hvor den lille familie og de gamle venner stod last og brast og brød ud i sang. *Manden i månen* fastholder med sin alvor de sociale anklager og perspektiver. Billedsiden fortætter og forstærker historien om Johannes, så den ikke kun bliver individuel og personlig, men også almen og socialt engageret.

Og det er denne socialt engagerede billedberetning, som står bedst i filmen. Det giver god mening at skelne mellem to måder at se og opleve filmen på. Ser man den som en psykologisk historie, hvor vi lever os ind i Johannes' person og liv, fungerer den ikke rigtig. Så virker den omstændelig i fortællertempo og for stiliseret i replikken, ubehjælpsom simpelt hen. Skuespillerne snakker ikke rigtig sammen og de kan ikke sige replikker. Men filmen vil også mere end spille på den personlige identifikation, som vi er vant til at opleve film igennem. Den er i højere grad et samtidsbillede, hvori Johannes' nøgne situation bruges til at sige noget typisk, nemlig til at beskrive, hvordan det står til med menneskeligheden i vores velfærdssamfund. – Og det er helt klart ikke hos den øvrighed, som er ansat til at varetage vores ve og vel, denne menneskelighed skal søges. Clausen har øre for undertrykkelsen i små dagligdags situationer: »Når du har siddet inde så længe, må du vel også trænge til noget«, siger luderen til Johannes. »Nå ja, det var jo kun en rutinemæssig forespørgsel«, siger kriminalbetjenten efter groft at have forulempet Johannes ved at mistænke ham for yderligere mord.

Som socialt engageret billedfortælling er *Manden i månen* et personligt, med omhu engageret og inden for sine egne rammer afstemt værk, i den forstand altså en kunstnerisk film. I det lys er den individuelle historie om, hvad det er for en mand, der pludselig en dag slår sin kone ihjel, interessant nok. Og Clausens overordentlig fine bud er, at det ikke er nogen særlig mand, eller af nogen særlig, ekstraordinært forbryderisk grund. Filmpolitisk kan den tjene som et glimrende, konkret eksempel på, hvad det er Filminstituttets opgave at støtte, og også på, hvor vigtigt det er at sikre filmskaberne mulighed for at lave flere film, de kan blive bedre af det. Også forårets anden nye danske film viser hvor vigtig kontinutet i arbejdet må være.

Manden i månen

Danmark 1986. Film-Cooperativet Danmark 1983 ApS, Det danske Filminstitut (Peter Poulsen), Metronome Prod. (Tivi Magnusson), C.C. Cosmos Cph. P-leder: Per Årman. Instr. + Manus: Erik Clausen. Foto: Morten Bruus. Klip: Ghita Beckendorff. Musik: Robert Broberg. P-design: Leif Sylvester Petersen.
Medv.: Peter Thiel (Johannes), Catherine Poul Jupont (Maria Bianca), Yavuzer Cetinka (Tyrken), Christina Bengtsson (Christina, Johannes' datter), Kim Jansson, Berthe Quistgaard, Erik Truxa. Længde: 93 min. Udl: Warner & Metronome. Prem: 7.3.1986.



Take it easy

Da Jesper Høm for sytten år siden, i 1969, lavede sin første spillefilm *Smil Emil*, vakte den opsigt. På en vis måde var det, som da Rifbjergs og Kjærulff-Schmidts *Weekend* i 1962 brød med konventionerne for, hvad man siger og gør i danske film. Nogle var begejstrede, resten var forargede. Ingen var ligeglade. Jesper Høms Emil handlede om en yngre generation, ungdomsoprørets, men brød også med en række konventioner – såvel for film som for borgelig opførsel. Den var lavet i sin generations sprog og livsstil, i et slentrende vi-tager-det-som-det-kommer-filmsprog. I *Smil Emil* flippede de bare rundt.

I *Take it easy*, Jesper Høms anden film, og anden ungdomsfilm, flipper de faktisk også rundt. Men præmisserne er nogle helt andre. Handlingen foregår umiddelbart efter befrielsen i 1945. Hovedpersonen er den 17-årige Herbert (Nikolaj Egelund), en glad dreng uden skrupler. Han pjækker fra privatskolen, driver sortbørshandel med sin mors arvesølv og omsætter hendes Steinway til et perlemorsbelagt trommesæt. Hans tilholdssted er München-kroen, hans idol Leo Mathiesen. Filmen bygger på Høms egne oplevelser, og han skulle jo nok vide, hvad der er ægte. Men det virker bare ikke. Og det er ikke kun, fordi 1945-ungdommen har 1945-problemer og vilkår, men taler som og opfører sig som 1985-teenagere. Det er selvfølgelig en del af det. Men værre er at manuskriptet og dramaturgien ikke fungerer godt nok. Herberts historie interesserer ikke rigtig, billederne når ikke ret langt ud over lærredet. Mange gode kræfter, der ikke giver genklang. Ironisk nok er noget af det mest vellykkede i filmen en lille absurd guestperformance af Astrid Henning-Jensen, der som ekcentrisk ældre dame med sin stok kapper hovederne af to rosenplanter.

I anmeldersproget tror jeg nok, *Take it easy* hedder en bagatel. Det ligger der flere ting i. Det betyder først og fremmest, at det er en ganske sympatisk film. Man går ikke glip af nogen stor oplevelse, hvis man ikke ser den, men man bliver heller ikke direkte generet, hvis man gør. Filmen er ikke en kommerciel fidus (selvom der måske nok er skelet lidt), og heller ikke noget makværk. Det er bare en ganske lille film. Ikke noget særligt. Taget for let.

Take it easy

Danmark 1986. Crone Film, Det danske Filminstitut (Peter Poulsen). P-leder: Nina Crone. Instr. + Manus: Jesper Høm. Foto: Peter Klitgaard. Klip: Anders Refn. Musik: Leo Mathiesen numre arr. af Kenny Drew og Kasper Winding, sunget af Eddie Skoller. P-design: Søren Krag Sørensen.
Medv.: Nikolaj Egelund (Herbert), Martin Elley (Allan), Eddie Skoller (Leo Mathiesen), Maurice Weddington (Captain Joey), Helle Hertz (Mama, Fru Høfft), Nadia Kløvedal Reich (Anita), Stig Hoffmeyer (Købmand Olsen), Ole Ernst (Antikvitetshandler Vedel). Længde: 100 min. Udl: Warner & Metronome. Prem: 21.3.86.

En dansker i Paris

Paris er filmelskernes Mekka.

Palle Schantz Lauridsen rapporterer om biograferne, boghandlerne, bøgerne og undervisningen, sådan som det tager sig ud for en dansker i foråret 1986

Det er godt nok utroligt, men »det er ikke film«, »C'est pas du cinema«, fortalte Peugeot i efteråret 1985 franskmændene, da den nye model 309 blev lanceret i en kampagne, der trak kraftigt på franskmændenes formodede kendskab til film. Motorens ydeevne blev beskrevet med ordene *Le diable au corps*, titlen på Claude Aumont-Laras film med Gérard Philippe fra 1947. At bilen kunne køre i regnvejr, mens man sad lunt og godt i den, besang man med et *Chantons sous la pluie*. Peugeot 309 var ikke film, selvom man skulle tro det – med de egenskaber. Utrolig, men sand!

På tilsvarende vis blev whiskyen Glen Turner lanceret på Paris' busstoppesteder med store portrætter af enten Marylin Monroe eller James Dean og ordene: Le Whisky Star. Der refereres tæt til filmens verden, når der skal sælges noget i Frankrig.

For en dansker er der kun ét at sige om filmmiljøet i Paris: utroligt, men sandt! Miljøet er stort, mangfoldigt og levende.

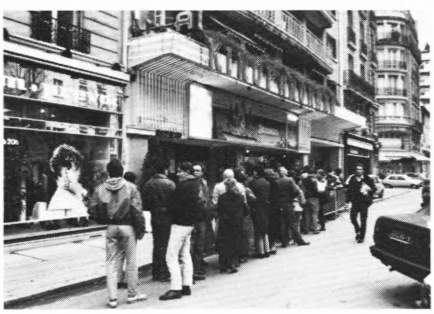
Man kan stilfærdigt løfte låget for det parisiske filmmiljøs heksekedel ved at tage en tur på filmmuseet, Musée du Cinéma (Place du Trocadéro). På en to-timers rundvisning får man set knap 1/10 af museets samlinger (resten er der ikke plads til). Det giver et udmærket, første indtryk af filmens historie: fra de første fotografier over de første film til begyndelsen af 60'erne. Méliès' studie er rekonstrueret, der er kulisser fra *Caligari*, og midt i mylderet finder man Ringo Kids (John Waynes) hat fra *Diligencen* og Mrs. Bates, den mumificerede mor fra *Psycho*. Ved siden af museet (9, Avenue Albert de Mun) ligger den ene af *Cinémathèque Francaise's* to forevisningssale. Den anden ligger i Pompidou-centeret (Rue Beaubourg, 5. etage). I disse cinemateker, der fejrer 50-års jubilæum i år, kan man formedelst 16 franc (små 20 kroner) se film, film og atter film: hver af salene viser 3-4 film om dagen. Hvis man tilmed er abonnent, bliver man inviteret til forpremierer og til møder med instruktører – og kommer naturligvis billigere ind.

Biograferne

Paris' 20 arrondissementer huser ifølge ugeoversigten Pariscope 247 biografer, hvortil skal lægges de to cinemateker og et utal af filmklubber. Biograferne har meget ofte flere sale, og programmerne er mere afvekslende, end vi er vant til. Der skiftes film om onsdagen, men det betyder ikke, at én og samme film går i samme sal hele ugen igennem. Utallige sale viser mange forskellige film i ugens løb. Enten i en fast, daglig rækkefølge eller sådan, at den enkelte film blot vises et par gange på en uge. Der kører den ene kavalkade efter den anden, centreret

omkring en instruktør (efteråret har budt på f.eks. Hitchcock, Bergman, Ozu, Rohmer, Cassavetes, Lubitsch, Altman og Wenders), en skuespiller (Nastassia Kinski, Jack Nicholson, Marx Brothers), et filmselskab (Warner, R.K.O.), en genre (film noir, tegnefilm), et land (Sverige, Italien, Indien). Det er de mindre kunstbiografer, der har denne programpolitik. De store premierebiografer viser de samme film uge ud og uge ind – og de trækker mange tilskuere. På blot seks uger var *Rambo II* blevet set af over 1 million mennesker.

Det gælder om at holde hovedet koldt, når man orienterer sig i den kommende uges biograf-program. Når man så har besluttet sig for, hvad man vil se, gælder det om at tage grundigt bestik af, hvad det egentlig er for en film, man har valgt – og hvilken biograf. Er man nemlig – f.eks. af en af de gigantiske reklamer på metro-stationerne – blevet lokket ind til en ny film i en premiere-biograf, må man pænt stille sig i kø udenfor biografen. Det kan udmærket tage en times kø-tid, hvis man absolut vil se det sidste nye hit søndag aften. Er man blandt de heldige, der når igennem nåleøjet, afleverer man sine 30-35 franc (36-42 kr.) og får sin billet. Den afleverer man straks igen til den næsten altid kvindelige billetkontrollør, der oftest står med den åbne hånd fremme i forventning om en franc eller to for ulejligheden – især hvis hun har lygten fremme for at vise én på plads. Mange biografer har såvel sal som balkon, hvilket sidste jo vækker muntre minder om en i Danmark nu længst



svunden tid. Når man har bænket sig – man sidder som regel godt – begynder forfilmene. De kommer før reklamerne og mens der ned gennem rækkerne faldbydes »chokolade, is og flødekarameller« (det er umuligt at opdrive salt- og salmiaklakrids i Frankrig). Er man uheldig, dvs. har man ikke undersøgt sagen omhyggeligt nok i forvejen – kan man risikere, at amerikanske, tyske, engelske . . . skuespillere giver den på fuldttonende fransk: synkronisering er udbredt, så man lærer hurtigt at holde øje med om en film er »V.F.« (version francaise) eller »V.O.« (version originale). De store, nye film findes i begge versioner, mens repriserne for det meste vises i originalversioner med franske undertekster.

Biografernes størrelse og standard er stærkt varierende. Et skønsomt, ikke helt tilfældigt udvalg, kan give et første indtryk. Kinopanorama (60, Avenue de la Motte-

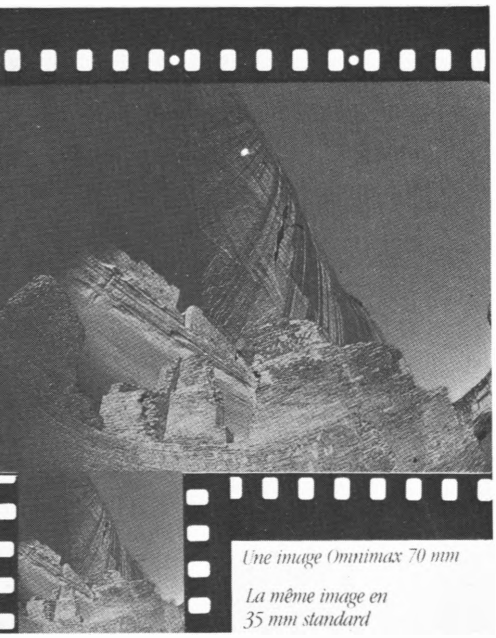
Picquet) reklamer med at have Europas største panorama-lærred på 200 m² og har dertil et fremragende lyd-anlæg i Dolby-stereo. Flere af de rigtigt store premiere-biografer på Champs Elysées og Boulevard des Cappucines, hvor man stadig finder Grand Café, der som bekendt var hjemstedet for verdens første, offentlige filmforevisning for godt 90 år siden, er et besøg værd blot for interieurets skyld. Le Grand Rex (1, Boulevard Poissonière) priser sig eksempelvis af sine 2800 pladser, sine to balkoner og dertil af en dekorativ, maurisk villa med kollonader. Le Ranelagh (5, Rue des Vignes) har til huse i et teater af den slags, man har set i *Paradisets Børn*. La Pagode (57 bis, Rue de Babylone) er en pittoresk, ægte japansk pagode, som en rigmand hjemførte sten for sten i 1896 for at kunne forære sin kone noget usædvanligt. Studio Bertrand (29, Rue du Géneral Bert-

rand) tilbyder ikke den store komfort, men til gengæld er stemningen høj, og man kan for 33 franc sidde uafbrudt fra kl. 14 til den sidste film er slut ved midnatstid: 5-6 forskellige repriser i 10 timers non-stop for godt 40 kr! I de fire Studio Action (Action Rive Gauche, 5, Rue des Ecoles, Action Christine, 4, Rue Christine og 10, Rue des Grands-Augustins, Action Ecoles, 23, Rue des Ecoles og Mac Mahon, 5, Avenue Mac-Mahon), der i mangt og meget minder om københavnske biografer som Klaptræet og Vester VovVov, er man altid sikker på at sidde, se og høre godt, mens der vises kvalitetsfilm.

Den mest spektakulære biograf i Paris i øjeblikket ligger i byens nordøstlige udkant, i området La Vilette, der er ved at blive gennemgribende renoveret. La Géode (26, Avenue Corentin-Cariou) er en luksus-udgave af Tivolis og Bakkens forlystelsesbiografer. Herhjemme står man under en kuppel, totalt omsluttet af billedet, og suser op og ned ad rutchebaner med loop og kommer ud for mange andre halsbrækkende oplevelser, hvis eneste formål – på linje med de øvrige, kørende forlystelser – er at få en til at miste balancen. I La Géode forsøger man at forvandle markedsgøgl til kunst. Her sidder man fremragende og ser film, der kun sjældent falder for de balance-svækkende muligheder, det giver, når man har en halvkuppel på 1000 m² og 6 spors stereo i 12 højttalere til sin disposition. Alligevel var markedsgøglet der: »Kom nærmere, kom nærmere! Aldrig set før!«. Den film, jeg så i La Géode bar

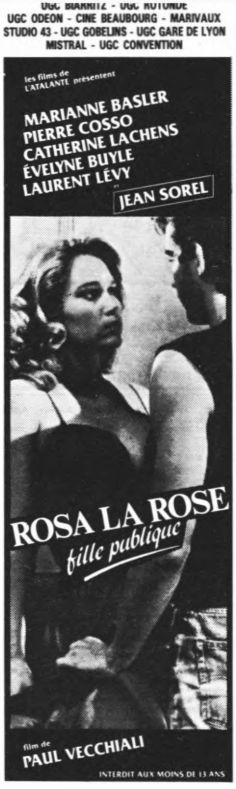
meget præg af en selvhøjtideligt uinteressant interesse for og stolthed over mediet selv: det skulle pludselig være interessant – ligesom i de første Lumière-film fra alverdens hovedstæder – at gense billeder af Keopspyramiden, Monument Valley, Peterskirken, New York Central Station . . . blot fordi billederne var ekstra store og lyden ekstra god. Det kan ikke tiltvinge sig andet end en fetichistisk interesse for de tekniske innovationer: 70 mm filmen kører horisontalt, hvilket giver fotogrammer på ca. 5 x 7 cm, der optages med et 172°s fiskeøje, og fremvisningen styres af EDB.

Bliver man således skuffet over Géodens forestilling, er det bare ned i metroen og tilbage til de store biograf-områder i arrondissementerne, Latinerkvarteret, Odéon, Champs-Elysées, Montmartre og Montparnasse. Der er altid en film for enhver smag – og om mandagen er det billigere end ellers.



Une image Omnimax 70 mm

La même image en 35 mm standard



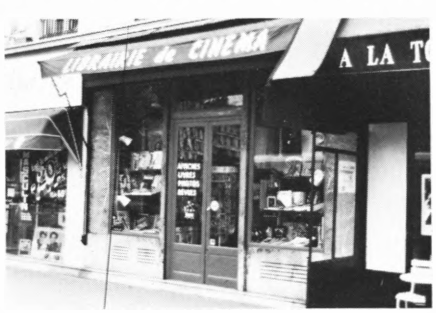
Boghandlerne, bøgerne

Er Paris filmtilskuernes Mekka, er byen ligefuldt et paradis for den, der interesserer sig for film-litteratur af enhver slags. Tidsskrifterne sælges fra bladkiosker, bøgerne f.eks. i de specielle filmboghandlere, Librairies de Cinéma, Librairie de la Fontaine, 13, Rue de Médicis er anbefalelsesværdig. Udover bøger og tidsskrifter forhandles filmplakater, postkort med stjernerne, filmlommebøger, badges, cigaretetuier og alt muligt andet.

For at holde lidt orden på de mange bøger og tidsskrifter kan man groft opdele dem i tre kategorier: 1) tidsskrifter og bøger for det »store publikum«, 2) værker for filmelskere, »cinéphiles« som de hedder og 3) æstetiske og teoretiske skrifter. Udgivelserne i den første kategori er først og fremmest farvestrålende skuespiller-biografier med ganske lidt tekst og et væld af billeder. Desuden filmårbøger – igen med mange billeder og lidt tekst – der helliger sig stjernerne, premiererne og den hellige, almindelige sladder. Sidst, men ikke mindst ligger de fleste af tidsskrifterne i denne kategori.

I den anden kategori skifter interessen groft sagt fra skuespilleren til instruktøren. For den biografgænger, der får lyst til at fordybe sig i den enkelte instruktørs værk, er det her, det sker. François Truffauts gamle interview-bog med Hitchcock er stadig det smukkeste eksempel i denne kategori. Den blev genudgivet i en endelig udgave i 1983 og er netop udkommet som billigbog på forlaget Ramsay, der i øjeblikket satser hårdt på cinephile bøger. I efteråret udsendtes små tyve billigbøger (Frank Capras, David O. Selznicks, Vincente Minnellis og Harpo Marx' selvbiografier, Bazins skrifter om Orson Welles og Norman Mailers bog om Marilyn Monroe for blot at nævne nogle), og der er planlagt yderligere udgivelser til foråret. Ramsay udlover en rejse for to til Hollywood til den, der svarer rigtigt på 14 *multichoise* spørgsmål om film. Svarene findes selvfølgelig i forlagets egne bøger. Efterårets væsentligste filmbog overhovedet hører hjemme på grænsen mellem denne kategori og den næste. Det drejer sig om Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (Cahiers du Cinéma). Bogens fem kapitler – Cahiers-årene, Karina-årene, Mao-årene, video-årene og 80'erne – spreder sig over 638 sider med 480 billeder. De giver Godards skrifter gennem 35 år tillige med arbejdspapirer og interviews. I januar-nummeret af Magazine Littéraire skamroser filmteoretikeren Raymond Bellour bogen, og han slutter med disse ord: »Der eksisterede i forvejen én bog, der gav indtryk af at favne hele den klassiske film: Truffauts Hitchcock-bog. Godard-bogen er den moderne udgave af den. Det er ligesom med Biblen: der er det Gamle og det Nye Testamente«(!) Bogen er redigeret af Alain Bergala, der også står for dens nyeste Godard-interview. Han sidder i redaktionen på Cahiers du Cinéma og er en af de fire forfattere til grundbogen Esthétique du film, (Nathan 1984). Hermed er vi ovre i den tredie kategori – de æstetiske og teoretiske værker.

Selvom Esthétique du film er fra 1984 skal den have et par ord med på vejen hér. Den er nemlig den bedste indføring i filmteori, jeg nogensinde har læst. Hverken Monacos How to read a film, Nordmarks Bildspråkets betydelser eller den danske Billeder i bevægelse når – deres mange kvaliteter til trods – Esthétique du film til knæene. Bogens fire forfattere, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie og Marc Vernet, tilhører den filmteoretiske (læs: filmsemiotiske) anden-generation, der har kunnet lukrere på det forarbejde bl.a. Christian Metz og Raymond Bellour gjorde i 60'erne og 70'erne. De har været gode elever, der nu selv er universitets-undervisere, og de forstår at give en fremstilling, der formidler et vanskeligt stof pædagogisk uden at virke nedladende overfor læseren. I fem kapitler, der alle er forsynet med systematisk ordnede forslag til videre læsning, gennemgås historisk prægnante, filmteoretiske positioner og problemer, sådan som de kun kan ses fra dagens Frankrig. De to første kapitler, »Filmen som billed- og lydmæssig repræsentation« og »Montagen« gennemgår filmens rum, dybdefocus, indstillingen, lydsidens betydning og montagen. Det tredje kapitel er helliget filmens fortælling, dens narrative aspekt, og det kaster et langt sideblik mod spørgsmålet om realitetsindtrykket i filmen. Fjerde kapitel, »Film og sprog« gennemgår kritisk Metz' første filmsemiologi (Essais sur la signification au cinéma I/II, og Langage et cinéma, der stadig er vægtige indlæg i den filmteoretiske debat) og giver en kort introduktion til den filmiske tekstanalyse, (l'anayse textuelle du film), der forsøger at danne sig et dynamisk begreb om, hvordan den enkelte film laver betydning efterhånden, som den møder sin tilskuer (Raymond Bellours artikelsamling L'analyse du cinéma og antologienne Le cinema americain I/II, Théorie du film og Lectures du film er hovedværkerne her). Netop tilskueren står i centrum i bogens sidste kapitel, der på forbilledlig klar vis sætter Freuds og Lacans psykoanalytiske begreber på plads i en filmteoretisk sammenhæng. Det er utroligt godt gået – og der er ingen placeringsproblemer på banen.

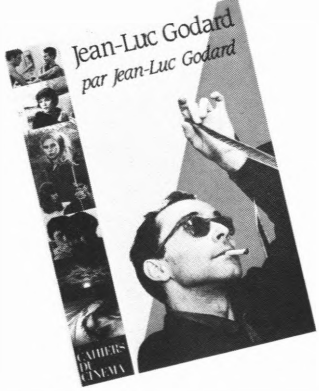


Esthétique du film gør det, enhver grundbog *må* gøre. Den udtaler sig kun om noget, den er sikker på. Derfor har den ikke de nyeste udviklinger i fransk filmteori med. Dem kan man holde sig orienteret om i tidsskrifterne. Cahiers du cinéma bringer af og til teoretisk vigtige artikler, og også Communications skriver af og til om film (sidst i nr. 38, 1983). Men rigtigt spændende bliver det i de nyere tidsskrifter Iris og Hors Cadre. Iris startede i 1983 og udkommer med to numre om året. Det redigeres fra Paris, men artiklerne trykkes på såvel fransk som engelsk, og redaktionskomiteen har medlemmer i USA, England, Canada, Venezuela, Syd-Afrika og

Australien. Franske bidrag resumeres på engelsk, engelske bidrag på fransk. Artiklerne er forskningsarbejder, og anmeldelserne er af den type, man faktisk får noget ud af at læse (4 numre koster 170 franc + 40 franc i luftposttillæg. Adressen er Iris, c/o Adels, 27, Rue du Faubourg St. Antoine, 75011 Paris, Frankrig). Hors Cadre er et tværvidenskabeligt tidsskrift, der udgives én gang årligt fra Vincennes Universitetet nord for Paris. Det er umiddelbart vanskeligere at gå til end Iris, fordi det qua sin tværvidenskabelighed betræder mere jomfrueligt land (prisen er varierende. Adressen er Hors Cadre, c/o Michel Lagny, 152, Boulevard Magenta, 75010 Paris, Frankrig).

Af andre nyere udgivelser har jeg især bemærket Michel Chions tre sidste bøger om stemmen og lyden i filmen og om, hvordan man skriver en drejebog (La voix au cinéma, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile 1982, Le son au cinéma, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile 1985 og Ecrire un scénario, Cahiers du cinéma/I.N.A. 1986), genudgivelsen af Edgar Morins social-antropologiske Le cinéma ou l'homme imaginaire (Minuit 1985), antologien med Sadouls skrifter om filmens franske pionerer Lumière et Méliès (Lherminier 1985) og endelig filosoffen Gilles Deleuzes L'image-mouvement og L'image-temps (Minuit 1983/1985). For nu ikke at fortsætte i det uendelige stopper jeg omtalen af nyere, fransk filmlitteratur hér. Der er nemlig mere endnu at berette fra filmens Paris. For ikke nok med at der vises mange film og skrives meget om film. Der undervises også i filmteori.

EXPOSITION
HUGO PRATT
DU 15 MARS AU 28 AVRIL
tous les jours de 10 h à 20 h sauf mardi,
mercredi jusqu'à 22 h



Undervisningen

Det er faktisk meget enkelt at gå til filmteoretisk undervisning i Paris. De tre væsentligste institutioner holder nemlig til under samme tag. Université de la Sorbonne Nouvelles Censier-bygning (13, Rue de Santeuil) På anden sal (nr. 210-212) ligger Institut for Filmvidenskab eller som det hedder: Département d'études et de recherches cinématographques et audiovisuelles. Den meget franske forkortelse bliver til det lettere overskuelige DERCAV. DERCAV tæller bl.a. forfatterne til Esthétique du film blandt sine lærere. Ikke desto mindre bliver man let træt af at frekventere DERCAV. Man skal være mere end heldig, hvis der er færre end 70 studerende til timerne i det udbombede undervisningslokale, hvor man sidder bunket sammen på lange rækker. At selve Censier-bygningen er godt gammeldags ulækker, beskidt og uhyggelig, gør kun ondt værre. Hvad der gør ondt bedre er DERCAVs cinematek, der viser 10 film om ugen (hverdage kl. 12 og kl. 18). Filmene organiseres i serier, så i efteråret har man kunnet se 10 Bergman-film, 10 film med Simone Signoret og Yves Montand, 10 film med og/eller af Orson Welles, 20 Godard-film og 20 japanske film. Entré? En tier pr. film.

