DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

181 * 33. ÅRGANG * EFTERÅR 1987 * KR. 40

DE PALMA * KUBRICK * DONNER
NÕ, ZEN OG KUROSAWA
SKAGENSFILM * KIEŚLOWSKIS POLEN
FILMMUSIK * GODE FRANSKE FILM

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

I N D H O L D

De uovervindelige — Gensyn med vennerne – *Al Capone er løs igen/Kaare Schmidt* 8

Besat af Hitchcock? – *Peter Risby Hansen om Brian De Palma* 10

Full Metal Jacket — Kubrick i Vietnam – *Ib Monty vurderer filmen* 12

Hip Hip Hurra — Kjell Gredes Skagens-lyrik – *om filmlyrik, "Lyset over Skagen" som bog, og historien bag de to Skagens-filmmanuskripter/Morten Piil* 14

Blind kærlighed — Indre emigration – *Carl Nørrested udreder Polensbilledet i Kieślowkis film* 16

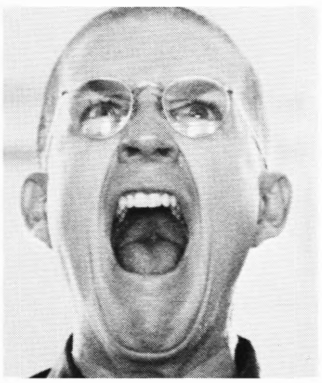
Dødbringende våben — Alt er fredeligt på Æblevej – *Donners sofistikerede actionfilm/Kaare Schmidt* 18

Jeg hader voldsfilm – *fortæller Richard Donner* 19

Frankrig — Fransk visit – *Carl Nørrested om fransk filmuge, Kilden i Provence og Den grønne stråle* 20

Filmmusik — Hvor kommer musikken fra? – *et overblik over underlægningsmusikkens udvikling/Søren Hyldgaard* 22

Æstetik — Verden er film – *Niels-Aage Nielsens essay om Kurosawas filmsprog med Kagemusha som eksempel* 28



Klip 4

Debat 7

I øvrigt medvirker — Eric Blore – *butleren over alle/Asbjørn Skytte & Lars Ølgaard* 34

Værd at se? — Radio Days; Forført til succes; Store Illusioner; En sælgers død; Fanget af terrorister; Enormt heldigt; Arizona Junior; En hot date; Roxanne; De kom, de så – de løb!; Personal Services; Hjælp – vi flygter; Vi kupper casinoet; Platugler for viderekomne; She's Gotta Have It; Langfrakkerne; Sugarbaby; I lovens navn; Brødrene Mozart; Han døde med åbne øjne; Allan Quatermain; Fantastiske fortællinger; I Wanna Hold Your Hand; Mareridt på Elm Street; Afpresning; Heat; Kærlighed i kugleregn; Babettes gæstebud 36

Museumshjørnet — Sponsorer efterlyses/*Ib Monty* 47

Film på vej — *Peter Risby Hansen orienterer* 47

Forsiden: *Kevin Costner i De uovervindelige*

Denne side: En montage af stills fra De uovervindelige, Panserkrydseren Potemkin og Full Metal Jacket.

Til venstre: Kim Basinger viser sig som sikker komedienne i Blake Edwards' En hot date og især i Robert Bentons smukke hjemstavnskomedie Nadine, som tages op i næste nummer.

KOSMORAMA

181 * Efterår 1987 * 33. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Eva Jørholt og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 140. Enkeltnumre kr. 40. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 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.

Al begyndelse er svær

Det ser ud til at Gabriel Axel har scoret et solidt lille hit (set på internationalt plan) med Blixen filmatiseringen *Babettes gæstebud*. Men det var måske på sin plads at skue tilbage på et tidligere forsøg, for mere end 20 år siden. Axels *Det skøre paradis* fra 1962 havde været en stor succes i Danmark, og i sommeren 1966 stod han klar til at give sig i kast med, hvad der syntes en god ide på det tidspunkt. Et hidtil næsten uudforsket filmisk land skulle nu kortlægges: Det vilde Norden. Alle sejl blev sat til, forlægget blev fundet i Saxos genfortælling af det gamle heltekvad om "Hagbard og Signe", en historie der senere skal have inspireret Shakespeare til "Romeo og Julie". Saga-filmatiseringen *Den røde kappe* skulle være en skandinavisk co-produktion af format.

I sommeren 1966 indfandt et dansk/islandsk filmhold sig on location på Islands nordøstlige kyst for at bruge den viltre natur som et passende bagtæppe. Gabriel Axel, der havde afskaffet efternavnet Mørch blev, grundet sin fortid i møbelbranchen, ikke kaldt andet end Møbelsmed Mørch af filmholdet. Der kom en legendarisk anekdote ud af det, da Axel bad sin location-manager om at finde et stykke strandbred, hvor der ikke skiftevis var lavvande og højvande – for det var jo så besværligt ikke at vide, hvor man havde det våde element. Det lykkedes selvsagt ikke den hårdtprøvede medarbejder at overtræde tyngdeloven.

I Island viste problemerne sig snart i snorlige rækker. Man kunne ikke få stærkt øl! Og de danske teknikere nægtede pure at arbejde uden, man måtte derfor sørge for en særlig importtilladelse, der gjorde det muligt at indføre dansk øl. Det blev den vådeste sommer i mands minde på Island, og i lange perioder kunne man ikke filme. *Den røde kappe* udviklede sig derfor til *en* lang fest – danskerne drak øller, og de ville ikke dele med islændingene, som derfor måtte holde sig til nationaldrikken Brennivin. På mirakuløs vis kom der lejlighedsvis lidt film i kassen, men budgettet svandt ind i takt med at propperne sprang. Så da man stod overfor at skulle forlade Island blev alt udstyr beslaglagt af vrede islandske bønder, der krævede betaling for udlejning af heste samt andre ydelser. Det blev til en dansk/islandsk krise på departementsplan, men til slut fik ASA Film dog sit udstyr frigivet.

Anmelderne faldt ikke just i svime over filmen, en svensk anmelder talte ligefrem om: "Et tre millioner-kroners-uheld i farver". Pengene var ihvertfald ikke gået til de "drabelige" kampscener, hvor papmaché-hovederne rullede som bowling-kugler. Også dialogen, skrevet af ingen ringere end Frank Jæger, faldt tungt til jorden. Signe: "Hvor er dit bryst dog hårdt og stærkt". Hagbard: "Og dit er rundt og blødt". Filmen så ud til at skulle blive et økonomisk mareridt, men redningen kom bogstaveligt talt i skikkelse af Gitte Henning. Gitte spillede Signe og hun havde en enkelt nøgenscene i filmen – ganske risqué i '67. Denne scene gjorde det muligt at lancere filmen som Blue-movie på det amerikanske marked, hvor den spillede en god del af omkostningerne hjem. Men producenterne Bent Christensen og Johan Bonnier måtte skyde en hvid pind efter drømmen om at kunne producere "vikingewesterns" på samlebånd.

Peter Risby Hansen

Bergmans tryllelygte

Et mediebrøl, der overdøver filmverdenens gode, gamle MGM-løve har fulgt udgivelsen af Ingmar Bergmans selvbiografi, "Laterna Magica", skal man tro foromtalen (og det skal man ikke altid) har forlag verden over – med Gunnar Nu's fabelagtige fortalelse – dannet "lange rækker af ventende køer" for at overbyde hinanden. Derfor gik de danske rettigheder til den lille Gyldendal-udbryder Lindhardt og Ringhof, der dog er så stor i slaget, at uddrag af bogen har kunnet præpubliceres i Politiken. Ikke nok med det: billedmageren Bergman fås også som lyd-bog. Den ejendommelighed kan man så fundere lidt over.

"Laterna Magica" er bestemt en læseværdig bog. Man forbløffes over Bergmans erindringsevner. Han husker detaljer, som en anden én næppe ville have lagt mærke til, da de faktisk fandt sted. Naturligvis hører vi om hans professionelle karriere: teaterårene i Göteborg, Malmö, Stockholm og München; filmarbejdet med de kendte navne og ansigter (det er Bergmans skyld, at jeg ikke kan udstå Liv Ullmann). Men bedst er barndomserindringerne.

Måske det skyldes, at *Fanny og Alexander* er ved at blive et juleritual på linje med Disney's juleshow: man nikker genkendende til adskillige af lille Ingmars oplevelser, Alexander bliver ydmyget og afstraffet af stedfaderen, ligesom Ingmar blev det af sin far; stuepigen fra barndomshjemmet halter videre i filmen. Og helt centralt: Alexander elsker sin laterna magica, sin tryllelygte, som Ingmar elskede sin kinematograf. På en lille evighedsløkke af en filmstrimmel så han en ung kvinde bevæge sig på en eng. Senere lavede morbror Carl små eksperimentalfilm: han tegnede mønstre direkte på filmstrimlen.

Men nu er den altså kommet, så enhver kan orientere sig. Måske Kosmorama vender tilbage til den ved en senere lejlighed.

Palle Schantz Lauridsen

Quiz

af Peter Hirsch

Dette er ikke et forsøg på at reducere filmkunsten til ren matematik – blot endnu en nedrig test i hukommelse og paratviden.

I nedenstående kæde af filmtitler – tre og tre ad gangen – er der for hver tre titler et navn, der går igen som en "fællesnævner" i alle tre film.

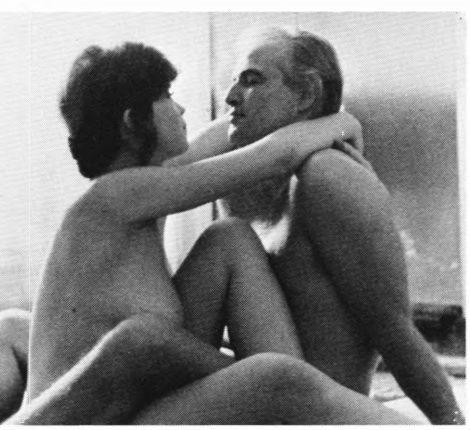
Det kan være stjerner, birolleskuespillere, instruktører, forfattere, komponister, fotografer, osv. Titlerne burde i det store hele være Kosmoramas læsere bekendt – men fællesnævneren kan jo være lettere indtil sværere at fastslå.

1. Taxi Driver
   The Magnificent Ambersons
   La marieé etait en noir
2. La marieé etait en noir
   Martha
   Rear Window
3. Rear Window
   A Place in the Sun
   Love Happy
4. Love Happy
   All About Eve
   The Asphalt Jungle
5. The Asphalt Jungle
   Chinatown
   The Man Who Would Be King
6. The Man Who Would Be King
   Isadora
   Thérèse Desqueyroux
7. Thérèse Desqueyroux
   En lykkelig skilsmisse
   Topaz
8. Topaz
   Blackmail
   Lifeboat
9. Lifeboat
   Once Upon a Honeymoon
   Michael
10. Michael
    The Mummy
    Conquest
11. Conquest
    Madame Sans Géne
    Desirée

Tango i retten

Det er ikke altid lige let for en udenforstående at se logikken i italienernes omgang med katolicismens påbud og forbud, eller måske rettere omgåelse af samme. Den folkloristiske opfattelse af italienerens modsætningsfyldte karakter, som vi på film er blevet præsenteret for i så mange af deres komedier, er en underlig blanding af oprigtig gudfrygtighed på den ene side og en erkendelse af menneskets svaghed på den anden, hvorfor han næsten mod sin vilje uafhjælpeligt må give efter for især kødets lyster. Denne gennemsnitsitalienere med den komplekse moralkodeks er nu blevet hovedperson i et helt andet begivenhedsforløb, der i al sin indviklede trivialitet minder ikke så lidt om en komedie.

Hovedproblemet i den retssat der 9. februar i år endte med at Bernardo Bertoluccis film *Sidste tango i Paris* opnåede tilladelse til offentlig forevisning, næsten femten år efter den oprindelige premiere, var nemlig at bestemme hvornår der er tale om krænkelse af denne menigmands blufærdighed. Men lad os i et flash-back se hvordan det hele begyndte og hvordan det dog kunne komme så vidt.



Straks efter at *Sidste tango i Paris* har haft italienspremiere i december 1972 bliver den beslaglagt, tiltalt for at være anstødelig. Domstolen i Bologna frikender 2. februar '73 filmen med den begrundelse at det drejer sig om et kunstværk, og at man derfor ikke kan tage smålige hensyn til nogle få moralisters fine fornemmelser. De kunstneriske kvaliteter vejer langt tungere end et eventuelt anslag mod ligevægten i menigmands uskyldsrene tankeverden.

Dommen bliver appelleret og i juni samme år lyder retsafgørelsen på fordømmelse for obskønitet, men retshandlingen bliver kendt ugyldig fordi man ikke har taget den første domsafsigelses overvejelser med hensyn til filmens status af kunstværk med i betragtning. I september '74 dømmer appeldomstolen i Bologna så igen filmen som obskøn og denne kendelse bliver i januar '76 stadfæstet af den højeste retsinstans Kassationsretten, der samtidig konfiskerer alle eksisterende kopier af filmen i Italien – på nær tre, der som bevismateriale og af hensyn til den kulturhistoriske værdi gemmes på hylderne i Cineteca Nazionale.

Det begivenhedsrige forløb, som her blot er summarisk skildret, kunne så være endt med at det udelukkende var filmstuderende og andre interesserede med særlig tilladelse der, i kun Gud og fromhedens vogtere ved hvor mange år frem i tiden, ved selvsyn ville kunne konstatere om Jeanne og Paul lavede anstødelige ting i den store tomme lejlighed i Paris, hvis ikke en ulovlig kopi var blevet vist ved en filmfestival i oktober 1982. Arrangørerne, der iøvrigt hævdede at have erhvervet sig Fassbinders personlige kopi som en slags arvestykke, blev straks angivet og sagen måtte pånyt tages op.

Her træder vor hovedperson så igen ind i billedet. Efter at et udvalg af eksperter, nedsat specielt til lejligheden, har gennemset filmen og utvetydigt tilkendegivet at der er tale om et kunstværk af agtværdig kvalitet, overtager statsadvokaturen sagen og fastslår at man vil lade manden på gaden være indirekte dommer. Alle betænkninger om kunstneriske kvaliteter bortkastes som tidsspild, og enden på det hele bliver at man vitterliggør en forskydning af tærsklen for krænkelse af menigmands blufærdighed i forhold til for femten år siden, således at han fra den 5. marts i år endelig kan få lov at se denne En amerikaner i Paris nr. 2 (som en overgang var Bertoluccis arbejdstitel) uden at blive stødt.

Men menigmand har heldigvis andre værger end letsindige statsadvokater. Ikke så snart er kendelsen afsagt før selveste republikkens præsident Francesco Cossiga modtager et protestbrev fra en gruppe på 23 personer, mestendels rekrutterede blandt succes-jurister og intellektuelle notabiliteter, der vil værne om menigmands uskyld. Hvorfor nu gå så drastisk til værks at man ligefrem drager præsidenten ind i affæren? Jo, det har man anset for nødvendigt fordi distributøren havde taget højde for en eventuel ny tiltale ad de sædvanlige kanaler, idet han inden den landsdækkende premiere havde afholdt en lille officiel forpremiere i Monterotondo. Italiensk retspraksis siger nemlig at en retssag skal føres i det område hvor filmen første gang er vist, og Monterotondo hører ind under retsembedet i Rom, samme instans som en måned forinden havde frikendt filmen og dens ophavsmand.

Og her slutter historien så foreløbig, for Cossiga har så vidt vides ikke tænkt sig at foretage sig noget, og filmen kan da i al fald stadig ses i biograferne. Publikumssøgningen har som ventet været temmelig stor, og af læserbreve og rundspørger fremgår det, at de færreste har følt sig ilde tilpas. Dels fordi mange trods alt havde set filmen før, enten da den oprindelig havde premiere eller også i udlandet eller på en af de mange 8 mm kopier der har cirkuleret, dels fordi de italienske biografer i de sidste femten år har lagt lærreder til langt mere avancerede sexualpraksisser end dem Bertolucci har foreviget, og det endda uden at ty til *hardcore* eksempler.

Jens Thomsen

Hvad har Ronald Reagan og en dræbertomat tilfælles?

Foreningen C-Film i Malmö stod i begyndelsen af maj endnu engang bag et spændende arrangement, denne gang med den besynderlige betegnelse Psychotronics. Omkring 1980/81 dukkede en særpræget håndskrevet TV-Guide op i New York, Psychotronic Weekly, forfattet, redigeret, produceret og distribueret af en vis Michael J. Weldon. Forlaget Ballantine kom på sporet af sagen og det resulterede i "The Psychotronic Encyclopedia of Film" i hvilken der er opslag på 3000 filmtitler. Siden da har Weldon arrangeret festivaler for Psychotronic films i USA – og nu var han med seks film og et antal trailere under armen det celebre midtpunkt i Malmö.

Men hvad er så Psychotronics? Weldon: "Psychotronics er min betegnelse for horrorfilm, science fiction film, exploitationfilm, altså de film jeg kan lide. Psychotronics inkluderer kultfilm, turkeys, film lavet på store budgetter og film lavet på meget små budgetter. Om man ser en film som en turkey eller et mesterværk er et temperamentsspørgsmål, og jeg prøver at lade det være op til læseren at afgøre for sig selv".

Weldon lagde ud med *Nabonga* fra 1944 instrueret af Samuel Neufeld, der for at undgå tidens antityske strømninger fiffigt havde ændret sit navn til det næsten uigenkendelige Sam Newfield. Filmen, hvor Buster Crabbe (Flash Gordon) slås med skurken Barton MacLane samt diverse mænd i gorilla-dragter, var en af den slags jungleeventyr, som Producers Releasing Corporation, det allermindste selskab i Hollywoods ydmyge udkant, drejede på to dage og så tilsatte en god portion stockfootage. "These Crocodiles really gives you a workout", puster Buster efter at have anstrengt sig til det yderste i en nærkamp med en udstoppet krokodille, der under hele bataljen har været så stiv som et bræt.

Dernæst var *Carnivals of Souls* på programmet. Det var en besynderlig super lowbudget kultfilm fra 1962 lavet af industrifilmmanden Herk Harvey. Han lavede kun denne ene spillefilm, som Weldon dog mener har haft betydelig indflydelse på senere instruktører som George A. Romero og David Lynch.

Der blev rundet af med et rigtigt piéce de résistance, *Robot Monster* (1953). Jorden lægges øde under en invasion fra det ydre rum, kun en enkelt familie holder stand mod det frygtelige rummonster Ro-man, som iført en uformelig gorilla-karnevalsdragt og med en dykkerhjelm på hovedet spreder skræk og rædsel – dette overbevisende koncept var instruktøren Phil Tuckers geniale løsning, da hans $ 20.000 budget ikke rakte til et rigtigt robotkostume. Blandt de øvrige flotte production values, som Ro-man benytter sig af, kan nævnes en interplanetarisk sender/modtager, som monteret på et køkkenbord er så avanceret, at den udsender sæbebobler når den er i brug. Et andet af filmens højdepunkter er konstrueret så snedigt, at man hvis man ikke vidste bedre ville tro at der måtte være tale om en continuityfejl: Ro-man er ved at binde en kvinde, han når lige at lægge rebet løst om hendes skuldre, så bliver hans opmærksomhed afledt og vi følger ham ud af billedet. Da der ca. 5 sekunder senere klippes tilbage til kvinden er hun bastet og bundet fra top til tå – kan det gøres bedre?

Dialogen når eksistentialistiske højder, som her da Ro-man har fået samvittighedskvaler og afleverer en enetale direkte til kameraet: "To be like the hu-man! To laugh! Feel! Want! Why are these things not in the plan?... I cannot, yet I must. How do you calculate that? At what point on the graph do 'must' and 'cannot' meet? Yet I must – but I cannot!" Phil Tucker havde pudset sit kunstneriske talent af med en række film for voksne kaldet *Paris After Midnight, Tijuana After Midnight* og så fremdeles. Ved verdenspremieren på en af Tuckers film, *Pachuco,* i en drive-in bio i Texas flåede publikum biografen i stumper og stykker – formentlig som et udslag af tøjlesløs begejstring, men filmen blev sært nok ikke vist igen.

En ekstra attraktion på Weldons program var en række herlige trailers og gamle reklamefilm – bl.a. en hvor Ronald Reagan gør sit bedste for at sælge vaskepulver.

Bladrer man igennem Weldons bog fremgår det at han har en stor forkærlighed for film med gorillaer – Hvorfor egentlig? "Lige siden jeg var en lille dreng har det fascineret mig og moret mig at se alle disse tåblige mænd i gorilladragter som vadede rundt i f.eks. de gamle *Tarzan* film – de lignede ikke gorillaer det fjerneste, og nogle gange skulle de forestille gorilla-hunner og så var deres unger chimpanser, altså ikke engang samme race, og det var i de bedre film. I de billige kunne man nogle gange se lynlåsen i ryggen og mændene hoppede op og ned for at overdrive en gorillas bevægelser. I en film som *Robot Monster* er det helt surrealistisk at se den overvægtige gorilla der knapt kan bevæge sig jagte rundt efter menneskene. Jo, jeg er afgjort en fan af mænd i gorilladragter".

Har denne "genre" en fremtid? "Ja, alene videomarkedet sikrer et enormt udbud af Psychotronics, desværre flest nyere film, men der er også talentfulde instruktører som er værd at holde øje med: Stuart Gordon, Coen-brødrene, David Cronenberg og hvad end David Lynch finder på at lave vil det sikkert være fascinerende. Det skal blive interessant at se om disse instruktører vil blive ved med at lave dristige film eller om de bliver mere kommercielle."

Michael Weldon er p.t. igang med en ny bog der kommer til at hedde "The Psychotronic Star Atlas", et opslagsværk over personer, der har arbejdet inden for "genren" fra 2. verdenskrig og frem til nu.

Peter Risby Hansen

Michael J. Weldon: The Psychotronic Encyclopedia of Film. Ballentine Books, New York 1983. 815 s. ill. $ 17,95.

Quiz-svar

1. Komponisten Bernard Herrmann har komponeret musikken til disse 3 film.
2. Forfatteren William Irish alias Cornell Woolrich alias George Hopley har skrevet det litterære forlæg, som henholdsvis Truffaut, Fassbinder og Hitchcock har benyttet. "Bruden var i sort" er en roman, mens "For resten af livet" og "Skjulte øjne" er noveller. Alle er udkommet på dansk.
3. I alle tre film har skuespilleren Raymond Burr en lille rolle. Han blev siden berømt som Perry Mason hhv. Ironside på TV, men trådte altså sine barnesko i disse film. I A Place in the Sun var han oven i købet advokat – men anklager, ikke forsvarer.
4. I alle disse film har den unge Marilyn Monroe en mindre rolle.
5. Fællesnævneren er her John Huston, der har instrueret den første, og den sidste, og som spiller en mindre, men vigtig rolle i *Chinatown.*
6. Komponisten Maurice Jarre *(Dr. Zhivago)* har komponeret musikken til disse 3 film.
7. Den franske skuespiller Philippe Noiret medvirker i alle disse film.
8. Disse 3 film er instrueret af Hitchcock (nej, det var da ikke svært)
9. Den østrigskfødte skuespiller Walter Slezak har en afgørende rolle i alle 3.
10. Her er fællesnævneren fotografen Karl Freund, der fra ekspressionismens tyske film kom til Hollywood – hvor han faktisk instruerede den klassiske Karloff-film *The Mummy.* Han fortsatte dog som fotograf, bl.a. af *Marie Walewska.*
11. Her er fællesnævneren: Napoleon Bonaparte, idet han er hovedperson i alle 3 film.

Hjælp

I forbindelse med Filmmuseets forevisning af "L'Age d'or" i okt. 1952 udgav museet en artikel – en såkaldt "indledning" – i hvilken jeg prøvede at fortolke filmen. Artiklen blev kraftigt imødegået af tegneren Michael Dantzer. Hvor og hvornår? Hjælp!

Og: I sin vittige og kønne bog "Mine biografer" mener jeg at den ellers meget præcist erindrende Jørgen Stegelmann under omtalen af "L'Age d'or"-forevisningen i Dagmar i jan. 1948 fejlciterer Albert Mertz ("Det er kirken, Buñuel angriber", skreg Mertz hyllet i en kutteagtig frakke, "det er ikke Jesus!"). Er der bedagede tilstedeværende, der har lyst til at sige noget om det? Mertz selv? Freddie? Helge Ernst? Richard Winther? Henning Bendtsen? Andre?

Erik Ulrichsen

Kosmorama har modtaget

I en artikel i det sidste nummer bliver jeg meget uvenligt hængt ud af jeres journalist Carl Nørrested. Jeg har igennem længere tid fået flere forslag fra ham til film, som jeg imidlertid ikke har ønsket at producere. Jeg håber ikke, at dette har haft indflydelse på hans artikelskriveri.

Imidlertid kan I hos Filmskolens rektor Henning Camre få bekræftet, at det var på hans gentagne opfordringer, at jeg "møvede mig ind" og gav Eva Bjerregårds film en varm anbefaling. Jeg synes nemlig, at det var den bedste film den dag.

Men det ligger mig langt fra at udtale mig for et sådant forum, hvis ikke jeg direkte bliver bedt om det. Hvordan I har tænkt jer at bringe dementiet må I selv om.

Per Holst

Kære Per Holst,

Det er i og for sig udmærket du gerne ser et dementi. Jeg tror, jeg faktisk oplevede afslutningen på filmskolen som en almindelig tilskuer ville have oplevet situationen. Den, jeg så vil dadle, er Henning Camre, der ikke introducerede dig. Du gjorde vist heller ikke opmærksom på, at du var opfordret af Henning Camre. Bortset fra det finder jeg ikke, at det er en god tradition, at producenter giver afslutningsfilmene karakter i en så anspændt situation for eleverne, men selvfølgelig har Camre oplevet, at der kom lidt Hollywood over det.

Nej, jeg bærer ikke nag til dig på nogen måde og nærer stedse stor veneration overfor dig som producent.

Carl Th. Lurendreyer

Dansk film nu!

Hvorfor handler kunstkritikken aldrig om hvad det er for nogle værdinormer, der gives udtryk for? Og hvorfor handler det altid kun om æstetik?

Fordi en reel kultur/samfund/debat vil blive alt for farlig for de intellektuelle kulturskribenter, der jo skal være kompetente og konstant står parat i kulissen til at mene noget om hvad som helst. Det ville kræve at de markerede personlige værdinormer, ja måske endda konkrete politiske standpunkter.

Når man læser Kosmoramas sommernummer 1987 om dansk films situation, er det påfaldende hvorledes alle de intellektuelle kulturskribenter endnu engang får lov til at trykke sig af (men det er jo naturligvis også dem selv der redigerer og bestemmer, hvad der er interessant og hvad der navnlig ikke er interessant i et kulturtidsskrift).

Hvorfor bliver de direkte hovedpersoner: kunstnerne selv – hvorfor bliver de aldrig spurgt om dansk films situation? De må da, om nogen, vide mest om dansk films dilemma imellem privat og statskapitalisme, om de reelle produktions-vilkårs indflydelse på det færdige produkt! Det kan godt være redaktionen synes at det ikke rager læserne og de studerende på filmvidenskab, men når f.eks. redaktøren i samarbejde med Mogens Svane Pedersen så nydeligt skal gøre rede for sit indgående kendskab til selveste filmprocessen (alt det der med filmstøtte, produktionsplaner, negativklipning, distribution osv. osv.) måtte man da formode at et kunsttidsskrift også kunne præsentere læserne for de egentlige kunstneriske dilemmaer. Det reelle spændingsfelt vi filmkunstnere alle arbejder i, nemlig: formidling af værdinormer i et gennemkommercielt massemedium.

Hvor kunne det være interessant om alle de portrætterede kunstnere fik en spalte hver til at gøre rede for, hvorfor de nu synes, at det er vigtigt at lave film på den måde som de nu engang gør! Det kunne være at de gav udtryk for kendskab til et andet Danmark, et andet plan end det Kosmoramas skribenter kender?

Men når dette ikke er tilfældet får man den mistanke at det kunne være fordi, at alle kunstnernes udsagn tilsammen ville anfægte og true de intellektuelle kultursnylteres ideelle verdensbillede. De udøvende filmkunstnere er nemlig i virkeligheden de eneste som gennem film reelt forsøger at arbejde med kunst og kultur/værdinormers formidling, på tværs af sociale, økonomiske og aldersmæssige skel.

Men det sker selvfølgelig ikke i et blad som redigeres af en så overfladisk skribent som Kaare Schmidt, der bare som et enkelt eksempel udnævner Bob Rafelsons "Den sorte enke" til et mesterværk, når den dybest set er noget af det mest forvrøvlede og raffinerede reaktionære anti-lesbiske filmudtryk i mange, mange år (hvorfor drøner Theresa Russell mon rundt og dræber ældre mænd som en vanvittig og flirter med Debra Winger? – bortset fra det med pengene? Nåhja, vi ved jo alle fra vores børnefordomme at lesbiske *hader* mænd! – specielt de uforløste). Javist, fermt fortalt – men udtryk for en overfladisk æstetisk melodramatisk indfaldsvinkel til filmfortælling, kombineret med en ulækker gammelmands moral.

Det er nu ikke fordi jeg forventer at denne opfordring til at lade kunstnerne komme til orde ville blive fulgt op i et blad som udelukkende laves på kulturparasitternes præmisser, men jeg gjorde da et naivt forsøg.

I øvrigt virker listen over filminstruktører temmelig ukomplet. Hvorfor er bl.a. Claus Ploug, Rumle Hammerich, Kristian Levring, Ebbe Nyvold, Li Vilstrup og Brita Wielopolska ikke nævnt? De har da lavet mindst een spillefilm!

Mange imødekommende hilsner

Stefan Henszelman

Kære Stefan,

tak for dit indlæg. Din generelle animositet mod 'kulturskribenter' hænger formodentlig sammen med dine personlige erfaringer med sådanne og er jo ikke just nogen ualmindelighed hos udøvende kunstnere, omend jeg må tilstå, at det er en problematik, som jeg ikke finder meget spændende. Men *enfin*. Du lægger op til, at vi skulle lade filmkunstnerne selv redegøre for deres filmsyn – hvad der for så vidt ikke nødvendigvis er nogen dårlig idé (omend der jo nok er en del kunstnere som er bedre til at lave deres kunst end at skrive om den, og kun få der har det omvendt). Men når du skriver, at "det kunne være at de gav udtryk for kendskab til et andet Danmark, et andet plan end det Kosmoramas skribenter kender", fristes jeg til at mene: Ja – men mon ikke, i al beskedenhed, også Kosmoramas skribenter kender et andet plan end filmkunstnerne. Sådan kan vi jo blive ved.

Dit indlæg er præget af en generel uvilje mod selve den kritiske institution, som sagt ikke nogen helt usædvanlig holdning fra en kunstner (omend mange kunstnere i tidens løb har måttet påtage sig kritiker-jobbet – jeg mener også at huske en artikel om de nye danske ungdomsfilm i et nummer af Kosmorama for nogle år siden, signeret af en vis Stefan Henszelman). Udtryk som 'kultursnyltere' og 'kulturparasitter' i dit indlæg markerer, at du generelt opfatter kulturskribenterne som en pestilens, der uretmæssigt lukrerer på kunstnerne. Det er jo klart, at filmkritikkens forudsætning er, at der laves film. Uden kunstnere, ingen kritikere. Omend man i denne sammenhæng ikke kan udelukke at også det omvendte kunne være tilfældet! Men at den ene métier er en forudsætning for den anden, siger jo ikke i sig selv noget om større eller mindre betydning, større eller mindre lødighed. Og jeg må tilstå, at jeg finder dit tonefald lidt helligt, når du sætter den ophøjede kunstner, stedet i sit kunstneriske dilemma, op over for den overfladiske, parasitiske og sågar ulækkert gammelmands(a)moralske (!) kritiker. Sådan som jeg aflytter martyrklagerne i dit indlæg, skal vi betragte kunstneren som en uantastelig helligdom og kritikeren som en underlødig blodsuger. Der findes selvfølgelig megen dårligt tænkt og dårligt skrevet filmkritik, men du vil sikkert også indrømme, at det ikke skorter på kilometervis af elendig filmkunst: Har kunsten mindre på samvittigheden end kritikken? Jeg skulle mene Nej!

Jeg synes, det vidner om en vis indskrænkethed i dit kulturbillede, at du således affærdiger kritisk virksomhed som sådan. Nogle kunstnere, hvortil du øjensynligt hører, vil gerne se eksistensen af hele den kritiske institution som en slags komplot mod kunstnerne, men overser i deres så at sige professionelle egocentricitet, at kritikeren faktisk ikke henvender sig til kunstneren, men til det publikum, som kritik nu engang har. Faktisk kunne man, uden at være særlig kontroversiel, mene, at kulturværdierne lige så ofte lader sig finde i kritikken (og dermed tolkningen og formidlingen) som i kunsten selv. Som kunstner skænker du dit værk til verden – og det skulle vel kunne tale for sig selv uden at du behøvede at tilføje alt for mange ledsagende forklaringer og besværgelser – men så må du vel også forvente, at verden reagerer på det, blandt andet ved at kommentere det, diskutere det, kritisere det.

Men lad mig afslutningsvis tage dig på ordet: Jo, Kosmorama-redaktionen vil da godt risikere det ideelle kultursnylter-verdensbillede, som du tilskriver os, og med største interesse læse, hvad du har på hjerte om film.

Peter Schepelern

P.S. Redaktionen skal i øvrigt tilføje, at sektionen med instruktørportrætter, som det også fremgik, var vores personlige udvalg. Det var ikke – og udgav sig heller ikke for at være – en komplet registrant over 80'ernes danske instruktører, men derimod en portrættering af de instruktører, som vi – ud fra vores jugement – anser for de vigtigste i disse år.

Gensyn med vennerne

Jeg håber I forventer noget action. For det skal I få. Siger gangsterjægeren Eliot Ness til sin politistyrke – og skruer dermed filmpublikummets forventninger i vejret. Action skorter det da heller ikke på i Brian De Palmas *De uovervindelige*, filmen om myndighedernes kamp mod gangsterkongen Al Capone i 30ernes Chicago, hvor korruptionen florerede i politiet og maskinpistolerne beherskede gaderne.

af Kaare Schmidt

Men det indledende angreb, hvor Ness slynger sin flotte slaglinie ud, ender som en sørgelig fiasko. De beslaglagte kasser indeholder ikke illegal sprut men parasoler, Capone har gjort Ness til grin. Ness er rådvild – ganske som De Palmas publikum har været det film efter film. De Palma plagierer den klassiske amerikanske spændingsfilm med særlig kærlighed til Hitchcock, Lang og Hawks. Men han er aldrig så god som forbillederne. Og så har han en irriterende vane med altid at skulle prøve noget lidt anderledes, som aldrig lykkes. Er han en habil, uspændende plagiator eller et misforstået, originalt talent? Hans hang til det lidt skæve midt i det traditionelle trækker ned, men også op, det skuffer forventningerne til en traditionel thriller, men fastholder også løftet om noget mere originalt. Måske i næste film?

De uovervindelige overrasker. Her er han hverken skæv eller plagiator. Filmen er en konsekvent gennemført opvisning i klassisk amerikansk fortællekunst, bevidst gammeldags og med en sådan stilsikkerhed, at de fleste peppede moderne film virker daterede og de færreste af de gamle klassikere kan følge med. Her er den klassiske stil ikke plagiat men kunnen, thi når man *kan*, så er diverse lån ikke efterligning men henvisninger, der fornøjer den indforståede.

De uovervindelige er for gangsterfilmen, hvad *Silverado* var for westerngenren. Hvor Clint Eastwood koncentrerede sig om westernmyten i *Pale Rider*, samlede Lawrence Kasdan genrens elementer i *Silverado*, der fik alt hvad remmer og seletøj kunne holde. De Palma prøvede tilsvarende at rendyrke gangstermyten i *Scarface* (1983), der bloddryppende og totalt fantasiforladt opdaterede Howard Hawks' og Ben Hechts 1932-klassiker (filmen var dedikeret de to herrer) om en gangsterkonges vej til storhed og fald, og flyttede historien fra 30ernes Chicago, italienere og spiritusforbud til vore dages Florida, exilcubanere og narko. Den gamle versions gangsterkonge hed ikke Capone i filmen, men det var Capone, han var nemlig også kendt under navnet Scarface. Til gengæld hedder Capone Capone i *De uovervindelige*, men her er det ikke hans historie, der fortælles.

Odessa-trappe-sekvensen i Eisensteins Potemkin har inspireret til opgøret på Chicagos banegård. Det er Ness (Kevin Costner) øverst med barnevognen t.v.

I de gode gamle dage

Gangsterfilmens storhedstid begrænser sig egentlig til 30ernes første 3-4 år, en håndfuld film og tre hovedværker, *Little Caesar* (Mervin LeRoy, 1930), *Public Enemy* (William Wellman, 1931) og *Scarface*. Senere er i spredt fægtning kommet film som *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 39), *White Heat* (Walsh, 49), *The Asphalt Jungle* (John Huston, 50), *The Rise and Fall of Legs Diamond* (Budd Boetticher, 60), *Point Blank* (John Boorman, 67), *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 67), *Godfather* (Francis Coppola, 72+74) og mange flere om små og store, autentiske og fiktive gangstere. Men i 30erne, efter introduktionen af Roosevelts New Deal og spiritusforbuddets ophævelse (1933), ændrede genren synspunkt fra gangsternes til politiets.

James Cagney og Edward G. Robinson, hhv. Public Enemy og Little Caesar, blev nu G-*Men* (William Keighley, 35, med Cagney som skifter fra gangstere til FBI), J. Edgar Hoovers FBI-folk, der var lige så skydeglade, som gangsterne havde været. Men moralen blev simplere, good guys og bad guys, hvor gangsterfigurerne havde været anderledes tvivlsomme, skurke i helteroller. – Hvilket iøvrigt medførte kraftig offentlig kritik af den angivelige forherligelse af gangsterne, hvor (underholdnings-) filmen havnede i det stadigvæk typiske dilemma, på den ene side beskyldt for konservatisme (leflen for publikum) og på den anden side bremset af pressionsgrupper, censur m.v., når den er kontroversiel og ikke indordner sig den offentlige moral (som jo altid er konservativ). I gangsterfilmen var helte-skurke figuren en socialpsykologisk dobbelthed, der både går på vekselvirkningen mellem sociale og psykiske forhold (hvorfor blev de gangstere?) og på dualiteten godt/ondt i mennesket. Denne dobbelthed blev udrenset med politifilmen midt i 30erne (og i øvrigt igen i 70erne), godt og ondt blev fordelt på politi hhv. gangstere.

Det er nøjagtigt her, *De uovervindelige* sætter af. Filmen foregår 1930-31, hvor Eliot Ness slår til mod Capone, men dens historie er ikke den klassiske gangsterfilms, ikke Capones, men 1935-politifilmens. Udgangspunktet er derfor sort-hvidt, vore helte er kridhvide og gangsterne er kulsorte. Det understreges ikonografisk med omvendt fortegn af Capones lejemorder, der er i kridhvidt tøj, hvilket senere i filmen kommer til at markere den nævnte dobbelthed, da morderen myrdes af helten.

Det sort-hvide holder nemlig ikke i længden, De Palma kender alle genrens krinkelkroge, så vore helte må snart tage midler i brug, der ikke er helt fine i kanten. Og Capone har i Robert De Niros figur al den charme og energi, der gjorde de gamle gangsterkonger til helte. Ness risikerer sit liv for en idiotisk lov, blot fordi den nu engang er Loven, men da han til sidst får at vide at spiritusforbuddet nok skal ophæves, er han klar til at tage en drink, med både sit eget og De Palmas svedne grin mellem linierne.

Med et svedent grin

Det svedne grin er velanbragt, for det markerer De Palmas hele tilgang til historien. I stedet for de sammenbidte voldsexcesser i hans *Scarface* får vi en flot, vellavet og sober spændingsfilm, der ikke prøver at være dyb, realistisk, hårdkogt eller moderne, men blot at få maksimum ud af noget velkendt; en kendt historie, vi ved hvad der vil ske, en klassisk fortællemåde, vi ved hvordan det gøres. Det er her De Palma viser sin sande styrke, den drevne håndværkers overlegne sans for detaljen, hver en kameravinkel, hver en dialogstump, hvert et brøl fra Morricones musik, hver en bevægelse hos skuespillerne er fortællende, driver historien frem og publikum tilbage i sædet.

Som i starten, hvor en speakeasy, der kan klare sig uden Capones sprut, ryger i luften, mens en mand i hvidt forsvinder i braget: Capones hitman nr. 1, viser det sig senere, Malones banemand og Ness' offer, da Ness endelig går over stregen og bliver morder. Eller en lille mand i baggrunden i en kamerakøretur på vej mod Capones hotelsuite, Capones regnskabsfører, som til sidst bliver Ness' trumfkort mod Capone. Eller Ness' latterlige lille medhjælper, der gør sit indtog med en ide om at gangsterkongen, massemorderen, kan fældes på sin manglende selvangivelse, han bliver leet ud, men det er ikke desto mindre skattesvig, der til sidst sætter Capone bag tremmer.

Efter sin første fiasko må Ness opgive politiet, og han håndplukker tre mænd, originaltitlens Untouchables, fordi de tre musketerer og Ness selv ikke kan bestikkes. Gadebetjenten Malone, som Sean Connery låner sin autoritet og ikke mindst sit lune, er den egentlige drivkraft, den der kender spillets

regler, the Chicago Way: "hvis modstanderen kommer med kniv, kommer du med revolver; hvis han sender en af dine folk på hospitalet, sender du en af hans til lighuset". Da en tilfangetagen Capone-mand nægter at samarbejde, går Malone udenfor, samler en død gangster op, truer ham på livet, og da han ikke får noget svar, skyder han fyrens hoved i småstykker for øjnene af den rædselsslagne fange, der pludselig får tungen på gled.