Le Centre Universitaire Américain du Cinéma à Paris holder også til i Censiers skumle gange. Undervisningen der er fortrinsvis lagt til rette for amerikanske studerende, men også DERCAVs studerende kan deltage. Dog først efter tre års studier. Så niveauet og gennemsnitsalderen er højere, men antallet af studerende er mindre end på DERCAV. Centret er oprettet efter aftale mellem DERCAV og University of California og andre amerikanske universiteter, der i første omgang åbenbart så sig nødsaget til at sende deres egne studerende til Paris – i stedet for at hente Paris til USA, sådan som man så småt er i gang med nu. Således er Raymond Bellour, der underviser for amerikanerne, på vej over dammen. Centrets betydning for amerikansk filmteori fremgår f.eks. af, at hele den oprindelige redaktion af det feministisk/filmteoretiske Californien-tidsskrift Camera Obscura havde sin gang her, før den rejste hjem for at starte importen af fransk filmteori.

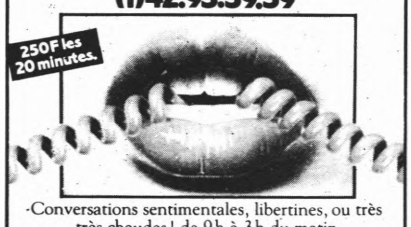
V.O. : REFLET BALZAC - SAINT-ANDRE-DES-ARTS
REFLET LAFAYETTE
LA COMEDIE AUX 5 OSCARS
Meilleur Film - Meilleur Acteur - Meilleure Actrice
Meilleur Metteur en Scène - Meilleur Scénario
CLARK GABLE CLAUDETTE COLBERT
NEW YORK MIAMI

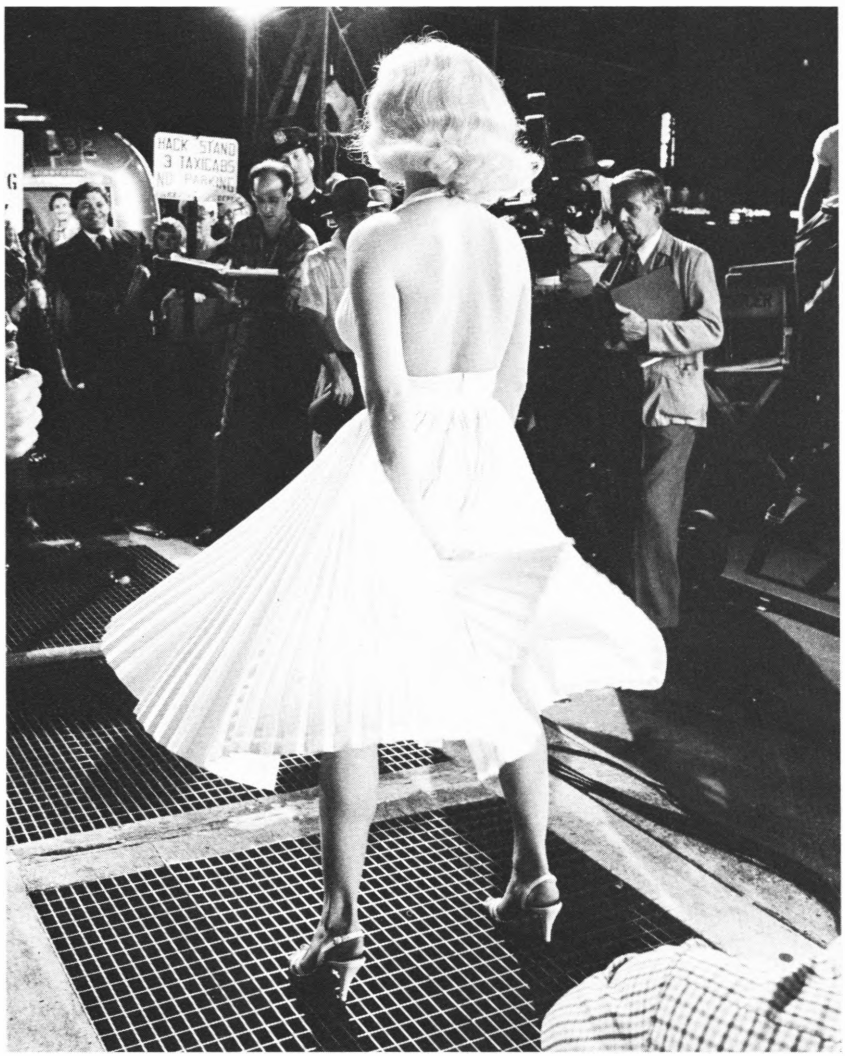
Udover at huse DERCAV og det amerikanske center har Censier – i DERCAVs regi – også plads til filmsemiotikkens grand old man, Christian Metz, der her afholder sit årligt tilbagevendende filmsemiotiske seminar. Undervisningen – eller snarere: debatten – hører hjemme under Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), og licentiat-(sådan cirka) studerende, samt filmundervisere og -forskere fra nær og fjern: franskmænd, selvfølgelig, men også tyskere, italienere, hollændere, amerikanere, en enkelt bolivianer – og i al beskedenhed: en enkelt, ydmyg dansker. Metz taler i år kort fortalt om forholdet mellem billeder af enhver art og sproget. En gammel kæphest, som i sig selv kan være spændende nok at ride, men som kun i anden omgang har relation til filmstudiet. Det største filmteoretiske udbytte af Metz' seminar skal derfor hentes andetssteds, nemlig i Metz' indledende »annonces«. Metz er filmsemiotikkens nestor, og derfor føler filmsemiotiske forskere rundt omkring i verden sig kaldet til at tilsende ham deres seneste værker. Dem præsenterer han så på seminaret, side om side med oplysninger om franske udgivelser og parisiske filmbegivenheder så som udstillinger, specielle filmforevisninger og forsvar af forskellige typer universitetsafhandlinger. De øvrige seminardeltagere giver deres besyv med, så den første halve time er hver gang en guldgrube af informationer. Metz viger gerne pladsen for gæsteforelæsere fra udlandet, så da italiensk filmteoris i øjeblikket hotteste navn, Francesco Casetti, lagde vejen omkring Paris, stak han lige hovedet indenfor et par timer.

Der undervises naturligvis i filmteori mange andre steder i Paris, men DERCAV, det amerikanske center og Metz' seminar gør tilsammen Censier til sted*et* for filmteori. Dog – for den filosofisk interesserede er der af og til noget at hente på det nystartede Collége Internationale de Philosophie (1, Rue Descartes), hvor »hvemsomhelst« kan udbyde undervisning i filosofisk orienterede mener.

Men nu må det være nok med at sidde her ved skrivemaskinen: jeg skal i biografen, jeg skal købe og læse bøger og tidsskrifter, jeg skal til undervisning – og de seks TV-kanaler viser masser af film. Paris? C'est du cinéma!

Palle Schantz Lauridsen (f. 1955) cand. mag. i dansk og filmvidenskab, kandidatstipendiat ved Institut for filmvidenskab. Har udgivet afhandlingen »Christian Metz' filmsemiotik«, SEKVENS 1984.

ALLO DÉSIR
(1)42.93.39.39
250F les 20 minutes.

Conversations sentimentales, libertines, ou très très chaudes ! de 9h à 3h du matin.
Cartes de crédit acceptées. 24, rue de Marignan PARIS 8e



Den biografiske bølge

af Peter Schepelern

Blandt de virkelige historier har kunsten kastet sig over de store kunstneres liv. Kunstens skabere som fascinerende personligheder fanger interessen hos andre kunstnere, men der er ingen garanti for, at der også bliver ny kunst ud af det.

Vita brevis, ars longa – sagde latinerne: *Livet er kort, kunsten er lang,* en sentens der skulle fortælle, hvordan kunstens udødelighed triumferer over det stakkede jordeliv. Men i nutidens kulturforbrug er det modsatte ofte påfaldende: Der synes at være en stigende tendens til at dyrke kunstnernes liv og levned i stedet for deres kunst. Opmærksomheden samles om Strindbergs galskab, Andersens gebis, Van Goghs øre, Dreyers mor og Fassbinders parforhold, mens værkerne kommer i anden række. Der dyrkes ikke kunst for kunstens skyld, men for kunstnernes.

Det gælder kritikken – hvor den biografiske metode efter generel forvisning under nykritikkens, ideologikritikkens og strukturalismens regeringsperioder nu er ved at blive rehabiliteret – og det gælder kunsten selv. Vi oplever for tiden en sand bølge af biografiske kunstnermyter, der gøres til fiktionsemner både i litteratur, teater, tv og film. Efter 60ernes og 70ernes udforskninger af hverdagsmennesket, skal vi nu i de nyfattige 80eres kroniske krise diverteres med det ekstraordinære: Fra rum- og fantasivæsner til berømte menneskers fantastiske liv – og hvad er mere fantastisk end berømmelsen? Der fokuseres på alle slags eksceptionelle skæbner fra virkelighedens overdrev, men især forgudes den store kunstner i fiktiviserede biografier.

Den biografiske film som egentlig genre fik sin første store popularitet midt i 30rne,

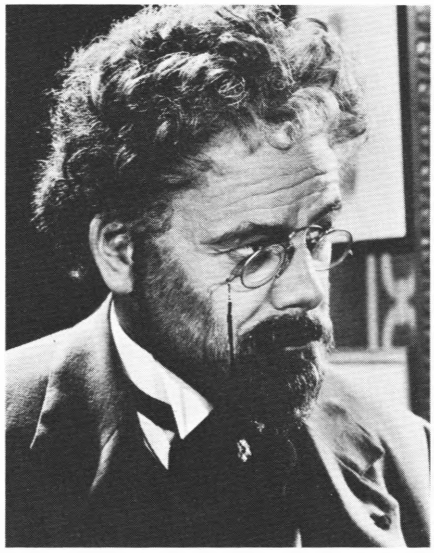
specielt Warner Brothers havde succes med deres 'bio-pics', og i de næste ti år blev der lavet snesevis af film om berømte levnedsløb – det var hovedsagelig regenter, opfindere og kunstnere, der måtte holde for. Symptomatiske var tre film fra hver af disse kategorier, hvori tidens førende amerikanske karakterskuespiller Paul Muni brillerede som oprørslederen Juarez, som videnskabsmanden Pasteur og som forfatteren Zola. Filmene – *Juarez, The Story of Louis Pasteur, The Life of Emile Zola*, alle instrueret af William Dieterle – var højt berømmede i samtiden og er smukke eksempler på Hollywoods ædleste humanistiske og demokratiske engagement. De byder på al den bagklogskabens dramaturgi som er obligatorisk for genren. Muni er hver gang en 'stor' mand, som næsten pr. definition må være miskendt af den fordomsfulde samtid og hyldet af den begejstrede eftertid. Berømthedens liv formede sig som en kamp for anerkendelse, en kamp hvis sluttelige udfald selve filmens eksistens på forhånd tilintetgør enhver tvivl om. Denne formel bruges ikke mindst i kunstnerbiografierne. Både Alexander Kordas genreskabende britiske film fra 1936 om *Rembrandt* med Charles Laughton i titelrollen og filmen om Zola fra 1937 er typiske ved deres begrænsede interesse for værket og ubegrænsede for levnedløbet: Zolas bindstærke forfatterskab tæller kun ringe ved siden af hans indsats i det 'virkelige' liv: engagementet i Dreyfus-sagen, og Rembrants personlige problemer fremstod naturligvis som mere betydningsfulde end hans kunst.

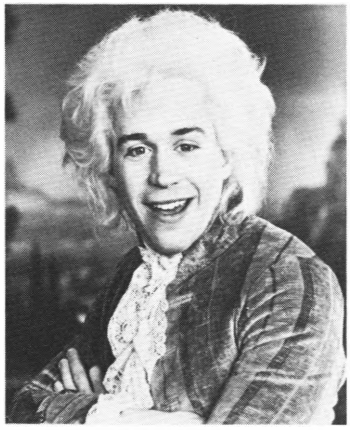
Tendensen bliver så at sige skoledannende med film fra 50erne som Minnellis *Lust for Life* om Van Gogh og Hustons *Moulin Rouge* om Toulouse-Lautrec, hvor hovedinteressen samler sig om kunstnerens dramatisk exceptionelle levnedsløb, mens hans kunst bliver set som en slags biprodukt, som vi hovedsagelig interesserer os for, fordi det belyser hans interessante livshistorie. Van Gogh-filmen var baseret på en bestseller af Irving Stone, som netop, omend med vekslende held, specialiserede sig i romanbiografier om kunstnere, bl.a. om Jack London, Michelangelo og senest Pissarro, kunstner-romantiske trivialromaner der fortsætter den tradition, som indledes med russeren Merežkovskijs Leonardo da Vinci-roman fra 1900, og som utvivlsomt hos det almindelige publikum har støttet opfattelsen af, at kunstnernes livsløb er den bedste nøgle til deres kunst. I nyere tid fik genren ny kraft fra englænderen Ken Russell, der med sit dynamiske og barokke talent portrætterede stumfilmidolet *Valentino*, billedhuggeren Gaudier-Brzeska og en række komponister: Tjajkovskij i *The Music Lovers*, Liszt i *Lisztomania* og *Mahler*, hvortil kommer tv-film om Richard Strauss, Prokofiev, Debussy, Bartók, Elgar og især Frederick Delius i den fremragende *En sommersang*.

Men selv om der altså er en forholdsvis rig tradition af sådanne filmiske kunstnerbiografier at øse af, er det store medie-fremstød, vi oplever nu, en anderledes massiv kulturbølge.

Mit Afrikas succes er symptomatisk. Der har i årevis været planer om en filmatisering af »Out of Africa«, ligesom der har været talrige andre Blixen-projekter, af hvilke Orson Welles' planlagte adaption af den fantastiske fortælling »Drømmerne« tegnede mest lovende. Trods alle initiativer blev det dog kun til Welles' udmærkede lille filmatisering af *Den udødelige historie* og for nylig en bovlam italiensk televisering af *Ehrengard*. Når projektet om en Afrika-film nu omsider lod sig realisere, var det tydeligvis fordi den rette biografiske vinkel i mellemtiden var kommet til. Blixens bog har jo været tilgængelig siden 1937, men først da »Breve fra Afrika« (1978), og Errol Trzebinskis og Judith Thurmans biografier om henholdsvis Finch Hatton og Blixen (fra 1977 og 1982) har draget sløret væk for de mere intime detaljer i fortatterindens liv, blev det til noget i Hollywood. »Den afrikanske farm« kunne være nok så god, men uden historien om Blixens syfilis og uægteskabelige passion var der ikke blevet nogen film!

Andre nylige eksempler på den fashionable udnyttelse af kunstneres og åndspersoners liv som fiktiviseret materiale er prosaværker om Bang og Brandes og Ingeborg Stuckenberg, og til en vis grad Stangerups





Fra oven: Paul Muni og Emile Zola; Tom Hulce og Wolfgang Amadeus Mozart: Kaj Munk og Benny Poulsen med Merete Voldstedlund.

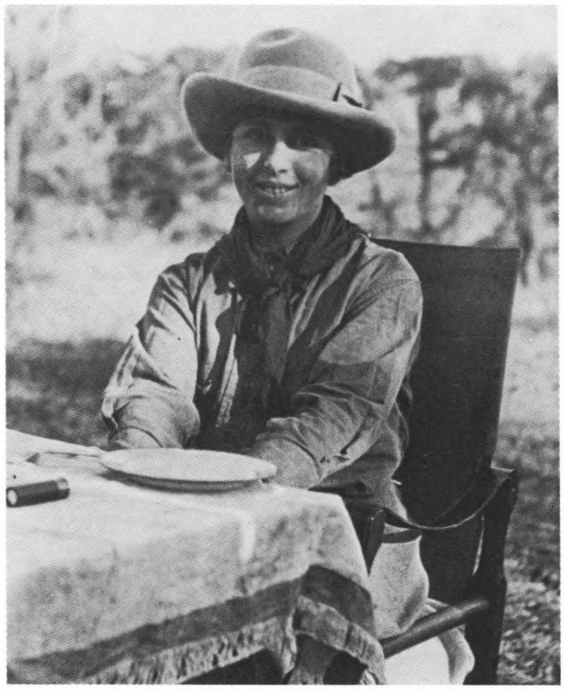
Øverst Theresa Russell som Marilyn Monroe i Pigen og professoren; nederst Marilyn selv med Tom Ewell i scenen på risten fra Den søde kløe (The Seven Year Itch, Billy Wilder 1955).

romaner om naturforskeren Lund og kritikeren Møller. Per Olov Enquists højligt succesfulde »Tribadernes nat« og »Fra regnormenes liv« om Strindberg, Andersen, Heiberg og Heiberg er symptomatiske eksempler fra dramatikken, som også har sat Edvard Munch, Holger Drachman, Sarah Bernhardt, Van Gogh, Edith Piaf og Gertrude Stein på scenen. Da Ulla Ryum for nylig kom med endnu et bud på den tilsyneladende uopslidelige historie om Marie Grubbe, fik heltinden typisk nok selskab af Holberg, Blicher, Andersen og J.P. Jacobsen – det var faktisk kun Ryum selv, der manglede. Senest har Shaffers »Amadeus« tiltrukket sig symptomatisk opmærksomhed på verdensplan. Naturligvis er anekdoten om Salieris had til Mozart – en romantisk myte om det gustne overlæg kontra den guddommelige inspiration – i sig selv et ægte kunstnerisk stof, der måtte tiltrække en ferm teaterskrædder som Shaffer.

TV-mediet, der altid fremviser de kulturelle tendenser med ubarmhjertig klarhed, boltrer sig ikke mindre: Vi møder Wagner i en engelsk serie, Strindberg i en svensk, Colette i en fransk, Bach i en østtysk. Det danske udspil, serien om Kaj Munk, illustrerede ganske godt det paradoksale i denne approach set som kulturformidling: Udgangspunktet har åbenbart været den kendsgerning, at Munk, der i en menneskealder holdt dansk kulturliv i ånde på godt og ondt med sin bombastiske dramatik, i lang tid har været negligeret af en eftertid, der ikke havde så megen forståelse for den hule patos og den dubiøse ener-dyrkelse hos denne nationale martyr. Men i stedet for så at søge nye værdier – eller forsvare de gamle – i »En Idealist« og »Ordet«, vælger dansk tv at spilde penge og kræfter på at snegle sig gennem forfatterens lidet givtige levnedsløb, som om det var dér tampen brændte. Hvis værket har mistet sin kraft, hvordan skulle så beretningen om forfatterens kedsommelige livshistorie skaffe den tilbage?

Og så der der måske alligevel en mening i det. For hvordan man end ser på det, så kan det jo ikke nægtes, at denne personkult alligevel ender med at føre et stort og nyt publikum til værkerne selv. Paradoksalt nok har *Amadeus* – ikke mindst i den filmatiserede udgave – været i stand til at udbrede Mozarts musik til et større publikum end værkerne ellers ved deres egen musikalske kraft har formået i de sidste 200 år. Der er også betydelig ironi i det faktum, at Enquists kreative standhugst i danske guldalder biografer går hen og bliver større succes'er end de pågældende forfattere ellers kan notere sig i tidens teaterliv: Interessen for Heibergs og Andersens dramatik er ellers ikke ligefrem overvældende. På tilsvarende måde er det slående, at Blixen-filmen netop ikke specielt henvender sig til Blixen-læsere, men lægger op til at filmpublikummet, således stimuleret, kan søge bøgerne. De talrige nyudgivelser, der dukker op overalt i filmens kølvand, synes da også markedsført ud fra denne omvendte tese: Karen Blixen, der er berømt for at være hovedperson i Meryl Streep-filmen, har faktisk også skrevet nogle spændende bøger!

Men det ændrer ikke ved det præg af kannibalisme, som præger denne bølge. Når Enquist bruger Andersen og Heiberg til sit drama, når Stangerup kommer med sine guldalderfund, når Thorkild Hansen svælger i Hamsuns tragedie i sin semi-roman, når film efter film søger en betydningsfuld kunstnerskæbne som stof (aktuelle eksempler er Mai Zetterling *Amorosa* om den svenske forfatter Agnes von Krusenstierna, Paul Leducs *Frida* om den mexicanske malerinde Frida Kahlo, Derek Jarman *Caravaggio* om den italienske barokmaler, Hermann Zschoches østtyske *Hälfte des Lebens* om digteren Hölderlin, John Reids newzelandske *Leave All Fair*, der lader kritikeren John Middleton Murray genopleve forfatterinden Katherine Mansfield, og Henning Carlsens Gauguin-film, *Oviri*, ikke at forglemme), – så befordrer det nok disse eneres interessante personligheder, som kan inspirere kunsten så godt som alt muligt andet, men befordrer også en i grunden temmelig triviel fascination af betydningsfulde personers interessante liv, småborgerlig tørst efter sensationer fra berømthedernes esoteriske cirkler, i pinlig grad svarende til den kæmpemæssige industri, der lever af at kolportere nyheder om *celebrities* af alle slags til en utålmodigt ventende verden. At kampen mellem den borgerlige nørkler og det uborgerlige naturtalent skulle være interessantere, når dens kombattanter er Heiberg og Andersen eller Salieri og Mozart, svarer til opfattelsen af, at livets almindelige hændelser – fødsler, bryllupper, skilsmisser, sygdomme, dødsfald – antages at være uendelig meget vigtigere at høre om, når de opleves af en skuespiller, en tv-vært eller en kongelig person, end når de indtræffer i et anonymt menneskeliv. Det er for så vidt kun præsentationen, talentet og kunstens 'aura', der adskiller ugebladenes sladder om de kendtes meriter fra den sladder, der når alt komme til alt også er substansen i det meste af den biografiske fiktion i medierne. Vejen »Fra regnormenes liv« til Billedbladet og Se og Hør er måske ikke så lang som »Vejen til Santa Lagoa«.



Karen Blixen i Afrika – og Meryl Streep. Til højre: Anthony Quinn som Gauguin og Kirk Douglas som van Gogh i Filmen om van Gogh (Lust for Life). Donald Sutherland som Gauguin, se side 19.

Men der kan være andre perspektiver i den fiktiviserede kunstnerbiografi end blot en blanding af berømthedskult og kunstner-dyrkelse, serveret med fortællingens etablerede stereotyper. I en film som Paul Schraders *Mishima* bruges genren til at pege på essensen: Livsløbet tolkes som værk, den biografiske fantasi bliver den definitive sublimering af forfatterens *oeuvre*. Her finder den klassiske kunstnerbiografi, der sammenstiller *Leben und Werk*, sit ideelle stof. Schrader ræsonnerede over dette forhold, da han skulle lave filmen: »If you're going to make a film about Mishima, make a film about what is special about him, which is this notion of turning one's whole life into a work of art«. Filmen bruger farver til de fiktive afsnit, der gengiver forfatterens værker, og sort-hvid til de reale afsnit om forfatterens liv, et princip der signifikant brydes i de gennemgående scener, der skildrer de dramatiske begivenheder den 25. november 1970, hvor Mishima begik harakiri efter det mislykkede forsøg på at vinde soldaterne for sin sag: Ved at bruge farver her markeres det, at disse handlinger ikke var del af forfatterens biografi, men af hans værk. Værket og livet bliver et udeleligt hele.

Et endnu mere fantasifuldt perspektiv for genren kan man se i Nicholas Roegs nye film: Selv om en fortekst forsikrer, at det er ren fiktion, er det ikke svært at gennemskue at både *Pigen og professoren* samt en del af de andre personer har alt andet end tilfældig lighed med autentiske personer. I traditionen fra biografiske kunstner-fantasier som Thomas Manns »Lotte i Weimar« og Wenders' *Hammett*-film fabulerer Roeg over Marilyn Monroes apokryfe møde en New York nat i 1954 med videnskabsmanden Albert Einstein, baseballspilleren Joe DiMaggio og senatoren Joseph McCarthy: Det er fri fantasi, men det er også autentisk portrættering. Det er biografisk magi som bliver til biografmagi.

Hvem ejer hvem

Kan man tage patent på virkelige personer? Thorkild Hansen beskyldte i foråret Sven Holm for at have benyttet hans Peter von Scholten i manuskriptet til den planlagte film om den danske guvernør, der frigav slaverne på de dansk-vestindiske øer i 1848. Da von Scholten er en historisk person, står det enhver frit at benytte ham, ligesom historiske forhold i det hele taget, til hvad som helst. Men Thorkild Hansens roman, »Slavernes øer« (1970), er beskyttet af ophavsretten. Den tynde is begynder, når det er værkets opfattelse af historiske forhold, der skal vurderes (for slet ikke at tale om det mindre formelle, at man kan blive sur over at se sin egen gode idé udnyttet af andre). I det konkrete tilfælde er der den yderligere hage, at der formelt ikke er noget andet værk at sammenligne med Thorkild Hansens, et filmmanuskript er nemlig ikke noget værk, kun den endelige film, som jo ikke er lavet endnu (hvilket Filminstituttet har henvist til for at komme udenom problemet).

Det afholdt dog ikke daværende kulturminister Niels Matthiasen og Filminstituttet fra at gribe ind overfor Jens Jørgen Thorsens Jesus-filmprojekt (som FI selv havde støttet) i 70'erne, hvor der også kun forelå et manuskript. Jesus som historisk person kunne man ikke hindre Thorsen i at mene om, hvad han ville, men staten fik skovlen under sin egen kulturpolitiske sikring af den kunstneriske frihed ved at gribe til evangelisternes (mildest talt tvivlsomme) ophavsret, Thorsens film 'ville sandsynligvis' blive en forvanskning af Bibelen! Det spørgsmål er stadig den dag i dag under vurdering i et særligt udvalg, selv om Monty Python folkene i mellemtiden nogenlunde har gjort, hvad Thorsen ikke måtte, i *Life of Brian* (1979). Og her ligger så næste lag i den rullende snebold, hvad med forholdet mellem denne film og Thorsens manuskript, der blev til et værk, da han udgav det i 1975?

Det fiktive element er for faktionens og docu-dramaets kritikere det svage punkt, mens det for kunstneren er det stærke punkt, det er her den frie bearbejdelse sætter ind, og det er den det drejer sig om i ophavsretten (hvilket Thorsen henholdt sig til) og i den almindelige omgang med værkerne. Men her bliver det yderligere uoverskueligt, når der eksisterer *flere* sådanne frie bearbejdelser af de faktiske sager som man kan være inspireret af. Jesus er der digtet en del over. Og von Scholten: jeg læste første gang om ham i børnebogen »Samme kurs« fra 1952 af Jan Hein og kunne fortsætte i Preben Ramløvs store »Massa Peter« fra 1967. Dem har Hansen måske også læst? Og hvad nu med Gauguin? Har Henning Carlsen til sin nye film *Oviri* skelet til tidligere dramatiseringer eller kender han dem, så han har kunnet sikre sig, at hans idé ikke ligner de tidligere? Somerset Maugham har skrevet om Gauguin (hvor navnet var ændret) i »Drømmen« (1919), der blev filmatiseret i 1942 under samme titel med George Sanders som maleren, og han er også inkluderet i amerikansk TVs galleri over kendte hoveder med TV-filmen *Gauguin the Savage* (1980), manus J.P. Miller og med David Carradine som et særpræget valg i titelrollen (og desuden optræder han i Anthony Quinns skikkelse i Minnellis *Filmen om Van Gogh*, 1956).

Nærmere på vor tid er *Mishima*, hvor den portrætterede forfatters enke forbød Paul Schrader at nævne Mishimas homoseksualitet og fascistiske tilbøjeligheder. Det kunne hun ikke direkte, hun har ikke rettighederne til hans liv, men hun har rettighederne til hans værker, som Schrader også benyttede i sin film. Han måtte derfor gå ind på enkens betingelser, til gengæld overholdt han ikke aftalen, for så havde der jo ikke været nogen historie at berette.

Mere speget bliver det med nulevende personer. Sensationspressen betaler ofte uhyrlige summer til katastrofevidner, storforbrydere og lignende, der kometagtigt opnår forsidestatus. Dog betales ikke for sagen, her er frit slag, men for at kunne bringe den personlige beretning ('Treholts egen historie'). Den praksis, og dens indvirkning på både personen og sagen, skildres udførligt i Norman Mailers »The Executioner's Song« og i TV-filmatiseringen (1982) med manus af Mailer om den dødsdømte Gary Gilmore og hans kamp for at blive henrettet. Mailers version var så næste lag på lagkagen.

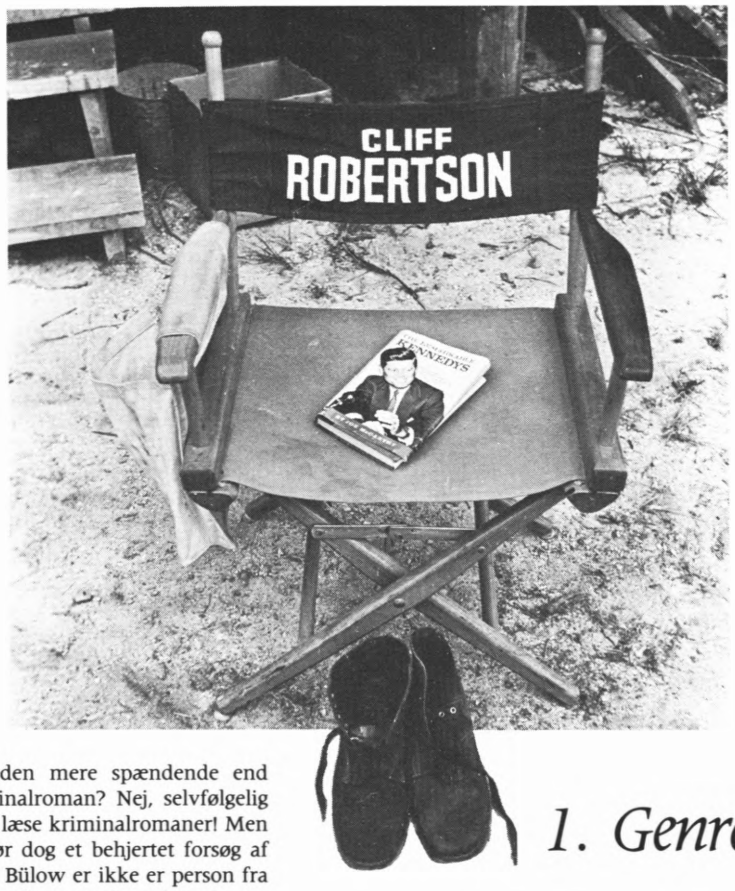
I modsætning til Gilmore, så skrev hans forgænger blandt verdensberømte morddømte, Caryl Chessman, selv sin beretning (om kampen for *ikke* at blive henrettet, en kamp, han tabte i 1960 efter 12 år i dødscelle). Ironisk nok modsagde filmatiseringen af bogen, *Dødscelle 2455* (1955), hans eget standspunkt mens han levede. Til gengæld blev han støttet efter sin død – i Alan Aldas sympatiske person – af docu-dramaet *Kill Me If You Can* (TV-film 1977, på dansk TV som *Sagen Caryl Chessman*, der lånte titlen fra Chessmans bog, men ellers var en en selvstændig nybearbejdelse).

Da Karen Silkwood sagen, efter flere film hvor navnene var ændret, omsider nåede lærredet med de rigtige navne i Mike Nichols' *Silkwood* (1983), havde selskabet under researchen til filmen betalt de virkelige personer for deres beretninger – og så for at sikre sig mod injuriesager. Det sidstnævnte gjaldt specielt Sherri Ellis, som Silkwood havde delt hus med. »De betalte mig $ 67.000 for frit at kunne bagtale mig«, fortalte hun pressen. Kun *hendes* navn var ændret i filmen, og i Chers figur (som hed Dolly Pellikan) var hun en helt anderledes person end i virkeligheden, bl.a. lesbisk. Hun blev derved en fiktiv person blandt de autentiske i filmen, mens virkelighedens faktiske person måtte betales for at blande sig udenom.

Er sondringen mellem fakta og fiktion et genrespørgsmål i medierne og et filosofisk spørgsmål i kulturen, så er den til gengæld i juridisk forstand mere konkret. Sherri Ellis' stærke forhandlingsposition bundede i, at hun var ukendt, en ikke-offentlig person, hvor man nogenlunde klart kan efterprøve, hvad der er fakta og hvad der er mediernes påfund. Men er man først kommet i mediernes søgelys, frivilligt eller ufrivilligt, så bliver man offentlig ejendom, og så bliver det svært at skelne data fra digt. Det var klart nok digt, da Klaus Rifbjerg lod prinsesse Margrethe og Olof Palme forelske sig i »Marts 1970«, men de ville have haft svært ved at opnå dementi, bortset fra at de netop som offentlige personer sjældent ville lade sig rode ind i en disput om sådan en sag. Jeg ejer mig – eller gør jeg?

Kaare Schmidt

Det er virkelig sket – men er det også sandt?



Enhver lighed med levende og døde personer var tidligere utilsigtet. Nu er ligheden ofte pointen, virkeligheden trænger sig på, docu-dramaet vinder frem – en ny genre med spændende muligheder

af Kaare Schmidt

1. Genren i tværsnit

Er virkeligheden mere spændende end nogen kriminalroman? Nej, selvfølgelig ikke, hvorfor så læse kriminalromaner! Men virkeligheden gør dog et behjertet forsøg af og til. Claus von Bülow er ikke er person fra *Perry Mason*, men fra en anden TV-serie, en, der handler om virkeligheden, nemlig TV-avisen. Efter en celeber retssag blev han i 1982 dømt for mordforsøg på sin kone, og efter nok en celeber retssag blev han i 1985 frikendt. Historien havde alle retssalsdramaets ingredienser, var det derfor den blev slået stort op i pressen?

»Denne historie har næsten alle elementerne fra et shakespearedrama«, mener E. Howard Hunt, der har fået den originale idé at lave en Broadway-musical over sagen, arbejdstitel: Beautiful People. En musical er måske ikke lige det, man forbinder med en tragedie, og virkelighedens historie var jo en tragedie. Den autentiske historie berører nogle andre tangenter end fiktionen, ikke kun dem med facts, men også dem med virkelige mennesker. Det er docu-dramaets dilemma, denne cocktail af journalistik og skuespil, der vil give reportagen dramatisk liv og give dramaet forsidesensationens slagkraftighed. En genre, der på én gang dramatiserer og afdramatiserer, efter sloganet: Utroligt, men sandt! Dramaet, der ikke er fiktion, ikke fantasifuldt digt, ikke overspændt konstruktion.

Hvad skal man tro?

Men der er ikke nogen garanti for, at docu-dramaet præsenterer sandheden, hele sandheden og intet andet end sandheden. »A true story« eller noget tilsvarende står der i reglen på disse beretninger. Men sandheden er der delte meninger om.

De gamle modstandsfolk mente ikke, at TV-serien om Jane Horney – den svenske kvinde, der blev likvideret af modstandsbevægelsen under krigen – fortalte sandheden, når den påstod, at Horney var uskyldig. Danmarks Radio, der havde penge i den svenske produktion, endte med at give en undskyldning og erklære, at seriens beskyldninger var grundløse. Selv om der stod på forteksterne: »Dette är en dramatiserad historie – till delar diktad – men bygger på verkliga händelser. Visse personer har slagits samman och flera namn har ändrats.« Det er ikke til at vide, hvad der er fakta og hvad der er fiktion, hverken i serien eller i virkeligheden. Serien dækker sin virkelighedsbeskrivelse ind bag fiktionen, og modstandsfolkene hævder så at sige at have eneret på en virkelighed som ikke kan dokumenteres. Hvad skal man tro?

For eksempel er ovennævnte E. Howard Hunt næppe videre troværdig. Han var selv en af hovedpersonerne i et nok så omtalt retssalsdrama fra det virkelige liv, nemlig Watergate-sagen 1972-74, hvor han var med som medlem af Nixons 'blikkenslagerbande'. Siden har han givet sig af med at skrive kriminalromaner, men Bülow-sagen har åbenbart vakt gamle minder.

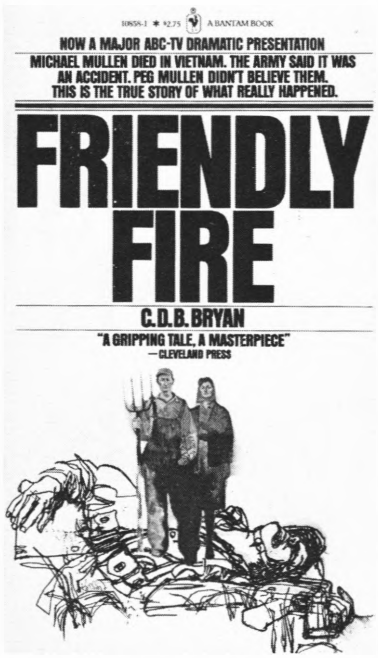
Watergate-sagen havde blandingen af kriminalintrige og stort samfundsdrama, hvor virkeligheden både overgik fiktionen, satte spørgsmålstegn ved fundamentale forhold – og selv blev til fiktion. Den blev pressens bedste historie i mands og kvindes minde og som sådan en udfordring for fiktionen. Filmen *Alle præsidentens mænd* (1976) dramatiserede pressens afsløring af sagen, TV-føljetonen *Bag magtens porte* (1977) fortalte baggrundshistorien efter Nixon-rådgiveren John Ehrlichmans roman »The Company« (1976), TV-filmen *Will, G. Gordon Liddy* (1982) fulgte rådgiver Liddy i fængsel, og TV-føljetonen *Blind Ambition* (1979) tog ud-

gangspunkt i retssagen og rullede sagen baglæns op efter en tredie rådgiver, John Deans beretning. Deans karakter af sandhedsvidne blev understreget af valget af Martin Sheen til rollen, Sheen havde spillet Robert Kennedy i docu-dramaet om Cuba-krisen, *Raketterne i oktober* (1974), og senere avancerede han til rollen som John F. Kennedy i en serie om dennes politiske karriere, *Kennedy* (England 1983). Det ene docu-drama bekræfter det andet – med fiktionens virkemidler.

Et godt spørgsmål

Watergate åbnede sluserne for en sand stormflod af docu-dramaer. Måske var presset ekstra stort, fordi tidens andet store virkelighedsdrama, Vietnam-krigen, havde været for traumatisk til dramatisering. USAs krigsførelse havde været upopulær hos dets allierede i Vesteuropa og var blevet det i stadig stigende grad på hjemmefronten efterhånden som krigen trak ud og – formentlig lige så væsentligt – fordi den blev transmitteret af TV. Det var den første 'dagligstuekrig', hvorved TV gav mediernes virkelighedsrelation en ny betydning. I lande, der ikke var direkte involveret, kunne krigen opleves som netop en TV-krig, en ny slags spændingsserie af dramatiske højdepunkter (hvilket nok er en medvirkende grund til den stadig mere realistiske vold i actionfilm). De lande, der sendte tropper til Vietnam, fik krigens blodige alvor som levende del af hjemmefronten, og USA tabte først og fremmest krigen på hjemmefronten. Det er da også iøjnefaldende, at hovedparten af de amerikanske film og TV-dramaer, der refererer til Vietnam, foregår hjemme i USA, samt at der kun er ganske få docu-dramaer iblandt.

Et af de få er TV-filmen *Friendly Fire* (1979), der næsten forklarer hvorfor der ikke er flere. Et ægtepar, der tror på den sag, som deres søn kæmper for i Vietnam, begynder ved meddelelsen om hans død at undersøge omstændighederne. Det viser sig nærmest umuligt at trænge igennem den officielle tavshed, men de tager kampen op og finder ud af, at han blev dræbt af artilleri fra egne linier (friendly fire), måske var artilleristerne fulde eller narkopåvirkede, måske var det blot typisk for krigen i det hele taget. I hvert fald mistede forældrene enhver tidligere patriotisme, og deres sag fik betydning for modstanden mod krigen.



Som docu-drama samler filmen de typiske træk fra de bedste af slagsen: en sag, der faktisk har flyttet nogle hegnspæle, dramatiseret sobert og indfølt og med et slagkraftigt perspektiv, der i dette tilfælde gjaldt både krigens karakter og befolkningens placering under dobbelt ild mellem opbakning til deres udkommanderede familiemedlemmer og myndighedernes løgne. Filmen stiller dermed et godt spørgsmål: hvad skal man tro på?

En god historie

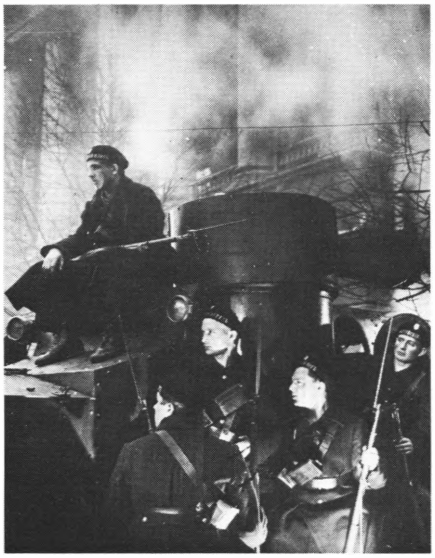
Det er naturligvis langt fra alle docu-dramaer, der stiller gode spørgsmål. Virkelige historier indeholder ikke nødvendigvis nogen dybere sandhed, og det samme gælder dramatiseringer af virkelige historier. På det punkt er der ingen forskel til den rene fiktion. Det afgørende for et drama er ikke, om der er benyttet en virkelig historie eller ej, men *hvilken* historie og *hvordan* den er brugt, og – hvis den er autentisk – *hvorfor* den er dramatiseret. *Friendly Fire* kunne have været ren fiktion, men den autentiske baggrund gjorde det vanskeligere at afvise den som blot og bart et synspunkt på et kontroversielt emne. Sådan greb A-kraft-tilhængere f.eks. *Kina Syndromet* an: som ren fiktion blev den afvist som simpel spekulation – lige indtil ulykken på Harrisburgs A-kraftværk gjorde det til en virkelig historie. Docu-dramaets væsentligste styrke ligger derfor i kontroversielle emner, hvor dramaet har et væsentligt perspektiv og dokumentationen leverer gode argumenter. Da ren fiktion jo lige så vel kan have væsentlige perspektiver, må docu-dramaets særlige pointe findes i de tilfælde, hvor dokumentationen gør en forskel.

Det lyder jo selvindlysende, men for en stor del af de film, der baserer sig på virkelige historier, gør de hverken fra eller til, ofte mere fra end til. *Papillon* (USA 1973) er en flugt- og stjernefilm (Steve McQueen, Dustin Hoffman), hvor den virkelige Papillon næppe kan siges at forlene filmen med noget dybere eller andet plan. *Sporløst forsvundet* (Without a Trace, USA 83) med Kate Nelligan (*Eleni*) er et begavet drama om en mors kamp for at finde sin kidnappede søn, og den virkelige histories tragiske udgang er udmærket ændret til en positiv. Men hvorfor så have en virkelig historie, det går jo bedre uden. I *U-båden* (Das Boot, BRD 81) er slutningen mere tragisk end virkeligheden, men helt konsekvent i filmen, og *Silkwood* (USA 83) tør ikke have en slutning, fordi virkelighedens sandsynlige mord ikke ville kunne bevises i en retssag, så de mere fiktionaliserede film over sagen får faktisk bedre hold på den (bl.a. TV-filmen *Sagen Judith Longdon*/The Plutonium Incident, USA 80). *Star 80* (USA 83) lever helt på Bob Fosses virtuositet, mens autenticiteten i historien om mordet på en Playboy-pige nærmest får handlingen til at virke endnu tyndere end den er i forvejen. Og hverken den danske film *Spion 503* (58) eller den svenske TV-serie om Jane Horney nåede den virkelige historie til sokkeholderne, hvis man skal dømme efter mængden af avisartikler om sagen, lige fra krigens slutning til idag.

»There is no such thing as docu-drama . . . Docu-drama is – drama!« Udtalte TV-dramatikeren J.P. Miller i TVs serie *Historien om TV* (DR 1.4.86). Virkelighed er ikke nok – der skal være noget dramatisk at fortælle, og »Drama is life with the dull bits left out«, ifølge salig Hitchcock. Nogle docu-dramaer ser virkeligheden som en grund til at bringe the dull bits ind igen, mens andre både dropper dem og det meste af det autentiske.

Den autentiske historie benyttes oftest til biografiske skildringer, hvor en persons berømmelse alt for tit erstatter et egentligt emne, den virkelige baggrund bliver til lige netop – baggrund. Det kan også være resultatet, selv når balance mellem portræt og verdens gang er pointen, som i *Gandhi* (England 82). Til gengæld lykkes det ikke helt den amerikanske journalist John Reed at skygge for den russiske revolution, som han blev vidne til to gange, i *Reds* (USA 81, af Warren Beatty) og *Ti dage der rystede verden*

Øverst: bogforlag for TV-film, inskrevet af David Greene og med Carol Burnett, Ned Beatty, Timorthy Hutton og Sam Walenston som forfatteren. T.v. Ewa Carlsson og Claus Strandberg i TVs Jane Horney. T.h. Margit Carlquist og Max von Sydow i filmen Spion 503.



(Italien-Sovjet 84, af Sergei Bondarchuk, filmen er i videoudlejning). Udvekslingen mellem fakta og fiktion går iøvrigt også den anden vej, idet dokumentarprogrammer om den russiske revolution i mangel af autentisk materiale ofte bruger klip fra sovjetiske dramatiserede rekonstruktioner fra 20'erne (bl.a. Sergei Eisensteins *Oktober*, 1927), der herved får status som den skinbarlige virkelighed.

Andre autentiske historier end de biografiske findes gennem hele filmhistorien men snarere som enkeltstående tilfælde end som bølger af film (omend der er flest i 30'erne, lige efter krigen og i 80'erne). Til gengæld er docu-dramaet blevet en fremtrædende genre på TV. Grunden til denne forskel kan bl.a. findes i biograffilmens meget mere avancerede fortællesprog, der placerer dens virkelighedsrelation på et så komplekst plan, at der skal noget ganske særligt til, hvis en autentisk historie ikke skal forsimple virkemidlerne i forsøget på også at få den til at *virke* autentisk.

Det store lærred

Problemet kan illustreres med tre amerikanske 'storfilm', der i begyndelsen af 60'erne omhandlede krigen, efter (Vest-)Tyskland var blevet omdefineret fra den store fjende til en allieret mod Sovjet.

Den længste dag (62) er baseret på Cornelius Ryans sammenfletning af autentiske skæbner fra invasionen i Normandiet, set fra begge sider og set som taktik og heltedåd, ikke en krig, hvor nogen kæmpede for noget (Ryan er kendt for en række sådanne bøger, så kendt, at der er lavet en TV-film om hans egen kamp mod kræft, passende kaldt *A Private Battle*, 80). Der er gjort alt for at hver en detalje er korrekt, filmen er optaget på de rigtige locations og i sort-hvid for den autentiske virkning. Og så er hver en lille birolle besat med kendte stjerner (ca. 50 ialt) for alligevel, hen over virkelighedens drama, at sikre fuld power på filmens drama. Med resultatet: hov, er det ikke John Wayne, der blev skudt i benet, ligesom i *Rio Bravo*?!

Men ret beset er problemet ikke stjernerne – de er netop et filmisk virkemiddel (og man skulle jo også gerne kunne kende den ene soldat fra den anden) – men forsøget på at få ligegyldige autentiske detaljer med, når en film nu engang kan skære igennem og få det væsentlige frem. Og hvorfor efterligne frontfotograferne i sort-hvid, når filmen kan gøre det meget bedre uden kuglerne fløjtende om ørerne (i filmens flotte program er billederne da også i farver!). Og den neutrale holdning, den kan virke objektiv, men den dækker blot over, at tyskerne nu er venner.

Carl Foremans *Sejrherrerne* (63) om en deling soldaters vej gennem Europa til Berlin, hvor efterkrigstidens konflikt antydes, er ligeledes baseret på autentiske historier, bl.a. forfatteren Alexander Barons egne oplevelser. Men de er komponeret sammen til et effektivt idédrama (titlen er ironisk). F.eks. benyttes sort-hvid her ikke kun realistisk ved at være gammeldags men med psykologisk effekt: den menneskelige forråelse, de nøgne facts, sejrherrerne gråt i gråt med de besejrede. Stilen tillader derfor sådan noget som krydsklipningen mellem larmende juleindkøb i New York og den tavse, mekaniske henrettelse af en desertør i en snehvid, nøgen mark i Tyskland, hvor julesangen Jingle Bells fortsætter for fuldt tryk på lydsiden. Ikke-dokumentarisk som det er, forekommer det mere virkelighedsladet end hele *Den længste dag*, og montagen udtryker holdning og perspektiv. Det autentiske materiale har haft mere betydning som inspiration for filmfolkene end i den færdige film, og det er dens styrke (modsat er det en pointe i *The Killing Fields*, 84, at historien er autentisk, fordi der gøres opmærksom på en 'glemt' krig).

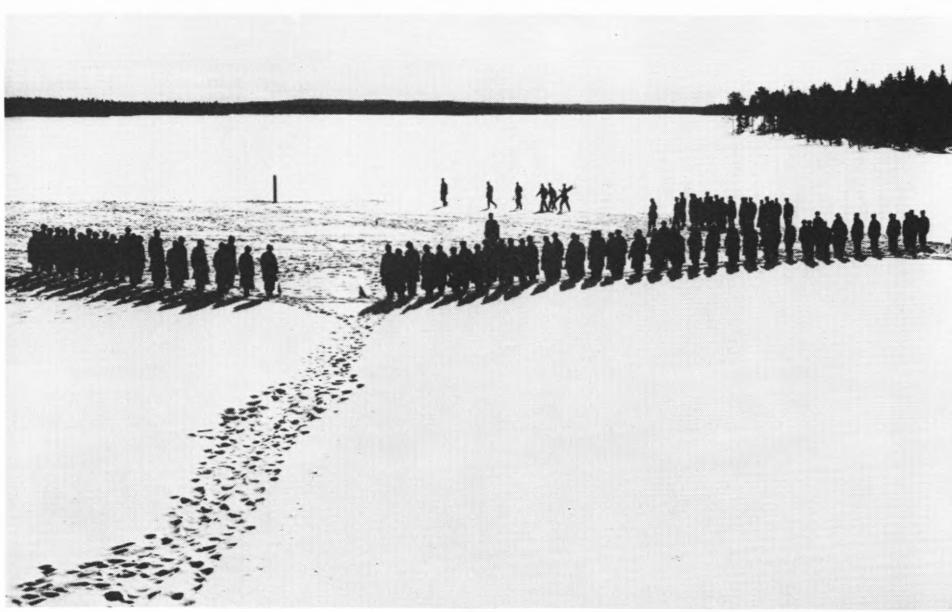
Stanley Kramers *Dommen i Nürnberg* (61) med manus af Abby Mann er baseret på Manns undersøgelse af den anden Nürnberg-retssag fra 1947, hvor embedsmænd, forretningsfolk m.v. var under anklage (den første angik nazi-spidserne). Mann var forhørene, baggrundsmaterialet, det hele igennem og endte med at skabe en række figurer, der svarede til det autentiske materiale, men som ikke hver for sig var virkelige personer. Dermed kunne retssagen gennemspilles som et idédrama, hvor ét systems dommere (de øvrige erhverv var udeladt) og dermed det nazistiske retssystem stod under anklage af et andet systems, det amerikanske. Både individ og samfund er under debat, set i det aktuelle perspektiv, at de dømte slap fri få år efter. At USA havde ændret intentioner, fremgår af at dommeren er hentet i 17. kartoffelrække: USA var pludselig ikke interesseret i sandheden, men manipulerede på samme måde som nazisterne havde gjort, for at kunne indlemme den tyske vestzone i den nye konflikt med Sovjet. Derfor ligger dramaets perspektiv både i retssagens autentiske indhold og forløb – der viser den politiske interesse – og i de fiktive figurer, der sammenfatter de faktiske krigsforbrydelser, som jo var kendt af publikum og ikke behøvede at blive dokumenteret nok en gang.

Dommen i Nürnberg er det eksemplariske docu-drama. Det nødvendige for filmens udsagn er dokumenterbart, resten er dramatisk konstruktion. Derfor kan filmen, uden at bryde stilen og det dokumentariske, have lignende scener som den nævnte fra *Sejrherrerne* – som f.eks. hvor dommeren (Spencer Tracy) besøger det stadion, hvor nazisterne holdt Parteitag (hyldet i Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*, 1934), mens man (han) hører talerne og publikumsbrølet fra dengang runge over de nu øde tilskuerpladser!

Politisk fiktion

Samtidshistoriske emner har ofte givet anledning til de bedste docu-dramaer. Til dem hører Costa-Gavras' film fra og med *Z* (1969), der blev kaldt »politisk fiktion« og hvis marxistiske analyse omsat i spændingsfilm nedkaldte slemme forbandelser over hans hoved fra både højre- og venstrefløj.

Z, efter Vassilis Vassilikos' faktionsroman, handlede om en liberal græsk politiker, der blev offer for et fascistisk mordkomplot. Selv om den autentiske sag, Lambrakis-affæren,



Øverst: fra Eisensteins Oktober. T.h. henrettelsen i Sejrherrerne. Næste side: Nazisternes Parteitag-stadion, øverst Spencer Tracy i Dommen i Nürnberg, nederst fra Triumph des Willens.

fandt sted i 1963, så var den del af baggrunden for oberstkuppet i 1967, og filmen var en klar anklage mod militærregimet, som således var ved magten, da filmen blev lavet. Samtidig bragte filmen den 'gamle' sag tilbage i søgelyset, efter den belejligt var blevet fejet ind under gulvtæppet, også i udlandet, der prøvede at gøre gode miner til slet spil overfor den græske fascisme.

I *Tilståelsen* (L'aveu, 70) gjaldt det kommunistpartiets krav om blind lydighed, den beskrev den tjekkiske retssag mod Arthur London, baseret på hans selvbiografi, og i *Gidslet* (Etat de siège, 72) drejer det sig om amerikansk neoimperialisme i Sydamerika i den autentiske historie om den uruguayanske Tupamaro-bevægelses bortførelse og henrettelse af en amerikansk politirådgiver, hvis (u-)gerninger dokumenteres i detaljer, med perspektivet ført ud i hele verdensdelens problemer. Filmen blev optaget i Chile med præsident Allendes støtte, og i *Missing* (USA 82) er det USAs støtte til Chiles militærdiktatur, der står for skud, i en autentisk beretning om en amerikansk familiefar, der eftersøger sin forsvundne søn i Chile og tvinges til at erkende sine landsmænds medansvar for sønnens død – og for Chiles nuværende situation (samme bevidstgørelseshistorie som i *Friendly Fire*).