Og så er der de mere elegante virkemidler. Som præsentationen (umiddelbart efter forteksterne og Morricones fanfare) af Capone, set lodret oppefra liggende i en barberstol, hvor han med den drevne politikers effektive omskrivninger af realiteterne underholder pressen. Showet gentages flere gange, og legenden Capone fremstår tydeligt nok som resultatet af popularitet hos pressen, den mand kan *citeres*. Kontrasten mellem the Untouchables og Capone visualiseres efter deres første sejr, hvor vennerne sidder ved et lille bord, mens kameraet kører i cirkel omkring dem, knytter dem sammen; klip til en festsal, hvor Capone holder middag for sine topfolk, omkring et rundt bord, som Capone cirkler omkring, mens han jovialt snakker om teamwork – for pludselig at slå en (lederen af den sprutcentral, Ness netop har stormet) ihjel med et baseballbat: forskellen på de to teams er indbygget i fortællemåden.

Capones psykopati gives kontant operadimensioner, da Malone myrdes, krydsklippet med Capone i operaen, hvor han græder til italiensk skønsang, indtil lejemorderen hvisker i hans øre og gråden halvt bobler over i grin, veloplagt afbalanceret i De Niros effektfulde krukkeri. Det er simpelthen kosteligt og ondt på en gang, ganske som hans teateritalienske accent, der minder om Rod Steigers helt store ture: "Yo gåt nåting on mi!"

Den ovennævnte sammenligning med *Silverado* har måske også foresvævet De Palma (Kevin Costner, der spiller Ness, brød igennem som skydebror i *Silverado*). Ihvertfald tager han en uortodoks og flot konstrasterende tur væk fra de regnvåde storbygaders skrigende bildæk, da Ness & Co ude i et westernlandskab til hest fanger en spruttransport med assistance fra det canadiske beredne politi! Og så har han endda et helt femte es i ærmet hen mod slutningen, hvor Capones bogholder arresteres i en gevaldig skudduel på Chicagos arkitektonisk imponerende banegård, hvis enorme trappe giver anledning til en parafrase over filmhistoriens berømteste sekvens, zarens gardes nedskydning af folkemængden på Odessa-trappen i Eisensteins *Panserkrydseren Potemkin* (USSR 1926).

Mens han venter, distraheres Ness af en mor, der forsøger at få sin barnevogn op ad trapperne. Da han har hjulpet hende næsten helt op, bryder skyderiet løs, og hele slaget forløber, mens barnevognen ruller ned. En risikabel gimmick, der går hjem for fuld musik i et sandt festfyrværkeri af kontrasterende klip, som måske i sidste ende viser, at Eisensteins montage – i modsætning til hans teorier – snarere end en socialistisk filmkunst blev bidrag til den amerikanske actionfilms repertoire.

De uovervindelige

The Untouchables. USA 1987. Instr: Brian De Palma. Manus: David Mamet. Foto: Stephen H. Burum. Klip: Jerry Greenberg, Bill Pankow. Musik: Ennio Morricone. P-design: William A. Elliott. Prod: Art Linson – Paramount. Medv: Kevin Costner (Eliot Ness), Sean Connery (Jim Malone), Charles Martin Smith (Oscar Wallace), Andy Garcia (George Stone), Robert De Niro (Al Capone), Richard Bradford (Mike), Jack Kehoe (Payne), Brad Sullivan (George), Billy Drago (Frank "The Enforcer" Netti), Patricia Clarkson (Ness' hustru).
Udl: UIP. 120 min. Prem: 30.10.1987.

▶

Charles Martin Smith, Kevin Costner, Sean Connery og Andy Garcia som de finansministerielle (ikke FBI) gangbusters, døbt "the Untouchables" af en Chicago-avis, og tidligere genoplevet i en populær TV-serie. Eliot Ness' selvbiografi dannede forlæg for et semidokumentaristisk TV-spil (april 1959), fulgt op med den hidtil mest voldelige serie på amerikansk TV, The Untouchables (1959-63), med Robert Stack som Ness. Da Capone blev klaret i TV-spillet (der dækkede samme begivenheder som den nye film), måtte gruppen nedkæmpe alle mulige andre kendte gangstere for at skaffe friskt blod til serien, selv om Ness faktisk havde opløst the Untouchables efter Capone-sagen og ikke havde noget med de øvrige gangbusts at gøre.

Besat af Hitchcock?

Brian De Palmas karriere
af Peter Risby Hansen

"Hvis man har en egen stil og individualisme, kan man tage gode ting fra andre og gøre dem bedre. Store kunstnere har gjort det, og det skræmmer ihvertfald ikke mig".
Brian De Palma.

Brian De Palma, født 1944, hører til blandt de unge amerikanske filmtalenter der brød frem og igennem i de sene 60'ere og tidlige 70'ere, en eksklusiv klike der tæller navne som: Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lukas, Paul Schrader m. fl. Men i modsætning til mange af disse måtte De Palma møjsommeligt arbejde sig igennem 9-10 spillefilm, før han med film som *Besættelse* og *Carrie* (begge 1976) blev andet og mere end et kult-navn. Men starten som uafhængig, New York baseret instruktør af primært satiriske komedier havde sandt for dyden også været ukommerciel.

Allerede mens han studerede medicin på Colombia University begyndte De Palma at lave kort-film, og efter et år skiftede han studium og begyndte istedet at studere teater på Sarah Lawrence. Her blev han mag.art. samt instruerede sin første spillefilm *The Wedding Party* med de på det tidspunkt (1968) totalt ukendte Jill Clayburgh og Robert De Niro i hovedrollerne. Det var imidlertid først hans tredie film *U.S. Greetings*, også med De Niro, som kom i biografdistribution. Filmen var ligeså løst struktureret som de foregående, men da den behandlede emner som indkaldelse (til Vietnam-krigen), sex og modkulturen, som den udmøntede sig i Greenwich Village, blev filmen i høj grad et konglomerat af 60'ernes strømninger. Til alt uheld for Brian De Palma blev det Dennis Hoppers *Easy Rider* der ved sin premiere, syv måneder senere, gik af med titlen som "genrens" hovedværk, og den høstede derfor også hovedparten af den pekuniære succes der kunne vrides ud af hippie-kulturen.

Den næste film *Dionysus in '69* var et om muligt endnu mere usælgeligt produkt – en affilming af et off-Broadway teaterstykke, i hvilken De Palma rendyrkede brugen af split-screen for på en gang at kunne vise skuespillerne og publikums reaktioner på det som fandt sted på scenen. *Woodstock* filmen lavet mere end et år senere fik ry for at have etableret denne teknik. Ad uransagelige veje kom De Palma dog til Hollywood, og hans første film her, *Get to Know Your Rabbit*, blev en mildt sagt problematisk oplevelse. Indspillet i 1970 blev filmen først frigivet i 1972, efter at Warner Bros. omhyggeligt havde ændret og dermed svækket De Palmas oprindeligt kontroversielle slutning. Men den havde dog givet ham mulighed for at arbejde sammen med et af sine forbilleder, Orson Welles, som sagde noget De Palma åbenbart bed mærke i og som har været at finde i mange af de senere film: "Det er et spørgsmål om at skabe illusioner, man må konstant overraske dem (publikum)".

Chock-effekter findes i rigt mål i *Sisters* fra 1973. Det var igen en uafhængig produktion men det var samtidig De Palmas indtil videre mest strukturerede film, og den første hvor han via mere eller mindre åbenlyse parafraser og referencer bekender sin gæld til Alfred Hitchcock. En kvindelig journalist (Jennifer Salt) mener, fra sit vindue, at have overværet et mord udført af den ene af et par siamesi-

ske tvillingesøstre (Margot Kidder), der lejlighedsvis overvældes af morderiske tendenser, som stammer fra søsteren, der døde under det operative indgreb, der skilte dem ad. Filmen henviser både til *Skjulte øjne* og *Psycho*, og der blev rundet af med fremragende underlægningsmusik komponeret af Hitchcocks gamle huskomponist Bernard Herrmann.

Ligeledes voldsom er musical/gyseren *Phantom of the Paradise* (1974), om en rockkomponist, som efter at hans musik er blevet stjålet og han selv forfærdeligt maltrakteret, hjemsøger et rockpalads for at få hævn. De Palma hævdede at det aldrig var intentionen at lave en decideret remake af de tre foregående versioner af *The Phantom of the Opera*. Filmen byder da også kun på enkelte opdaterede elementer fra disse film og kan ellers ses som en offbeat komedie og en rockmusical. De Palma havde følt sig meget tiltrukket af den stiliserede, næsten ekspressionistiske rockverden, og han var således et år tidligere ude end Ken Russels *Tommy*. Ingen skal komme og sige, at han ikke *var* en innovativ instruktør.

Efter *Phantom of the Paradise* udtalte De Palma: "Hvad er en "kommerciel" film? Jeg ville gerne lave en film som folk har lyst til at se. Det samme vil Fellini, og det gør ikke ham kommerciel og ikke-kunstner". De Palma fik den eftertragtede succes med ikke færre end to film i 1976. *Besættelse* var den første af hans indtil videre to uofficielle remakes af Hitchcocks mesterværk *En kvinde skygges* (1958). Og *Carrie* står stadig som en af de få rigtigt vellykkede Stephen King filmatiseringer. Sissy Spacek brillerer i titelrollen som outsider-pigen, der mobbes i skolen, og som bruger sine telekinetiske evner til at tage en grusom hævn, da hun udsættes for den ultimative nedværdigelse ved skoleballet. Chock-slutningen der viser sig af være et mareridt blev en kliché-gimmick, som De Palma selv genbruger i slutningen af *Klædt på til mord* (1980).

Han var nu blevet notorisk kendt for sine films høje oktantal, hvad angår gore (blodsudgydelser), man behøver bare tænke på barberknivsmordet i *Klædt på til mord*, motorsavsdrabet i *Scarface* (1983) og boremaskinemordet i *Stand-in for mord* (1984). "Jeg har en høj tolerance overfor blod... Min far er ortopæd-kirurg, og jeg har set ham amputere ben... Så jeg blev vant til det i en ung alder". Forklarer De Palma.

Filmene fra 80'erne er i stigende grad næsten rendyrkede pasticher. *Psycho* er forbilledet for *Klædt på til mord*, om en transsexuel psykiater (Michael Caine), der iført kvindetøj dræber de kvinder, som vækker begær hos hans forhadte mandlige side.

Antonionis *Blowup* (1966) danner det løselige forlæg for *Blow Out* (1981). En lydmand (John Travolta) skal bruge lydeffekter til en gyserfilm, disse henter han ved en ødebeliggende mose, hvor han bliver vidne til en dramatisk bilulykke, som han senere er i stand til at gengive via en række fotografier. Det bliver indgangen til en politisk thriller. Som en understregning af, hvor struktureret og plot-orienteret De Palma nu var blevet, rummer filmen intet af *Blowups* flertydighed men er en lige ud ad landevejen suspenser omend en ret spændende sådan.

I 1983 kom turen til Howard Hawks' gamle gangsterfilm *Scarface* (1932), der som følge af censur-problemer først fik danmarkspremiere i Grand i 1980. Man tør gætte på at De Palmas version ville få censorerne fra dengang til at rotere i graven. Her er nemlig en god del vold, nogle meget flænsende skudvekslinger samt det oprindelige incest-motiv gjort endnu mere tydelig i filmen, som i denne opdatering er kommet til at handle om en ung cubaners (Al Pacino) hårde vej op igennem USAs underverden.

I 1984 havde der været repremiere på de fem Hitchcock film, bl.a. *Skjulte øjne* og *En kvinde skygges*, som havde været holdt tilbage i en lang årrække, og det var derfor så meget nemmere at se, at det var netop disse to film som lå til grund for *Stand-in for mord* (1984). En arbejdsløs skuespiller (Craig Wasson) låner et hus af en bortrejst ven, og han bliver meget optaget af kvinden i naboejendommen, som hver aften i Melanie Griffiths smækre skikkelse udfører et æggende striptease show. I fascination forfølger han kvinden indtil hun bliver offer for et brutalt mord. Efter hendes død genkender han hende pludselig i en lyslevende pornostjerne. Forfølgelses-sekvensen er ligesom den beslægtede kunstmuseumssekvens i *Klædt på til mord* perfekt udført, komplet med Pino Donnaggios stilsikre parafraser af Bernard Herrmanns musik til den originale sekvens i *En kvinde skygges*. Handlingen er henlagt til et filmmiljø, og det er selvfølgelig en film om film og dermed om voyeurisme, – men netop disse spring imellem film og realitet, drøm og virkelighed bliver ikke styret sikkert i havn, og filmen ender med en slutning, som er en flad fornemmelse.

Mellem de to gangsterfilm *Scarface* og den aktuelle *De uovervindelige* ligger gangsterkomedien *Wise Guys* fra 1986 med bl.a. Danny DeVito. Den har ikke haft biografpremiere i Danmark men er netop kommet på video.

Wise Guys på video

Filmens hovedpersoner er Harry og Moe, to underkuede småfisk i en gangsterbande. Sammen har de en drøm om at kunne åbne Amerikas første italiensk/jødiske restaurant. Derfor spiller de på heste med chefens penge – det går galt og de bliver opdaget. Gangsterbossen sætter nu de to venner i et grusomt dilemma – han beordrer dem at myrde hinanden. Men den som graver en grav for andre . . .

Wise Guys er en underholdende sag med et godt tempo og en ganske vittig dialog, som endda ikke er *alt* for afhængig af gangster-terminologiens 'fuck' og 'fucking'. Danny DeVito og Joe Piscopo er charmerende som henholdsvis den impulsive Harry og den resignerende Moe. Dan Hedaya er helt i sit superusympatiske es som den sadistiske gangsterboss, og Harvey Keitel ses i en lille skurkerolle.

Wise Guys knytter an til *Scarface* og *De uovervindelige*, men er samtidig en farceagtig afspejling af *Scarfaces* voldsexcesser og *De uovervindeliges* mere "autentiske" aspirationer. I sin egenskab af gangsterkomedie kan filmen således ses som en del af det, man kunne fristes til at kalde De Palmas gangstertrilogi.

Kubrick i Vietnam

Full Metal Jacket er mindre end et mesterværk og mere end blot en film om Vietnam-krigen

af Ib Monty

Optakten er formidabel. Vi holdes atter i et fast greb af en mesterlig instruktør med maksimal kontrol over mediet og med en *cool* holdning til virkeligheden. Under forteksterne og ledsaget af en iørefaldende schlager ser vi i nærbilleder unge mænd få håret barberet ned til rødderne. Og vi ved, at det ikke er munke, de skal være. Derimod noget nær det modsatte: US Marines.

De første tre kvarter af Stanley Kubricks nyeste film efter *The Shining* fra 1980 foregår i en træningslejr for the US Marine Corps på Parris Island i South Carolina, hvor en hadsk og sadistisk sergent i løbet af nogle måneder skal forvandle en gruppe forskellige mænd til en enhed af verdens bedste soldater. Den konsekvente ydmygelse og systematiske hjernevask af dem skal ikke gøre dem til robotter, men til dræbere. Fra *Ærens vej* og *Dr. Strangelove* ved vi, at Kubricks respekt for militæret kan ligge på et meget lille sted. I denne skildring af uddannelsen af den perfekte soldat er han mere iskold satanisk end tidligere. I nærbilleder går han ind i ydmygelsens øjeblikke, og over hele gruppen hviler der en menneskelig anonymitet, som bidrager til det skræmmende indtryk. Alligevel kan æsteten Kubrick ikke nære sig for i sine lange kamerakøreture på samlingsstuen og på ekscercerpladsen at fremkalde helt balletagtigt harmoniske bevægelser, der er en fryd for øjet, og brugen af musikken bidrager til det paradoksale æstetiske velbehag, der opstår ved at betragte det næsten afhumaniserede kollektiv under marcherne.

Kun en af marinerne lader Kubrick træde frem for de andre. Det er sergentens yndlingsoffer, den tykke rekrut Gomer Pyle, som har svært ved at klare strabadserne, og som straks ved ankomsten vækker sergentens mishag, fordi han har et alt for menneskeligt smil om sin mund. Men Gomer skal blive knækket. Han bliver overbevist om, at alle hader ham, og psykisk tæskes han til ren resignation og sløvhed. Sergenten er ved at være tilfreds med Gomer. Han er tyranniseret på plads. Og han har fået så eksistentielt et forhold til sit gevær, at han er begyndt at tale med det.

Denne første del slutter i et voldsomt klimaks, da Gomer den sidste aften i træningslejren først dræber sergenten og derefter sig selv. Der er gået kludder i den perfekte dræbermaskine. Men en enkelt funktionsfejl i en maskine er naturligvis ikke nok til at skrotte hele maskinen.

I andendelen, der varer 66 minutter, kommer vi ikke blot til Vietnam i 1968, men også på sin vis ind i en anden film. Det er nu menig Joker (Matthew Modine), filmens fortæller, der træder frem. Joker er blevet anbragt hos 1st Marine Division som kamp-korrespondent for soldateravisen "Stars and Stripes", og det er også hans opgave at skrive moralsk opbyggelige historier beregnet for hjemmefronten. Her er det ironikeren Kubrick, der folder sig ud, og han har bl.a. sine kommentarer til mediernes rolle i denne den første fuldt mediedækkede krig i historien. Og Kubrick lader Joker møde repræsentanter for det militære establishment, som i tåbelighed ikke står tilbage for dem, han spiddede i *Dr. Strangelove*. "Inside every gook there's an American trying to get out" er et af de uforglemmelige udsagn fra en af de militære optimister.

Men Joker møder en af sine gamle buddies fra træningslejren og han slutter sig til hans patrulje. I filmens sidste del, der foregår under slaget om Hue i den afsluttende fase af Tet-offensiven, udsættes Jokers patrulje for ild fra en snigskytte, og *Full Metal Jacket* bevæger sig ind på velkendt krigsfilmsterritorium: Mænd under pres. Det kunne være Milestones *A Walk in the Sun* eller en hvilkensomhelst Samuel Fuller-film om mænd i kamp.

Mens man ser *Full Metal Jacket* er man umiddelbart fængslet af den, fordi Kubrick er en intelligent og selvsikker iscenesætter, der aldrig er uinteressant. Men bagefter melder eftertanken sig. Der er ingen tvivl i ens

sind om de første tre kvarter, som måske simpelthen er filmens *raison d'être*. Det er den mageløst præcise observatør i nådeløs distance fra sine mennesker, der præsenterer afstumpet militær "filosofi" for os, en isnende karakteristik af en institution, der repræsenterer noget sygt i det samfund, den er en del af.

Men derefter. Hvor vil Kubrick i grunden hen med de skitseagtige optrin, som udgør andendelen af filmen? Er det "Vietnam; The Movie", Kubricks bud over for Coppolas metafysiske vision i *Dommedag nu*, Ciminos symbolistiske amerikanske myter i *The Deer Hunter* og Oliver Stones fysisk nærværende *Platoon*, alle film, som Kubrick har udtrykt respekt for. Eller er *Full Metal Jacket* overhovedet en film om Vietnam-krigen? Som bekendt har Kubrick, der nødig forlader det England, hvor han nu har boet siden 1961, indspillet *Full Metal Jacket* i Sheppertonstudierne og på locations i England. Et nedlagt gasværk ved Themsen gør det således ud for udkanten af Hue. Og 2000 palmetræer fløjet ind fra Spanien og plantet i den engelske jord skal bidrage til illusionen om Vietnam, ligesom de obligate "choppers" og glimt af ludere og tyveknægte på spil over for GIs på orlov i Saigon. Men er arrangementerne trods alt ikke blot skabt som en nødtørftig ramme om en række observationer af mænd i krig. Det, som andre film om Vietnam-krigen har belært os om var særpræget ved denne krig i sammenligning med f.eks. anden verdenskrig og Koreakrigen, finder man ikke i *Full Metal Jacket:* de hurtige skift fra orlov til kamp, fra Saigon til junglehelvedet, den totale guerilla-krig, hvor fjenden var overalt, narkomanien, meningsløsheden, racemodsætningerne. Delingens kamp mod snigskytten kunne have fundet sted hvorsomhelst, i en hvilkensomhelst krig.

Det er ikke første gang, Kubrick beskæftiger sig med krigen. Og *Full Metal Jacket* hører i Kubricks produktion naturligvis hjemme i selskab med *Ærens vej* og *Dr. Strangelove*. Ganske vist ligger de første tre kvarters afsnit om træningen af marinerne i direkte forlængelse af *A Clockwork Orange*. Begge handler om, hvorledes man ved psykisk terror og manipulation forvandler mennesker til maskiner. I *Clockwork Orange* fjerner man menneskets tilbøjelighed for vold. I *Full Metal Jacket* bruges den psykiske terror til det modsatte formål. At stimulere voldstrangen og behovet for og lysten til at dræbe.

Ærens vej handlede om en episode under den første verdenskrig, som Kubrick gjorde repræsentativ for militær umenneskelighed. *Dr. Strangelove* var også en historie om militær stupiditet. Men dennegang i den sorte satiriske farces form intet mindre end en grotesk vision af, hvorledes den tredie verdenskrig kunne begynde.

Full Metal Jacket står selvfølgelig nærmere *Ærens vej* end *Dr. Strangelove*. Når *Ærens vej* foregik i den franske hær under den første verdenskrig var det fordi Humphry Cobbs roman fra 1935, som filmen byggede på, foregik i den franske hær under den første verdenskrig. Og det betød naturligvis ikke, at Kubrick mente, at den franske hærs officerer var mere indskrænkede og afstumpede end officerer i alle hære. Det var kun de indskrænkede franske myndigheder, som forbød filmen i Frankrig, der så filmen på den måde, og dermed førte bevis for, at de var lige så tåbelige som militæret.