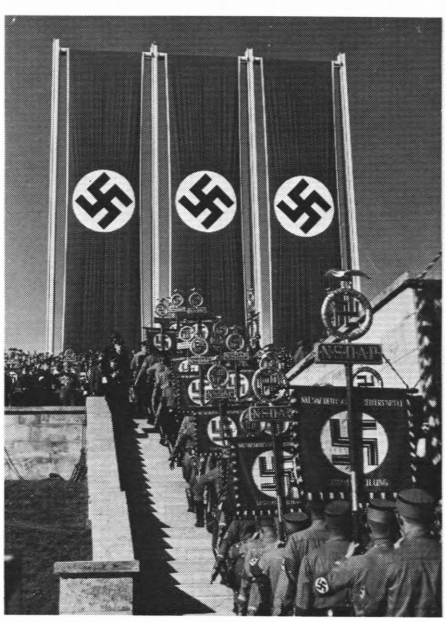
Manuskriptforfatteren på *Gidslet*, Franco Solinas, har også været med på Gillo Pontecorvos *Slaget om Algier* (La Battaglia di Algeri, Italien-Algeriet 66), der beskriver frihedskampen mod Frankrig i en dokumentarisk, håndholdt reportagestil, som gik lige ind hos venstrefløjen og blev brugt til at slå de ovennævnte film i hovedet med. Pontecorvos og Solinas' næste film, *Queimada* (It-Fr 70), fik ligeledes på pulden for brugen af farver og Marlon Brando (i Costa-Gavras' tre nævnte franske film var det Yves Montand). *Queimada* skildrer så at sige den historiske baggrund for *Gidslets* aktuelle samfundsanalyse i beretningen om en engelsk rådgiver i kolonitiden, der må se sig brugt som instrument i overgangen fra militær undertrykkelse til fri kapitalistisk intervension. Denne mere sammenfattende historiske udredning er i ren fiktionsform, det væsentlige er den principielle analyse og ikke en enkelt dokumenterbar sag, der alligevel fortaber sig i de verdenshistoriske tåger.

Costa-Gavras' efter min mening bedste film har ikke været vist herhjemme (men dog på svensk TV). *Section Speciale* (75) gennemgår med en så rystende logik og nøgternhed, at det næsten er morsomt i sin udlevering, sammenbruddet i det franske retsvæsen under krigen, da regeringen for at stå sig godt med tyskerne under stort besvær fik gennemført en skueretssag mod nogle tilfældigt fængslede, idet man ikke havde været i stand til at fange de skyldige (modstandsfolk) bag attentatet på en tysk officer. Selv om sagen er autentisk, så forekommer den så absurd undervejs i filmen, hvor man med lys og lygte opsporer rigets mest hjerneblæste dommere og så endda må føre dem bag lyset for at få dommen »legitimt« igennem, at det kommer som et chok, at de anklagede bliver kendt skyldige og faktisk bliver henrettet.

Som ren fiktion ville sådan en historie aldrig kunne bære, den *skal* være autentisk, ellers måtte man som Ingmar Bergman (i sin antisovjetiske agentfilm fra 1950) sige *Sånt händer inte här*! Faktisk hændte noget lignende i Danmark og formentlig i andre besatte lande, hvor man selv indførte fascisme ved at sætte sit eget retssystem ud af kraft. Så der er god mening i filmens sluttekst, hvor perspektivet lægges ud, statsmagten som sådan er ondets rod, for staten har i realiteten altid magten til at sætte sig ud over sine egne love, selv om den kun gør det, når det er »nødvendigt«.

Eleni

Politisk fiktion af en noget anden karakter findes i New York Times journalisten Nicholas Gages fakta-roman »Eleni« fra 1983, filmatiseret 1985 med Gage som medproducent og instrueret af Peter Yates. *Eleni* beskriver Gages årelange research for at finde



sandheden om sin mors død under den græske borgerkrig i 1948 og hans sluttelige opsporing af moderens banemand, parallelt med 1948-historien om hendes altopofrende aktion for at redde sine børn fra den kommunistiske oprørsbevægelses forsøg på at sende landsbyernes børn til diverse østlande. Tematisk ligger parallellen mellem før og nu på faderens fravær dengang, hvor han prøvede at etablere en bedre fremtid for familien i USA, og Gages fravær fra sin familie nu, hvor der også skal sikres en bedre fremtid for familien. Den sidstnævnte fremtid skal opnås ved at sandheden om kommunismen gøres alment kendt, det er det almene mål i Gages research.

Gage (John Malkovich) vil opnå fred i sindet ved at finde sandheden om fortiden og gøre op med den (men han kan ikke myrde sin mors morder, sådan er den frie verdens mennesker ikke). Dermed rejses ikke kun spørgsmålet om, hvad sandheden *var*, men også hvad den *er*, altså et aktuelt perspektiv. Sandheden var, at kommunisterne var en bande skruppelløse mordere, nærmest at sammenligne med terrorister (børnene var gidslerne). Sandheden er, at det er de stadigvæk. Helt konkret, de gamle lever nemlig i bedste velgående, og det gør den kommunistiske trussel også.

Budskabet listes igennem i to trin. Først ses kun kommunisternes ugerninger i datiden, mens den fascistiske, vestligt støttede side i borgerkrigen alene optræder som børnenes redningsmænd. Det er tvivlsom historiefremstilling, men kan selvfølgelig have været korrekt i den konkrete begivenhed. Men dernæst føres denne vinkel op til i dag i Gages – og filmens – forargelse over, at de overlevende krigsforbrydere fra dengang fortsat lever frit og godt (!) i det moderne Grækenland. Med krigsforbrydere menes udelukkende kommunisterne – den enkelte sag fra fortiden løftes op til almen gyldighed, hvor fascisterne bliver de rene engle.

Filmens beretning om Eleni er muligvis direkte løgn, det er i hvert fald blevet påstået i forårets avisdebat herhjemme (Eleni skulle rent faktisk have været spion for regeringsstyrkerne). Men selv *hvis* historien var sand, så er filmen alligevel uhæderlig. Man kan være politisk enig eller uenig i filmens meninger om kommunismen, men filmen argumenterer som propaganda, dens historiske eksempel er ikke sat i forbindelse med de generelle forhold, som dens generelle perspektiv dækker. Man kan jo altid finde enkeltstående eksempler på hvad som helst, de beviser blot ikke at hvadsomhelst er sandt.

Eleni står i modsætning til Costa-Gavras' politiske fiktion, ikke kun i sin politiske holdning men også i sin docu-dramatiske fremstilling. Costa-Gavras vælger en sag, uløseligt forbundet med de generelle forhold, den angår. Man har lov at være uenig i hans holdning, men hans film hænger sammen. Det gør *Eleni* ikke, den spiller uskyldig ved at lade som om det bare er en 'tilfældig' sag – hvad det netop er – og så smække de store perspektiver på, som der hverken er fremført sikker dokumentation eller holdbare argumenter for.

Øverst: »My children!«, råber Eleni (Kate Nelligan) i dødsøjeblikket. Nederst: Yves Montand som amerikansk agent, en politisk negativ men menneskeligt nuanceret figur, i gidslet. T.h.: Justitsministeren prøver at få juristerne oven på sin »realpolitiske« side i Section Spéciale.

Der er ingen grænser: docu-dramaet på TV

Biograffilmen går typisk dybere i et stof – når den gør det – end TV. Der lægges mere i den enkelte produktion, og der er et langt større arsenal af virkemidler til rådighed. Alligevel stammer TVs dårlige ry i det bedre selskab nok især fra mængden i udbuddet, hvor det dårlige virker ekstra dominerende, så det skygger for de gode ting, der lige så vel findes her (der laves jo også masser af dårlige film, romaner osv). Hvor docu-dramaet er undtagelsen på film, er det lige ved at være reglen på TV, i hvert fald i USA, hvor kvaliteten blandt docu-dramaer ofte forekommer højere end i det øvrige udbud, selv om der selvfølgelig også her er en gevaldig mængde gab-gab.

TV er på hjemmebane i docu-dramaet, og docu-dramaet er på hjemmebane på TV, helt konkret plantet midt imellem fiktion og faktastof. Det er på TV genren for alvor er slået igennem, specielt i USA og delvis i England, mens en række andre lande nu er ved at følge trop. Det engelske TV-selskab Granada har en særlig afdeling for sagen, og herhjemme er det typisk nok ikke fiktionsafdelingerne, Teater og Underholdning, men derimod Kulturafdelingen, der vil fremme genren – som i tilfældet med *Jane Horney* tror man åbenbart at der er tale om populariseret faktastof. TV-film og specielt docu-dramaer er forsvundet i en kløft mellem afdelingerne. Mens amerikanske serier og biograffilm florerer herhjemme, er der ialt vist under 100 af de til dato ca. 2000 TV-film og føljetoner, og kun få docu-dramaer. Til gengæld findes ganske mange i videoudlejning.

Docu-dramaet har fået sit store opsving på TV inden for det seneste ti-år. De amerikanske TV-film, der afløste 50'ernes TV-teater, tæller ikke et eneste docu-drama før 1972. I 1972 kom to, i 1973 fire og i 1974 seks. Og så tog det fart. Fra 1975 er tallet oppe på 20-30 årligt, hvilket udgør 20-25% af den samlede

årlige produktion af TV-film og føljetoner (føljetonformen startede i USA i 1974, en af de tidlige var *Rødder*/Roots fra 1977 om den sorte befolknings historie, og den førte til en større debat om docu-dramaet). Samtidig vælter det frem med fiktive historier om døgnaktuelle emner, hvor forskellen til de autentiske historier om de samme emner ofte er så minimal, at den ikke er til at se med det blotte øje.

Tabuer og stjerner

Det er i begge tilfælde 'human interest' filmene, der dominerer – familieproblemer, ungdomskriminalitet, narko- og alkoholafvænning, voldtægt, hustruvold, polygami, forældreret, adoption, fødselskontrol, reagensglasbørn og frem for alt sygdomme, efter recepten *Anatomy of an Illness* (84). At fakta godt kan være fakta uden af den grund at være den eneste sandhed ses i udvælgelsen af virkelige historier – det er næsten altid dem, hvor sygdommen overvindes, i reglen ved en personlig indsats, som i filmen om et hårdt kvæstet trafikoffer, der ender som top-atlet (*The Miracle of Kathy Miller*, 81). Men det kan vel heller ikke afvises, at

der ligger en dybere sandhed i, at det kan nytte selv at gøre en indsats.

Tabuemner ses i reglen i ren fiktionsform, som i AIDS-filmen *An Early Frost* (86) med Aidan Quinn, Ben Gazzara og Gena Rowlands, hvis navn borger for tabu, hun spiller f.eks. autentisk lesbisk mor i *A Question of Love* fra 1978. 'Det sidste tabu' var incest, der optrådte som fiktion i *Hvem tror på Amelia* (84, vist på Weekend-TV) med Ted Danson (*Sams bar*) og Glenn Close. Mange af filmene er banale og kun få holder under evighedens synsvinkel, men i TVs engangsforestillinger, som de jo er lavet til, er der alligevel en del, der giver et vedkommende perspektiv på hverdagen og som afføder større debatter i pressen og befolkningen.

Derimod er niveauet temmeligt ensartet i stjernebiografierne, den næstpopulæreste kategori. De er næsten allesammen bund-

skrabere. Den markante undtagelse er Frances Farmer-filmen med Susan Blakely, *Will There Really Be a Morning?* (83), der var langt mere dybtgående og psykologisk udfordrende end biografilmen *Frances* (82) med Jessica Lange.

Det startede med Rudolf Valentino i 1975, og siden er alt dækket, fra Abbott & Costello og The Beatles til Humphrey Bogart og Greta Garbo, Elvis og Marilyn har hver fået to film, og Sophia Loren har spillet sig selv (*S.L.: Her Own Story*, 80) og gjorde det dårligere end de nuller, der har portrætteret de øvrige stjerner. Opskriften er 90% på vej ud af døren fra privatlivet og 10% på vej mod det, personen er kendt for, og privatlivet ser ud til at have været grumme kedeligt.

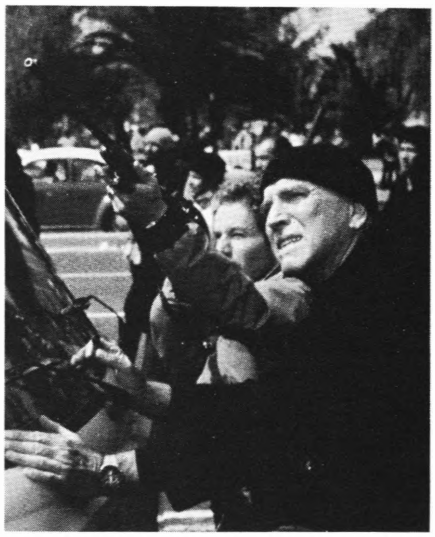
Politik og krig

Samme problem præger de sløjeste af biografierne over kendte politikere og lignende, mens de bedste forstår at udnytte det store politiske drama i en grad, som sjældent ses i andre medier. Til de førstnævnte hører bl.a. filmene om Roosevelt (han er nærmest en helgen og sådan nogen er der ikke meget liv i) og de fleste om Kennedy, samt *Evita Peron* (81, formentlig i anledning af musical'en »Evita«) med Faye Dunaway, Golda Meir i *A Woman Called Golda* (82) med Ingrid Bergman, Anwar *Sadat* (83) med Louis Gossett, *Jacobo Timerman, Prisoner Without a Name, Cell Without a Number* (83) med Roy Scheider som den systemkritiske argentinske pressemand, og *Sakharov* (84) med Jason Robards som den systemkritiske sovjetiske fysiker.

Til gengæld har der været lagt ordentligt i kakkelovnen til Richard Nixon, bl.a. i *Bag magtens porte* med Jason Robards. Abby Manns blændende dramatisering i *King* (78, med Paul Winfield) fik givet Martin Luther King, den ikke-voldelige borgerretsforkæmper, al den politiske slagkraft, som Richard Attenborough senere fik drænet ud af Gandhi, Kings forbillede. Og Robert Duvall gav i *Ike* (79) et anderledes komplekst portræt af general Eisenhower under krigen end mindet om den senere præsident havde efterladt, bakket op af en veldokumenteret og fejende flot skildring af spillet bag kulisserne i de vestallieredes overkommando (i England blev samtidig lavet et lignende docu-drama om *Churchill og generalerne* med Richard Dysart som en sløv Eisenhower og Timothy West som en magtfuld, men også psykologisk dobbelttydig Churchill).

Krig har aldrig været populær i TV-dramaer, sådan som den er i biograffilmen – og i TV-nyhederne – men når man bare er væk fra fronten, så er der jo mange mere stuerene historier at hente, mindre blodige men ikke nødvendigvis mere behagelige. Anden verdenskrig er på den måde kommet rigtig i vælten i 80'erne, med besøg hos Albert Speer *Inside the Third Reich* (81), hos Hitler i *The Bunker* (81), hos Mozartorkestret i Auschwitz *Playing for Time* (80) med en ulidelig Vanessa Redgrave (*Holocaust*, 78, om jødeforfølgelserne havde en fiktiv historie), i Ungarn hos svenskeren *Wallenberg* (85) i Richard Chamberlains skikkelse, og i Rom med Gregory Peck som tapper kardinal i *Flugten fra Vatikanet* (83).

Tilsvarende dækkes aktuelle, dramatiske begivenheder som terroraktionen mod de israelske deltagere i 72-olympiaden i München, *21 Hours at Munich* (76), og israelernes aktion i Uganda i 1976, hvor to film kæmpede om at komme først med historien, *Sejren i Entebbe* (76) og *Lynaktion Entebbe* (77), begge vist i biografen herhjemme. Der er na-



turligvis flest film om amerikanere rundt om i verden, som må være et fjendtligt sted, for de er næsten altid på flugt eller lider et voldeligt endeligt. I den bedre ende er historien om en amerikaner, der kom til Sovjet i 30'erne og blev sendt til Sibirien, hvor det først en menneskealder senere lykkedes ham at komme hjem. Han døde sidste år, pudsigt nok lige da filmen om ham, *Comming Out of the Ice* (82) med John Savage, blev vist på svensk TV. Ambassade-affæren i Teheran dækkes af to film, *Escape from Iran* (81), der kom frem mens gidslerne stadig var tilbageholdt, og den helt nye *On Wings of Eagles* (maj 86) efter Ken Folletts ikke-fiktive roman om en privat redningsaktion, med Burt Lancaster i spidsen for en gruppe Vietnamveteraner.

Latinamerika er tættere på hjemstavnen, men også tættere på Vietnam. Amerikansk intervension sydpå er ikke populær på TV og heller ikke i biograffilm. At en instruktør som Costa-Gavras inviteres til at lave *Missing* siger en del, men andre dramaer siger også ligeud, at USAs militære indblanding er en fejltagelse. F.eks. TV-filmen om de fire amerikanske nonner, der i 1980 blev myrdet under humanitært hjælpearbejde i El Salvador, *Choices of the Heart* (83), en sag, der også indgår i 1986-biografilmen *Salvador* om de kritiske måneder 1980-81, hvor Reagans valgsejr i sidste sekund sikrede diktaturet amerikansk militærhjælp.

Øverst: »Americans abroad today are targets and scapegoats«, mener oberst Bull Simons (Burt Lancaster) i On Wings of Eagles. T.v.: James Woods og Cindy Gibbs i Salvador, en blodig spekulationsfilm over en autentisk historie (instr. Oliver Stone).

Retssager

Ellers slår virkeligheden mest dramatisk og vellykket igennem i film om en enkeltstående, kontroversiel sag. F.eks. *Bitter Harvest* (81) med Ron Howard som en landmand, der opdager gift i husdyrfoderet. Da myndighederne prøver at holde sagen hemmelig (virker historien bekendt?), ofrer han sin bestand til ære for pressen i et forsøg på at undgå en omfattende katastrofe – men det er for sent (hele delstatens landbrug endte med at blive sat i karantæne). Som regel udspilles de perspektivrige sager dog ikke i marken, men i det velegnede debatforum, som en retssal udgør.

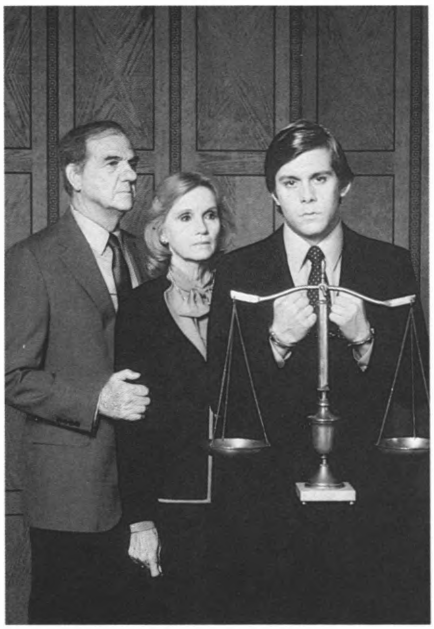
Retssalsdramaerne er i reglen set fra den anklagedes side, den enkelte overfor systemet, i tråd med den klassiske Hollywood-humanismes liberalitet og samfundskritik. Dette bagvedliggende synspunkt, der peger ud over den enkelte sag, svarer til den bedste amerikanske journalistiske tradition for dybdeboring (investigative reporting). Det ses også i TV-journalistikken, der i modsætning til den eftersnakkende tendens i statsstyret europæisk TV ikke lægger fingrene imellem. F.eks. måtte den tidligere øverstkommanderende i Vietnam, general Westmoreland, for nylig opgive sin retssag mod TV-selskabet CBS, der i en feature-udsendelse havde påstået at han havde ført alle bag lyset i sine rapporter om krigens gang, CBS kunne bevise sin påstand.

Dramatiseringen af autentiske sager bragte denne velunderbyggede kritiske holdning til aktuelle begivenheder ind i TV-fiktionen i 70'erne, et tidspunkt hvor det liberale retssagsdrama kom til at stå skarpt overfor politifilmens angreb på liberale love og dommere i lov-og-orden historier, der også tit brugte autentiske figurer (f.eks. Frank *Serpico*, der både foldede sig ud i biografen og på TV). Den kritiske tendens er forstærket i 80'erne, så programbladet TV Guide i 1985 kunne skrive: »If you want adult themes, hot issues, social relevance – then stay home! Unlike many theatrical films, TV-movies are now tackling today's most controversial subjects . . .«

Retssagsdramaerne sætter en bestemt retspraksis eller bestemte lovparagraffer under debat, dramatiserer baggrunden for skelsættende sager, der har medført lovændringer, eller rejser tvivl om afgørelsen i kontroversielle sager. Temaet er i alle tilfælde retfærdighed og beskyttelse af individet, og materialet findes både i små, ikke alment kendte sager, som dermed bringes i søgelyset, og i bredt publicerede og omdiskuterede sager, hvor dramaet kan give den dømte en ny chance overfor TV-publikummets domstol.

Atlanta Child Murders

Det sidstnævnte var tilfældet med *The Atlanta Child Murders* (85, i videoudlejning og vist på Weekend-TV 30-31.3.86), et af docu-dramaets hovedværker. Den godt tre timer lange TV-film affødte en større ballade, da den satte spørgsmålstegn ved en af de mest omtalte sager i nyere retshistorie. Det almindelige indtryk var, at en eksemplarisk retsbehandling havde sikret den anklagede alle rettigheder og havde reddet sydstatsbyen Atlanta fra en alvorlig racekonfrontation. Nyhederne havde oplevet et nyt fænomen, seriemordet, da de ialt 28 mord på sorte børn blev dækket et for et fra 1979 til arrestationen af en ung sort mand i 1981 og retssagen i 1982. Stemningen i byen havde været som under en krig, hele staten Georgias politistyrke var sat ind, de hvide frygtede at morderen skulle vise sig at være hvid, og Atlantas ledelse, bestående af sorte, der netop var kommet til magten i en by med 66% sorte, stod med landets højeste mordprocent, der bl.a. truede byens indtægtsgrundlag som kongrescenter. Domfældelsen af den sorte anklagede reddede byens ansigt og samlede landets sympati, sagen var klaret som et 'internt' sort anliggende.



Karl Malden og Eva Marie Saint som svigerforældrene og Gary Cole som MacDonald i Fatal Vision, instr. David Greene. Nederst: Programannonce fra TV Guide.

Da CBS og Abby Mann blev enige om at lave et docu-drama over sagen var de heller ikke i tvivl om at det ville forme sig som en hyldest til den måde, sagen var blevet afviklet på, og ingen forventede andet ud fra forhåndsomtalen, da filmens første afsnit kom på skærmen 10. februar 1985, hvor man f.eks. i stedet kunne vælge at se et andet socialt emne, teenage-selvmord, i ABCs *Surviving* med bl.a. Ellen Burstyn. Anmelderen Judith Crist var ikke atypisk, da hun på forhånd roste Mann og skuespillerne, for så senere at give den med grovfilen for det »forkastelige« indhold. Manns undersøgelse af sagen havde nemlig ført til et andet resultat end det forventede.

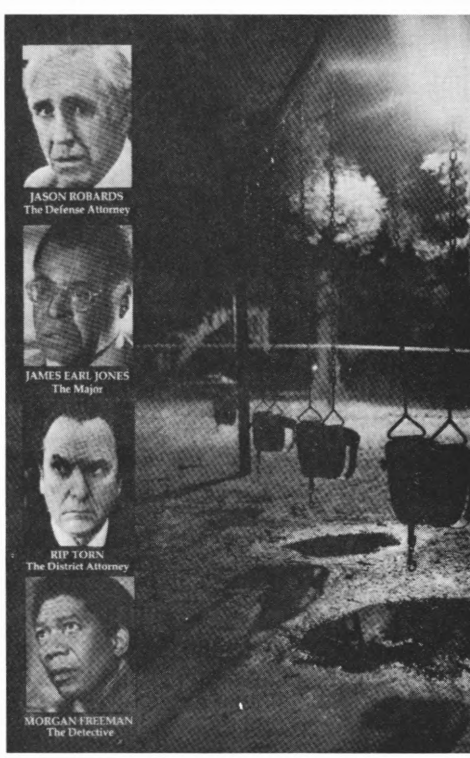
Mens dramaet næsten umærkeligt bevæger sig fra faktapræget spænding under jagten på morderen og over i retssagen, afdækkes mindre modsigelser i indicierne – der var ingen direkte beviser – mod den anklagede, tvivlen melder sig, og gradvis gennemhulles anklagepunkterne med stigende dramatisk effekt, samtidig med at de ovennævnte konflikter trækkes hårdere op som baggrund for de forskellige interesser i at få den anklagede dømt. Som en tilskuer i retssalen siger efter dommen: »I think he is guilty, but they haven't proved it!«

Filmen frifinder ikke den anklagede, den giver et psykologisk portræt af ham, der efterlader seeren i tvivl, den tvivl, der burde komme en anklaget til gode – især når anklagen var børnemordene og ingen af dem indgår i dommen (han blev dømt for mord på to voksne). Selv om børnemordene således er uopklarede, henlægger politiet dem som opklarede, og tilbage står de 28 børns forældre, hvis synspunkt filmen tager, med følelsen af at være blevet ofret. Og en bitter sort politimand, der fungerer som historiens fortæller og til sidst minder sin chef om deres fælles deltagelse i Martin Luther Kings borgerretsmarcher – »vi var med dengang for vores børns skyld«.

Fatal Vision

Fatal Vision fortæller nærmest den omvendte historie i forhold til *Atlanta Child Murders*. Ligesom Abby Mann ændrede Joe McGinniss opfattelse under sin research til bogen fra 1983, som TV-filmen fra 1984 bygger på (den vises af DR i efteråret). McGinniss blev opfordret af Jeffrey MacDonald, der var anklaget for at have myrdet sin kone og deres tre børn, til at skrive om sagen, og under samtalerne med MacDonald blev McGinniss overbevist om, at han var skyldig.

Mordene skete i 1970, hvor MacDonald var militærlæge, og militæret forsøgte at rejse sag imod ham, men opgav af mangel på beviser. Han hævdede, at en flok Manson-klan lignende hippier var trængt ind i huset, hvor han selv var blevet slået ned. Svigerforældrene støttede ham, men ved senere gennemlæsning af forhørsprotokollen fandt de en masse selvmodsigelser og uholdbare punkter i MacDonalds forklaring. Gennem de følgende ni år forsøgte de at få sagen taget op, indtil det omsider lykkedes i 1979, hvor

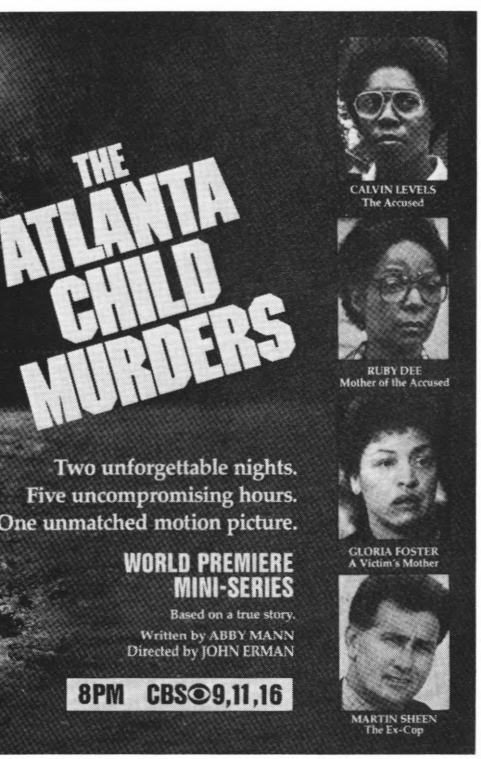


2. Genren tager form

han blev dømt for mord. Historien følges fra svigerforældrenes synsvinkel og samles om deres kamp mod retssystemet for at opnå retfærdighed. MacDonald opnår offentlighedens sympati, bliver populær gæst i talkshows (bl.a. hos Dick Cavett) og støttes af kolleger som en uegennyttig, hjælpsom og venlig person, et godt menneske, en læge der redder liv – sådan en mand kan ikke begå mord. Ingen i retsvæsenet er interesseret i at blive upopulær på at påstå noget andet. Så filmen illustrerer, hvor håbløst det er for almindelige mennesker at komme igennem det store maskineri, svigerfaderen var næsten blevet jurist – og gået fallit – under sin årelange indsats.

Til gengæld kan man ikke påstå, at filmen lader nogen tvivl komme den morddømte til gode, trods nogle mildt sagt diskrete antydninger undervejs. F.eks. ligner hippiepigen i det glimt, der ses af hende i MacDonalds visualiserede beretning om mordet, til forveksling et narkovrag, forsvareren opstøver og som påstår i en drøm at have set MacDonald selv udføre mordene. Det er jo et mærkeligt sammenfald, men de få træk af den art følges ikke op, og filmen kan – i modsætning til *Atlanta Child Murders* – forekomme endimensional, omend ikke uspændende.

Atlanta Child Murders baserer sin spænding på opbygning og underbygning af et kontroversielt synspunkt (eller flere), altså på sin egen bearbejdning af sagen, mens *Fatal Vision* i højere grad forlader sig på det stof, der ligger i den autentiske historie i forvejen. Graden af bearbejdning, den kunstneriske frihed overfor det autentiske materiale, er et centralt punkt i diskussionen om docudramaet. Den diskussion griber ind over andre genrer og stilarter, bl.a. realisme og dokumentarisme, forsøg på at gengive den sociale virkelighed så detaljeret og genkendeligt som muligt.



TV-journalisternes direkte henvendelse til seerne i TV-filmen Terroristerne med Ed Flanders og Kathryn Walker, instr. Edward Zwick.

Realisme

Den sande historie har lange aner – »Iliaden« og »Robinson Crusoe« er angiveligt baseret på virkelige hændelser – og det er først de sidste par hundrede år, siden pressens gennembrud, at man for alvor har skelnet mellem fiktion og fakta. Men ligesom pressen alligevel har sin 'gode historier', har også fiktionen masser af virkelighed. Mange romaner har f.eks. selvbiografiske træk, som anmeldere og forskere med den biografiske metode ser en pointe i at afdække. En særlig afart er nøgleromanen, hvor det *er* en pointe, at læseren skal erstatte de fiktive navne med nogle virkelige.

De forskellige realistiske retninger har hver sin virkelighed i kikkerten, nogle prøver at gengive det umiddelbart iagttagelige hverdagsrealistisk, socialrealismen vil afspejle klassesamfundet i repræsentative typer, den poetiske realisme ser mennesket i en mere kosmisk helhed. I hvert enkelt tilfælde er der tale om eksemplariske historier, der spiller på en gennemsnitlig, genkendelig og konstrueret sandhed, ikke en autentisk (selv om det ikke udelukker, at der kan ligge en autentisk historie bag, det er blot ikke det vigtige). Formålet kan enten være at konfrontere publikum med den synlige virkelighed i al dens gru (realisme benyttes ofte til skildring af socialt dårligt stillede, der også virker mere 'realistiske' end millionærer), eller at underbygge en dybere sandhed gennem brugen af en virkelighedsefterlignende form, der beviser budskabet (ligesom når TV-avisen bringer et billede af et grundstødt skib, så vi selv kan se, at den oplæste information er korrekt).

Realisme har derfor også at gøre med, hvad publikum oplever som realistisk. Thi her ligger – udtalt eller som oftest uudtalt – det almindeligste bedømmelseskriterium hos anmeldere og publikum. Når vi efter en tur i biografen skal følge den indledende meningsudveksling om filmen var god eller dårlig op med argumenter, så vil det uvægerligt indgå, om filmen var troværdig eller ej. Selv om det kan forekomme helt hen i vejret seriøst at overveje om James Bond uden faldskærm *i virkeligheden* ville kunne indfange 'Jaws' i frit fald og snuppe hans faldskærm, så er det afgørende for oplevelsen, at filmen formår at overbevise os om, at dette usandsynlige faktisk sker. For den almindelige underholdningsfilm – som forbindes med eskapisme – er brugen af tricks, special effects, stunts og andet »snyd« derfor realistiske virkemidler. Selve filmens magiske univers, og al fiktion, sigter mod effekten *som om* – som om det virkeligt skete. Det mest oplagte snyd i forhold til den faktiske virkelighed, fortælleeffekterne, er netop kun snyd i forhold til oplevelsen af tingene som virkeligt forekommende, og ikke nødvendigvis i forhold til, hvordan de ville se ud i virkeligheden.

Det er typisk for underholdningen at fremstille et urealistisk indhold i en realistisk form, ligesom det er typisk for den avancerede kunst at fremstille et realistisk (virkelighedsdiskuterende) indhold i en urealistisk (kunstnerisk original) form. De realistiske retninger søger realismen på begge planer, men søger samtidig at undgå at ligne underholdningen og at undgå den avanceredes kunsts mere psykologiske og metafysiske leje. Og det er svært, for vores virkelighedsopfattelse bliver i stadig højere grad formet af medierne og mediernes sprog. Lukács, en af realismens store, socialistiske teoretikere, var inspireret af 1800-tallets borgerlige roman. I dag må realismen snarere lade sig inspirere af Steven Spielberg. Eller af TV-avisen, sådan som den originale TV-film *Terroristerne* (Special Bulletin, 83), der var udformet helt og holdent som en TV-nyhedsdækning i beskrivelsen af en desperat nedrustningsgruppes trussel om at sprænge en by i luften – hvert et billede var formet som om det var direkte transmission. Der var endda indsat mellemtekster, der forsikrede at det var fiktion, så folk ikke skulle tro noget andet og blive grebet af panik, sådan som det skete med Orson Welles' radiospil over H.G. Wells »Klodernes kamp« i 1939 (hvilket der endda er lavet et docudramaet over, *The Night That Panicked America*, TV-film 79). Docu-dramaet - med den omvendte tekst – kan ligeledes ses som moderne realisme, der tilføjer fiktionens 'make believe' univers den vinkel, at der virkelig er noget at tro på.

Realisme vil gøre den fiktive historie troværdig. Docu-dramaet vil gøre den faktiske historie troværdig. Til det formål behøves dog ikke nødvendigvis en realistisk form, selv om den ofte benyttes i praksis. Men en del docu-dramaer baseres på begivenheder, som kan forudsættes bekendt, så det ikke er nødvendigt at sikre troværdigheden gennem stilen. De to TV-film fra 1982 om prins Charles og Lady Dianas forelskelse sparede så sandelig ikke på sirupen, men lige efter pres-

sens London-tåge af kongerøgelse over parrets bryllup var realisme absolut heller ikke nødvendig for den troværdighed, som publikum forlangte. Af en noget anden kaliber var filmen *Mænd af den rette støbning* (The Right Stuff, 1983), der kunne benytte den massive opreklamering af USAs rumprogram til en latterliggørelse med farceeffekter, der næppe kan kaldes realistiske, men som heller ikke modsiger filmens dokumenterbare oplysninger om, hvad der foregik. Det kan lige så vel være dramatiseringen som dokumenteringen, der er den overordnede idé.

Dokumentarisme

Da dramatiseringen af det dokumenterbare vandt frem i 60'erne i bl.a. tysk teater, engelsk TV og amerikansk litteratur, var dokumenteringen det første, der optog kunstnerne. Det var det, der var det nye. Den tyske dramatiker Heinar Kipphardt tyggede sig igennem den 3000 siders forhørsprotokol fra 1954 for at kunne skildre sagen mod A-bombens opfinder, der under kommunistjagten i USA anklagedes for at have udleveret formlerne til Sovjet. »In der Sache J. Robert Oppenheimer« (1964, TV-spil s.å.) var ikke af den grund en historisk lærebog, undertitlen fastslår, at det er en »Szenischer Bericht«, men undersøgelsen af fakta skulle være lige så grundig som historikernes, først derefter kunne der dramatiseres. En lignende grundighed findes i f.eks. Peter Weiss' »Die Ermittlung« (1965, om Auschwitzprocesserne) og Rolf Schneiders »Prozess in Nürnberg« (1968). En hel del docu-dramaer svarer fuldstændig til denne teaterdokumentarisme, og nogle af de samme sager går endda igen, f.eks. i *Dommen i Nürnberg* og Peter Princes engelske *Oppenheimer* (TV 1981).

Det er her samtidshistorien, der tages under behandling, og historievidenskaben, der konkurreres med. I Tyskland spillede dog også en anden videnskab ind, den kulturfilosofiske ideologikritik, der stammer fra før nazisternes magtovertagelse og som fra 60'erne fik et kraftigt opsving, der i 70'erne også forplantede sig til Danmark. I jagten på falsk bevidsthed (ideologi) i det kapitalistiske samfund stod især fiktionen for skud, og mere eller mindre bevidst blev idealet faktaformidling uden fiktionens »omvej«, hvilket stadig præger mediedebatten (ned med underholdning, op med oplysning). Men selv om den objektive virkelighed var (er) bedst, så kunne dokumentarisme dog gå an, omend den i 70'erne helst skulle gengive den undertrykte hverdag ud fra massernes umiddelbare erfaring og med deres egne ord. Dermed ekskluderedes den kunstneriske bearbejdning og stort set alle medier, der kræver arbejdsdeling, så kun litteraturen blev tilbage. Blandt film fandtes egentlig kun ét eksemplarisk værk, *Jordens salt* (USA 1953), som både kommunistjægere og Hollywood havde forsøgt at spænde ben for (instruktøren Herbert Biberman og de øvrige filmarbejdere blev sortlistet). Filmen benyttede lokale minearbejdere som skuespillere i skildringen af en strejke i delstaten New Mexico.

Venstrefløjen har dog tidligere præsteret langt mere varieret og effektiv dokumentarisme end den, der blev promoveret i de puritanske 70'ere. F.eks. agitationsfilmene (og anden kunst) i Weimar-republikkens Tyskland, hvor man i ekspressionistisk form blandede kontant information med hverdagsrealistisk fiktion (bl.a. *Cyankali*, 1930, om livsfarlig illegal abort blandt arbejderklassens kvinder). Det, der filmhistorisk benævnes dokumentarfilm, er bl.a. inspireret af denne agitationskunst men er ikke selv dokumentarisme i nævnte forstand. Dokumentarfilmen har ikke det fiktive element, den kan godt have rekonstruktioner, men har ikke udfoldede fiktive personer og holder sig til den neutrale samfundsbeskrivelse – et erhvervs, en institutions funktion – i den blåstemplede folkeoplysnings tjeneste.

Herover: fra Cyankali. T.h. fra Krigsspillet. Yderst t.h. Jason Robards i Dagen efter.

Den engelske drama-dokumentarisme

Den hæderkronede engelske tradition for dokumentarfilm ('documentary') har til gengæld inspireret til genren drama-documentary, som hovedsageligt er et engelsk fænomen, opdyrket på TV men også med udstikkere til biografilmen. Begrebet dækker ikke kun de direkte autentiske historier (docudrama i amerikansk terminologi) men også historier, der er konstrueret som en eksemplarisk gengivelse af typiske træk i en række faktiske tilfælde (case-stories). Modellen er den samme som i dokumentarfilmens beskrivelse af gennemsnitlige samfundsmæssige forhold, men hvor denne holder sig til de ydre, sociale rammer, skal dramatiseringen sætte enkeltmennesket i centrum.

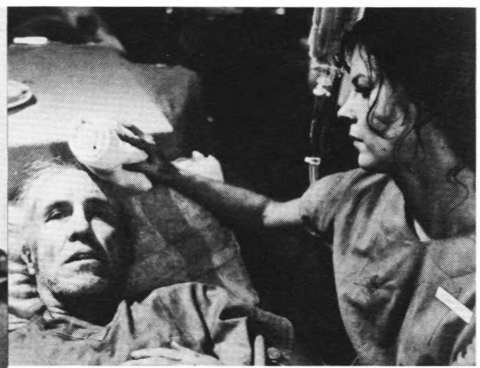
De førende dramadokumentarister Ken Loach og Jim Allen (begge arbejder ofte sammen med producenten Tony Garnett) har specialiseret sig i disse eksemplariske dramaer og stort set holdt sig fra den helt autentiske historie. Ken Loach har vekslet mellem TV og film som i beretningerne om familieproblemer og bolignød i *Up the Junction* (TV 1965), *Cathy kom hjem* (Cathy Come Home, TV 1966) og *Stakkels ko* (Poor Cow, film 1967) – alle med Carol White – og i de 'antipsykiatriske' skildringer af mentale problemer og familiestruktur i *Catherine* (TV 1966), *Det splittede sind* (In Two Minds, TV 1967) og *Family Life* (. . ., film 1971), hvor samme case-story blev videre bearbejdet gennem de tre dramaer, alle med amatørmedvirkende. Siden har han på tilsvarende måde bl.a. skildret minearbejdernes forhold i *Prisen* (The Price of Coal, 2 TV-spil 1977) og arbejderklassens vilkår 1916-26 i *Nye tider* (Days of Hope, 4 TV-spil 1975). Den sidstnævnte var skrevet af Jim Allen, der debuterede med et drama om reaktionære fagforeninger, *The Lump* (1967), skildrede den enlige mor mod socialforsorgen i *Snyltere* (The Spongers, 1978) og lokal kamp mod nedskæringspolitikken i *Arbejdernes England* (United Kingdom, 1981). De to sidstnævnte var instrueret af Roland Joffé, der filmdebuterede med docu-dramaet *The Killing Fields* (1984).

Nye tider kritiserede bl.a. BBC, det offentlige radioselskab, for dets politiske engagement på regeringens side under generalstrejken i 20'erne. At intet var ændret på det punkt blev bekræftet i 1965, da Peter Watkins' angreb på engelsk forsvarspolitik med beskrivelsen af atomkrigen i *Krigsspillet* (The War Game), blev hindret udsendelse af BBC (den fik i stedet først forenings- og senere biografdistribution). Watkins var blevet kendt for sin brug af TV-reportageteknik i et drama om slaget ved *Culloden* (1964), og metoden følger ham i bl.a. biografien over *Edvard Munch* (1974) for norsk TV, i det danske TV-spil *70'ernes folk* (1975) om selvmord i velfærdssamfundet, og i filmen *Aftenlandet* (1976) om terrorisme i Danmark (med manus af journalisterne Carsten Clante og Poul Martinsen, foruden Watkins. Martinsen lavede senere på egen hånd docu-dramaet om den svenske bankrøver Clark Olofsson, *Clark*, film 1977).

Denne form for dramadokumentarisme tilføjer dokumentarfilmen et *jeg*, ikke kun i form af fiktive personer, men også som et synspunkt i værket. Det dokumenterbare så at sige løftes fra det faktisk skete (true story) til noget typisk, som ofte vil forekomme eller kan forekomme, og dette fremstilles som en vurdering på grundlag af eksisterende fakta, hvor forfatterens/instruktørens holdning træder klart frem. Værket bliver således et fiktivt drama med begyndelse og slut-

ning, altså et afrundet univers. Men dette søges samtidig modvirket, man afstår fra fiktionens fuldt udfoldede personer for at nedbryde indtrykket af orden og struktur i værket, der kan give indtryk af orden og balance i verden udenfor værket. Personerne iagttages udefra, selv når deres psyke skildres, som var de under videnskabens mikroskop, og dramaet fremstår som et 'tilfældigt' og dermed typisk udsnit af en verden, der fortsætter tidsmæssigt før og efter samt ud i forskellige sociale, bevidsthedsmæssige og politiske forhold.

Det er fiktionens egentlige styrke, den dybtgående menneskeskildring, der afskrives i forsøget på at undgå fiktionens formler, de formler, der har for vane at nedtromle



virkelighedens forskelle i den store narrative pølsemaskine, hvor alt kan puttes ind og komme ensartet ud. Eller rettere komme ud sorteret efter fiktionens stilretninger og ikke den oprindelige virkelighed former.

Logikken bider dog sig selv i halen. Dramadokumentaristerne er jo udmærket klar over, at de ikke gengiver den umiddelbare virkelighed, de pointerer netop synspunktet, vurderingen, holdningen, sådan som al fiktion gør. Dramadokumentarisme er i den forstand blot en særlig stil, en af fiktionens formler. Men som noget nyt og et opgør med andre formler, kan den naturligvis præsentere virkeligheden med nye øjne. Og med en klar holdning, som faktaformidlingen ikke har.

Det særlige i stilen kan eksemplificeres ved en sammenligning mellem to dramaer om samme emne, Watkins' *Krigsspillet* og Nicholas Meyers amerikanske *Dagen efter* (The Day After, 1983, ligeledes lavet for TV men også *vist* af TV i USA – herhjemme i biografen). *Krigsspillet* viser situationen, hvor bomben er eksploderet over en storby, folk og ting opløses eller slynges rundt, bygninger styrter sammen, alt er kaos og undergang, og det gengives som en TV-reportage, direkte transmitteret fra katastrofens centrum. Som sådan er (var) filmen et chok i sin umiddelbare gengivelse af den umiddelbare totalitet i ødelæggelserne. *Dagen efter* er derimod lavet som et fiktivt drama, hvor der etableres en før-situation med fiktive personer (spillet af bl.a. Jason Robards) med *Grand Hotel*-modellens fordeling på repræsentative typer, som oplever eksplosionen og følges i dagene derpå, hvor eftervirkningerne sætter ind med bestrålingens endnu mere omfattende konsekvenser.

Dramaskabelonen dæmper virkelighedseffekten, som Watkins opnår med sit 'ydre' synspunkt. Til gengæld tilføjer den noget andet (omend det ikke var særligt godt udført), en psykologisk dimension via identifikationen med personerne, som det ofte sker i docu-dramaet til forskel fra dramadokumentarismen.

Faktion og den globale landsby

Watkins' brug af TV-reportagestil som autentisk virkende effekt antyder, hvad det var for en virkelighed, der affødte eksperimenter med blanding af fakta og fiktion i 60'erne. Det var TV-virkeligheden: TVs forøgelse af nyhedsmængden, den øjeblikkelige og levende gengivelse af det skete, den neutrale billedstil, og TVs internationale rækkevidde, der bragte det fjerne tæt på, mens det foregik (med medieprofeten Marshall McLuhans ord »den globale landsby«). Alle andre medier fandt sig pludselig sat til vægs, folk labbede TV i sig som den skinbarlige virkelighed og sandhed. Populærfiktionen blev opsuget af TV og hostet ud i serieform, og den seriøse fiktion stod overfor en ny virkelighed, den TV-skabte, som var godt i gang med at ændre hele virkelighedsopfattelsen.

Et svar på denne udfordring er faktion (fakta/fiktion), den ikke-fiktive roman, hvis frontfigurer er en række amerikanske forfattere, bl.a. Truman Capote (»In Cold Blood«), Tom Wolfe (»The Right Stuff«) og Norman Mailer (»The Executioner's Song«) – nordiske repræsentanter er Thorkild Hansen og Per Olov Enquvist (»Legionärerna«, filmatiseret). I den ikke-fiktive roman skildres en autentisk historie minutiøst ned i alle detaljer som en ekstrem journalistisk (modsat teaterdokumentarismens historiske) dokumentation. Men ikke en dagbladsjournalistisk, aviserne kommer jo først på gaden dagen efter. Det var TV-journalistikkens her-og-nu, det gjaldt.

Den effekt kan dog ikke opnås gennem efterligning af TVs æstetik, den er simpelt hen for fattig i forhold til den kompleksitet i virkelighedsopfattelsen, som TV afstedkom og som gerne skulle med over i romanen som noget tidstypisk, tidens vibration. Ligesom beatnik-generationens romaner prøvede at indfange rockmusikkens massive lydtapet, så prøver faktionen at indfange filmens visuelle detaljerigdom for at opnå samme umiddelbare virkning som TV, men på et mere komplekst plan end i TVs egen æstetik. Stoffet tilrettelægges som en scenegang (nærmest i kameraindstillinger), dialogen er udpenslet, og der er omhyggelige beskrivelser af alt synligt og hørbart. Og det ses gennem en person i den enkelte scene, hvorved der i modsætning til journalistikken, men i overensstemmelse med filmoplevelsen er lagt et synspunkt ind, svarende til kameraets.

Virkeligheden gengives som 'vor udsendte medarbejder' oplever den med alle de detaljer, som udelades når journalisten komponerer sin historie. Dermed opnås en baggrundsjournalistisk beretning, hvor 'fakta' er totaliteten af indtryk. Disse 'fakta' er ikke nødvendigvis dokumenterbare, de er netop indtryk, der skal give en virkning af, hvordan det må være at opleve de ting, som faktisk er sket. Da ingen kan have oplevet det altsammen, bliver synspunktet fiktionens alvidende fortæller, der kan være alle steder på én gang. Hvilket igen svarer til publikums oplevelse af TV som allestedsnærværende, ligegyldigt om der er nogen forbindelse mellem alle de steder, som TV kan transmittere direkte fra på samme tid (et klip fra Stockholm, en andet fra månen, og så herhjemmefra).

Faktion bliver således den faktiske historie, gengivet med en ekstrem realisme, der udspringer af TV-nyhedernes fragmentariske virkelighedsbillede, vi ser alt, men får ingen sammenhængsskabende forklaring, for der er ingen sammenhæng mellem Stockholm og månen, eller mellem de kommende mordere og deres kommende ofre i begyndelsen af »Med koldt blod«, de bringes 'tilfældigt' sammen. Den alvidende fortæller er derfor også uvidende, han er alle vegne i nuet, men han ved ikke, hvad der sker i næste sekund. Faktionen vil ikke give baggrunden for den faktiske historie, altså forklaringer, men baggrunden for journalistens historie, fragmenterne som historien komponeres over før den selv reduceres til et fragment i TVs store nyhedsmaskine.

Faktion beskrives ofte som identisk med den såkaldte new journalism, fordi stilen er den samme og skribenterne også for er stor del er de samme. Dog optræder faktion i romanform og dermed som fiktion, mens new journalism optræder i aviser og tidsskrifter og dermed som faktastof. Og det gør en forskel. Når faktionsromaner kan have omhyggelige beskrivelser og fuldt udfoldet dialog, så der det jo ikke fordi forfatteren nødvendigvis ved, hvad der faktisk blev sagt og hvilke sko personerne faktisk havde på, nej, det finder han selv på for at kunne få sin autentiske effekt igennem. Men når new journalism skribenter gør det samme, så er effekten en anden, så er det lyrik i den ellers tørre journalistik, skribentens personlige oplevelse af sagerne. Hermed indføres netop den personlige holdning i journalistikken, som man ville undgå i romanen.

Gloria Steinem tog med åbent sind i 1963 arbejde som værtinde i en Playboy-klub for at kunne beskrive miljøet indefra i en artikel i tidsskiftet Village Voice. Hendes oplevelser affødte en feministisk holdning, og det var holdningen, der udmærkede hendes »A Bunny's Tale«. Den er et tidligt eksempel på new journalism, og hun blev en af de førende repræsentanter for genren. Til gengæld kan man godt være i tvivl om holdningen i en af de første faktionsromaner, »Med koldt blod« fra 1965. Den beskriver to mordere fra mordenes udførelse, flugten, efterforskningen, jagten og retssagen frem til deres henrettelse (Capote var med hele vejen efter den første avisnotits om mordet). Bogens bevidst uengagerede, neutrale og detaljerede beskrivelser, uden forsøg på forklaringer, virkede sensationel på baggrund af den hårrejsende bestialske forbrydelse (og i kontrasten til fiktionens gængse psykologiske element, hvor personerne gives motiver for deres handlinger). Men den provokerer også læseren til selv at spekulere over det 'hvorfor', som forfatteren udelader.

Der går en lige linie fra 60'ernes »In Cold Blood« til 80'ernes »The Executioner's Song«. De drejer sig ligesom mange andre faktionsromaner om grov kriminalitet, der står som billede på den ekstreme hang til selvrealisering, som prægede 60'erne, fra hippiebevægelse til statusræs, og som nu er vendt tilbage, igen på godt og ondt. Capote lancerede genren som bærer af den gode, rystende historie, Mailer løfter den til monumentale højder og bruger kriminalsagen som anledning til den totale Amerika-vision. Mange af nutidens docu-dramaer bruger på lignende måde kriminalitet med overordnede perspektiver.

Ligesom docu-dramaerne bevæger romaner over autentiske historier sig dog også ud i andre emner, bl.a. de politisk-historiske, og giver plads for mindre ånder med mere tvivlsomme intentioner, som f.eks. Nicholas Gage. Spændingsforfatteren Ken Follett forsøger i forordet til sin 1983-roman om gidsel-affæren i Iran, »Operation Ørneflugt«, at overbevise læseren om at *hans* virkelighedsbaserede beretning er endnu mere virkelig end anden faktion: »Dette er ikke en »fiktionalisering« eller en »non-fiction roman«. Jeg har ikke »opfundet« noget. Det, De nu skal læse, er, hvad der virkelig skete.« Så er det jo ganske passende, at hans beretning bliver til en TV-film med Burt Lancaster som en anden Rambo og Richard Crenna som bagmanden, ligesom i *Rambo*.

Den første faktionsfilmatisering var Richard Brooks' *Med koldt blod* (1977), der var i sort-hvid og med allehånde skyggeeffekter og andre filmrealistiske virkemidler. Til gengæld er TV-filmene (bl.a. *A Bunny's Tale*, 1985, og *Manden der ville henrettes*/The Executioner's Song, 1982, der fik biografpremiere herhjemme) i typisk TV-stil uden særlige virkemidler. Så man kan sige at cirklen er sluttet fra faktionens TV-inspiration til TVs eget uanfægtede genbrug.

Semi-dokumentarismen

Inspireret af sit arbejde med dokumentarserien *March of Time* (1935-43) blev Louis de Rochemont i USA umiddelbart efter krigen igangsætter af den såkaldte semi-dokumentariske filmbølge, den umiddelbare forløber for docu-dramaet. Time-Life koncernens *March of Time* var et månedligt filmprogram med journalistisk baggrundsorientering – svarende til TV-aktuelt i dag – og selv om de semi-dokumentariske film ofte sammenlignes med den italienske neorealisme, så var det i modsætning til neorealismen en pointe, at filmene var baseret på virkelige historier (*Huset i 92. gade*, *Den nøgne by*, *Ring Northside 777* m.fl.). Det var kriminalfilm, stoffet var hentet fra FBIs annaler, og ideen og stilen blev videreført på TV i 50'erne i forskellige serier, hvoraf den kendteste er *Dragnet* (1951-59, produceret og ofte instrueret af Jack Webb, der også spillede hovedrollen som politisergeant Joe Friday). Hver episode sluttede med fortællerstemmens forsikring om, at »The story you have just seen is true. The names have been changed to protect the innocent«. Tilsvarende blev det meddelt i serien *The Naked City* (1958-63): »There are eight million stories in the naked city; this has been one of them«, en formulering, der var blevet berømt i filmen af samme navn, hvor det i sin tid havde været filmbølgens programerklæring (udformet af producenten Mark Hellinger).