Og når *Full Metal Jacket* foregår i Vietnam i 1968, er det fordi Gustav Hasfords roman "The Short-Timers", hvorfra Kubrick har fået ideen til sin film, foregår i Vietnam. Og når Kubrick har fået Michael Herr til at hjælpe sig og Hasford på manuskriptet er det formentlig, fordi Herr har skrevet den definitive bog om Vietnam-krigen, "Dispatches", og Kubrick har som bekendt en svaghed for det definitive og det perfektionistiske. Skal der laves en film om Vietnam-krigen, kan man ikke komme udenom Herr, har Kubrick formentligt tænkt. "For man vil læse "Dispatches" ligesom man læser Herodots bøger om perserkrigene længe efter, at nogen ved, hvad Vietnam-krigen drejede sig om", som han har udtalt.

Det er forståeligt, når nogen har villet karakterisere *Full Metal Jacket* som *filmen* om Vietnam-krigen, fordi Kubrick er kendt for sin ambition om at lave det definitive hver gang, han laver en film. Med *2001* ønskede han at lave *rumfilmen*. Med *The Shining* ville han lave den definitive film i den metafysiske genre om ondskabens mangfoldige manifestationer. Når perfektionisten hver femte eller sjette år kommer ud af den relative ubemærkethed, han foretrækker, med en film under armen, venter verden hver gang noget forunderligt. Kubricks prisværdige bestræbelse på, at hver ny film af ham skal være et mesterværk, er unægtelig blevet en belastning både for ham selv og for os andre, der holder af hans særlige måde at skabe film på, og som gerne lader os stille tilfreds med noget, der er mindre end en født klassiker.

Jeg tror således ikke, at *Full Metal Jacket* er hverken et mesterværk eller en født klassiker, og jeg kan ikke være helt uenig med Pauline Kael, som i sin ikke meget begejstrede anmeldelse af filmen i The New Yorker (13.7.1987) skrev: "The movie has no center, because Kubrick has turned this hero into a replica of himself: his Joker is always at a distance – he doesn't express his feelings. So the movie comes across as not meaning anything".

Det er denne fornemmelse af, at filmen i hvert fald i sin sidste time ikke har noget centrum eller nogen retning, der gør oplevelsen af den noget problematisk. Jeg synes nok, at miss Kael er for hård og ufølsom over for filmen. Jeg synes således, at man bør opfatte *Full Metal Jacket* som en abstrakt film. I modsætning til f.eks. *Barry Lyndon*, hvori Kubrick med beundringsværdig historisk realisme genskabte en tid og dens miljøer, synes han i *Full Metal Jacket* at abstrahere fra virkeligheden, stilisere den. Det Kubrick bestandigt stræber imod er at finde balancen mellem fjernhed og nærhed, mellem det objektive og det subjektive, mellem det almene og det personlige. Det lykkedes efter min mening i *Barry Lyndon*, der havde mesterværkets selvfølgelighed. Det lykkedes ikke i *The Shining*. Og man kan heller ikke påstå, at *Full Metal Jacket* er et afbalanceret værk. Det kan sågar være vanskeligt at finde ud, hvad Kubrick egentlig har villet med sin film.

Det er ikke vanskeligt at se, hvad *Full Metal Jacket* ikke er. Det er ikke en psykologisk skildring af mænd i krig. Det psykologiske interesserer ikke Kubrick. Mennesker viser sig gennem deres handlinger. Kubrick tager heller ikke stilling til krig i almindelighed og Vietnam-krigen i særdeleshed. *Full Metal Jacket* er ingen politisk film, det er ingen pacifistisk film, det er ingen moralsk film. Kubrick synes at betragte krig som hinsides moral. Moral og umoral spiller en rolle hos dem, der skaber krigene, politikerne og generalerne. Det er dem, der har det moralske ansvar. Det er dem, der er forbryderne. Som han viste det i *Dr. Strangelove*.

Men er man først ude i krigen, befinder man sig i et etisk tomrum. Krigens virkelighed kan føre til onde handlinger såvel som til gode. Mænd under pres kan handle godt eller de kan handle ondt. Og det er, hvad Kubrick fortæller os i *Full Metal Jacket*. Han splitter ikke det gode og det onde op i to antagonister, som Oliver Stone gør det i *Platoon*. I Kubricks film eksisterer begge muligheder inden i Joker. På sin hjelm har han skrevet "Born to Kill" og på brystet bærer han anti-atomemblemet, mærket for fred. Da en officer påpeger denne inkonsekvens, svarer Joker, at han hermed vil vise "The duality of Man".

I *Full Metal Jacket* er Kubrick imidlertid hele tiden på afstand, og derfor involverer han heller ikke sit publikum emotionelt. Vi fascineres måske, som Kubrick selv er fascineret, men *Full Metal Jacket* er først og fremmest en cerebral oplevelse. De første tre kvarters klaustrofobiske terror vil man næppe glemme, det øvrige vil nok fortone sig i erindringen.

Full Metal Jacket

Full Metal Jacket. England 1987. Instr.: Stanley Kubrick. Manus: Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford efter Hasfords roman "The Short-Timers". Foto: Douglas Milsome. Klip: Martin Hunter. Musik: Abigail Mead. P-design: Anton Furst. Prod.: Stanley Kubrick, Jan Harlan – Warner Bros. Medv: Matthew Modine (Joker), Adam Baldwin (Animal Mother), Vincent D'Onofrio (Pyle), Lee Ermey (Sgt. Hartman), Dorian Harewood (Eightball), Kevyn Major Howard (Rafterman), Arliss Howard (Cowboy), Ed O'Ross (Touchdown), John Terry (Lockhart), Kierson Jecchinis (Crazy Earl). Udl.: Warner-Metronome. 116 min. Prem: 16.10.1987.

Kjell Gredes Skagens-lyrik

af Morten Piil

Kjell Gredes film om Skagensmalerne har fået overvejende negative dagbladsanmeldelser herhjemme – anmelderne klagede især over manglen på en sammenhængende historie. Herimod har filmens forsvarere indvendt, at den først og fremmest var at opfatte som en billedlyrisk suite, der gennemspiller forskellige temaer i poetisk form.

Jeg vil da prøve at betragte filmen som ren billedlyrik, men må først gøre nogen generelle bemærkninger desangående. Når langt de fleste spillefilm i filmhistorien ikke er rent billedlyriske, men fortællende og dramatisk pointerede, hænger det sammen med den måde, man som tilskuer oplever film på – som regel over halvanden time i ét stræk. Tilskuerens opmærksomhed holdes ganske enkelt bedst fast ved at instruktøren lægger en stor del af vægten på det fortællende og det dramatiske.

Sammenligner man med litteraturen, så hører det vel til sjældenhederne, at en læser sidder lænket til en lyriksamling og – uden et sekunds pause – især over halvanden time i træk. Lyrik er jo netop kendetegnet ved en udtrykskoncentration, der ved lang uafbrudt påvirkning af bevidstheden vil få læserne til at længes efter åndehuller – tid til at lade indtrykket af digtet bundfælde sig.

Hermed er ikke sagt, at det ikke skulle være muligt at lave en vellykket, rent billedlyrisk film. En stor kunstner vil altid kunne bryde de regler, som traditionen og konservatismen har indført. I kunsten gælder reglerne kun til det øjeblik, hvor kunstneren gennem sin visionære udtryksevne beviser, at de kan brydes.

Er Kjell Grede en sådan kunstner i *Hip Hip Hurra?* Det synes jeg ikke. Hvad jeg savner i hans film er ikke blot et ægte tonefald (alle scener klinger hult i mine ører), men også en visuel konsekvens, en strømmende billedrytme, en stiliseringsevne – alle disse kendetegn der hører med til den vellykkede, rent billedlyriske film. Hvad filmen har af kvaliteter, er *enkeltstående* smukke, stemningsmættede billeder, flotte prospektkort fra Skagenmiljøet – samt i Krøyers afsluttende syner, efter døden, en glimtvis særegen mareridts-vision, hvor billederne for en gangs skyld er undfanget i en rækkefølge, så de gensidigt forstærker hinanden.

Selv en nok så billedlyrisk film kan sjældent bestå af lutter stemningsbilleder, der må personer til også, og det kommer Kjell Grede heller ikke udenom. Han placerer endda ofte sine medvirkende i ganske traditionelle dramatiske konfrontationer. Derfor er kvaliteten af persontegningen heller ikke ligegyldig, selv i en så billedlyrisk film.

I filmens store persongalleri udkrystalliseres Krøyer som hovedpersonen efter nogen forvirring (handler det hele i virkeligheden om den norske Krohg?) Han forsøges skildret som den intuitive, barnlige kunstner, der svæver for højt over vandene til at bekymre sig over det sorgfulde jordeliv, deriblandt forholdet til den klæbende "Lille", som han har gjort gravid. Samtidig et sindstortureret menneske, offer for en gådefuld sygdom. Og endelig et festmenneske, et midtpunkt for kunstnervennerne på Skagen.

Stellan Skarsgård gør nok den svensk forpinte neurotiker troværdig, men ikke det vindende festmenneske. At denne forkrampede figur skulle kunne være det selskabelige midtpunkt for nogetsomhelst, er dybt usandsynligt. Som også påstanden om, at Pia Vieths Marie Krøyer skulle være udnævnt til "Danmarks smukkeste kvinde" – hun karakteriseres i øvrigt ellers kun ved sin forkærlighed for svenske mænd og nattebadning, hvilket er for fattigt.

Mere fremtrædende er "Lille", pigen, der vil have Krøyer ned på jorden. Lene Brøndum kan hverken forløse figuren humoristisk som folkekomedie eller bevægende som sammensat karakter. En del gøres i starten ud af ægteparret Johansen, som Karen-Lise Mynster og Jesper Christensen fremstiller med meget svensk intensitet i blikke og attituder, hvorefter de nærmest droppes som figurer af betydning. *Størst* lighed med personer af menneskeligt kød og blod har Helge Jordahls norske maler Krohg og Morten Grundwalds dansk flegmatiske Michael Ancher – *mindst* Ove Sprogøes komiske særling, der synes at have forvildet sig bort fra optagelserne af *Ronja røverdatter.*

Hip Hip Hurra er en film fuld af instruktør-*touches* af dekorativ art, af indtrængende, "sigende" blikke, der gerne vil skabe indtryk af stor inderlighed og dybde, men kun maskerer en stor tomhed. En svulstig, opblæst film, der nok kan betage med enkelt-billeder, men ikke bæres af den sammenhængende vision og musikalitet, der ene kan skabe det vellykkede, rent billedlyriske værk.

Hip Hip Hurra

Sverige-Danmark-Norge 1987. Instr. & Manus: Kjell Grede. Foto: Sten Holmberg. Klip: Sigurd Hallman. Musik: Fuzzy. P-design: Peter Høimark. Kostumer: Jette Termann, Kerstin Lokrantz. Prod: Katinka Farago – Svenska FI, Danske FI, Palle Fogtdal, Norsk Film A/S, Sandrew Film.

Medv: Stellan Skarsgård (Søren Krøyer), Lene Brøndum (Lille), Pia Vieth (Marie Krøyer), Helge Jordal (Krohg), Morten Grunwald (Michael Ancher), Ulla Henningsen (Anna Ancher), Karen Lise Mynster (Martha Johansen), Jesper Christensen (Viggo Johansen), Stefan Sauk (Hugo Alfvén), Lene Tiemroth (Elsie), Ghita Nørby (Henny), Ove Sprogøe (Bonatzi). Udl.: Kærne Film. 110 min. Prem.: 18.9.1987.

"Lyset over Skagen" som bog

Jens Smærup Sørensens og Franz Ernsts manuskript er blandt de forholdsvis få filmmanuskripter, der er blevet anset for værdige til udsendelse i bogform. Manuskriptet udkom sidste vinter på Arena/Gyldendal i en smukt udarbejdet udgave.

Også i den danske film-historie er Krøyer centrumsfigur, men her er vægten i langt højere grad lagt på forholdet til Marie Krøyer, der på det tidspunkt, handlingen udspiller sig, sommeren 1902 på Skagen, er blevet fremmedgjort fra Krøyer i et nu helt erotikløst ægteskab. Hendes kærlighedsaffære med den tilrejsende svenske komponist Hugo Alfvén er historiens dramatiske drivkraft og udløser modsætninger i miljøet og i Krøyers karakter.

For Krøyer er nok en i det ydre stærk mand, men samtidig en naiv skønhedsdyrker, menneskeligt usikker og uden spor lyst til at se en ubehagelig sandhed i øjnene. Da han langt om længe stilles ansigt til ansigt med Maries utroskab med husvennen, forbløffer han vennerne ved at acceptere den. Og ikke udelukkende af angst for at konfrontere en ubehagelig sandhed. Også fordi han derved forløses i en idealisme, en moralsk skønhed, en sær gavmildhed, en afmægtig godhed.

Omkring ham står især Marie stærkt som den lidenskabelige kvinde, der vil bryde ud af miljøet, spille med åbne kort, men holdes fast af de handlesvage mænd. Og en større rolle er der til den store retoriker Holger Drachmann, der er fremragende levendegjort i sikkert stilramte replikker. På én gang en visionær erotiker og en *poseur* med en kolossal situationsfornemmelse. En overlever i modsætning til Krøyer.

Det store persongalleri, der – modsat Gredes film – også inddrager den lokale fiskerbefolkning, er sammensat med sikker fornemmelse for hver enkelts plads i helheden, og Smærup Sørensen viser en efter danske forhold sjældent lydhør replikfornemmelse, med sans for både det folkeligt djærve og det psykologisk forfinede. Der er noget meget dansk og meget ægte over hans figurer.

Den film, danskerne har drømt om, er – som det fremgår – *meget* forskellig fra Gredes, langt mere traditionelt psykologisk og miljøskildrende. Også – forekommer det mig – af en indlysende større lødighed og fornemmelse for de mennesker, der prøvede at være lykkelige på Skagen for så mange somre siden, men havde så svært ved det.

Når mindet om Gredes film har fortaget sig (og det varer næppe længe), vil man forhåbenlig kunne realisere den danske Skagensfilm, der både ud fra en kunstnerisk og en moralsk betragtning burde være lavet i den smukke sommer 1986.

To Skagens-filmmanuskripter konkurrerer

Februar 1985: Filminstituttets konsulent Peter Poulsen indkalder forfatteren Jens Smærup Sørensen og instruktøren Franz Ernst til møde på Filminstituttet angående Smærup Sørensens manuskript "Lyset over Skagen" om Skagensmaleren Søren Krøyer. I et brev til Franz Ernst kalder Poulsen manuskriptet for en "indfølt, menneskelig og medrivende beretning" og "et meget fint arbejde – atmosfærefyldt, mættet, historisk troværdigt". Poulsen vil have en film ud af manuskriptet.

Juni 1985: På et produktionsmøde med Jørgen Hinsch fra Det danske Filmstudie og Franz Ernst lover Peter Poulsen at sætte 6 millioner kroner af til "Lyset over Skagen". Samtidig går svensk TV 1 ind i produktionen med 1 million. Planlagt optagetidspunkt: næste sommer.

Oktober 1985: Peter Poulsen meddeler Franz Ernst, at Det svenske Filminstitut forbereder en film om Skagens-malerne, skrevet og instrueret af Kjell Grede. Herfra vil komme en ansøgning om produktionsstøtte. Poulsen mener ikke at kunne fastholde, at danskerne allerede *har* deres eget Krøyer-projekt klart, eftersom svenskerne har givet tilsagn om en støtte på 4-5 millioner til co-produktionen *Pelle Erobreren*. Derved er Det danske Filminstitut kommet i gæld til de svenske. Men Poulsen kan ikke for alvor forestille sig, at han vil give penge til det svenske projekt, selv om de to manuskripter nu skal konkurrere.

Kjell Grede orienteres om det danske projekt. Er sandsynligvis allerede blevet det om sommeren på Skagen samme år. Senere på en pressekonference hævder han, at han først fik noget at vide om det danske projekt kort før han i januar 1986 blev færdig med sit eget.

December 1985: Kjell Grede har ikke afleveret manuskript inden for den fastsatte tidsfrist. På et møde, hvor den danske films producent Jens Ravn, Jens Smærup Sørensen, Gerd Roos og Franz Ernst er til stede, lover Peter Poulsen endnu engang at indstille "Lyset over Skagen" til produktionsstøtte med 6 millioner kroner. Hans holdning er nu, at "vi ikke skal vente på svenskerne".

Januar 1986: Kjell Gredes manuskript ankommer endelig. Peter Poulsen læser det på en enkelt nat, finder det "genialt" og beslutter dagen efter at pengene skal gå til Gredes film i stedet for.

Februar 1986: Peter Poulsens løftebrud medfører protester fra Filmarbejderforeningen. Sammenslutningen af danske Filminstruktører, Dansk Forfatterforening og Danske dramatikeres Forbund. Til ingen nytte. Fra bestyrelsen udgår en pressemeddelelse, hvori det hedder, at "Peter Poulsen ikke har givet noget løfte til ansøgerne om produktionsstøtte". Dette udsagn underskrives at hele bestyrelsen, det vil sige Ib Thyregod (formand), Mette Koefoed Bjørnsen, Henrik Jul Hansen, Henning Carlsen og Steen Gregers.

Kommentar

Udover en umiddelbar begejstring for Gredes manuskript kan forskellige andre faktorer have haft betydning for Peter Poulsens altafgørende beslutning om i sidste øjeblik at bakke det svenske projekt op og sende det danske ud i mørket.

Gredes film var på mange måder mere "bekvem" for Filminstituttet end den danske. Den kunne som co-produktion forventes at kræve et mindre støttebeløb end den danske produktion. Den betalte "gælden" af til svenskerne for co-produktionen *Pelle Erobreren* og bragte på denne måde ligevægt i aftalerne. Den havde en mere pengestærk producent, Palle Fogtdal, der ovenikøbet også var producent på *Pelle Erobreren*.

Det er næppe tænkeligt, at Peter Poulsen ville have fejet det danske projekt og næsten et helt års løfter om produktionsstøtte af bordet, uden at være blevet udsat for et stærkt pres. Det er sandsynligt, at dette pres er kommet fra Palle Fogtdal – direkte eller indirekte. Fogtdal var stærkt interesseret i den bekvemme co-produktionsaftale med svenskerne og var allerede *inden* Peter Poulsens offentliggjorte beslutning i gang med at *line* sin produktion op.

Man kan selvfølgelig ikke bebrejde Fogtdal, at han arbejder for det projekt, han tror på. Derimod kan der sættes spørgsmålstegn ved lødigheden af Filminstituttets behandling af de to Skagensprojekter – en behandling baseret på åbenbare løftebrud af en konsulent og en løgn fra en trængt bestyrelse, der vil lægge låg på sagen.

Ydermere kan sagen ses som et grelt eksempel på junglelovens hersken i det danske filmmiljø. Læren kunne være, at med et svagt Filminstitut vil de økonomisk stærkeste kræfter uvægerligt gå af med sejren i en konkurrence som den, der ved skæbnens ugunst opstod mellem de to Skagens-film.

Indre emigration

– det pragmatiske helvede. Den polske virkelighed i Kiéslowskis Blind kærlighed.

af Carl Nørrested

Krzysztof Kieślowski, der har sin baggrund i TV-dokumentarfilm siden 1970, er af det danske film- og TV-publikum kendt for spillefilmen *Jeg – en filmamatør* (Amator) fra 1979. Filmen er lavet før undtagelsestilstanden og skildrer i komediens form de kompromiser man både må indgå privat og offentligt, når man har talent for filmmediet. Den var almen og letforståelig og sigtede ikke udelukkende til den polske situation, men beklagede individets umulige kunstneriske kår, tynget af de stupide offentlige idealbilleder. Siden har man ikke hørt meget til Kieślowski. En satirisk kort dokumentarfilm *Snakkende ho'der* (Gadajace glowy) vakte opmærksomhed på Krakow-festivalen i 1981.

Blind kærlighed (1984) giver forklaringen på den lange tavshed. Den er et af de mest enerverende eksempler på indre emigration, samtidig er den en bitter kritik og analyse af denne sindstilstand. Dette skal udredes via en gennemgang af handlingen, idet den udstrakte symbolbrug ellers kan være vanskeligt tilgængelig.

Fortiden

En advokat, Anton Zyro (Jerzy Radziwiliowicz), er død under sit forsvar af en strejkeleder i perioden efter Jaruzelskis magtovertagelse. Der gives ingen endelig forklaring på dødsårsagen udover dårligt hjerte – politisk begrundet likvidering er der næppe tale om. Anton efterlader sin kone Ulla (Grazyna Szapolowska) og et barn Jacek, og Anton

Ulla (Grazyna Szapolowska) masturberer. Samtidig vågner Jacek fra noget, han tror var en ond drøm.

følger godt med i hvad der sker omkring Ulla – som spøgelse. Hun lever af sine indtægter som engelsk translatør og er opmuntrende igang med George Orwell. Orwell er den udenlandske forfatter, der for polakkerne bedst udtrykker deres totalitært baserede fremmedgørelse.

Ulla opsøges af den anklagedes kone, og Ulla råder hende til at lade sagen genoptage via Antons læremester Labrador. På det tidspunkt erstattes Antons sikre tilstedeværelse med en tematisk hund og af mystiske årsager står der nu et rødt spørgsmålstegn ved Labradors navn i Antons efterladte papirer.

Ullas gennemgang af Antons ragelse er forøvrigt filmhistoriens absolutte højdepunkt i rekvisittering af 'det uendeligt små': Det er helt besættende at opleve en afdøds tegnebog, der i en evighed er hevet op og ned af baglommen, og hvis indhold nu kan danne basis for en fotografisk kronologi af hovedpersonen; små muslingeskaller i en cigarkasse med klistermærker fra Dunlop, så Anton engang har kunnet imponere rakket: Vildledt af klistermærkerne har de troet, at hans polske ketsjere var fra Vesten; tre 50$-sedler i en lovbog, pornobilleder af Ulla hvor hendes ansigt diskret er klippet bort osv.osv... Jo, Ulla forstår det, og vi gør det osse. Selv om ægteskabet knirkede i praksis, bliver hun en determineret jagter af Antons ånd. Savnet sanses da hun laver to kopper morgenkaffe og indædt hælder den ene i vasken, mens Jacek er igang med sit morgenknas.

Labrador – der forøvrigt også er et helt hundsk navn, endikke jagthund, men snarere selskabshund – har gennemlevet efterkrigstidens stalinistiske skueprocesser, han betegner sig selv som en god håndværker og er en kompromisets mand. Anton derimod, fremhæver han som kunstneren der kunne appellere til dyder, samvittighed og hjerte. Derfor agter Labrador ikke at føre sagen, han har ført sin sidste politiske sag i 1952, malende fører han højre pegefinger mod tindingen og trykker af med tommeltotten. Imidlertid får han at vide at dommeren og de nye succesdrenge i systemet agter at sætte ham på pension. Hermed omrokeres hormonerne lidt – hans lommeur fra Antons læretid går på gulvet, sættes istå: status quo, og han påtager sig alligevel forsvaret på de bedste pragmatiske præmisser: At få frigivet strejkelederen Darek. D.v.s. få bekræftet de nuværende strømlinede fagforeningslederes offentlige erklæring om Dareks ulyst til yderligere politisk kamp, via partibladet Trybuna Ludu. De har alligevel allesammen været med i ræset omkring Solidaritet, mens det var opportunt. Sålunde udnytter Labrador historiens pragmatiske inerti, og den giver visse praktiske, men lammende resultater. Hjemme får Dareks kone af sin gamle retlinede far hele tiden banket ind i knolden – ved journalistikkens ædle eksempler fra Trybuna Ludu og det næsten identiske Zycie Warszawa – hvilken kvide hun og hendes gamle aktive Solidaritetskammerater har bragt Polen i. Kammeraterne er der nu heller ikke mange tilbage af. Størstedelen er stukket af til udlandet og mens filmen udspiller sig, forgår én af symbolsk cancer. Så det bliver en proces behageligt uden vidner og kun afhængig af en notits i partibladet. Selv Anton læser Zycie Warszawa før domsafsigelsen.

Filmen kører videre på hjemmefronten og i korrumperet jurisdiktion.

Nutiden

Ulla længes og reagerer kun på ligheder til Anton, når hun oplever mænd. Heldigvis afværger en amerikansk turist et følelsesmæssigt engagement til fordel for det uforpligtende knald, ved at indlede konversationen med at tilbyde hende 50$. Under samlejet sikrer hun sig, at han ikke forstår polsk og vælder over med en kærlighedserklæring til Anton på modersmålet. Det knald betyder at Dareks datter får et par fine gummisko og at Ulla bliver blokeret for jordiske følelser uden nogensinde at blive katolsk i hovedet. En terapikontakt i omegnsbeton bliver vellykket på grund af terapeutens hænders lighed med Antons. Mens han arbejder på at få Ulla til at bryde kontakten med fortiden, hører hun ligefrem Antons fingre glider over et krystalglas' rand og terapeutens hånd havner konkret i en musefælde. Terapeuten bekræfter kun Ullas isolation i fortiden og han hengiver sig til større succeser med et kollektivt spisevægringskursus. En lysten husven og kollega til Anton har ingen chancer, fordi han simpelthen ingen ligheder har med Anton, kun det at være et evindeligt vidneudsagn om fortiden, og han beslutter sig nølende til at forlade Polen.

Darek som arbejderhelt er heller ikke meget bevendt. En påbegyndt sultestrejke ophører da sagen går sin gang. Labrador arbejder kun på at få ham til at sige god for sin pragmatiske fremgangsmåde. Labradors assistent Miecio vil derimod køre sine private heroiske polariseringsdrømme af på Darek og forlanger, han skal påberåbe sig skyld for statsundergravende virksomhed. Til dette kan Labrador kun påpege at efter 13.12.81 har alle valgt at leve på kompromisser i socialismens navn. Hvis Darek vil springe ud ad vinduet er det ligefor, men det er tilgitret. Selvmord har ingen heroisk effekt, de er dagligdag, tages ikke op i pressen og når derfor ikke befolkningen.

Næ, Darek vælger sin toårs betingede dom med 18 måneders straf knap et år efter krigsretstilstanden. Darek er fri og kriminel. Der er ingen sejrsstemning i retssalen. Labrador fører atter sin imaginære skyder til tindingen og reciterer et digt "Jeg ved dog ej hvorfor jeg fra en lille ulv, har skiftet ham til en hund" og går over i de pensioneredes rækker.

Ulla er overladt til masturbation, og Jacek gør pludselig opmærksom på sig selv. Han har drømme om faderen ovenpå moderen. Ulla ser kun Anton gennem barnet og kan kun forsikre Jacek, at han udelukkende var resultatet af deres kærlighed. Derpå dyrkes kirkegården og drengen anbringes hos farmoderen. Ulla indgår sit selviske møde med Anton ved hjælp af husgassen.

Uden slutning

Ved at gøre skuespilleren Jerzy Radzilowicz til spøgelse, yder Kieślowski en interessant reverens til læremester Andrzej Wajda. Jerzy Radzilowicz var figuren der bragte hele Polens moderne sammensatte historie ind på filmscenen som en eksplosion med karakteren Birkut i *Marmormanden* (1977). Skikkelsen inkarnerede Solidaritets endelige sejr med *Jernmanden* (1981). Der ligger en skæbnens ironi i at gøre ham til samtidspolens mest levende kontakt via kirkegården, hvor *Bez końca/Blind kærlighed* så at sige indledes og afsluttes. Desuden har *Bez końca*, der egentlig betyder 'uden afslutning' både titel- og tematiske ligheder med Wajdas nok mest upåagtede og mest pessimistiske samtidsfilm *Bez znieczulenia (Uden bedøvelse*, 1978). Netop den film opsummerede 70'ernes desperate selvmordsstemning før Solidaritet, hvor 60'ernes unge effektive opportunister fik sat de gamle humanister med krigserfaringerne til vægs, hvilket ikke nødvendigvis klingede klokkerent med Kreml. Der er dog intet der tyder på, at Kieślowski agter at kreere en Marmormand efter *Bez końca*.

Historisk ved Kieślowski udmærket at Polen er solgt til stanglakrids, undsagt og fortrængt af både Østen og Vesten. Et amoralsk uopdyrket, uproduktivt land stander i våde. Polen eksisterer kun i kampsituationer, og der er ikke moral til en kampsituation. De heroiske døde lever og dyrkes på kirkegården og alle er i tidens Polen knyttet til kirkegården på en eller anden måde. Gider Jacek dyrke kirkegården, bliver han partipamper eller medlem af en forbryderbande?

Filmen er metafysisk, som næsten al god østeuropæisk kunst, men den sværger ikke til katolicismen. Hvad polakkerne selv mener om filmen aner jeg ikke, kampviljen appellerer den ikke til i den nuværende situation. Men kors hvor er den en god dokumentation.

Blind kærlighed

Bez końca. Polen 1984. I: Krzysztof Kieślowski. M: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz. F: Jacek Petrycki. Mu: Zbignew Preisner. Medv: Grazyna Szapolowska, Jerzy Radziwilowicz, Maria Pakulnis, Aleksander Bardini, Artur Barciś, Michael Bajor.

Alt er fredeligt på Æblevej

af Kaare Schmidt

Umiddelbart er *Dødbringende våben* en film med alle de forkerte værdier. Politimand på selvtægt med tilhørende vold og mord *(Dirty Harry)*. Endda Vietnam-veteran uden formål i tilværelsen, med tilhørende vold og mord *(Rambo)*. Psykopaten, der bliver helt, fordi hans selvtægt, vold og mord er eneste chance mod det endnu værre, de korrupte Vietnam-veteraner, der har taget deres narkosyndikat med hjem og spolerer ungdommen med militær foragt for liv *(Dog Soldiers)*.

Og hvad er det, der skal forsvares? Det ubekymrede, selvtilstrækkelige familieliv, som politimandens partner, den midaldrende veteran, eksemplificerer med kone og børn i forstadsvilla, godt pakket ind i sukker – Disney, Spielberg, Reagan og hele den ideologi, som netop legitimerer selvtægt, vold og mord i en god sags tjeneste. Og så er den midaldrende med familie endda sort, vi er alle amerikanere for Herren.

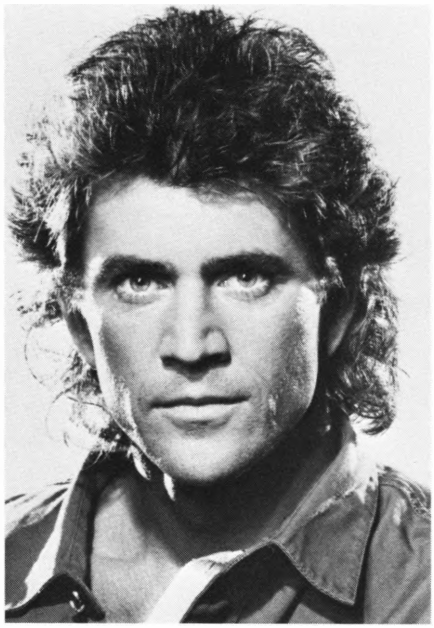
Nye læsere kan begynde her.

For selv om det ovennævnte ikke er helt i skoven, så er det heller ikke hele sandheden. *Dødbringende våben* er også en film om at arbejde sig op fra nulpunktet, få mening i tilværelsen, bekæmpe ondskab osv. Og hyggeligt familieliv er vel altid bedre end narkokriminalitet?

Men det er jo altsammen et spørgsmål om fortolkning. Kan man ikke lide actionfilm, så er alt det "forkerte" åbenbart. Er man positivt stemt, så ligger kvaliteterne helt andre steder. *Dødbringende våben* er en must for dyrkere af den rappe spændingsfilm.

Der er skydere og tortur, iskolde mordere og en af de der afstumpede helte, som tænkende mennesker må vånde sig over at skulle identificere sig med. Men – godt nyt – det skal man heller ikke. For filmen har distance, det hele er en leg med stereotyper, genrekonventioner og virkemidler, vi skal ikke tage tingene for bogstaveligt. Personerne ved godt, at de selv og de andre er klicheer, derfor morer de sig med at snyde hinanden – og os – ved enten at overdrive klicheen bevidst ("det er det, der forventes af sådan en som mig, ikke"?) eller ligefrem kalde den ved navn (Riggs på Muttaughs sengekant en årle morgen: "Vågn op, vi skal ud og fange forbrydere" – for det får vi vores hyre for i sådan en film her, forstås).

Så er klicheen jo ikke en rigtig kliche mere, den nedgøres med humor, og humoren gør yderligere personerne menneskelige. Ikke på noget dybt plan men tilstrækkeligt til at filmen ikke henvender sig til huleboere.



Der er følgelig heller ikke udpenslet vold, ingen hoveder, der eksploderer, ingen indvolde, blodsøjler eller løse legemsdele. Filmen er nærmest gammeldags på det punkt, lader alting antydet gennem skuespil og klipning.

Det originale i klipningen er nemlig, hvad der ikke vises. Actionsekvenserne fungerer på cutaway-effekten, så man tror, man har set det hele men i virkeligheden kun forestiller sig det ud fra en masse korte klips antydninger. Det har været et helvede at lave og kræver en umådelig timing at få til at fungere. Det er ganske sofistikeret, og det samme er spillet.

Mel Gibson *(Mad Max, Stormfloden)* og Danny Glover *(Silverado, Farven lilla)* er de to politifolk, et umage par: Martin Riggs, der er ved at skyde sig en kugle for panden, når han ikke er ude på selvmorderiske opgaver, og Roger Murtaugh, den regelrette familiefar, der er mere bange for Riggs end for forbryderne. Gibson spiller med en hidtil uset nervøs koncentration, komplet fri for de sædvanlige actionheltes stoiske overlegenhed. Han er et nervebundt af hektisk vanvid, ganske som James Cagney, der som frenetisk gangster i *White Heat* (1949) jubler på toppen af det eksploderende benzindepot, "Top of the world, ma!" Og tilføjet en (galgen-) humor, der både forstærker vanviddet og virker forsonende, distancerende, forløsende: det er spil, det er film, det er underholdning.

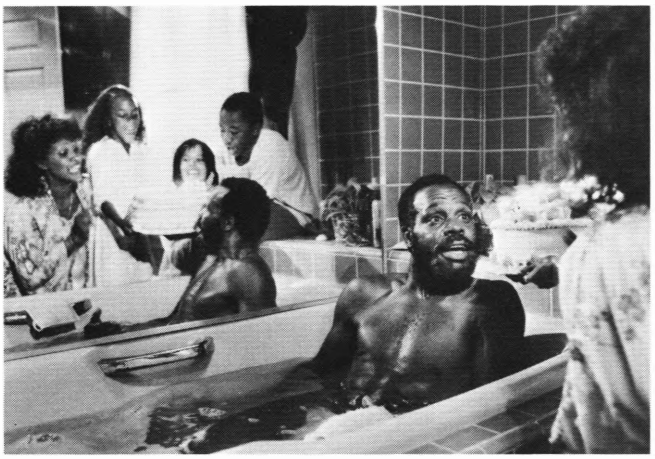
På den måde sammenfatter han filmens metode. Fortættende spændingssekvenser afsluttes vittigt, opløses i grin, så både personer og tilskuere kan dykke ned i næste omgang ekvilibristisk action. Som i en cirkus, hvor klovnerne afløser løverne; men i et tempo, hvor der skiftes på sekunder. Fx. scenen, hvor Riggs skal tale en selvmordskandidat ned fra et hustag og i stedet lænker sig til ham med håndjern, spærrer øjnene vildt op og brøler "Do you *really* wanna jump?", hvorefter han spærrer øjnene endnu mere op, vildt parodisk – og springer, for højt grinende at vade ud af brandvæsenets sikkerhedsnet på jorden sammen med det rystede offer.

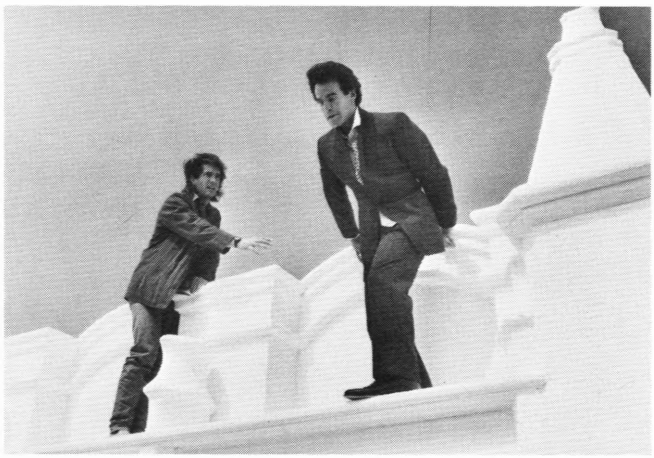
Gibsons spil modsvares af Glovers tunge sindighed, afbrudt af nervøs desperation, specielt når Riggs' forekommer normal, for så ved man slet ikke, hvad han kan finde på. Man føler med Murtaugh, når han træt ryster på hovedet, "I'm too old for this shit", og griner med ham, når bemærkningen gentages til den ender som en Gøg & Gokke vits. Og er helt rørt, da han bliver rørt over, at Riggs kan lide hans kones (rædselsfulde) middag.

Integrationen af spænding og humor var noget Hitchcock, Ford og Hawks mestrede, og det har været påfaldende fraværende i de sidste 10-20 års film. Richard Donner bringer stilen til ære og værdighed igen, og efter to timers trylleri tror man på hvad som helst. Riggs og hans kæmpehund kommer til sidst til middag hos familien Murtaugh og dens kat. Ude på vejen høres Riggs' fjerne stemme fra huset, "Jeg holder en femmer på vovsen", overdøvet af hvæs og hyl – og for mig så det ud som om huset løftede sig og hoppede rundt, ganske som i Anders And, hvor betjenten ude på vejen siger: "Alt er fredeligt på Æblevej, men hos familien And er der som sædvanlig ballade".

Dødbringende våben

Lethal Weapon. USA 1987. Instr.: Richard Donner. Manus: Shane Black. Foto: Stephen Goldblatt. Klip: Stuart Baird. Musik: Michael Kamen, Eric Clapton. P-design: J. Micheal Riva. Prod: Richard Donner, Joel Silver – Warner Bros. Medv: Mel Gibson (Martin Riggs), Danny Glover (Roger Murtaugh), Gary Busey (Joshua), Mitchell Ryan (General McAllister), Tom Atkins (Michael Hunsager), Darlene Love (Trish Murtaugh), Traci Wolfe (Rianne Murtaugh), Jackie Swanson (Amanda Hunsaker), Burbank (kat), Sam (hund). Udl. Warner-Metronome. 109 min. Prem.: 24.7.1987.





Jeg hader voldsfilm – *fortæller Richard Donner*

Jeg ser somme tider dybe, tankevækkende film, der ryster mig og gør mig deprimeret. Men ret beset, kan man jo bare tænde for TV-nyhederne, så får man al den depression, man kan ønske sig, helt gratis. Mit mål er at lave underholdning, jeg elsker at underholde, og jeg elsker at blive underholdt. Og jeg elsker en lykkelig slutning.

– Fortalte Richard Donner, instruktøren bag bl.a. *Tegnet, Superman, Ladyhawke og lommetyven, Goonierne* – ved den danske premiere på hans seneste film, *Dødbringende våben.*

Jeg havde længe ønsket at lave en actionfilm. Men ikke en blodig voldsfilm, som det er typisk for tiden, det kan jeg ikke døje. *Dødbringende våben* er for mig ligesom en gammeldags western. Tag slutopgøret mellem Riggs og Joshua. Det er en rigtig slåskamp ligesom i slutningen af *Red River,* som jeg studerede grundigt. Det slutter med tre stød, to højrekryds, et venstrekryds, sådan! Ingen karate, men god gammeldags slå-på-torsken.

Slåskampen er også Riggs' kamp mod sig selv. I begyndelsen af filmen er han selvmordskandidat, han værdsætter ikke livet, hverken andres eller sit eget. Men han udvikler sig, og det giver substans. Det er denne substans, der fik mig til at lave filmen. Politifilm, buddy film osv. er jo lavet en million gange før, men i vores historie er der udvikling, menneskelighed, sårbarhed i personerne. Og masser af humor midt i action'en. Det er ualmindeligt og forklarer, hvorfor filmen er blevet en kæmpesucces.

I USA – jeg ved ikke om det gælder herovre – er det damen, der bestemmer hvad man(d) går i biffen og ser. Kvinderne kan ikke lide vold, men de kan godt lide action. De kan også lide Mel Gibson: da min kone hørte jeg skulle lave film med ham var hun utrolig god ved mig i flere uger! Men filmen skal stadig være god, have substans.

Derfor er Riggs heller ikke en ny Rambo. Rambo er en ren tegneseriefigur. Og filmen har intet Vietnam-tema, selv om både helte og skurke er krigsveteraner. Det kunne have været en fiktiv krig, meningen er blot at begge parter har den baggrund, så de kan mødes som ligeværdige modstandere. Med den fælles baggrund har de også begge muligheden for at blive good guys eller bad guys, så det er deres personlighed, der afgør, hvad de bliver. Hvis man tolker Vietnam ind i det, så er det en fejl. Manuskriptforfatteren er en 21-årig student fra UCLA's filmskole, Vietnam er jo historie for ham. Og jeg har for meget respekt for lidelserne derovre til at udnytte det på den måde.

Personerne er trænede mordere, og vi havde en rådgiver på, som er tidligere lejesoldat og nu har en skole for antiguerillakrig. Mel (Gibson) og Danny (Glover) trænede våbenbrug i fire uger før optagelserne startede, de kunne det hele på rygmarven, så det ikke distraherede deres spil. Mel bruger en Barette, som han til sidst kunne skille ad og samle igen med bind for øjnene, og han kunne skifte magasin i fuldt firspring og alt det der. Så hans dygtighed er ikke et filmtrick, faktisk havde vi to "dødbringende våben" som konsulenter under optagelserne. Alt hvad man ser i filmen kan lade sig gøre.