Men otte millioner historier var ikke nok i det lange løb, og autenticiteten kunne ofte virke som en dårlig undskyldning for en tynd historie. Hvilket er baggrunden for Woody Allens vidunderlige parodi på stilen i debutfilmen *Mig og moneterne* (1969). F.eks. skildringen af den håbløse (Allen selv) bankrøvers familiebaggrund, hvor den dynamiske dokumentarfortællerstemme beretter om bedstefaderen, der tror han er kejser Wilhelm, »Her er nogle sjældne billeder fra anstalten« – og så ses nogle hoppende stumfilmoptagelser af den virkelige kejser Wilhelm.

Selv om autenticiteten ebbede ud, så havde TV en anden original kilde at bygge videre på. Halvtredserne kaldes amerikansk TVs 'gyldne æra' på grund af den nytænkning, som det nye mediums begrænsninger (man sendte direkte, video kom først frem 1958-59) inspirerede til. Og TV-teatret havde sin storhedstid med en strøm af tætte, realistiske dramaer, hvoraf en del også blev filmatiseret og dermed bragte en ny hverdagsrealisme med over i filmen, f.eks. Paddy Chayefskys *Marty*, J.P. Millers *Days of Wine and Roses*, Reginald Rose's *Twelve Angry Men*, Rod Serlings *Requiem for a Heavyweight*, Abby Manns *Judgment at Nuremberg* (16.4.1959, instr. George Roy Hill).

Det sidstnævnte er et af de mere absurde eksempler på datidens annoncørers indflydelse på programmerne (dengang ejede den enkelte annoncør hele programmet, i modsætning til nutidens spotreklamer fra forskellige firmaer). American Gas Association fik nemlig strøget ordet gas, det forekom uheldigt at produktet også kunne bruges til at slå seks millioner jøder ihjel med. Og det var hvad stykket drejede sig om, i skildringen af de allieredes krigsforbryderprocesser i Tyskland efter krigen. *Dommen i Nürnberg* er et af de første docu-dramaer i moderne form, og det benytter endda retssalen, sådan

Fra oven: Kirstie Alley t.h. som Gloria Steinem 1963 i A Bunny's Tale (85, instr. Karen Arthur). Scott Wilson og t.h. i skygge John Forsythe i Med koldt blod. James Stewart som investigative reporter i Ring Northside 777 (1948, instr. Henry Hathaway). Retssalen i Kramers Dommen i Nürnberg, Maximilian Schell som forsvareren, Richard Widmark som anklageren, Burt Lancaster og Torben Meyer som anklagede.

som det siden er blevet almindeligt. Stanley Kramer, der som nævnt lavede filmversionen, havde i øvrigt allerede prøvet formen i den gumpetunge *Solen stod stille*, 1960, om 'abeprocessen' 1925 – sydstatsretssagen om Darwin versus Bibelen, der nu ser ud til at skulle gentages i Norge.

TV-æstetikken

Autenticiteten i historierne blev undtagelsen i 60'erne, dér koncentrerede man sig – i bedste fald – om mere generelle perspektiver, som er fiktionens gebet. Men den semidokumentariske stil overlevede og blev en slags normalæstetik, fordi den i 50'erne havde været ideel for TVs primitive teknik, der kun tillod affotografering, hvad enten det filmede foregik i virkeligheden eller var opført til lejligheden. Den dårlige tekniske gengivelse begrænsede yderligere spillerummet, og resultatet var, at det altsammen kom til at ligne hinanden.

Konkret medførte begrænsningerne, at TV overalt i verden opdyrkede et billedsprog, der søgte mod midten og undgik ekstremerne. Det drejede sig om at gengive så tydeligt som muligt, hvad der foregik foran kameraet, medium shot'et favoriseredes fordi teknikken hverken kunne opnå (filmens) rumvirkning og detaljerigdom i store totalbilleder eller intensiteten i ultranærbilleder. Skærmens størrelse og billedafskæring passede bedst til små rum og til de 'talende hoveder', som den dag i dag præger nyhedsprogrammer, quiz'er, talkshows og megen TV-dramatik. Også belysningen tilstræbte det klare billede i 'broadcast-kvaliteten's hellige navn, man undgik helst skyggevirkninger og lignende dramatiske virkemidler, ikke alene på grund af tekniske svagheder, men også fordi publikums brug af mediet hjemme i den oplyste dagligstue er mere adspredt end i biografens mørke rum. Man skal kunne følge med, selv når man ikke rigtig følger med, billedsproget undgår virkninger, der forudsætter en koncentration, som ikke er til stede.

Tv-billedernes typiske dybdeskarphed (uden rumvirkning og uden fokusering på bestemte planer i rummet) kan sammenlignes med den tidlige stumfilms, hvor alt i billedet var lige skarpt eller rettere lige uskarpt, fordi teknikken ikke besad variationsmuligheder. Og fortællesproget som helhed svarer til 30'er-filmens, hvor det tunge lydudstyr vanskeliggjorde større kamerabevægelser og andet hittepåsomt. Den skrabede billedside medførte således, at TVs oprindelige tilknytning til radioen (det var overalt radioselskaber, der tog TV op – som radio med billeder) blev fastholdt æstetisk, og hovedvægten blev lagt på talen, hvilket stadig er tilfældet – fra *Dollars* til TV-avisen.

Men når TV fortsat forekommer æstetisk puritansk, trods en rivende teknisk udvikling, så skyldes det et valg. Man holder fast ved sin tradition og sit publikum, billedsproget må ikke distrahere og slet ikke problematisere (tænk bare på forvirringen, da dele af *Hjemstavn* (Heimat) var i sort-hvid – var apparatet gået agurk eller hvad?). Derfor virker den oprindeligt teknisk begrundede begrænsning i dag som en selvpålagt begrænsning, og den oprindelige kreative udfordring har længe været afløst af vranten modvilligh ed mod nytænkning, forstærket af de store TV-selskabers – ikke mindst de offentliges – tunge bureaukrati og autoritære tillukkethed.

Den almindelige TV-æstetik medfører, at det snævert indholdsmæssige – i handling, kropssprog og tale – træder klart, nærmest 'uforstyrret' frem. TV-dramatik og TV-dokumentarisme forekommer derfor ved sammenligning med film-ditto mere flad og klichefyldt, men sammenligningen kan også skygge for gode programmers kvaliteter. Det er lidt på samme måde som med klassikeren »bogen var nu bedre« – hvad den selvfølgelig altid er, hvis man bedre kan lide at læse bøger. Det er ganske enkelt ikke de samme ting, der virker i forskellige medier. Da TV nu engang sender biograffilm, er sammenligningen film/TV jo oplagt, men egentlig er der mange film, der slet ikke er egnet til TV-visning og som *kun* fungerer i en biograf. Og det kan man vel ikke slå TV-produktioner i hovedet med!

Biograffilm, der lægger hovedvægt på handling, kropssprog og tale kan virke godt på TV, mens filmsprogligt mere avancerede film mister helt afgørende effekter og kan blive ganske uforståelige. F.eks. mistede *Eksorcisten* (1973) hele sin stemning af noget overnaturligt, så man sad tilbage med den ret åndsvage handling. Og i TV-visningen af *Fuglene* (1963) manglede den konstant foruroligende elektronlyd (der er lagt i kanten af det menneskeligt hørbare område), ligesom det nærmest var umuligt at registrere de udspekulerede skift i synsvinkel, der fører handlingens fugleangreb igennem billedsprogligt til filmens grundtema om normalitetens opløsning. Når biograffilm således kan blive helt meningsløse på TV, så er det nok meget fornuftigt, hvis TV-produktioner ikke forsøger sig den vej, men i stedet prøver at udnytte virkemidler, der kan fungere på TV. Dem er der til gengæld flere af, end man skulle tro ud fra det almindelige repertoire.

Det påstås af og til (bl.a. i reklame-TV debatten herhjemme), at reklamerne og programmerne ligner hinanden. Det gjorde de dengang produktionsvilkårene var de samme (hvor begge dele blev sendt direkte), og de billige, lokale reklamer skiller sig heller ikke ud i dag. Men de dyrt producerede mærkevarereklamer, hvor 30 sekunder kan løbe op i lige så meget som en hel en-times serie-episode (som typisk koster 3-5 millioner kr.), er ellers det eneste på TV, der har haft en helt original og avanceret stil – the greatest stories ever sold – indtil rockvideoerne kom frem for 4-5 år siden (*Miami Patruljen* er den første serie i dén stil). Det karakteristiske er ellers netop, at alt *andet* ligner hinanden, hvad enten det er fakta- eller fiktionsprogrammer.

Den autentiske effekt

TV-æstetikkens prunkløshed er med tiden kommet til at forme vort virkelighedsbillede ganske på samme måde, som man indtil for blot 15-20 år siden (hvor TV fik farver) oplevede sort-hvid som mere realistisk end farver. Ret absurd – hvem ville spise en sort-hvid appelsin? – men alligevel forståeligt, når man tænker på, at dokumentarfilm, biografernes gamle nyhedsjournaler, TVs nyheder og pressens fotos altid havde præsenteret virkeligheden i sort-hvid.

TVs præsentation af alt muligt i samme tilstræbt neutrale stil fører til, at denne stil opfattes som helt neutral – som om virkeligheden udspiller sig nærmest ubearbejdet foran vores øjne (dårligt bearbejdede debatprogrammer og det meget fyld i langstrakte serier m.v. ligger også tættere på det løst strukturerede dagligliv end et komprimeret drama). TV skaber således i sig selv en ny 'som om' effekt, et nyt 'make believe' univers, svarende til fiktionens, men med den yderligere virkning, at den dramatiske konstruktion, fiktionens kompression, forekommer fraværende. Det virker i højere grad som en autentisk virkelighed, der åbner sig på TV, snarere end blot den virkelighedsillusion, som vi går med på i fiktionen.

Banale amerikanske lægeserier såsom *Marcus Welby M.D.* (1969-76) med Robert Young og *Dr. Kildare* (1961-66) med Richard Chamberlain blev af mange tilskuere opfattet som så autentiske, at man skrev til dr. Welby og dr. Kildare for at få råd mod fodvorter og flimmer for øjnene, mens Young og Chamberlain nærmest var ukendte. Fiktion på TV lever både på fiktionens 'som om' og TVs 'som om'. Nogle programmer har gjort en dyd af nødvendigheden og har dyrket det realistiske, men næsten ingen af de øvrige programmer forekommer urealistiske, det har de ikke opfindsomhed nok til.

To af amerikansk TVs hovedværker, krimiforfatteren Earle Stanley Gardners *Perry Mason* (1957-66) og TV-realisten Reginald Rose's *Preston og søn* (The Defenders, 1961-65), ligner hinanden til forveksling, selv om Perry var en fornøjelig og ganske utroværdig konstruktion, og Preston en hårdtslående samfundsrevser, der oven i købet kunne tabe en sag – hvis det var i en god sags tjeneste – som i en episode med Jack Klugman som en sortlistet forfatter. Selv ikke Preston kunne klare retssystemet i dette første opgør i fiktionsform med McCarthys kommunistforfølgelse. Serien om *Kojak* (1973-78) lignede

enhver anden politiserie fra tiden, selv om den indledende TV-film, *The Marcus-Nelson Murders*, faktisk var et stærkt docu-drama, skrevet af Abby Mann og baseret på den autentiske Wylie-Hoffert mordsag fra 1963. Hverken fiktionens realisme (Rose) eller docu-dramaets virkelighed (Mann) kunne skære igennem det virkelighedsbillede, som TV havde i forvejen – de virkede simpelt hen ikke mere realistiske/autentiske end *Perry Mason* og *Dr. Kildare*.

Hvor TV tidligere klart måtte vurderes som æstetisk sekundær i forhold til filmen er billedet nu ved at vende. TVs realisme har fået et sådant gennemslag hos publikum, at også biograffilm må anerkende TVs normalæstetik. For at virke hverdagsrealistiske må de benytte TV-æstetik, som det sker i f.eks. *Kramer mod Kramer* (1979) og lignende dramaer. Derfor er det også oplagt, at docu-dramaet måtte finde sit væsentligste hjemsted på TV. På den ene side skiller det sig ikke æstetisk ud, selv om det er en ny genre, det ligger endda i forlængelse af retssalsdramaet, der var originalt og ikke som TVs øvrige genrer hugget fra filmen eller radioen. Og på den anden side kan det kreativt bygge videre på TVs indarbejdede autentiske effekt. Foreningen af docu og drama er en logisk videreudvikling af TVs traditionelle sammenblanding af to programtyper, fakta og fiktion, i programlægningens hulter-til-bulter.

Drama og reportage

Men docu-dramaet kan også kritiseres for at føje spot til skade. Når det placeres midt i blandingen af alt muligt, så ligger det jo lige oven i TV-nyhederne, der angiveligt præsenterer den virkeligt sande historie, vel at mærke om den samme sag. Da jeg boede i USA, så jeg i 1981 docu-dramaet *People vs. Jean Harris* om retssagen mod en kvinde (spillet af Ellen Burstyn), der blev dømt for at have myrdet sin elsker. Det blev sendt blot ni uger efter sagens afvikling i virkeligheden og i aviserne og TV-aviserne. Ni uger!

Dramaet var fremragende, det udnyttede til fulde TV-æstetikkens iboende realisme ved at undgå rekonstruktion og holde sig inden døre, i retssalen, hvor historien opleves gennem vidneudsagnene, først og fremmest Jean Harris' egen beretning om, hvad der var hændt. Hendes fortvivlelse og ærlighed gik lige ind, takket være Burstyns fabelagtige spil, og ingen kunne være i tvivl om, at hun talte sandt og dommen var et justitsmord.

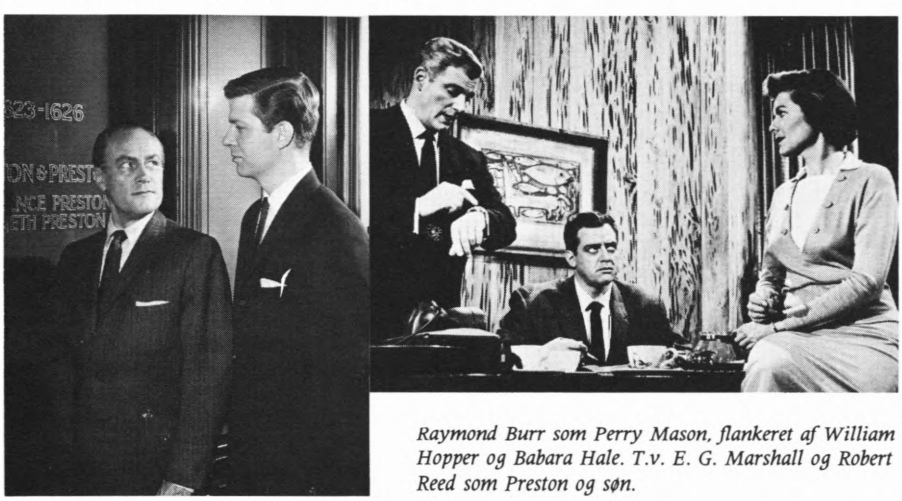
Men hvad er det jeg siger, der var ingen rekonstruktion? Selve mordet var ikke rekonstrueret, for filmen havde jo ikke en morder, når den mente at den dømte var uskyldig. Men retssagen var dog rekonstrueret, blot på en sådan måde, at det lige så vel kunne have været en autentisk optagelse fra retssalen, klippet sammen og sendt tidsforskudt. Ni uger er ikke meget.

Den virkning var en af dramaets stærke sider. Men den flotte dramatiske effekt var ikke blot og bare en effekt i et stykke fiktion, hvor man kunne have nydt den alene for dramaets skyld og måske tilmed have overvejet noget principielt om retssystemets svagheder (som hos *Preston og søn*). Næh, effekten gjorde, at jeg købte budskabet, og budskabet frikendte en faktisk person. Perspektivet er her lidt anderledes end i tilfældet med Jane Horney-serien. *Jane Horney* kunne ikke forveksles med en aktuel reportage. Når docu-dramaet er så aktuelt, at det ikke er til at skelne fra reportagen, så er det heller ikke bagefter til at huske, hvorfra informationerne stammer.

Horney-serien gik egentlig kun historikerne i bedene, men Harris-filmen greb ind i den eksisterende virkelighed. Som sådan var den et subjektivt udsagn, der kunne bringe kludder i vores opfattelse af sagen, som vi ellers alene kendte fra pressens dækning. Og pressens dækning er jo objektiv. Når der kan rejses tvivl om sandheden i et docu-drama, så behøver det ikke at være fordi det fanges i en direkte løgn. Nej, det er fordi det baserer sig på en vurdering, det er ikke 100% objektivt. Men er pressen det?

Da von Bülow-sagen kørte, spurgte TV folk på gaden, hvad de mente, var han skyldig eller ej? Det var der delte meninger om. Der var som nævnt også delte meninger i retten, først blev han dømt, så blev han frikendt. Der er nok ikke andre end ham selv, der *ved* hvad sandheden er. Alt andet er vurderinger. Det gælder også pressens dækning. De rent objektive ting er få, en siger et, en anden noget andet, og for at det skal blive til en historie må det kædes sammen, det væsentlige fremhæves, det ligegyldige udelades. Hvad der er væsentligt og hvad der er ligegyldigt er journalistens eller redaktørens vurdering. De behøver ikke at lyve, men de kan tage fejl.

Når pressens dækning fremstår som objektiv, skyldes det delvis en konvention – vi har for vane at godtage pressens udsagn – og delvis journalisternes almindelige hæderlighed. Og sluttelig, at pressen sjældent gør opmærksom på, at den foretager en vurdering. Kan man ikke være objektiv, så kan man altid lade som om man er neutral. Hvis vi ikke skal godtage docu-dramaets dækning, så bør det i hvert fald ikke være fordi filmfolkene gør deres vurdering klar. Det, der kan opfattes som docu-dramaets svaghed i forhold til pressen, kan også opfattes som dets styrke.



Raymond Burr som Perry Mason, flankeret af William Hopper og Babara Hale. T.v. E. G. Marshall og Robert Reed som Preston og søn.

3. Genren o

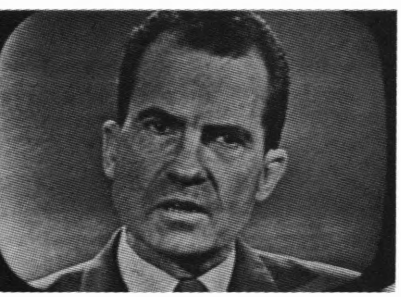
TVs familier

Alle de store, indflydelsesrige amerikanske familier er der skrevet biografiske bøger om. Kennedy'erne, Vanderbilt'erne, Carrington'erne, Rockefeller'ne. Nogle af dem er der lavet film om, men hvis der er nogle, som der ikke er lavet TV-film eller serier om, så er de nok ikke så indflydelsesrige alligevel. Det er som den blå bog.

Tele/filmografien over Kennedy'erne løber op i mindst en snes titler, fra filmen *PT 109* (1963) om John F. under krigen og TV-filmen om hans første politiske kampagne i 1946, *Johnny, We Hardly Knew Ye* (77) over diverse føljetoner om præsidentårene og om Roberts rolle (*Blodfejde*, 83, og *Robert Kennedy and His Times*, 85) til TV-film om Cuba-krisen, om *Young Joe, The Forgotten Kennedy* (77) og om *Jacqueline Bouvier Kennedy* (81), samt om mordet i Dallas, *Ruby and Oswald* (78) og *The Trial of Lee Harvey Oswald* (77, teorierne om mordet, behandlet i fiktiv ramme, *hvis nu* der havde været en retssag). Og familien optræder endda i fiktiv form, f.eks. i føljetonen *Magt og afmagt* (Captains and the Kings, 76) om far Josephs ankomst til USA fra Irland, hvor navnene er ændret, men personerne genkendelige. John F. optræder også som sig selv (autentisk klip) i filmen om USAs rumfartsprogram, *Mænd af den rette støbning*, hvor de øvrige autentiske personer portrætteres af skuespillere. Carrington'erne er portrætteret i evighedsføljetonen *Dollars* (Dynasty) og der er lige udgivet en bog om dem: »Dynasty: The Authorized Biography of the Carringtons« med alle de nødvendige facts, Blakes skonummer og skjortemærke, ægteskaber og børn, familiens boligforhold og spisetider, og olieselskabets historie fra starten i 1959.

Til venstre: Kennedy og Nixon 26.9.1960 under den første af de fire Great Debates på TV. Ovenfor t.v. Martin Sheen som Kennedy den skæbnesvangre dag i Dallas, 22.11.1963, i serien Kennedy (1983). T.h. Ekstrabladets spiseseddel 2.4.1982, hvor et andet attentat kaldte de store typer frem.

len store verden



Carrington'erne findes ganske vist kun i TVs blå bog, men de fører sig frem i ugebladenes sladderspalter, i reklamer og i TV-nyhederne ganske som Gloria Vanderbilt, hvis opvækst skildres i serien *Little Gloria, Happy at Last* (82), mens hun selv anbefaler sine designerjeans i TV-reklamer. J.R. fra *Dallas* optræder lige hjemmevant på skærmen og på avisernes forsider, jfr. Ekstrabladets »I aften bliver dette dumme svin skudt«. For den yngre generation og folk udenfor USA er også Kennedy'erne 'kendt fra TV', Martin Sheen er mere John F. end han selv idag næsten 25 år efter sin død. Og Reagan fører sig frem som optrådte han i en film (med dialogcitater og historier hentet fra film), enhver politiker lever eller dør på sit TV-image. Kennedy var den første præsident, der vandt valget i kraft af sin TV-optræden, hvor han virkede rolig og velsoigneret, mens modstanderen i debatten for åben skærm, Richard Nixon, virkede febrilsk og usoigneret. Det var TVs billede, ikke nødvendigvis virkeligheden realitet, men grænsen mellem TV-virkeligheden og *den anden* virkelighed ser ud til nærmest at være en fiktion, noget, som nogen en gang imellem klynger sig til, når suttekluden er til vask.

Den anden virkelighed

Hvad der ofte glemmes i diskussionen om medierne er denne *anden* virkelighed. Det overses, at den ikke eksisterer som noget rent objektivt, hvor medierne bare kan tage for sig af retterne og subjektivere og forplumre efter behag. Medierne danner ikke kun et billede af en ellers uberørt virkelighed, derimod er de en aktiv del af virkeligheden, de er simpelt hen så uløseligt forbundet med den, at man kun som tankeeksperiment kan forestille sig vores verden renset for mediernes formidling af den. Den virkelighed, vi lever i, eksisterer kun for os i kraft af vores opfattelse af den, vores sansning og forståelse af den. Og den er og bliver subjektiv, forskellige mennesker og kulturer forstår tingene forskelligt.

Denne forskellige sansning og forståelse kan ikke reduceres til en misforståelse, den udgør vores virkelighed. Objektivitet er det, som vi bliver enige om, og vi bliver typisk enige ved at opstille nogle fælles kriterier, som vi beslutter os for at være enige om. Som et gammelt kinesisk ordsprog siger: »Hvis én mand er på galt spor, opdager alle det. Hvis alle er på galt spor, er der ingen, der opdager det«. Der er ingen objektiv virkelighed til at fortælle det, kun vores egen vurdering af, hvad der er det rigtige eller det forkerte spor.

Derfor kan det være ligegyldigt for den medieformidling, der er tale om f.eks. i forbindelse med Kennedy'erne og Carrington'erne, om de eksisterer uden for medierne eller ej. Det, vi som publikum bruger dem til, er at uddrage nogle livserfaringer, debattere nogle livsværdier, forme nogle holdninger til tilværelsen, kort sagt til at vurdere vores egen virkelighed i stort og småt. Til det formål er det ganske underordnet om skærmmodellerne er autentiske eller ikke. De idealer, der stilles op i medierne, er nemlig faktiske. Vores kritiske potentiale ligger ikke i at skelne mellem idealernes formidling i fakta-præget eller fiktionspræget form, men i at vurdere om de er noget for os.

Kennedy'erne har naturligvis haft større direkte indflydelse på udformningen af USAs politik end Carrington'erne, men det er ingenlunde sikkert at de har større indflydelse på opfattelsen af, hvordan den – og the American Way of Life – bør være og dermed for vurderingen af dens værdi. Selv om Carrington'erne ikke er autentiske, så er deres livsværdier lige så virkelige som Kennedy'ernes. Afvises Carrington'erne som blot og bart medieskabte f.eks. fordi man ikke kan lide deres livsværdier, så afskrives samtidig det niveau, hvor man former en mening om tilværelsen som f.eks. kunne indeholde nogle bedre livsværdier end Carrington'ernes, eller Kennedy'ernes, eller naboens.

Før og efter

Diskussionen om kunstens forhold til virkeligheden begrænser sig ofte til spørgsmålet om kunstens gengivelse af en præeksisterende virkelighed. Men der er også kontante eksempler på virkelighedens 'efterligning' af kunsten (og mindre kontante eksempler på kunst, der netop 'forudser' og advarer mod en hel samfundsudvikling, f.eks. Orwells »1984«). Katastrofefilmen *Det tårnhøje helvede* (1974) beskriver en hotelbrand, dens årsager og forløb, og seks år efter skete det virkeligt. Katastrofebranden i Las Vegas' MGM Grand Hotel svarede ned i forbløffende mange detaljer til filmens. Et par uger efter premieren på *Kina Syndromet* var Harrisburgs A-kraftværk ved at brænde ned til kineserne, og igen var ligheden mellem fiktion og fakta slående.

Måske var filmfolkene synske, men der er også den mulighed, at de havde analyseret eksisterende fakta og var kommet til den vurdering, at katastrofen kunne ske, ud fra nogle bestemte forudsætninger. Derfor behøvede den ikke at ske – hvis forudsætningerne ikke faldt på plads – men filmfolkenes vurdering tilføjede et perspektiv på forhåndenværende fakta, et perspektiv, som disse fakta åbenbart ikke selv indeholdt, siden virkelighedens involverede kunne komme til et andet resultat. I disse tilfælde bekræftede begivenhederne tilfældigvis filmfolkenes vurdering, samt advarsler fra anden side (miljøfolk m.v.), som heller ikke var blevet taget seriøst.

Støtter man sig alene på 'fakta' og 'objektiv virkelighed', så forskriver man sin sjæl til eksperter og ser bort fra, at man alligevel selv i praksis vælger, hvilke eksperter, hvilke fakta og hvilken objektivitet, man vil tro på, for eksperterne er rygende uenige og fakta og objektivitet afhænger af en vurdering og et perspektiv, som *nogen* skal komme op med, os selv eller andre. Fakta og objektivitet kan ikke være altings målestok, faktisk kan det netop ikke være *målestokken*, den findes i idealer, værdier, utopier, hvor fantasi og ikke dataophobning er drivkraften.

Derfor er fiktion ikke mindre vigtig end faktaformidling, ofte vigtigere. I fiktionen drejer det sig om vore livsværdier, idealer, som er det, vi danner vores livsholdning efter og dermed også de kriterier, vi bedømmer og vurderer fakta efter. Fiktionen bevæger sig på det plan, hvor vi former vores virkelighedsopfattelse. Faktaformidlingen gør det kun i det omfang, hvor vurderinger indgår, og det er netop pressens og historikernes ømme punkt. Hvordan være objektiv, når man er nødt til at være subjektiv for at få mening i tingene?

Det er tankevækkende, at *Det tårnhøje helvede* og *Kina Syndromet* kunne have været docu-dramaer, såfremt de var blevet lavet efter Grand Hotel branden og Harrisburg ulykken. Trods forskellen i deres kunstneri-

Cliff Robertson i John F. Kennedys sko i P.T. 109 på natpatrulje, instr. Leslie H. Martinson.

ske kvaliteter iøvrigt, så havde de begge i kraft af den fiktive udformning et perspektiv, der nåede ud over handlingens konkrete emne og tingenes blotte eksistens. Det er fiktionens styrke i det hele taget, at den ikke er begrænset til gengivelsen af det velkendte, det på forhånd givne, det allerede skete, men kan fabulere over vores eksistens på alle leder og kanter, fra de grimme konsekvenser af rablende dumhed (*Dr. Strangelove* kunne aldrig være et docu-drama, men den kunne blive virkelighed) til livsbekræftende skæg og ballade med den optimisme, der skal til for at det overhovedet er værd at stå op om morgenen. Derfor ligger også docu-dramaets styrke i den kunstneriske bearbejdning med fiktionens virkemidler, men desuden kan det fastholde konkrete begivenheder, som påvirker os direkte, men som let drukner i nyhedernes daglige staccato.

Docu-dramaet på verdensarenaen

Docu-dramaet er ikke kun i æstetisk forstand formet af og til TV. Docu-dramatiske genrer i andre medier har en tilknytning til TV, som går langt ud over inspiration fra TVs docu-dramaer, og grunden til genrens fremmarch på TV må ligeledes søges udenfor genren selv. I presset af begivenheder i den store verden, og i presset af informationer og oplevelser fra medierne.

Vort århundrede er præget af først og fremmest to ting. En samfundsmæssig og teknisk udvikling, der i en malstrøm blander radikale fremskridt og uoverskuelige katastrofer, som breder sig fra det lokale til det verdensomspændende, så begivenheder ét sted trænger direkte ind i hverdagen helt andre steder (fra Tjernobyl til mine kødgryder, fra krig i Mellemøsten til terrorbomber i København). Og en medieudvikling, der ikke kun er en følge af, men også en forudsætning for den samfundsmæssige og tekniske udvikling, og som tilsvarende har bredt sig fra det lokale til det verdensomspændende.

Medierne har øget informationsudvekslingen til det ganske uoverskuelige i omfang og har gjort lokale begivenheder internationale, eller rettere gjort den lokale begivenhed nærværende også i alle andre lokalsamfund. Dermed er ikke kun flere fremskridt og katastrofer mulige i kraft af udbredelsen af viden om, hvordan de opnås, men de er også nærværende for menigmand. Vi ved simpelt hen så meget mere om, hvad der sker rundt omkring, at indtrykket af de faktiske begivenheder forstærkes umådeligt i forhold til, hvad man tidligere har set. For blot 100 år siden rejste næsten ingen udenlands, og man kunne ikke opleve tingene gennem levende billeder. Både den store verden og den nære verden er blevet mere påtrængende.

Vores verden og vores verdensbillede er ændret radikalt på 100 år og specielt siden 2. verdenskrig, hvor TV kom til og det hele blev præsenteret hjemme i stuerne. Og TVs ekspansion har ikke alene bragt verden inden for hjemmets fire vægge, men har også bragt vores gængse opfattelse af medierne ud i en ny virkelighed, hvor bl.a. traditionelle genrer kommer til kort. Dataophobningen og fragmenteringen af tingene i nyheder, som ingen – heller ikke journalisterne – har baggrundviden til at få mening i, har begrænset informationsværdien i takt med forøgelsen af informationsmængden. Det er ikke flere informationer, der er brug for, det er heller ikke mere baggrundsviden, for hvem kan rumme det? Nej, det er et sammenhængende og nærværende perspektiv i både udvælgelse og præsentation.

Fiktionen tilbyder et sådant perspektiv. Alligevel virker den forbavsende modstandsdygtig over for ændringerne i verden udenfor den selv (ganske ligesom nyhedsformidlingen). Romaner, teaterstykker, film og TV-serier fortæller historier som de hele tiden har gjort og genbruger hinandens historier i det uendelige (ligesom nyheder og information gentager de klassiske gode historier og stirrer sig blind på traditionelle magthierarkiers top, tænk blot på de intetsigende billeder af statsmænd, der stiger ud af limousiner!).

Uden at det enkelte værk behøver at være dårligt, breder der sig et indtryk af trivialisering over den uhyre mængde værker, som synes at sløve publikums fornemmelse for de forskelle, der vitterligt er. Men forskellene er måske heller ikke så store mere, måske skal man have større forudsætninger for at se dem end før. Da biograferne tabte det store familiepublikum til TV, fik filmen et helt nyt potentiale i henvendelsen til et specielt filminteresseret og dermed mere motiveret publikum. Denne udfordring er nok ikke taget op i tilstrækkelig grad, filmene skal jo også sælges til TV. En ny verden presser på, men de gamle genrer går i tomgang.

De nye bølger i europæisk film for 25-30 år siden ruskede op i tingene, både gammel og ny filmkunst blev værdsat ud over de snævert filminteresseredes rækker. Lige siden har man kikket efter lignende fornyelser, og er blevet skuffet. For det første fordi de ikke er kommet: når vi ser så få franske og italienske film i Danmark, så er det ikke kun fordi det danske filmmiljø er sløjt, men nok så væsentligt fordi der ikke laves gode film mere i de pågældende lande, de er helt trådt bag af dansen. For det andet har man kikket efter fornyelser, der netop lignede de gamle, og derfor i mindre grad været åben over for egentlige nybrud.

Og en tredie ting er, at vores kultur i stadig højere grad får sit kraftcentrum i USA, i takt med dette lands øgede teknologiske førerstilling og dynamiske udvikling. De medieimperialistiske konsekvenser skaber en naturlig reaktion i Europa som kunne være sund, men som for det meste har givet sig udslag i sur fornærmethed og kamp for alene at bevare den gamle kultur (mon ikke de flestes pladesamlinger består af en blanding af moderne amerikansk musik og klassisk europæisk?). De amerikanske fornyelser får derfor mindre gennembrud i den kreative, inspirerende boldgade end de – og vi – fortjener, mens triviprodukterne går lige ind. F.eks. viser dansk TV gerne *Dollars* og prøver selv at lave situationskomedier i amerikansk trivialstil. Men man viser hellere den korte franske version af serien om *Vietnams historie* end den lange amerikanske, der ifølge nyhedschef Lasse Jensen (i den efterfølgende debatudsendelse) er mere dybtgående. Fransk er fint, amerikansk er ikke, selv når det er det.

Docu-dramaet kan ikke siges at være en rent amerikansk opfindelse, ligesom det ikke er skabt alene af TV. De genremæssige forudsætninger findes i nok så høj grad i Europa og i andet end TV. Men det er amerikansk TV – og hverken europæisk TV, eller andre medier – der har udviklet genren til dens nuværende form, givet den udbredelse og potentiale. Og docu-dramaet er en af de få nyskabelser i tidens mediebillede med et potentiale. Docu-dramaet kan eliminere svagheder i både faktaformidling og fiktion ved at kombinere styrken fra begge. Imødekomme behov for nærværende emner og give dem perspektiv. Eller det kan jokke videre i svaghederne fra begge dele. Som sådan rummer genren både den store kreative udfordring og alle muligheder for tomgang.

Den virkelighed, der stråler fra mine kødgryders gullasch eller fra skærmen i nyhedernes meningsløse småstumper, er det råmateriale jeg kender i forvejen og som der kan digtes videre på. Jeg er i høj grad interesseret i at høre noget meningsfyldt, sammenhængende og perspektivrigt om det. Men materialet må respekteres – der er grænser for den frie bearbejdelse og for den kunstneriske udfoldelse, dramaet må ikke blive utroværdigt eller uhæderligt, så ryger pointen.

Derfor er docu-dramaet ikke en erstatning eller afløser for fiktionen, men nok en udfordring. Som TV er en trussel mod biografilmen, der samtidig kan frigøre filmkunsten for familieunderholdningens forpligtelse, kan docu-dramaet skære en kraftig bid af fiktionens traditionelle lagkage men samtidig presse resten i retning af det, fiktion er bedst til, fantasiudfoldelse. I stedet for en grød, hvor alting rodes sammen, kan fiktionen – som eventyret i gamle dage – koncentrere sig om visioner, eksperimenter og fantasi, der giver os nye øjne at se verden med.

PÅ SKINNER

Runaway Train (Runaway Train) USA 1985. I: Andrei Konchalovsky. M: Djordje Milicevic og Edward Bunker efter Akira Kurosawa. F: Alan Hume. Kl: Henry Richardson, Mu: Trevor Jones. Medv: Jon Voigt, Eric Roberts, John P. Ryan, Rebecca DeMornay.

I et interview fra 1983 fortæller Tarkovskij om sin landsmand og tidligere medarbejder Andrej Michalkov-Končalovskij, der flyttede til Vesten i 1979: »It is apparent that he wanted to be liked: for people to like him. He needed to be appreciated, and to receive compliments. And he has come to want fame. For him, success is natural, since he wants it. But that isn't what he should be doing . . .«. Andrei Konchalovsky, som han nu kalder sig, er da også langt fra de ideale sfærer hvor Tarkovskijs kompromisløse kunst bliver til. Hans russiske produktion, debut'en *Den første lærer*, der var en smuk historie om kulturchok i Kirgisien, klassikerfilmatiseringerne *En adelig rede* og *Onkel Vanja*, den følsomt sentimentale *Romance om forelskelse* og den stortanlagte *Sangen om Sibirien*, er alle distingverede og sensitive kunstværker, men uden det stærkt personlige præg: Det er nydelig, lidt behagesyg kunst sådan som den med forkærlighed fremelskes af Sovjet-systemet.

Mærkeligt nok har hans film fundet en ny og mere personlig tone nu, hvor han skal indrette sig på den kommercielle filmindustris betingelser: Hans amerikanske film, *Marias lovers* og nu *Runaway Train*, markerer et talent for at tilpasse det medbragte russiske gods til amerikansk films temaer og narrative traditioner. *Marias lovers* er et af de stilfærdigt formfornyende værker i de senere år: det omkvædsagtigt gentagne billede af stolen i landskabet, hvor Maria og hendes elskede plejede at mødes, skabte en metaforisk visuel stil der behændigt var kombineret med Hollywoods pragmatiske fortællestil.

Runaway Train er et nyt forsøg på den samme blanding af tilpasning og fornyelse. Med udgangspunkt i noget så overraskende som et originalmanusript af Kurosawa (med visse affiniteter til såvel *Himmel og helvede* som *Dersu Uzala*) fortælles en spændingshistorie om fængselsflugt: det er den amerikanske myte om den hårde kompromisløse ener (langtidsfangen Jon Voigt) der ikke lader sig tryne af magthaverne, personificeret af John P. Ryan som bestialsk direktør for sikkerhedsfængslet midt i Alaskas ødemark. Det er den klassiske amerikanske konflikt mellem individualister, med *the wilderness* som medspiller og det løbske tog som den

Jon Voigt udfordrer fra togets knuste forrude sin forfølger i en helikopter.

ukendte faktor: Konchalovsky tilgodeser på én gang den plotorienterede actionsfilms krav og fastholder samtidig den metaforiske 'russiske' stil, hvor tingenes visuelle symbolkraft træder frem: Det er ego'ernes isknugede vidder vi suser igennem som passagerer på urkraftens ekspres. Der er ingen spor af Tarkovskijs dybsindighed, men til gengæld et fortællende *drive* der buldrer af sted – på skinner.

Peter Schepelern

FORUROLIGENDE

Efter fyraften (After Hours) USA 1986, I: Martin Scorsese. M: Joseph Minion. F: Michael Ballhaus. Mu: Howard Shore. Medv: Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Verna Bloom, Teri Garr, Linda Fiorentino.

Det var så enkelt dengang i Neil Simons og Arthur Hillers *Sikke'n nat* (The Out-of-Towners) fra 1969, en genre-ren farce, hvor alt måtte gå galt på de rette uventede måder. Dramaturgien var soleklar: et ægtepar fra en flække i Ohio på en døgnlang lidelseshistorie i New York, hvor den stressede kontormand skulle søge nyt job. Ægteparret var disponibelt for al grinagtig modgang i Jack Lemmons og Sandy Dennis' skikkelser.

Der er ingen af de dramaturgiske klarheder, men masser af paralleller i Martin Scorseses episodiske og stemningsladede *Efter fyraften*, der mere konkret er en newyorker pendant til John Landis' ligeledes fabulerende Los Angeles portræt i *Ud i natten* (1984).

Linda Fiorentino som eksperimenterende skulptør, der sender Griffin Dunne ud i tovene.

En ung og kedelig EDB-mand Paul (Griffin Dunne) møder en spændende pige (Rosanna Arquette) på en bar efter fyraften, besøger hende hjemme (i bohemekvarteret SoHo) senere på aftenen og rodes i løbet af natten ind i en verden, der er et negativbillede på hans eget ordnede liv, delvis en rejse i hans egne fortrængninger med lige dele fascination og afsky.

Scorsese er en instruktør med intellektuelle ambitioner, så han vil både inkludere surrealismen og den sorte komedie i underholdningsregistret, og det hævner sig på både instruktør og publikum. Scorsese vil balancere mellem publikumsleflen i form af genrekonventioner og kunstneriske dybder i genreskift, der snyder publikums forventninger. Filmen anslår i starten forventningen om skildringen af en verden i eksistentielt kaos, så brydes der af med absurd komedie, og sådan går det frem og tilbage. Efterhånden tabes kontrollen, og for simpelt hen at afslutte denne lidelseshistorie med et vist publikumsvenligt perspektiv, tvinges han til at vælge en eksplicit komedieslutning.

Farcen (og komedien) vejer kvantitativt tungest fra og med Paul indleder sin natlige odyssé efter den mystiske kvinde i en hyrevogn, der helt konkret danser spansk tango, fra da af er også musikken aktivt med! Man bliver usikker som tilskuer, og det skal man. Hvor Hitchcock frækt afliver Janet Leigh i ekspositionen i *Psycho*, dræber Scorsese med ret så plat sort-komedie-attitude sin kvindelige hovedperson, efter han i en rum tid har givet små fortællernøgler med antydninger om brandsår, sadomasochisme, diverse tubesalver og hvisken fra korridorer. Paul er fad nok til så småt at opgive pigen primært på grund af formodede fysiske defekter, hvorpå vi atter følger hans nussen rundt, som faktisk fører til, at hun tager sit eget liv, mens han har travlt med at aflevere nøgler.

Jo skævere proportioner des bedre, og frustrationen er smittende. Pigens død opleves som en flabethed, men også som usikkerhed. Scorseses kvindebilleder har ofte været betændte (med *Alice bor her ikke mere* som klar undtagelse), og her på grænsen til de surrealistiske vidder opstår en direkte 'kvindelig afgrund', ledende til farlig skulpturel kropskultur og sadomasochisme (pigens roommate dyrker lænker og det hele). Det optræder samtidig i karikatur med de hyperhysteriske og dumme piger (bl.a. Teri Garr som blæst servitrice med musefælder omkring sin seng), der ægger Pauls forfølgere, en evigt løbende vigilantegruppe = den irrationelle undergrund. Netop den er ved at få udrustet Paul med samme mohawkmanke, som Robert De Niro i sin desperate ensomhed forlenede sig med for overhovedet at blive bemærket som rituel morder i *Taxi Driver*.

Det er kun fordi filmen i sidste ende er en komedie, at man (den) kommer levende igennem forløbet. Filmen er skræmmende smagløs, men stilsikker og leger ondskabsfuldt og temmelig misantropisk med publikum og kritikerne. Banen står åben for det helt store, om Scorsese virkelig tør begive sig ind i den surrealisme, han her får anslået, og samtidig droppe alle konventioner om, hvad der er traditionelt god film.

Carl Nørrested

PASOLINIS BLOD

Medea (Medea) Italien/Frankrig/BRD 1969. I + M: Pier Paolo Pasolini. F: Ennio Guarnieri. Kl: Nino Baragli. Medv: Maria Callas, Massimo Girotti, Giuseppe Gentili.

Pier Paolo Pasolinis *Medea* er intens, gribende, og bemærkelsesværdig ved sin evne til at kombinere blod, ikke blot med vold, men også med soning, bod, ofring, formildelse og medlidenhed.

Medea-motivet kendes fra Euripides tragedie, hvor Medea hævner Jasons svigten ved at myrde deres fælles børn og forære hans tilkommende hustru en falsk bryllupsgave, en forgiftet klædning.

Pasolinis udgave af Medea indeholder en lang beskrivelse af Medeas samfund, hvor hun er en højagtet troldkvinde. Her er filmen anderledes end tragedien, ved også at beskrive blodet og ofringen som del af en formildende rituel skønhed. Medeas samfund er et hyrde- og agrar-samfund, hvor de skrøbelige skud på markerne beskyttes med menneskeblod, under højlydt påskønnelse.

Jason kommer fra øen, hos sin beskyttende kentaur-stedfar, til byen, borgen, der

associerer til handel og stor rigdom, pga. de farvestrålende klæder, kongen og hans prinsesse, som Jason gerne vil have. Medea derimod kommer fra sære vindtilvirkede klippelandskaber, der ser forfinede og menneskeagtige ud, som om naturen og menneskene i fællesskab har skabt det logiske sted at bo.

Medea og hendes troddomslærling er erfarne, stolte og selvbevidste. Den unge mand, som de skal ofre, er smigret og desperat/euforisk.

Og det er netop under ofringen, at Pasolini formår at overbevise et nutidsmenneske om blodets egentlige og hedenske, positive betydning. Selve ofringen er blodig, tryg og indlysende, når de ældre kvinder dypper fingrene i det opsamlede blod og smører det ud på kornenes aks. Akkompagneret af en sær, sammensat lyd, der består af fårebrægen, dyb mandsmumlen, skingre slaginstrumenter i en klaprende takt.

Medeas senere drab på sine børn, er det sorte modstykke hertil.

Pasolinis film er helt speciel ved at kunne etablere den forbindelse mellem skønhed og gru, sammenhæng og afbrud, så tilskueren indfages. For det skal også nævnes, at Jason er en meget smuk mand, og han færdes sammen med sine søde (rent ud sagt lækre) soldater, der også er ubarmhjertige og effektive.

Jason får på et tidspunkt at vide af sin kloge kentaur-stedfar, at denne elsker Medea, og at han har medlidenhed med hende. Da græder Jason, for hvordan skal det hjælpe ham, andet end med at fuldbyrde tragedien.

På den måde gennemspiller Pasolinis film en mands følelsesmæssige afmagt og en kvindes amoralske lidelsesfulde styrke. Og det gør den med suveræn klar personkarakteristik, detaljeret, omhyggelig kostumering og troværdige locations.

Connie Bork

FRA DYRERIGET

Skildpaddedagbog (Turtle Diary) England 1985. I: John Irvin. M: Harold Pinter efter Russel Hobans roman. F: Peter Hannan. Kl: Peter Tanner.
Gris på gaflen (A Private Function) England 1984. I+M: Malcolm Mowbray. F: Tony Pierce-Roberts. Kl: Barrie Vince. Mu: John du Prez.

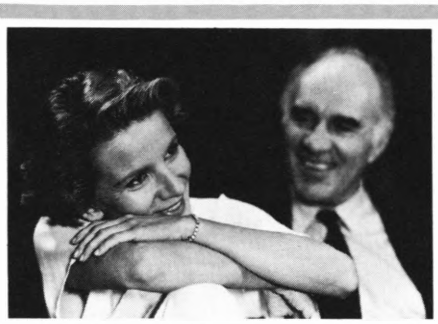
I tiden efter krigen havde engelsk film en lille komedieguldalder, hvor film som *Masser af whisky, Syv små synder* og *Plyds og papegøjer* spredte almindelig hygge. Siden kom den forkromede Hollywood-underholdning og slog fødderne væk under engelsk filmindustri og det var svært for briterne at se komikken. To nye film er eksempler på den engelske komedies charmerende genkomst i de senere år. John Irvin (der efter den velgjorte tv-serie om *Spionen der kom ind i kredsen* og actionfilmen *Dødens drabanter* lavede et par virkelig slemme trivialfilm) har fundet det rette toneleje med den nydelige *Skildpaddedagbog*. Den besjæles af samme menneskevenlige komedieånd, hvor det lovlig nuttede kombineres med det lokalkoloristiske, som slog igennem med John Forsyths lidt overvurderede *Local Hero*. Glenda Jackson er børnebogsforfatter og finder en åndsfælle i boghandler Ben Kingsley, da de sammen går i aktion for at befri zoos havskildpadder. Det er tæt på at blive for sødt og pudseløjerligt, men klarer sig behændigt på britisk understatement og en vis tørhed i de velberegnede pointer. En anden side af britisk humor varetages af Monty Python-gruppen, der jo dels har manifesteret sig i fælles enterpriser som *The Life of Brian* og *The Meaning of Life*, men også enkeltvis lyser op i film- og tv-produktioner. Det gælder først og fremmest John Cleese og, som i *Gris på gaflen*, Michel Palin. Med baggrund i efterkrigsårenes knappe forsyningssituation fortælles her en saftig historie om småborgerlige provinsintriger, centreret omkring et illegalt griseopdræt. Det er sort, morbid og især uappetitlig humor, men det ekskrementale og lavkomiske formidles af Palin og den spidse Maggie Smith med sarkastisk vid. Filmen kunne godt have brugt et eller andet overdådigt festfyrværkeri til slut – à la *Plyds og papegøjer* – men den slår til i den engelske komedies sølvalder.

PS

SKUERETTER

En Farlig forbindelse (Péril en la demeure) Frankrig 1985, I: Michel Deville. M: Deville, Rosalinde Damamme, efter René Bellettos roman. F: Martial Thury. Kl: Raymonde Guyot. Medv: Michel Piccoli, Nicole Garcia, Anemone, Christophe Malavoy.

Ifald man troede, at den største risiko ved at spille guitar var hård hud på fingerpuderne, så må man grundigt revidere sin opfattelse efter at have set *En farlig forbindelse*. Langt større farer truer, i alt fald hvis man som yngre, rimeligt sexy, mandlig guitarist indlader sig på at give lektioner til pubertetspiger af det bedre franske borgerskab – det med den diskrete charme! Ikke mindst da, når moderen er en sexhungrende blondine af den dybfrosne slags og faderen en satanisk hanrej med hang til perversiteter (det kunne naturligvis kun være – og er da også – Michel Piccoli), som i øvrigt ernærer sig ved at fremstille instrumenter til måling af vibration (sic!). Når så ydermere ens vej krydses af 1 stk. falsk haltende nabokvinde, som måske lyver, måske taler sandhed, og hvis kæreste adspredelse er at fotografere sine naboers gøren og laden, 1 stk. sentimental lejemorder (med en stemme, som end ikke Rod Stewart



med halskatar kan hamle op med), 1 stk. antik miniglobus indeholdende en ikke nærmere defineret mikrofilm samt 1 stk. sofistikeret bombe, der udmærker sig ved at kunne reducere genstande og menneskelige væsener til en lille bunke aske, ja så kan det hurtigt udvikle sig til en mere end kompliceret affære at være guitarlærer.

Sammenkogningen af alle disse ingredienser tilsat et par pikante krydderier fra pseudo-freudianismens overdrev lægger op til adskillige farlige kemiske forbindelser, hvoraf den mest truende synes at være en stinkbombe. Helt så galt går det imidlertid ikke, for Michel Deville er en fremragende kok, der forstår med stor præcision at tilberede et absolut fascinerende og indbydende måltid – at det så mestendels består af skueretter er en anden sag.

Filmens handling skrider frem i superelliptiske sekvenser, der overlapper hinanden i fikse associationsklip eller sammenkædes ved en fortløbende dialog, som (i alt fald i begyndelsen) chokerer ved at bryde med hævdvundne traditioner for behandlingen af tid og sted. Æstetisk henter »En farlig forbindelse« sin inspiration i reklamefilmens verden – billedsiden er appetitvækkende og tingsfokuserernde, hvad enten det så drejer sig om knoppen på en gearstang, en »café à bol«, en kassettebåndoptager eller et kvindebryst. Desværre er slægtskabet med reklamefilmen imidlertid ikke begrænset til det rent formmæssige. Også personerne bliver uvedkommende ting, og selv dialogen minder sine steder i uhyggelig grad om tomme reklameslogans. Det store ubesvarede spørgsmål er blot: Hvad er det, denne film vil sælge? Man sidder tilbage med en underlig fornemmelse af, at den i virkeligheden er én stor reklamefilm for sig selv.

Eva Jørholt

AT VÆRE UDEN GRÆNSER

Grænseløs (Grenzenlos) BRD. 1983. I+M: Joseph Rödl. F: Frank Brühne. Mu: Peer Raben. Medv.: Therese Affolter, Siegfried Zimmerschied, Antonia Rödl.

Joseph Rödl står i sin stærke, men også uhyggeligt deterministiske film *Grænseløs* (Grenzenlos) tematisk i gæld til 60'ernes og 70'ernes tyske Heimatfilm, Reinhard Hauffs *Paule Pauländer* og Peter Fleischmanns *Klapjagt i landsbyen* (Jagdszenen aus Niederbayern) f.eks. Formmæssigt er han også inspireret af den stiliserede spillemåde i Fassbinders film, og han vedkender sig gælden til denne fader ved både indirekte og direkte at citere ham. F.eks. går en ordløs, drømmeagtig forelskelsesscene igen fra *Martha*, og *Angst æder sjæle op* er både på plakaten og i personernes hoveder i *Grænseløs*.

En omfattende og opslugende angst er orienteringspunktet for hovedpersonen Agnes, men Rödls univers er ikke storbyen som hos Fassbinder, derimod en landsby i Bayern med dens klaustrofobiske mangel på livsglæde og dens knægtelse af enhver individualitet. Hårdt og glædesløst arbejde er på én gang landsbybeboernes livshorisont og moral; det er bedst at være en mand og en kvinde sammen, for et ægtepar er dobbelt arbejdskraft; en enlig mand er ikke nogen mand og en enlig kvinde ikke noget menneske.

Men det er den unge Agnes: både enlig kvinde og et menneske, der forsøger at tilkæmpe sig følelsesmæssig nærhed på trods. Som et symbolsk udtryk for ødelæggelsen af hendes individualitet udstyrer filmen hendes fortids med en traumatisk voldtægt, der ender i hendes lige så traumatiske drab på voldtægtsmanden. Disse begivenheder er baggrunden for hendes angst for mænd, og hun bliver en paria i landsbyen, fordi hun giver ømhed til en halvtosset dreng, og fordi hun nægter at gifte sig. At være uden grænser – at søge at sprænge sine rammer – er det mest truende for en landsby, der kun holder sig i live ved at sætte grænser. Og over denne struktur våger kirken – vittigt og besk karikeret. Den overvåger arbejdsmoralen og tager samtidig jorden fra landsbybeboerne for at udvide kirkegården!

Herimod forsøger Agnes at gøre oprør. »Jeg gider ikke mere« er hendes vægtige argument, men inderst inde er hun drevet af længsel efter »Heimat«. »Hjem er der, hvor man ikke behøver at være bange«, siger hun, og derfor drager hun ud i verden, til en nærliggende by, for at blive angsten og syndsbevidstheden kvit.