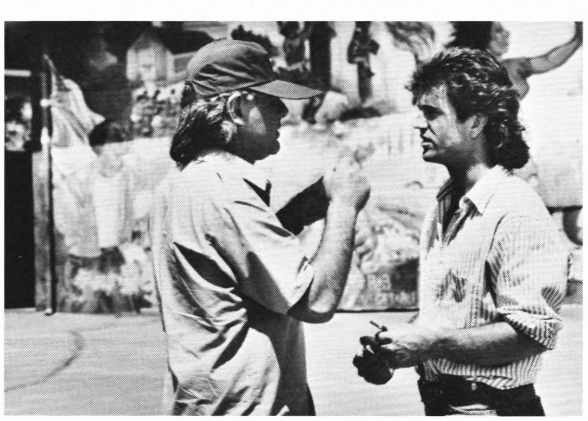
Noget andet er så at filme det. Det krævede et enormt forarbejde. Vi lavede mange ting, som aldrig er set før. Hver indstilling i de hurtigt klippede actionsekvenser var planlagt i detaljer, det var enormt kompliceret og af og til ikke engang nok. Så måtte vi alligevel improvisere.

Det gør man tit, improviserer. *Goonierne* begyndte i manuskriptet med en præsentation af hver af ungerne. Men under optagelserne så vi på gaden en ung dame midt i trafikken med biler, der strøg omkring hende. Og så fandt vi på indledningen med forbrydernes flugt fra fængslet, hvor bilerne for fuld fart passerer omkring en dame midt på gaden, ren stumfilm-komik.

Steven (Spielberg) – som producerede *Goonierne* – fandt også på en masse ting. Han er altid fuld af ideer. For nogle år siden købte jeg en svingdør på auktion og byggede den ind i mit hus. Mens Steven lavede *Amazing Stories* kom han og Amy (Irving) til middag, og jeg lovede at instruere en episode, hvis han fandt på historien. Da de var på vej ud gennem svingdøren, fortsatte Steven hele vejen rundt og kom ind igen – med historien – om en svingdør!

Iøvrigt kommer der en *Goonierne* nr. 2, men ikke instrueret af mig, de unger tog ti år af mit liv. *Ladyhawke og lommetyven* var mit livs bedste kærlighedshistorie. Jeg giftede mig med produceren! En pige, altså! Jeg elsker den film, men det er umuligt at lokke folk ind at se kostumefilm. Nu går den godt på video og folk siger, hvorfor så vi ikke den i biografen? Ja, hvorfor gjorde I ikke?

KS



T.v.: Richard Donner instruerer Mel Gibson.
Øverst t.v.: Rogers 50 års fødselsdag i familiens skød – Danny Glover, Darlene Love (tidl. rocksanger hos Phil Spector), Ebonie Smith, Traci Wolfe og Damon Hines.
Øverst t.h.: To selvmordskandidater – Mel Gibson og Michael Shaner.

Fransk visit

af Carl Nørrested

Grands franske filmfestival er en travl, tilbagevendende, med glæde ventet begivenhed. Man får fast europæisk grund under fødderne ved et overblik over efterårets franske udbud til de danske biografer og et skønsomt udvalg af film, der ikke har fundet nåde i nogen dansk distributørs tegnebog. En sådan filmfestival er det bedste argument mod Filminstituttets katastrofalt svingende interesse for opprioritering af importstøtten. Den er mere nødvendig nu end nogensinde før.

Eva Jørholt har fortalt om "Fransk film nu" i Kosmorama 179 og Grands serie er virkelig bekræftende alsidig og kulturpolitisk interessant.

I skrivende stund har *Kilden i Provence* (Berri) og *Den grønne stråle* (Rohmer) haft premiere. Senere følger *Manon og kilden* (Berri), *Reinette og Mirabelles 4 eventyr* (Rohmer), *Under Satans sol* (Pialat) og *Natten er ung* (Carax), som tages op i Kosmorama, når de får premiere. Endvidere blev vist *Boy Meets Girl* (Carax), *La chèvre* (Veber), *Masques* (Chabrol), *Paris minuit* (Andrei) og *Sans toit ni loi* (Varda).

Kampen om publikums gunst slår markant gnister imellem genoplivningen af Marcel Pagnols arkaiske, nostalgiske, rustikke Provence og postmodernismens unge, nutidige, desperate storbylede.

Kilden i Provence

Genoplivningen af den fremragende teaterdramatiker Marcel Pagnol via Claude Berris *Kilden i Provence (Jean de Florette* og *Manon des Sources)* er et spændende vovestykke. Pagnol stod for fransk tonefilms teoretikere (bl.a. René Clair i "Réflexion faite", 1951) som inkarnationen af sort reaktion, på grund af hans grundsyn, at film ikke er en selvstændig kunstart, mens tonefilmen kunne betragtes som det ideelle medium til massedistribution af teatrets kunst ("Cinématurgie de Paris" i "Les Cahiers du Film" dec. 1933, marts 1934). Hermed forstod han dog ikke en simpel scenereproduktion, men en til film arrangeret dialog – samt stemningsskabende lydeffekter – udspillet i simulerede eller autentiske omgivelser med pointerende indstillinger, som en slags 'genfødt', intensiveret teater. Det forsonende moment ved Pagnol var, at værktøjet i hans praksis udvikledes til et kreativt element.

Allerede 1931 kastede han sig over filmen som selvstændig producent med filmatiseringen af sin Marseille-trilogi, først *Marius* og *Fanny*, hhv. instrueret af Alexander Korda 1931 og Marc Allégret 1932, hvor Raimu spillede værtshusejeren César, hvorefter han selv instruerede *César* 1933. Ind imellem lod han sit kendteste stykke, "Topaze", filmatisere i 1932 af veteraninstruktøren Louis Gasnier med Louis Jouvet i titelrollen.

Pagnols Marseille-trilogi blev i sin egenskab af subtil psykologisk komedie umådelig populær, og *Fanny* blev blandt andet indspillet i tysk film-version 1934 som *Das schwarze Walfisch* (= navnet på værtshuset) – med Emil Jannings som César, og to amerikanske versioner, *Port of Seven Seas* af James Whale 1938 og Joshua Logans *Fanny* fra 1961, der sammenfattede hele trilogien.

På fransk var det de store regionale skuespilleres film. Dem rendyrkede Pagnol med fænomener som Charpin, Raimu og Fernandel. Pagnol kastede tillige sin kærlighed på bl.a. den provençalske forfatterkollega Jean Giono og strammede hans dramaturgiske elementer. Det resulterede i ikke mindre end fire Giono-filmatiseringer fra Pagnols hånd 1934-38. *Bagerens smukke kone* fra 1938 er den eneste film instrueret af Pagnol, der har været vist offentligt i Danmark. Så der er al mulig grund til at tage ham op på Filmmuseet, Institut Français eller i TV nu da netop filmdramaturgi er et aktuelt debatemne.

Pagnols næstsidste film i egen instruktion (han døde 1974) var helaftensfilmen og fiaskoen *Manon des Sources* fra 1952 med hustruen, den talentløse Jacqueline Pagnol, i den altdominerende hovedrolle. Dramaet omskrev han derefter 1962 til tobindsromanen "L'Eau des Collines" (1: Jean de Florette. 2: Manon des Sources), som netop nu for første gang bliver udsendt på dansk.

Claude Berri har vist store evner for det populistiske lige fra sin instruktørdebut 1966, *Den gamle mand og drengen*, med Michel Simon i hovedrollen. Han var derfor den bedst tænkelige til at genlancere "L'Eau

des Collines" midt i 80'ernes opløsningstendenser – nu som den hidtil dyreste franske filmproduktion – selvom Jacqueline Pagnol ikke var begejstret for at slippe rettighederne.

Alle sejl er sat til, og det rurale drama folder sig poetisk, vittigt og ondskabsfuldt ud i rolige, stemningsmættede bredformatbilleder, der via de skiftende årstider forener mennesker og natur i en helt egenartet tone. Der er noget renoirsk over poesien og folkeligheden – som aldrig tipper over i folkekomedien – og en foruroligende konsekvens i afviklingen af den onde historie, som opleves fra skurkenes skadesfro synsvinkel.

Skuespillerne nyder åbenlyst deres roller, der ligger og svinger mellem komedie og tragedie. Yves Montand med sammenknebne øjne og spidst, alfaderligt smil godter sig i uendelig ondskab som Le Papet, der sammen med den småtbegavede nevø Ugolin (Daniel Auteuil) snyder deres nye nabo, den fra byen tilflyttede pukkelryg Jean de Florette (Gérard Depardieu), ved at mure hans kilde til, før han flytter ind. Alle i byen holder deres kæft om kildens eksistens. Jean slider sig op ved arbejdet på gården og dør af efterveer fra en eksplosion i sin søgen efter vand. Datteren Manon bliver efter gården er afhændet vidne til de to kumpaners genåbning af kilden. Så er der lagt op til den grumme hævn i anden del, der har dansk premiere her i efteråret.

Fra Carax til Chabrol

Postmodernismen er interessant repræsenteret ved bl.a. Léos Carax' formidable sorthvide debutfilm *Boy Meets Girl* fra 1984. Filmen er ekstremt manieret i sin skildring af kontaktløshed, men har alligevel den kvalitet, at man kan mærke dens realisering var påkrævet. Skuespillerne går med liv og sjæl ind for de verfremdede ejendommeligheder, de står for, og det gør filmen intenst vedkommende. De er jo ellers dømt til at gå forvildet og forkrampet rundt og ligne instruktørens uforløste luner i den slags film.

Hovedpersonen i *Diva*, Frédéric Andrei, debuterer som instruktør med *Paris minuit* (Paris ved midnat, 1985). Han har ganske tydeligt måttet dæmpe sine postmoderne ambitioner til fordel for forfængelighedens marked. Det har resulteret i en udvandet flugtfilm med ham selv i hovedrollen i sære indstillinger og rutinepræget actioncontinuity på triviel sightseeing i Paris, som kun kan glæde turistforeningen.

Agnès Varda, som efterhånden er en sjældent set instruktør, har indigneret kastet sig over en grum hverdagshistorie med *Sans toit ni loi* (Pige i drift, 1985). Det er en mesterlig og hudløs film om en ung piges (Sandrine Bonnaire) kompromisløse déroute. Den blev kun vist i Grand til én forestilling, og eftersom DR ikke fandt den interessant, bliver der nok ingen mulighed for at opleve filmen herhjemme.

For at komplettere billedet af Francis Veber som komedieinstruktør samt Gérard Depardieu og Pierre Richard som komikerpar, (Hjælp – vi flygter) gjorde Grand uforvarende alle parter en bjørnetjeneste ved at vise *La Chèvre* fra 1981. Titlen var lidt for bogstaveligt oversat til *Geden*. Den går på Pierre Richards evne til at forkludre samtlige situationer, som instruktøren så morsomt lader sig udspille til alles flegma i filmbilledets slørede baggrund. Men situationerne mangler timing og det hjælper ikke på overskueligheden, at handlingen er flyttet til et kaotisk Mexico.

Af andre film, vi nok ikke kommer til at se i Danmark, er Claude Chabrols *Masques* (Masken, 1987), der er langt mere end en habil bagatel. I Philippe Noiret har Chabrol en skuespiller, der bedre end de fleste kan forløse hans vedvarende misantropi. Hvert et blik er velberegnet, og hvert et klip afslører lidenskaber. Filmen er en intens uhildet hyldest til Alfred Hitchcock, og den fungerer bedre end hans tidligere hyldest til mesteren, *Elskerinden* fra 1959. Filmens ulidelige TV-show "Bonheur pour tous" for gamle ægtepar med Noiret som selvsmagende studievært bruger ligefrem "The Funeral March of the Marionettes" til signaturmelodi, hentet fra "Alfred Hitchcock Presents", og Chabrol repeterer direkte mælkeglassekvensen fra *Mistanken*. Men plottets egen suspense har åbenbart ikke interesseret ham en døjt, selvom også alle de øvrige skuespillere fungerer perfekt. Det er pastichen og den direkte hyldest til Hitchcock, der har Chabrols totale opmærksomhed.

Den grønne stråle

Eric Rohmer er i mine øjne den mest sansende filminstruktør. Han evner at videregive sine sansninger i minimale – og i dette tilfælde abrupte – forløb med alle menneskelige svingninger foruden en upatetisk lydhørhed for metafysikken.

For mig at se kom disse forløb først rigtigt til deres ret med serien "Comédies et proverbes": Serien har næsten udelukkende beskæftiget sig med mennesker, der ville give os røde knopper, hvis de havde været udsat for en traditionel filmdramaturgi. Det er som regel kvinder determineret af deres parringsvalg, men aldrig udelukkende styret af absolut at ville sætte afkom i verden.

Delphine (Marie Rivière) i *Den grønne stråle* er helt formidabel, og netop hun ville være totalt kvæstet hos enhver filmdramaturg. Men Rohmers evner til at viderebefordre det uendeligt store i det unægteligt uendelige små fejrer triumfer her. Filmen er formet som en dagbog med ugedag og måned i perioden fra 2. juli til 4. august og af ugedagene kan man se at det er 1984. Jeg måtte hjem og glo i min egen Maylandkalender, og sikke en møgfilm der kunne være kommet ud af den.

Delphine er nok den mest irriterende pige, jeg har oplevet i "Comédies et proverbes", men hun er defineret ganske præcist uden at vi egentlig får traditionelt meget om hendes baggrund at vide. Hun er nærmest defineret af de mænd, der ikke er der, og kvinderne omkring hende tilskynder hende hele tiden til mænd. Hun vælger desperat feriestederne efter mænd og er alligevel hele tiden styret af kvinder. Valget af kvinder er til gengæld styret af højere magter og meningsfulde tilfældigheder. I Biarritz hører hun den tredje august nogle modne intellektuelle, der med ryggen til solnedgangen diskuterer litteratur. Kvinderne snakker om "Le rayon vert" – en romantisk outsiderroman i Jules Vernes produktion. Her pointen med den grønne stråle, man kan se i kimningen ved solnedgang og derved læse egne og andres tanker. Så træder en mand frem (der ligner Rohmer) og forklarer fænomenet naturvidenskabeligt med lysets brydning og den slags ting. Så klipper Rohmer til Delphine der ser solen hænge i kimningen, og så klipper han fanme, ham Rohmer.

Da Delphine ligesom har opgivet alt om manden og ferien, træffer hun Jacques (Vincent Gauthier) på jernbanestationen på sin vej tilbage til Paris – tilfældigt som altid. Hidtil har hun bedst af alt følt sig styret af kvinder med grønne beklædningsgenstande, foruden et tabt spillekort med spar dame garneret med overflødighedshorn på den grønne bagside. Jacques skal til en lille by St. Jean de Luz og det smager da noget af lys. Rejsen dertil er ikke vigtig, så derfor klipper Rohmer til de to der sidder og ser på horisonten. Den er helt grå. Men efter en samtale mellem de to om at fortsætte videre til Bayonne, klipper Rohmer tilbage til den solrige kimning i Biarritz – og så tror selv jeg, at jeg så en grøn stråle uden at laboratoriet havde pillet ved horisonten.

Rohmer er blevet mere fræk, og det er klædeligt. Han kunne godt forekomme lidt for pæn i mange af sine tidligere film. Her er han udelukkende koncentreret om abrupte situationer – indledningsvis med nervøst vekslende synspunkter. Når situationerne er udtømt for tematik, klippes der til ny dag. Når de nye dage intet har med temaet at gøre, springes de simpelthen over.

Der er noget utroligt let og kontrolleret over *Den grønne stråle* og det er vel essensen af filmkunsten.

Kilden i Provence (Jean de Florette). Frankrig 1986. I: Claude Berri. M: Claude Berri, Gérard Brach. F: Bruno Nuytten. Mu: Jean-Claude Petit. Medv: Yves Montand, Daniel Auteuil, Gérard Depardieu, Elizabeth Depardieu, Ernestine Mazurowna.

Den grønne stråle, eller Ridderen på den hvide hest (Le rayon vert). Frankrig 1985. I+M: Eric Rohmer. F: Sophie Maintigneux. Kl: Maria-Luisa Garcia. Mu: Jean-Louis Valero. Medv: Marie Rivière, Vincent Gauthier, Rosette, Carita, Béatrice Romand, Lisa Heredia.

Hvor kommer musikken fra?

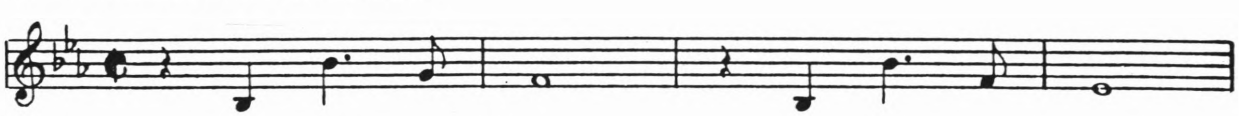
"Jeg fjerner mig på lette fjed, til tonerne af Tannhäuser –", skrev allerede Storm P. (Gulvmåtten). Underlægningsmusik er et kapitel for sig.

af Søren Hyldgård.

Hollywood, 1944. Alfred Hitchcock og filmkomponisten Hugo Friedhofer diskuterer musikken til filmen *Lifeboat*. Instruktøren: "Kan De gi' en logisk forklaring på, hvorfra musikken skulle komme, når handlingen foregår i en redningsbåd ude på det åbne hav?" "Næh", svarer filmkomponisten, "Men De kan måske forklare mig, hvor kameraet kommer fra?".

Filmmusik har altid været en sær størrelse at tumle rundt med. Alle i branchen har en mening om musikken – som ofte er "den grimme ælling", et nødvendigt onde for filmproducenterne. En frustreret filmkomponist sagde en gang, at "I Hollywood er enhver ekspert på to områder; ens eget fagområde – og så musikken!"

Selv om filmmusik som begreb er næsten lige så gammelt som selve filmen, kniber det stadig med at finde et fast ståsted. Der mangler klare definitioner på, hvad det egentlig er for noget, og hvor i systemet denne musikform skal placeres. Af samme grund kniber det med respekten for filmmusik som en selvstændig kunstart – eller snarere, en kunstart der egentlig kun bør bedømmes i den sammenhæng af mange elementer, som udgør en spillefilm. Når musik-analytikeren vejer filmmusikken og finder den for let eller overfladisk, glemmer han at han har revet et dramatisk virkemiddel ud af sit rette element – filmstrimlen eller biografsalen. Når han stiller spørgsmålet om, hvorfor musikken lyder på denne eller hin måde, bør han indledningsvis have tænkt hvorfor filmmusikken i det hele taget er der. Det er vigtigt at få slået fast, at komponisten arbejder i forening med forfatteren, instruktøren, fotografen, lyssætteren og alle de andre kreative personer på filmholdet. De fleste dramatiske virkemidler er hentet fra eller inspireret af beslægtede kunstformer; hver for sig kan de placeres i andre båse, tilsammen udgør de umådeligt effektivt kunstarten *filmen*. Det er fristende



Franz Waxmans tema til brudens "opvågnen" i 1935-horrorfilmen Bride of Frankenstein (med Elsa Lanchester og Boris Karloff) blev hugget af Rodgers & Hammerstein – hvilket de indrømmede – til sangen Bali H'ai i 1958-musical'en South Pacific, fremført af Juanita Hall (t.h.).

at sætte John Williams op imod Richard Strauss, men i realiteten ville det måske svare til at beskylde filmklipperen og manuskriptforfatteren for at efterligne nogle af romanens virkemidler, og så pointere, at det jo alligevel ikke er det samme, og heller ikke er lige så godt. Man kan udmærket vurdere Max Steiners musik til f.eks. *Casablanca* eller *The Treasure of Sierra Madre* ud fra en rent musikalsk synsvinkel, kritisere musikken som pastichemageri og sentimental "sovs" – men man er slemt på vildspor i gerningsøjeblikket!

Når så mange musik- og filmfolk mister orienteringen ude på filmmusikkens overdrev, har det sin indlysende baggrund: man falder som regel i den føromtalte "Williams-Strauss'ske" fælde, uden videre at sammenligne den med det, filmmusikken ligner til forveksling – den klassiske orkestermusik. Og det er vel ikke så underligt endda, eftersom fundamentet for det meste filmmusik skal findes i traditionerne fra det 19. århundredes sen-romantiske musik, repræsenteret ved f.eks. Richard Strauss, Wagner, Verdi, Puccini og Tchaikovsky. Parallellen er selvfølgelig særlig tydelig med Wagners højdramatiske operaer, der i sig selv kan sammenlignes med filmens stor-dramaer og eventyr. Komponistens tanker om "Gesamtwerke" – storværket der involverer alle dramatiske udtryksmåder, kunne i århundredet efter hans død realiseres i det nye medium, der højst udramatisk fremstod som en rulle – dog brandfarlig – celluloid.

Filmen blev født i denne musikgenres sidste store årtier, inden Schönberg og andre moderne komponister fra omkring 1910 begyndte at eksperimentere med de berømte/berygtede/forhadte tolvtone-rækker, hvor logik snarere end følelser styrede musikkonstruktøren. At vore dages filmkomponister som oftest stadig skriver i det sen-romantiske idiom, skyldes måske nok så meget, at denne musik er langt lettere tilgængelig end den moderne musik. Det er i øvrigt værd at huske på, at ingen musik finder vej til lærredet, før instruktør eller producent har godkendt værket. Med andre ord skal musikken altså falde i de pågældendes smag for overhovedet at have en chance!

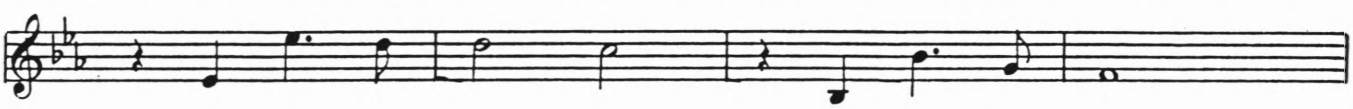
Fra klaverbokser til symfoniorkester

Filmmusik har i sin tidlige form eksisteret som orkester- eller klaver-akkompagnement til stumfilmene, der således aldrig har været tænkt som "silent pictures". Blot et overfladisk studium af de gængse anvendte musikstykker viser tydeligt, at benyttelsen af kendt, klassisk musik (koncert- eller orkestermusik) har ligget lige for. De gamle travere fra operaen eller balletten har været brugt eller misbrugt til mangen en standard-scene i melodramatiske stumfilm. Filmmusik-traditionen har således udviklet sig mere eller mindre direkte fra piano-arrangementer af f.eks. Wilhelm Tell-ouverturen eller Valkyrie-ridtet – når det gjaldt hektiske jagtscener – eller, i de mere romantiske scener, diverse udtog af romancer fra operaer eller sonater.

Klaver-akkompagnement til tidens store filmdramaer blev snart en ganske selvfølgelig ting, der bl.a. som følge af det gode, prøvede repertoire, i allerhøjeste grad faldt i borgerskabets smag. Og ind marcherede symfoniorkesteret, selvfølgelig oftest med de mest klassiske klassikere under armen. Dette mønster tog form allerede fra slutningen af 90'erne. Dog må der gives indrømmelse for det faktum, at musikken i den første del af pionertiden også tjente det ganske praktiske formål, at drukne noget af støjen fra de højrøstede fremvisnings-apparater. Dette gælder sikkert bl.a. for brødrene Lumière, da de så tidligt som 1895 inviterede et publikum til at overvære et filmprogram på en parisercafé, hvor en pianist leverede baggrundsmusikken. Selv nu til dags bemærker man musikkens dæmpende virkning på tilskuerne. Når titelmusikken med i reglen høj volume slippes løs, dæmpes stemmerne, og de indbyrdes samtaler bringes til ende – opmærksomheden rettes mod lærredet: Nu sker der noget! En anden ting er så, at denne beskrivelse er noget idealiserende forsåvidt angår de københavnske biografsale, hvor det højrøstede publikum som regel ikke lader sig forstyrre af noget som helst.

"The Original Motion Picture Soundtrack"

Det trækker op til tåge, når vi forsøger at fastslå præcis hvilken film, der som den første fik skræddersyet underlægningsmusik for større eller mindre orkester. Ofte fremhæves perioden fra omkring 1920 som fokuspunkt for de første egentlige film *scores*, men Deres udsendte filmmusikhistoriker har gransket dybere end standard-litteraturen. Det anerkendte musiktidskrift *NZ – Neue Zeitschrift für Musik* (stiftet 1834 af Robert Schumann), har forsket i Camille Saint-Saëns' flygtige omgang med filmmusik, som han blev bestilt til at skrive til filmen *L'assassinat du Duc de Guise* i 1908. Den celebre franske komponist er således måske den første egentlige filmkomponist. Men allerede året efter følger russerne trop med



Mikhail Ippolitov-Iwanows musik til Alexander Drankows film *Stenka Rasin*.

Bortset fra enkelte lignende gæstevisitter, går der endnu en del år, inden det rigtig vinder indpas med den store special-komponerede musik til stumfilmene. End ikke Griffiths klassiske *Birth of a Nation* eller *Intolerance* byder på lejlighedskomponeret musik. I stedet planlagde Griffith sammen med komponisten Joseph Breil et program, der bestod af udtog fra det kendte orkesterrepertoire, krydret med de ærkeamerikanske "folk tunes", som er uløseligt forbundet med Borgerkrigen. I det hele taget vidner en lille håndfuld amerikanske film ikke stort om nationens kommende status som hovedsæde for også filmmusikken. Der er f.eks. Griffith's *Broken Blossoms* fra 1919 eller Vidor's *The Big Parade* fra 1924, med musik af henholdsvis Louis Gottschalk og William Axt. Men ellers er det europæerne der fører an, givetvis fordi der hér er bedre grobund for kunst generelt betragtet. Dette ses også derved, at også andre af Europas førende komponister (heriblandt Hindemith og Schönberg) kommer i mere eller mindre direkte kontakt med filmmusik. Når der refereres til filmmusikkens top-status i Amerika, er det paradoksalt nok netop de europæiske komponister, der fra 30'erne gør filmmusikken til det, den er. Forklaringen om kunst og kultur gør sig også gældende her, men der er ikke blot tale om, at Hollywoods filmmoguler principielt spejder over Atlanten. Flere af de af eftertiden huskede filmkomponister var at finde som deltagere i det "rush" af filmfolk, som indtog Hollywood fra sidst i 20'erne og ind i 30'erne, på flugt fra det truede og senere krigshærgede Europa.

Pionererne

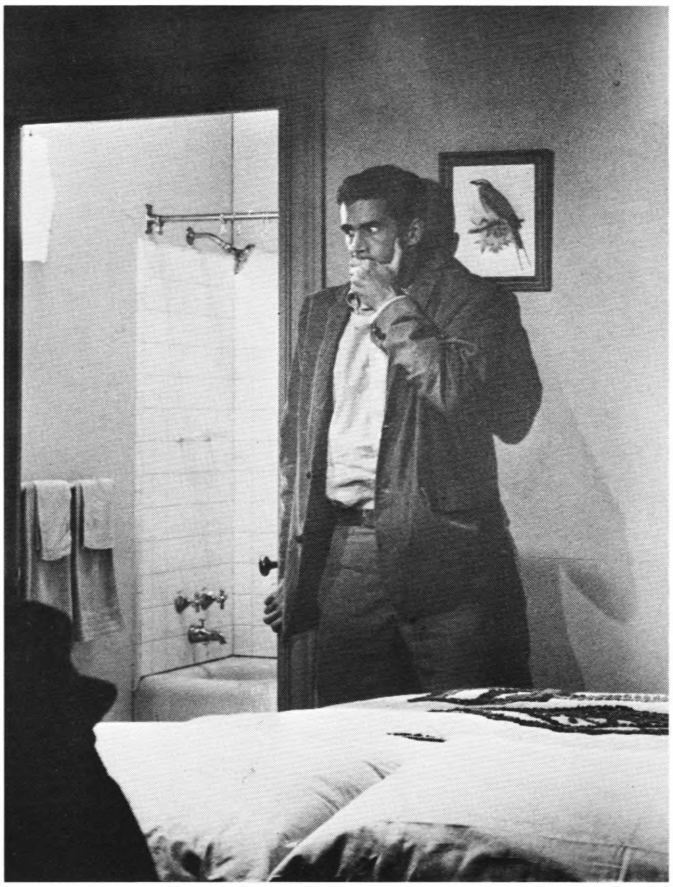
Selv om Al Jolson allerede i 1927 havde ladet sin milde røst gjalde for biografgængerne, kom hverken musik eller tale som en kovending; der var delte meninger om lyd i det hele taget, og hvad musikken angår er selve det, at billederne *talte* en nyskabelse, man idag vanskeligt kan forestille sig. Anskuelserne om musikunderlægningen delte sig generelt i to retninger: 1) Filmen skulle indsvøbes i musik fra først til sidst, eller 2) musikken skulle være et absolut baggrundsfænomen, som til nød kunne udfylde "huller" i dialog og reallyd. At det var punkt 1), der generelt skulle vinde størst indpas fra henimod midten af 30'erne, viser flertallet af den enorme produktion, Hollywoods samlebånds-effektive studiosystem i perioden udsendte.

Pudsigt nok var der i de tidlige år tvivl om filmmusikken som virkemiddel, og om publikum kunne forstå musikkens tilstedeværelse. Bekymrede sjæle fik den fikse idé, at musikken skulle retfærdiggøres af ét eller andet musikalsk element på filmens billedside. Det medførte en formelig invasion af diverse spillemænd i filmene, at dømme efter Max Steiners erindringer. Steiner beskriver flere tilfælde, hvor producenterne/-instruktørerne f.eks. hentede lirekassesolister ind i studiet for at retfærdiggøre musik i en gadescene. Eller man henlagde scener til natklubber, dansehaller eller teatre, hvor man meget passende lod de tilstedeværende musikere indgå som nødvendig del af scenen. "Many strange devices were used to introduce the music", skriver Steiner. "For instance, a love scene might take place in the woods and in order to justify the music thought necessary to accompany it, a wandering violinist would be brought in for no reason at all. Or, again, a shepherd would be seen herding his sheep and playing his flute, to the accompaniment of a fifty-piece orchestra".

Mens Korngold hjalp Errol Flynn med en frisk sørøverbrise i Captain Blood (1935), illustrerede Steiner stikkerens indre konflikt gennem musikalsk forstærkning af ydre, reale lyde i John Fords The Informer (1935) med Victor McLaglen.

Som såvel komponist som "musikalsk tekniker" kan østrigeren Max Steiner om nogen kaldes "The father of film music". Sammen med Erich Wolfgang Korngold har han i højere grad end nogen anden bidraget til både tekniske og musikalske innovationer og konventioner – "...two Viennese whose influence on film music concepts and standards were commensurate with Thomas Edison's contribution to electric illumination", skriver Tony Thomas i bogen "Music for the Movies".

Max Steiner forbindes idag udpræget med de store melodramaer og den til faget hørende typiske "violin-sirup" med store, smægtende *love themes* der næsten uden ophør høres i film som *Now, Voyager, Since You Went Away, Jezebel* og ikke mindst *Gone With the Wind*. Men i branchens indercirkler står han tillige som en pioner i kunsten at perfektionere synkroniseringen mellem billeder og musik. Allerede under arbejdet med musicals fandt Max Steiner, at selv stopuret og den traditionelle metronom kom til kort over for hans krav om, at musikken skulle være i stand til at understrege enhver hændelse eller episode på billedsiden. Løs-



ningen på problemet bestod i at opstille en omregningsformel, der kunne omsætte minutter, sekunder og antal billeder til takter og enkeltslag. Ved at markere en stribe huller med større eller mindre afstand (beregnet ud fra formlen) i et stykke synkront lydbånd i klippebordet, blev det allerede på kompositionsstadiet muligt at skrive 100% skræddersyet musik af så nøjagtigt tilsnit, at et enkelt taktslag kan placeres i et enkeltbilledes første, anden eller tredje del!

Steiner kombinerede dette *Click-track system* med programmusikkens og operaens *leit motiv* – dvs. et særligt tema, der forbindes med en bestemt person eller et begreb. Resultatet kaldes populært "mickey mousing" – et begreb der naturligvis hentyder til tegnefilmene, hvor man oftest musikalsk illustrerer enhver bevægelse eller reaktion hos de tegnede aktører, for at fremhæve det komiske islæt. "Mickey mousing" blev Steiners personlige varemærke, og samtidig en hovedtendens i filmmusikken i årene frem.

Den politiske situation i Europa ledte en række af de største – stort set alle jødiske – komponister til filmhovedstaden. Der var russiske Dimitri Tiomkin, Bronislau Kaper fra Polen, Franz Waxman fra Tyskland (hvor han hed Wachsmann) og Miklos Rózsa fra Ungarn. Måske ville ingen af dem være kendt i Hollywood-sammenhæng, var det ikke for dette puf fra historien.

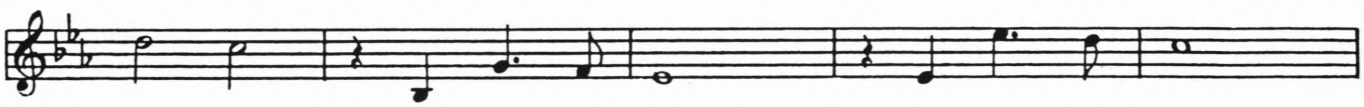
Lidt anderledes var det med Erich Korngold, måske den mest markante musikskikkelse i Hollywood, hvis man ser det gennem de "seriøse" musikbriller. Korngold var højt på strå og vidt berømt som komponist af kammermusik, teater (opera) og som gæstedirigent. Han blev lokket til Californien for at adoptere Mendelssohns musik i en filmversion af En Skærsommernats Drøm, hvorefter han med frit-valg status kom i Warnerselskabets stald i de næste 12-14 år. Med sin opera-baggrund var Korngold lige meget på hjemmebane i de lette *action-adventures* med Errol Flynn *(Captain Blood, The Sea Hawk, The Adventures of Robin Hood)* og i de tungere, følelsesladede melodramaer – f.eks. *Of Human Bondage, Escape Me Never* og især *Kings Row.* Det gik i nogen grad Korngold på, at hans filmmusik ikke rigtigt blev taget alvorligt af de før så begejstrede musikanmeldere. Og det var ikke bare paranoia, da Korngold trak sig ud af filmmiljøet efter 18 film; når musikhistorikere og -studerende beskæftiger sig med Erich Wolfgang Korngold (naturligvis udtalt på tysk) slutter de som regel af omkring 1935: "Og så tog han til Hollywood og lavede musik til nogle sørøverfilm med Errol Flynn"...

John Williams' hajtema fra Jaws (1975) minder om hovedtemaet i Bernard Herrmanns score til Psycho (1960) men stammer egentlig fra Stravinskijs Le sacre du printemps (1913), som blev benyttet i Disneys Fantasia (1940) til at markere urtiden.

Et andet kendt koncert-navn – som i modsætning til Korngold har bevaret sine points hos musikologerne trods filmmusik – er ærke-amerikanske Aaron Copland, kendt for sine innoverende, simplicistiske *americana* orkesterværker (f.eks. balletterne *Appalachian Spring, Rodeo* og *Billy the Kid).* Copland debuterede 1939 som filmkomponist med musikken til *The City* og kom samme år med den følelsesladede musik til Steinbeck-filmatiseringen *Of Mice and Men.* Året efter igen rost for *Our Town,* og i 1949 Oscarmodtager for musik til *The Heiress.*

Hvor Copland ikke har et stort selskab af distingverede komponister fra New Yorks Carnegie Hall omkring sig, er tendensen til gengæld så meget mere udbredt i Europa. Kontinentet er et kapitel for sig, men i oversigt omfatter listen navne som Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, mens England i høj grad har benyttet førende kræfter fra Londons koncertsale: Vaughan Williams, Sir Arthur Bliss (med bl.a. musikken til det profetiske science fiction-drama *Things To Come* fra 1936), og naturligvis Sir William Walton, som især forbindes med Laurence Oliviers Shakespeare-filmatiseringer.

Længere mod øst – ikke at forglemme – bidrager kræfter som Dimitri Shostakovich og Sergei Prokofiev væsentligt til både russisk musik og filmkunst. Ligesom en del europæiske komponister – deriblandt Arnold Schönberg og Stravinsky – gæster russerne det amerikanske kontinent, og skriver også en del musik i Den ny Verden – men ikke i Hollywood! Prokofiev laver bl.a. *Kærlighed til de tre appelsiner,* og som Schönberg og Stravinsky aflægger han også den pulveriserende filmhovedstad en visit – og må vel blive fristet af den mægtige filmindustri? Vi finder givetvis svaret i en episode, Igor Stravinsky oplevede på MGM-chefen Louis B. Mayers luksuriøse kontor. Denne anekdote, der citeres fra Mark Evans' "Soundtrack: The Music of the Movies", kan ses som et



næsten arketypisk udtryk for konflikten mellem filmens og musikkens verden: "Friends suggested that he (Stravinsky) could make a lot of money by writing a film score... Stravinsky ushered into the office of Louis B. Mayer, found the executive seated at an enormous desk. For the next half hour, Mayer talked about all the telephones on his desk, about how he could call every director or producer directly from it. Stravinsky was puzzled; he had come to talk about music, not desks. Then Mayer said, "I have been told that you are the greatest composer in the world". Stravinsky bowed. "How much money would you ask as a fee for composing a film score? Stravinsky named a huge sum, equivalent to about $100.000 today (1975, f.a.) Mayer retorted without the slightest surprise, "If you are the greatest composer in the world, you're worth the money". Stravinsky again bowed. "Now, how long would it take you to compose an hour of music?" Stravinsky paused for a moment, then replied, "One year". Mayer stood up and said, "Good-bye, Mr. Stravinsky"."

Nye strømninger i 50'erne

Ved indgangen til 1950'erne skete der markante ændringer på filmmusik-scenen. Optagelsesteknikken blev kraftigt forbedret, og da studio-kontrakt systemet så småt gik i opløsning, gav det komponisterne større frihed og ofte noget længere tid til at skrive musikken. Til en vis grad formåede musikfronten at skubbe den strengt traditionelle orkestermusik lidt til side til fordel for en mere tidssvarende udtryksmåde. Enkelte komponister havde dog skilt sig markant ud fra hovedstrømningerne – f.eks. Bernard Herrmann. Han var blevet bragt til Hollywood i trop med Orson Welles' Mercury Theatre-stab i forbindelse med *Citizen Kane* i 1940. Herrmann er vel idag uløseligt knyttet til de senere Hitchcock-film – bl.a. *Vertigo, North by Northwest* og *Psycho.* Men allerede med *Citizen Kane* eller Dieterle-filmen *All That Money Can Buy* (musik-Oscar i 1942) viser Herrmann sig som en fuldstændig anderledes komponist, hvis musik stilistisk har fået bedre holdbarhedsstempel end mange kollegers produktion.

Nye navne gjorde deres indtog på arenaen, bl.a. takket være TV. Samtidig var hit-sang fænomenet uhjælpeligt faststøbt i 1952 efter Tiomkins udødelige sang "Do Not Forsake Me" fra Zinneman's *High Noon.* Fra og med denne årgang har vi set en idelig ind- og udmarch af popgrupper og -komponister, der har forsøgt sig som såkaldte filmkomponister...

Fra fjernsynet kom nogle af vore dages veteraner som f.eks. Henry Mancini og Jerry Goldsmith, mens Elmer Bernstein markerede sig som konkurrent til Rozsa med musikken til en af tidernes største *epics,* Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments* fra 1956. Samme år var han med *The Man With the Golden Arm* leveringsdygtig i de nye, jazz'ede strømninger, som blev hans varemærke indtil hans tilknytning til westerngenren rubricerede ham som western-komponist *(The Magnificent Seven)* og – i de senere år – som *comedy* komponist *(Ghostbusters* m.fl.).

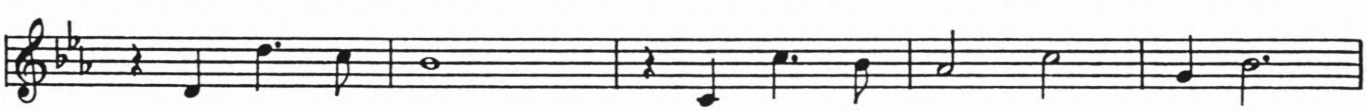
Gary Cooper som sheriffen, der ikke får støtte – fra andre end Tex Ritter med Johnny Mercer (tekst) og Dimitri Tiomkins "Do Not Forsake Me, Oh My Darlin'" i Fred Zinnemanns High Noon.

De nye strømninger og tendenser til et "generationsskifte" medførte også, at den grundlæggende opfattelse af principperne omkring *film scoring* ændrede sig. Mickey-mousing teknikken blev stillet over for en mere helheds- eller stemningspræget indfaldsvinkel til musikunderlægningen. Netop den jazz-inspirerede filmmusik blev repræsentant for de nye strømninger: Musikken bekymrede sig ikke nødvendigvis om at følge handlingen i alle detaljer, men hørtes i længere uafbrudte passager. Resultatet var en forfriskende ny atmosfære i bl.a. 50'ernes kriminalfilm – omend dét også har en tendens til at virke trættende i større doser ved gennemsyn anno 1987.

Tiåret fra ca. 1960 forekommer temmelig kedeligt – også hvad angår filmmusik. Sætter vi det meget generelt op, ser det ud til at nyere komponister tumler rundt i andet geled mens pop-komponister i stor udstrækning får lov at boltre sig – ikke mindst i slutningen af 60'erne, hvor vi ser kultfilm som *Easy Rider* eller *The Graduate.* De etablerede filmkomponister er selvfølgelig med i forreste række, men stort set kun sålænge de indvilger i at forpoppe deres stil. En undtagelse herfra er dog et af de største, nye navne i tresserne: franskmanden Maurice Jarre. Skønt han idag må se sin berømmelse overskygget af junior (synthesizer-komponisten Jean-Michel Jarre), står Maurice Jarre stadig som lidt af en ener, hvis symfoniske stil langt vanskeligere end de fleste kollegers kan sammenlignes med andre film- eller koncert-komponisters. Det er blevet sagt om ham, at han kom frem på David Lean-bølgen – de store epics fra 60'erne. Sandheden er, at Maurice Jarre simpelthen har lige så stor betydning for David Leans succes som John Williams senere får for Spielbergs ditto.

En anden af 60'ernes komponister med originale træk er den unge John Barry – en tidligere pop- og rock'n-roll trompetist, der får sit gennembrud med anderledes, popsymfonisk musik til det første eventyr med en vis Agent 007 – *Dr. No* (1962). Han er siden blevet associeret med Bond-serien (og har, trods kontraktbundet credit til Monty Norman, skrevet det berømte James Bond-tema). Barry modtager 1965 en Best Song-Oscar for sit lyriske tema til *Born Free,* og får velfortjent den eftertragtede statuette for Best Original Score til middelalderdramaet *The Lion in Winter* i 1968.