Men i Rödls univers har heller ikke storbyen noget at tilbyde. Dog har *rejsen i sig selv* forløst noget i Agnes, og da hun komme tilbage igen er hun i stand til at føle lyst og give den til kende overfor Adi – for blot øjeblikket senere at erkende afmagten, da Adi afslører, at han i sin kærlighed til Agnes har dræbt den kvinde, der som den eneste kendte Agnes' fortid.

Problemet for både Agnes og Adi er, at de ingen redskaber har til at overleve med. Ikke engang naturen kan bringe forløsning – af Rödl symboliseret ved, at den ofte fotograferes gennem en rude. Men i sidste ende synes jeg også, at denne udvejsløshed bliver filmens problem. På den ene side binder den gennemførte billedkompositoriske og tematiske knugethed og manglen på generøsitet,

på den anden side bliver personerne, især Agnes, først og fremmest symbolske udtryk for denne klaustrofobi – mere end levende personer, der ikke bare går restløst op i ødelæggelsen. Filmen giver f.eks. kun i negativ forstand en forklaring på, hvorfor Agnes vender hjem – fordi der heller ikke er nogen muligheder for hende andre steder.

Jeg kan godt lide den nådesløse realisme og afsløringen af de økonomiske og psykologiske tvangsmekanismer i bondeidyllen i de tyske Heimatfilme. Men jeg savner, at instruktørerne også forsøger at skildre den binding til disse miljøer, der vel i sidste ende også er deres egen baggrund for at lave filmene: den mere eller mindre irrationelle længsel efter at være knyttet til en egn, længslen efter at kunne »strække øjnene«, f.eks., en lyst til at finde styrke i personer ved siden af indskrænketheden, sådan som det så mesterligt bliver gjort i Edgar Reitz' *Heimat*. Hvor landskabet bliver skildret i al sin skønhed, og hvor hovedpersonen Maria både skildres som en stærk og indsigtsfuld person, men også som et menneske, der i sidste ende lider og får andre til at lide, fordi hun ikke har været uden for sin hjemstavn.

Anne Jerslev

PUDDERKVASTER OG BØFFER

Pumping Iron II – Kvinderne (Pumping Iron II: The Women) USA 1984. I: George Butler. M: Butler, Charles Gaines. F: Dyanna Taylor. Kl: Paul Barnes, Susan Crutcher. Mu: David McHugh.

Bev Francis har et problem. Med en fortid som balletdanser (?) og vægtløfter og en nutid som verdens stærkeste kvinde stiller hun op til verdensmesterskabet i bodybuilding for kvinder. Hun er ubestridt i besiddelse af de største både bi- og triceps (jo, det er der virkelig noget, der hedder), men alligevel bliver hun kun nr. 8. Hvorfor? Jo, simpelthen fordi hun har begået den fejl at tro, at det i bodybuilding drejer sig om at udvikle så store bøffer som muligt. Javel ja, sådan er det måske i mændenes rækker, men for kvindernes vedkommende gælder det i mindst lige så høj grad om at være feminin, og dét er den hærdebrede australske Bev mildt sagt ikke! Rachel McLish der også deltager i konkurrencen, har forstået, hvad kvindelig bodybuilding går ud på: »I've always considered myself a powder puff, but a real strong powder puff«, siger hun meget rammende.

En af de aldersstegne mandlige dommere udtrykker med filosofisk visdom sit syn på kønnene: »Women are women and men are men. There's a difference and thank God for that difference. That's all I have to say!« Så enkelt er det, men i den sammenhæng er Bev bare hverken fugl eller fisk – med sine gode australske bøffer falder hun uden for de accepterede rammer for kvindelighed.

Bev Francis er det ekstreme eksempel, men også de øvrige mere eller mindre voluminøse konkurrencedeltagere, som vi følger på deres vej til Caesar's Palace i Las Vegas, hvor mesterskabet afholdes, kan berette om, hvordan deres muskler ofte er en torn i øjet på mænd. Stærke kvinder rokker ved de traditionelle kønsrollemønstre, og det er da også betegnende, at flere af dem netop har fundet sammen med mandlige bodybuildere på størrelse med mindre parcelhuse. Dét skal dog ikke forlede nogen til at tro, at hverdagslivet blandt bodybuildere kønsrollemæssigt minder om almindelige parforhold blot i lidt højere potens. Lori Bowen stræber således inderligt efter 1. præmien, fordi hun med de 25.000 dollars, der følger med, vil kunne forsørge sin ven Randy, som tjener til livets ophold som en art King Kong-mavedanser i en natklub, og dermed gøre ham til en ærbar mand.

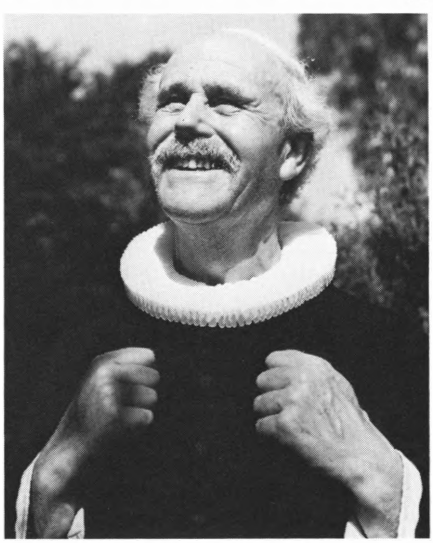
»Pumping Iron II – Kvinderne«, der med held balancerer et sted midt imellem fiktionen og dokumentarfilmen, finder sin styrke netop ved, at den placerer sig i kraftfeltet mellem det maskuline og det feminine og sætter spørgsmålstegn ved vedtagne normer og myter – omend det forbliver på et meget kødeligt plan, turde man sige. Det er en kuriøs og overraskende intelligent film, som også vi, der har deller eller hulninger, hvor Rachel, Bev og Lori har bøffer, kan se med udbytte. Desværre – men måske naturligt nok, emnet taget i betragtning – kammer filmens sidste halvdel over og bliver udelukkende et orgie i kød indsvøbt i olie, sved, diminutive bikinier og popmusik. Vi ikkeinkarnerede bodybuildere begynder at flytte uroligt rundt på vore magelige lemmer, grave dybere i Piratos-posen og længes efter at komme ud og få en smøg. *Eva Jørholt*

Ejner Federspiel

Feberg, som han kaldtes blandt venner, er kun én blandt mange små *men* store danske birolleskuespillere, som det nok er værd at riste en rune over. Det sker kun alt for sjældent. Federspiel (1896-1981) var aktiv skuespiller i ca. 65 år, på teater, film og TV. Desuden var han i 30 år, 1945-75, leder af Bellevue Teatret. Det var hyggeligt at blive hilst med et »Goddag« af den hvidhårede direktør i foyeren. Han måtte afslutte sin omfattende teaterkarriere, da han blev 80, men på film og TV forsatte han til sin død. Hans kendteste filmrolle er Peter Skrædder i *Ordet* (Carl Th. Dreyer, 1955), men han startede som statist på Nordisk og Palladium allerede i stumfilmtiden (den eneste titel, vi har verificeret, er Fy & Bi-filmen *Hr. Tell og Søn*, Lau Lauritzen, 1930). I alt medvirkede han i omkring 50 tonefilm i et vidt varieret rollefag. Fra søfiskal over bonde, fisker, adskillige præster samt flere alvorlige karakterstudier til de sene års mange utroligt morsomme og kære gamlinge med strittende hvidt hår, få replikker med tilhørende hovedrysten og en udstråling, der er uforglemmelig. Et af de mest mindeværdige eksempler på denne type-casting forekom på TV, hvor han også nåede en hel del roller (den sidste var i Hans Kristensens serie *Opgang* i 1979). Vi tænker på hans rolle som Ghita Nørbys far i Panduros *Louises hus* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1977). Bortset fra denne TV-films øvrige kvaliteter, som er mange, er det den gamle hr. Jernvig, der først dukker op i erindringen. Louise er på besøg i sine forældres gammeldags-borgerlige hjem, hvor hendes mor står og stryger. Mens de diskuterer ligegyldigheder, bliver en dør pludselig lukket op, og Jernvig kommer til syne med de hovedrystende ord: »Er jeg bleg?« Han er tilsyneladende lidt af en hypokonder. Efter en kort diskussion går han igen, men der går ikke lang tid: »Nu blev jeg svimmel igen!« Fru Jernvig: »Nåja, det blir jeg da så tit!« Jernvig: »Det drejede helt rundt . . . jeg var lige ved at falde!« Fru Jernvig: »Du faldt jo ikke . . .« Jernvig: »Jeg var lige *véd* sir jeg!« Fru Jernvig: »Det ka' være en hjerneblødning!« Jernvig: »Sådan noget vrøvl . . . (Vredt) sådan noget forbandet sludder!« – står der i manuskriptet, men Federspiel giver den en markant drejning, idet han *meget* vredt siger: »Sådan noget forbandet schl . . . schlud . . . Vrøvl!«

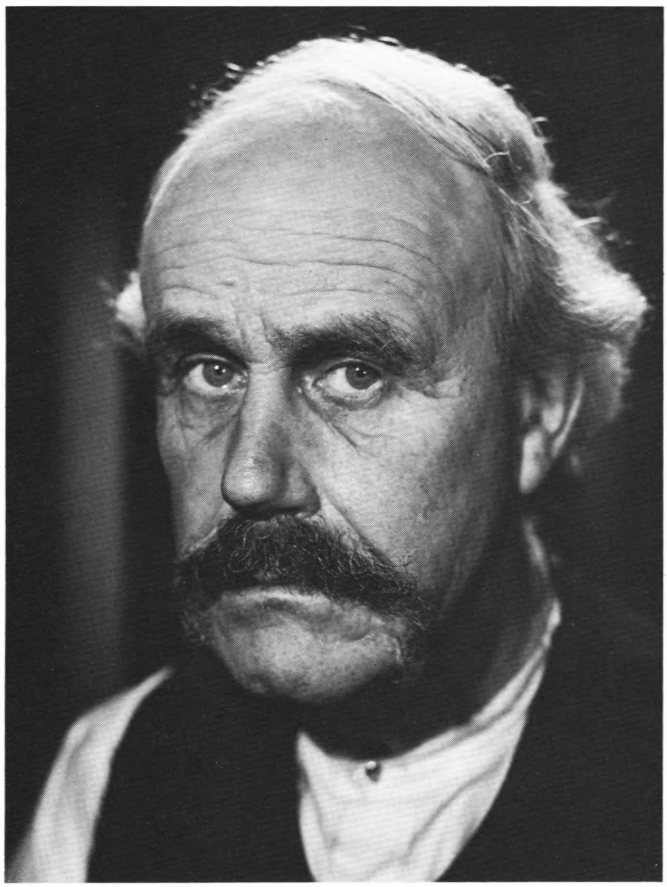
Kombinationen af smukt gammel-dannet dansk, mundvand og et desperat udtryk i det rynkede ansigts små øjne under det pjuskede strithår gør det til en morsom og bevægende scene – fordi det er Feberg!

Asbjørn Skytte/Lars Ølgaard



I Vores lille by (1954), Tørk Haxthausens og Henning Ørnbaks forsøg på en seriøs folkemedie, er han den festlige præst, som ved en fejltagelse holder en gribende ligprædiken over en god dansk bajer.

Øverst:
En sinister butler i Jens Ravns stilige sci-fi-gyser, Manden der tænkte ting (1969)



Ejner Federspiel i sin betydeligste filmrolle. I Dreyers mesterlige filmatisering (1955) af Kaj Munks skuespil Ordet er han den indremissionske Peter Skrædder over for Henrik Malbergs grundtvigianske Morten Borgen (en rolle, som Federspiel i øvrigt havde spillet 20 år tidligere på Betty Nansen Teatret). I Federspiels fremstilling bliver skrædderen en salvelsesfuld, selvretfærdig hykler. Uforglemmeligt er især det øjeblik, hvor den puritanske facade krakker og han oven på et religiøst opgør med Borgen råber »Proprietærbølle!« efter ham.

En assessor, som er oppe at køre med den altid uudholdelige Ole Søltoft. Tom Hedegaards Affæren i Mølleby (1979), en Korch-pastiche, hvor Balling også havde en finger med.

Federspiel i en karakteristisk 40'er-rolle. I Kriminalassistent Bloch (Grete Frische og Poul Bang, 1943) spiller han den nervenedbrudte, desillusionerede bogholder, som sætter gang i kriminalintrigen ved at begå selvmord – eller er det . . .?

»På mine ældre dage er filmen kommet til og har åbenbaret en komisk åre hos mig, jeg ikke kendte til . . . det var Erik Balling, der fandt den,« sagde Federspiel i et interview i 1976. Det blev bl.a. til seks snurrige gammelmandsroller hos Olsen-Banden. Her i Olsen-Banden går amok fra 1973.

Herunder:
En stilling som herskabstjener hænger ikke længere på træerne. De tre herrer hér har set produkthandler Harrys annonce – det værste, de kan regne sig frem til, er dog en viktualiehandler. »Åh nej, ikke det«, stønner Federspiel forpint. Og som bekendt holder kun Ebbe Rode stand. Fra Leif Panduro og Bent Christensens Harry og kammertjeneren (1961).

Et kort, men herligt øjeblik i Edward Flemings Rend mig i traditionerne (1979). Olaf Ussing har knaldet en bombe af på sindssyghospitalets herretoilet; og da braget og røgen har lagt sig, finder vi denne forvirrede medpatient bag en af lokumsdørene: »jamen, jeg trak jo bare i snoren!«

Jeanne d'Arcs mange ansigter

Valence er en by i Sydøstfrankrig, ved floden Rhône, mellem Lyon og Marseille. Den tæller 80.000 indbyggere og er forsynet med et kulturcentrum, som hvert år arrangerer to filmfestivaler: en om »film og historie«, en anden om »film og litteratur«. I år fandt den første sted i april – for 12. gang. Den havde som rød tråd begrebet »le Sacré«. I de ni dage, arrangementet varede, havde deltagerne (3.000 rundt regnet) lejlighed til at se eller gense 55 film i alt. Og det i én stor pærevelling: stum- og talefilm, film af nyere dato og gamle støvede strimler, kendte mesterværker og kuriøse eksperimenter. En film af Jean Delannoy var programsat samme dag som en Cecil B. DeMille og et TV-værk af Liliana Cavani, Robert Bresson afløste Ken Russell, Schroeter John Ford og Tarkovski Douglas Sirk. Fælles for alle filmene var en eller anden relation til en religiøs tematik, altså til en tro eller overtro. Meningen med en sådan filmuge er ifølge arrangørerne at sprede kundskabet til filmværkerne og derved filmhistorien, at skabe en »filmisk hukommelse«. Flere rundbordsamtaler og debatter bidrog til at aktivere deltagerne og få dem til at reflektere over værkerne.

I år var ugens trækplastre en mindre række film om Jeanne d'Arc, seks i alt af de 16, filmhistorikere har opsporet. Som bekendt har Jeannes skikkelse i århundredernes løb været genstand for vidt forskellige opfattelser. For en Voltaire og senere en Anatole France var hun en sværmerisk, ja en mentalforstyret pige, som datidens præster og politikere havde været snu nok til at udnytte. For den troende Péguy og den lyriske dramatiker Claudel, var hun til gengæld en sund og ukompliceret bondepige, inspireret af Gud til at udføre sine heltegerninger. I lighed med historikerne og litteraterne har filmfolkene været fascineret af Jeanne og set på hende med mange forskellige briller, påvirkede som de var af den opfattelse, datidens publikum formodedes at have af hende.

For Cecil B. DeMille, der optog sin film under første verdenskrig (1916), er Jeanne den både glorværdige og lidende pige, der bidrager til at smide Frankrigs fjender ud af landet og bliver svigtet af sine egne. Hendes død på bålet i Rouen er dog ikke filmens slutpunkt. Hun genopstår for de franske tropper, der kæmper mod det tyske barbari, og deres lidelse og martyrdød får betydning i lyset af hendes.

Tyve år senere, i Marc de Gastynes version fra 1928, har problematikken ændret sig. I mellemtiden er Jeanne blevet kanoniseret. Nu drejer det sig om at fremstille hende som en from og lydig kristen – og indirekte at retfærdiggøre den katolske kirke. Ifølge filmen er det nemlig ikke prælaterne, der kan bære ansvar for hendes død, men de »forræderiske« englændere. De Gastynes Jeanne d'Arc (i Simone Genevois skikkelse) er hjemmesyet efter mål for at tækkes både datidens tro katolikker og de gode, patriotiske franskmænd.

Victor Flemings *Jeanne d'Arc* fra 1948 er et typisk Hollywoodprodukt. Stribevis af konsulenter har sørget for, at de historiske rekonstruktioner var så præcise og tro som muligt. Samtidig har man stræbt efter en billedæstetik, som var inspireret af gamle almuebilleder. Trods disse anstrengelser er resultatet ikke bare skuffende, men ligefrem katastrofalt. Med sin velpudsede aluminiumsrustning og sin altid perfekte frisure er Jeanne (spillet af Ingrid Bergman) den rene tegneseriefigur. At hun desuden forkynder en form for moralsk oprustning, gør næppe filmen mindre ulidelig.

I episodefilmen *Destinées* (Kvindernes oprør) fra 1953 tegner Jean Delannoy en Jeanne, som historisk set er mere end tvivlsom, men som til gengæld i Michèle Morgans fortolkning virker mindre stiv og forloren end den amerikanske. Delannoys fantasiløse instruktion og makkerparret Aurenche og Bosts smarte replikker ødelægger dog totalt de muligheder, der fandtes i den indre konflikt, filmen forsøger at skildre.

I hele denne sammenhæng var der, som man kunne forudse, kun to film, der formidlede en ægte oplevelse, nemlig Bressons *Procès de Jeanne d'Arc* fra 1962 og Dreyers værk fra 1928 *La Passion de Jeanne d'Arc*. Måske fordi disse film ikke ønsker at påvise noget som helst, men bare vil vise. Når der er tale om visuel kommunikation, kan en alt for bastand ideologi være dræbende. Som altid i sine film *viser* Bresson her så lidt som muligt for at kunne antyde så meget som muligt. Og dog er hans Jeanne utrolig nærværende. Hans tegnsystem, som kunne føre til den rene abstraktion, fungerer paradoksalt nok efter hensigten, formår at engagere tilskueren både med hjernen og hjertet. Her står vi overfor en visuel filmkunst af enestående karat.

Det samme kan naturligvis siges om Dreyers *Jeanne d'Arc*. Filmen blev vist i Valence i en originalkopi forsynet med franske mellemtekster og vakte stor opsigt. Det var nemlig første gang denne nye kopi blev kørt for et fransk publikum. I skrivende stund forlyder det, at filmen den 7. juni skal vises i Reims på et kæmpelærred foran domkirken – for 20.000 tilskuere. Hvem sagde, at Dreyer kun kunne lave film for de få?

Martin Drouzy

Stumfilm med musik

Stumfilm er noget, filmarkiverne har opfundet. Det er et udsagn, man af og til støder på. Og der er selvfølgelig det rigtige i påstanden, at i stumfilmtiden blev filmene ikke vist for publikum på samme måde som de oftest bliver det idag i filmarkivernes biografer, i stilhed. Filmene blev oprindelig vist, ledsaget af musik og af og til af effektlyde.

Under den sidste halve snes års mode i præsentationer af stumfilmklassikere med orkesterledsagelse har man således bl.a. hævdet, at man nu viste stumfilmene som de rettelige burde. Men det er nu en sandhed med modifikation. Alle andre kvaliteter ufortalt ved de nu så populære evenements med stumfilm + orkester er den historiske autenticitet ikke den mest iøjne- og iørefaldende. At rykke tiden 60-70 år tilbage for at lade os opleve en stumfilm, således som et publikum oplevede den i 20'erne, vil af mange grunde være umulig. For det første er ingen biografsale mere indrettet som de var det dengang. For det andet er filmmaterialet et andet end det var dengang, og selvom man skulle have en originalkopi fra tiden kan man ikke få den til at fremstå på lærredet som dengang, fordi lyset er et andet. Kulbuelampernes lys er afløst af Zenonlampernes lys. Ligesom man ikke kan få Bachs musik til at lyde som den lød i 1700-tallets ører, hvor følsomt man end spiller på gamle instrumenter, kan man heller ikke retablere 20'r-publikummets oplevelser af en Stroheim-film i dag.

Det er derfor en illusion at tro, at enhver musikledsagelse til stumfilm skulle forhøje autenticiteten. Det er rigtig nok, at der var

Jeanne d'Arc spillet af (fra venstre): Michèle Morgan; Ingrid Bergman; Jean Seberg i Otto Premingers Saint Joan med manus af Graham Greene efter Bernard Shaws skuespil; Florence Carrez hos Bresson; og Falconetti hos Dreyer – med orkester (foto: John Struck).

musik til stumfilmene, men der var mange slags musik. Der var én slags til premiererne i de store byer, men efterhånden som filmene kom ud i provinserne formindskedes musikledsagelsen for ofte at ende med at være indskrænket til en enkelt mere eller mindre adstadig klaverbokser, som ofte i højere grad latterliggjorde og banaliserede filmene end støttede og løftede dem. Der var således i høj grad tale om, at der var forskel på, hvordan man havde mulighed for at opleve en film, alt efter, hvor man havde lejlighed til at se filmen. Og mange mennesker har dengang set stumfilm med så elendigt akkompagnement, at mangel på akkompagnement havde været at foretrække.

Der er også grund til at gøre opmærksom på, at musikledsagelsen til filmene ikke altid var i instruktørernes ånd. Også i dag hører vi instruktører brokke sig over den musik, som deres film er blevet forsynet med. Og med hensyn til stumfilmene kan man som arkivist ofte finde at man måske er mere i pagt med instruktørerne, hvis man viser filmene uden musik. Det er jo ikke kun eftertiden, som har fremhævet at stumfilmen først og fremmest var de levende billeders kunst. Og vi har ligefrem Dreyers ord for, at han ville foretrække, at *Jeanne d'Arc* blev forevist uden musik, fordi han syntes, at billederne talte stærkt nok i sig selv.

Stumfilmens musikledsagelse var først og fremmest – med få eminente undtagelser – *mood music*. Den skulle – foruden at dæmpe støjen fra forevisningsapparaterne – fylde rummet med lyd. Allerede dengang var et publikum panisk skræmt over stilheden.

At forsyne stumfilm med musik ved genudsendelser er ingen ny ting. Chaplin er naturligvis det mest prominente eksempel på en filmskaber, der gav sine stumfilm nyt liv ved at udsende dem som tonefilm. Og de senere års repremierer på Gances *Napoleon* og Langs *Metropolis* falder inden for denne kategori. Nyheden i den sidste halve snes år har været at præsentere stumfilm med levende orkesterledsagelse. Ingen festival med respekt for sig selv har undladt at have et sådant nummer på programmet.

Hvis vi ser bort fra påstanden om større historisk autenticitet kan man da også kun hilse sådanne præsentationer velkomne, hvis de kan åbne et nyt publikums øjne for stumfilmens kvaliteter. Og enhver ny tid bør naturligvis opleve klassikerne på sin egen måde.

Der er imidlertid forskellige måder at gribe sagen an på. Hvad det rent praktiske angår, burde det være indlysende, at stumfilmene burde vises i sale, der er beregnet på fremvisning af film, dvs. i biografer. Og at orkestrene burde indrette sig efter disse forhold. Derved opnår man de maksimale betingelser for oplevelsen af filmen med musikken henvist til en ledsagende rolle. Desværre er praksis ofte en anden. Således at arrangementerne finder sted i en koncertsal eller i et lokale beregnet på koncert. Det indebærer, at filmene kommer til at spille en sekundær rolle, og begivenheden bliver en koncert med ledsagende billeder.

Med hensyn til selve musikken anvendes enten den originale musik eller ny musik, skrevet direkte til filmen. Begge metoder er naturligvis lige legitime. Hvis den oprindelige musik er rædselsfuld, tjener det intet formål at spille den. For autenticitetens skyld er der ingen grund til at gøre det. Så er ny musik at foretrække. Og ligesom Ibsens »Peer Gynt« ikke til evig tid behøvede at være lænket til Griegs musik, var det naturligt at få en ny komponist (Harald Sæverud) til at give sit bud på en musik for et moderne publikum.

Men lad os eksemplificere med et nyt og nærliggende eksempel: Carl Th. Dreyers *La Passion de Jeanne d'Arc*, hvortil der nu foreligger fire forskellige partiturer. Desværre synes der ikke at være nogen mulighed for at rekonstruere det musikprogram, som Jacob Gade havde sammensat af eksisterende musik til verdenspremieren i Palads Teatret i København i april 1928. Det, som man nu benævner det originale partitur er det, som blev skrevet af Victor Alix og Léo Pouget til premieren i Frankrig i oktober samme år. Det har vi haft lejlighed til at høre herhjemme i Odense Koncerthus i august 1985, og i Svend S. Schultz' instrumentation for fuldt orkester og kor dominerede det i uheldig grad over filmen. Man hæftede sig ved, at det ikke var meget lødig musik, men et senromantisk epigonarbejde. Denne samme musik fungerede imidlertid meget bedre i Jill Andersons instrumentation for kammerorkester, som jeg havde lejlighed til at høre ved »Festival of Festivals« i Toronto i september 1985. Det er i det hele taget den mest tilfredsstillende opførelse af *Jeanne d'Arc* med musik, som jeg har overværet. Og det skyldes, at filmen blev vist i en stor og smuk biograf med kæmpelærred, at ensemblet var anbragt ude til højre for lærredet, således at lyset fra nodepultene ikke kastede falsk lys på lærredet, og at musikken aldrig kom til at trænge sig på, men fastholdt rollen som ledsager til billederne. Sådan skal det kort sagt gøres, hvis det endelig skal gøres.

Som bekendt har Ole Schmidt skrevet ny musik til *Jeanne d'Arc*. Den blev oprindelig skrevet til en opførelse af filmen i Los Angeles i maj 1983. Herhjemme har den kunnet høres i Århus Musikhus i marts 1984, ved fem koncerter med Sjællands Symfoniorkester i og omkring København i januar-februar i år, samt ved en støtteforestilling for Rehabiliteringscentret for torturofre i april.

I efteråret 1985 har Het Brabrants Orkest ved en række fremførelser i Holland spillet musik af den 50-årige hollandske komponist Jo van den Booren. Og endelig er en fransk komponist i gang med at skrive ny musik til *Jeanne d'Arc* til forevisninger af filmen i Paris i forbindelse med »La Cinématheque Francaise«s 50-års jubilæum i år.

Hvis al den megen musik til *Jeanne d'Arc* kan få et nyt publikum til at stifte bekendtskab med Dreyers mesterværk er alt naturligvis godt, og historikerne bør måske holde inde med alle forbehold. Kan fortiden ikke genopvækkes, kan den få et nyt liv. Det vigtigste er, at stumfilmene ikke blot bliver henvist til en plads som stikord og rekvisitter for at gøre koncertlivet lidt mere afvekslende. Og at ikke alle ved, hvor grænserne går mellem kærlighed og voldtægt fremgår af en henvendelse, museet har fået fra Italien, hvor en komponist har fundet på at ville lave ny musik til Dreyers *Vampyr*, formentlig fordi han mener, at han kan lave bedre musik end Wolfgang Zeller.

Ib Monty

– OG DERES VOKSNE VENNER

Vesterbrogade 3 (v/Tivoli's hovedindgang)

Ring 01-113311

kl. 9.30-17.00

(søn-og helligdage kl. 11.30-17.00)

ISSN 0023-4222