I Staterne hænger prøvede amerikanske kræfter som f.eks. Jerry Goldsmith og Henry Mancini med på pop-bølgen, selv om Goldsmith i 1968 får lov at tage den mere futuristiskeksperimentelle kasket på i forbindelse med *Planet of the Apes,* som er anden runde af Goldsmiths mangeårige samarbejde med instruktøren Franklin J. Schaffner.



Stroferne af Lara's Theme fremkalder uvægerligt billedet af Julie Christie i Dr. Zhivago (og omvendt). Maurice Jarres balalajka-tema tilføjet sangtekst blev også et pophit, "Somewhere My Love".

En anden komponist med TV-fortid er den noget "lette" Johnny T. Williams. Efter en læretid hos blandt andet Alfred Newman på 20th Century-Fox, leverer Johnny Williams populærmusik til en stribe lette komedier. Lytter man til hans musik fra denne periode, ville man ikke umiddelbart spå ham en fremtid som den førende filmkomponist fra begyndelsen af 70'erne og 10-12 år frem. Under det 'pænere' klingende navn John Williams, henter han i 1971 sin første Oscar for behandlingen af Jerry Bock's musical *Fiddler on the Roof*. Som en ny Hitchcock-Herrmann konstellation træder Williams fra 1974 frem sammen med Steven Spielberg på *Sugarland Express*, vender tilbage året efter med *Jaws*, for hvilken han vinder sin anden Oscar. Dette fører ham til Spielbergs gode ven, George Lucas, som med ærke-eventyret *Star Wars* i 1977 bringer den store, traditionel-symfoniske musik tilbage i biograferne – og den er blevet der lige siden, hjulpet af Williams' musik til *Close Encounters of the Third Kind*, *Superman*, *Raiders of the Lost Ark*, *1941*, *Dracula* og *E. T.*

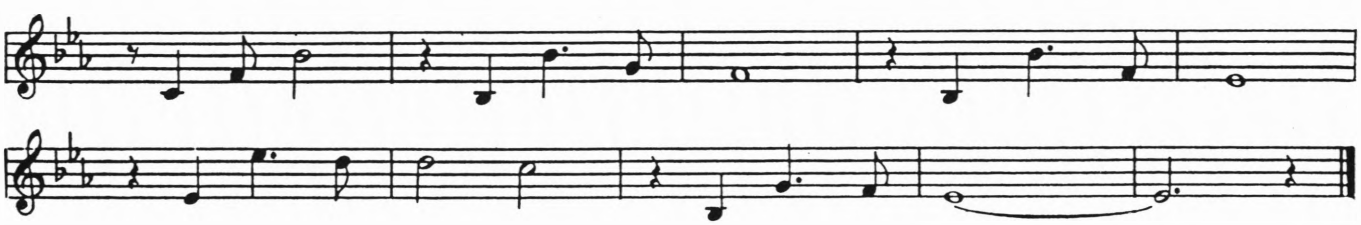
Med den genoplivede symfoniske sen-romantik er en håndfuld gode (eller i hvert fald en god håndfuld...) komponister kommet til. Så stærk har indflydelsen fra stjernenavne som Goldsmith og Williams været, at flere af disse *new-comers* lægger sig så tæt op ad forbillederne, at loven om ophavsret synes systematisk krænket. Særlig den unge James Horner har flittigt ladet sig inspirere i temmelig udpræget grad af Jerry Goldsmiths musikproduktion. Der tegner sig ligefrem et gennemgående mønster i dette forhold; Goldsmith engageres til at *score* en stor A-produktion (f.eks. *Star Trek – The Motion Picture* eller *Alien* – to af hans mest indflydelsesrige scores), men bliver så for dyr til den uundgåelige fortsættelse, hvorefter James Horner hentes ind i gennemsynsrummet og laver en habil efterligning – men sandsynligvis til et honorar af mere beskedne dimensioner.

Bruce Broughton vakte en vis opsigt med sin Oscar-nominerede Copland-prægede musik til Kasdan's *Silverado*, men har siden lagt sig så tæt op ad John Williams, at det har givet fagfolk en dårlig smag i munden.

Situationen ser ud til at gå i retning af et fornuftsægteskab mellem rockmusik og traditionel filmmusik; filmene er helt afhængige af omsætning og presseomtale fra indlagte hits, mens værdien af den dramatiske underlægningsmusik som formidler af filmens sjæl synes anerkendt. På den anden side ender musikken ofte uomtvisteligt som det rådne æg eller den grimme ælling i produktionerne; det er ikke usædvanligt at smække ny – ofte poppet – musik på en allerede udsendt film. Faktisk er det en banal begivenhed, at producenterne på må og få kasserer komponisternes partiturer og hyrer en anden og måske endnu én. Den belastede arvtager har så fire friske uger før han skal levere ca. 60 minutters symfonisk musik... som muligvis bliver erstattet af tonerne fra et populært rockband (f.eks. i filmene *Streets of Fire* og *Legend*). En af komponisterne har sagt det således: "Efterhånden lærer man at aflevere sine ting til tiden og så blot sætte pris på det honorar, man trods alt har fået".

Noderne nederst på siderne er Steiners tema fra Gone With The Wind.

Søren Hyldgaard er beskæftiget i både film, journalistik og musik. Som komponist har han bl.a. vundet Danmarks Radios "Komponisternes Underholdningsmusikpris 1987" med et symfonisk arrangement af egen filmmusik.



Verden er film

Kurosawa har en særlig evne til at lave action-film, som kan tænke. Der er kommet en stadig større filosofisk kraft i hans seneste film, men den består ikke i det, vi plejer at kalde påklistrede budskaber. Tankerne kredser rundt som elektronbaner omkring endog meget konkrete billeder. Fact og tanke smelter sammen, og vi kan dårligt skelne det unikke billede fra det universelle begreb.

En anden filminstruktør med sans for den uendeligt konkrete metafysik, Tarkovskij, har også bemærket dette og giver et eksempel i sin bog:

> Og da en samurai falder død ned, ser vi regnen vaske mudderet væk og hans ben bliver hvidt som marmor. En mand er død; det er et billede, som er en kendsgerning. Det er renset for symbolik, og det er et billede.[1]

Kurosawa antyder i sin selvbiografi denne haiku-agtige dimension i sin tankegang. Han fortæller om læsningen af dette haiku:

> On the mountaintop
> water appears
> and tumbles down

– at selv om det tydeligvis var lavet af en amatør, så blev han dybt ramt af dets rene, klare syn og dets enkle ligefremme udtryk.[2]

De handlinger, vi ser i Kurosawas film er forbundet med viden i overensstemmelse med det grundlæggende maxime hos de samuraier, han så ofte skildrer: at vide og at handle er et og det samme.

Et maxime, der jo blev overbevisende demonstreret af den tavse samurai i *De syv samuraier (1954)*. Hans modstander erklærede, at hvis deres duel havde været udført med rigtige sværd, så ville han selv have vundet. De fleste husker nok, hvordan samuraien afgjorde denne hypotese. Eftersom der tydeligvis var tale om en mand, der ikke havde nogen speciel lyst til at dræbe, gav denne sekvens en akut fornemmelse af noget lige-gyldigt mellem virkelighed og illusion.

– et essay om Kurosawas filmsprog og dets baggrund i japansk tradition, specielt nõ og zen.
af Niels-Aage Nielsen

Hm . . .

De allerførste sekunder af starten på *Kagemusha – krigerens skygge* (1980) forsøger at trække os ind i dette Kurosawa-univers: En scene med tre identiske skikkelser fra feudaltidens Japan åbner sig for os. Vi er på en vis afstand af skikkelserne, men lydligt er det meget nært, da der straks lyder et dybt og langt hm . . . Den midterste skikkelse viser ved en bevægelse, at det er ham, der ånder ud i denne lyd, hvorefter han i retning af skikkelsen til højre for sig siger: ja, han ligner mig faktisk meget.

Ved første gennemsyn af filmen går det for hurtigt til, at man når at tænke over denne begyndelse. Vi kommer vel blot ind i filmen midt i en eftertanke hos en af personerne. Og det på en sådan måde, at vi umærkeligt drages ind via en stemning af stille og rolig lytning. En samtalestemning, hvor et lys står og brænder midt i scenen. Senere kommer man til at tænke på kontrasten mellem det auditive hm . . ., der er så nært, og det fjernere visuelle, i forhold til hvilket vi egentlig sidder med en urolig vilje til at skelne: hvem er hvem, hvem taler osv. Dernæst opstår den tanke, at Kurosawa visuelt vil udtrykke, at de har masker på, fordi vi ikke rigtig kan se mundbevægelserne og dermed, hvem der taler blandt de tre ens skikkelser. Dette bekræftes nemlig af, at den midterste skikkelse samtidig med sit hm . . . bevæger kroppen, som om at nu gik tæppet. Altså for at bringe os ind i en teatralsk stil.

Gennem yderligere meditation over denne begyndelse, og naturligvis efter at kende resten af filmen godt, ender man i den fjollede konstatering, at den midterste skikkelse blot siger hm . . . til en lighed. Men hvad mener han med hm . . .? Eftersom filmen videre handler om dobbeltgængeri, og som vi skal se, om virkelighed og illusion, så siger han måske *mu* i stedet for hm . . . Ja, han ligner mig og han ligner mig ikke, det er lige gyldigt.

Det er denne fjollede hypotese, artiklen videre vil beskæftige sig med. Ligesom i datidens Japan er der i den moderne medieverden mange dobbeltgængere, der giver sig ud for originalen, og vi må være nøjsomme i vores krav til de ægte betydninger.

Orientalske tanker

I Donald Richie's hovedværk om Kurosawas film er der i den reviderede udgave tilføjet et kapitel om *Kagemusha*[3]. Richie foretager dels en analyse af *Kagemusha*, dels trækker han nogle perspektiver mellem de tidligere og denne film. Det resulterer i et underligt paradoks. Richie, der gang på gang konkluderer, at det er virkelighed versus illusion, der er hovedtemaet i hans tidligere film – ikke mindst i *Rashomon*, som gjorde Kurosawa berømt i vesten – konstaterer, at i *Kagemusha* kommer dette hovedtema for alvor frem, ja, den er ikke om det, men den *er* dette tema. Men samtidig skriver Richie, at Kurosawas humanisme nu helt er forsvundet. Denne positive følsomhed for mennesket og dets levevilkår, som Richie har fundet i så mange af Kurosawas tidligere film er fuldstændig borte i *Kagemusha*. Der er absolut intet håb i den. Den er i bund og grund pessimistisk, ja, følelsesmæssigt er det en "deepfreeze."

Man kan jo ikke andet end undre sig over, at denne så kære vestlige japaner med alle sine humane budskaber iflg. Richie bliver helt væk i samme øjeblik han i *Kagemusha* for alvor udfolder sit hovedtema.

For det første burde Richie, som skriver, at *Kagemusha* har en meget lukket struktur – nærmest "teorem"-agtig – have sluttet ud fra det faktum, at der simpelthen ikke findes noget *selv* i filmen, at der derfor heller ikke er noget at hænge de humanistiske budskaber op på.

For det andet er "pessimistisk" på en eller anden måde et upassende udtryk at bruge om denne film. Den er ikke meget forskellig fra den klassiske japanske nō – tragedie, der typisk udspiller sig i "rammer af sørgmodighed". Tragisk dramakunst er ikke pessimistisk.

For det tredje konkluderer Richie iøvrigt sit Kurosawa-værk i retning af, at Kurosawa dybest set tilhører japansk kultur og tradition: søn af en samurai.

Med tanke på at det allersidste filmbillede, vi til dato har fra Kurosawa (i *Ran*, 1985), er af Buddha (ja, endog et close-up af billedet af Buddha), får man lyst til at kigge efter de orientalske motiver i en film som *Kagemusha*.

På en måde skal vi være ligeglade med orienten og Japan som sådan. Så kan vi bedre undgå det kuriøse og "kineserierne" og dermed bedre ane, hvor andre tanker end vore egne begynder. Det skal forsøges.

Hvem er dobbeltgænger?

Kagemusha foregår i sidste halvdel af det 16. århundrede i et Japan hærget af krige mellem lokale fyrster. Kurosawas billeder er som hentet ud af traditionel japansk historie. Som der f.eks. står i et værk fra Kurosawas barndom:

"The latter half of the Ashikaga period was the age of arms and bloodshed. Every day the sun shone on the glittering armour of marching soldiers. Every wind sighed over the lifeless remains of the brave. Everywere the din of battle resounded. Out of these fighting feudal lords stood two champions. Each of them distinguished himself as a veteran soldier and tactician. Each of them was known as an experienced practiser of Zen. One was Haru-nobu (Take-da, died in 1573), better known by his Buddhist name, *Shin-gen*"[4].

Ret meget mere er der ikke at sige om det historiske, for man ved ikke så meget om Shingen, og Kurosawa omgåes formodentligt dette stof med stor frihed.

Filmens handling begynder i 1570, hvor Shingen er kommet i krig med Oda Nobunaga og Tokugawa Ieyasu. Mens han lytter til en fjendtlig kommandant, der spiller fløjte fra en belejret fæstning, bliver han pludselig ramt af en snigskytte. Shingens bror, Nobukado (der før har spillet Shingens dobbeltgænger) indsætter nu efter drøftelse med de øvrige ledere og generaler i klanen en simpel forbryder som dobbeltgænger for at narre fjenden og de udsendte spioner. Shingens egen søn, Katsuyori Takeda, kommer derimod ikke til magten, hvilket viser sig fatalt.

Efter en dobbeltgængerperiode på 3 år ender spillet. Nobunaga og Ieyasu indser, de er blevet narret af et fantom. Katsuyori kaster nu Shingens tropper imod fjendens geværmundinger, og alle dræbes de.

Tyven, der i nogle år levede sig ind i rollen som dobbeltgænger, betragter chokeret disse sidste begivenheder. Han griber en lanse, og bliver selv dræbt.

På denne måde dræbes den lille tyv, da han i et sidste øjeblik identificerer sig med Shingen, som han så længe personificerede. Katsuyori og hele klanen dør vel egentlig også, fordi han mener at besidde den slagkraft, som Shingen var kendt for. At det ikke skete 3 år tidligere var vel egentlig, fordi fjenden troede, at Shingen stadig levede.

Spørgsmålet er derfor, hvem der er skyggen i hele den affære? Det er forestillingen om Shingen og hans magt, der er årsagen til begivenhedernes forløb. Men det er i kraft af dobbeltgængeren, at denne forestilling og tro overhovedet findes hos de andre. Vi kan derfor ikke afgøre, hvem af dem, der er vigtigst og mest virkelig. Der er noget lige-gyldigt over spørgsmålet.

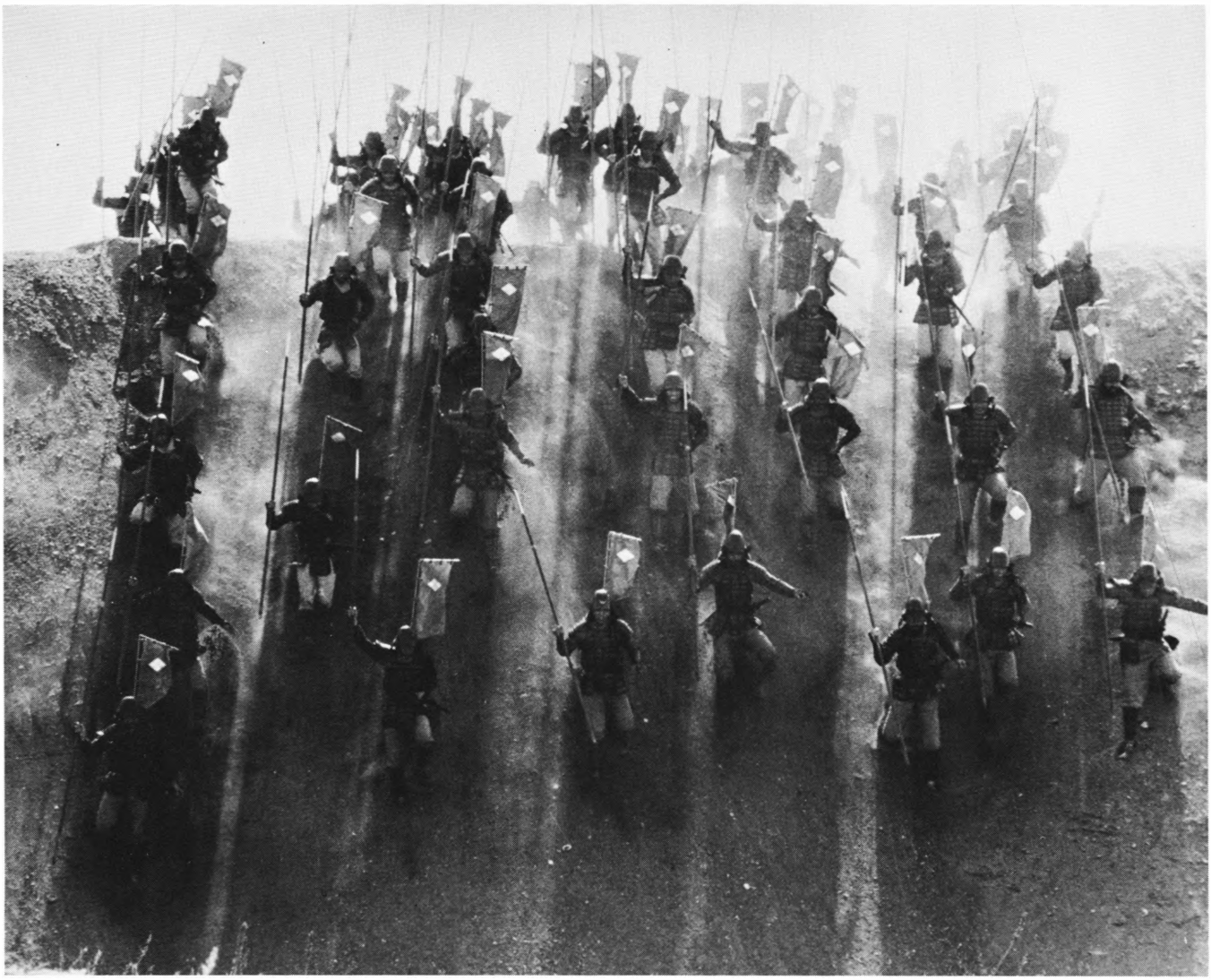
Begravelse og tomhed

Lad os gå nærmere ind i filmen og diskutere virkelighed og illusion ud fra det måske vanskeligste sted overhovedet, nemlig dér hvor tyven indvilliger i at være Shingens dobbeltgænger.

Indledningssekvensen til filmen er allerede nævnt. Her gav Shingen sin bror, Nobukado, ret i, at tyven måske kunne blive til nytte som dobbeltgænger på et senere tidspunkt. Da Shingen er død, har Nobukado derfor allerede dobbeltgængeren parat. Han introduceres for venner og fjender i Shingens kampudrustning, og narrer dem alle.

En nat alene i fæstningen kommer det gamle jeg op i dobbeltgængeren og han bryder ind i en gravkrukke, som viser sig at indeholde den døde Shingen. Han får sig en ordentlig forskrækkelse ved at se sin døde herre sidde og stirre tomt tilbage, for han

Til venstre tegnet for "mu"-tomhed, intethed, indholdsløshed.



vidste ikke, at han var trådt i en død mands sted. Han nægter at fortsætte i rollen, hvilket klanens ledere må acceptere, da det ikke kan gå uden en vis frivillighed. De beslutter at standse spillet og gravsætte Shingen på Suwa-søen. En båd med gravkrukken roet af et par samuraier sejler ind i søens tåger og et fjernt plask viser, at de har dumpet krukken. Denne maritime begravelse overværes af mange øjne. For det første klanens ledere som sidder ubevægelige ved søbredden som på et ret fjent første parket. For det andet et par øjne i en sprække i den nærliggende fiskerhytte. Det er den nysgerrige eks-dobbeltgænger. Og for det tredje dukker også alle fjendens spioner op. Kameraet som blikket på sceneriet følger disse øjne, således at der tilsidst er en intens fjernhed over den spejlblanke søoverflade med tågemuren. – Pludselig farer tyven frem til klanens ledere og fortæller stakåndet om de fjendtlige spioner. Han beder hysterisk om at blive dobbeltgænger igen, og ender på knæ ude i søen, hvor Shingen er gravsat.

Til sidst ændres der igen plan. Det bliver proklameret, at der blot var tale om en ofring i anledning af en helligdag, og om aftenen bliver et nõ-spil opført. Således genoptages dobbeltgænger-spillet ved en natlig nõ-forestilling i blafrende fakkelskær.

Hvorfor nu alt dette med at tyven bliver dobbeltgænger, og så vil han alligevel ikke, fordi herren er død, og så vil han pludselig igen trods alt. Hvad har han indset?

Nobukado, Shingens bror, der selv kender til det at være dobbeltgænger, forklarer et sted i filmen, at den døde herre havde gjort indtryk på tyven og talt til hans hjerte. Noget ægte i tyvens natur fik ham derfor til at genoptage rollen.

Donald Richie skriver i sin analyse, at Nobukado ikke gennemskuer tyvens motiver. Nej, mildest talt. Det er jo den rene åbenbare retorik. Richie konstaterer, at tyven efterhånden indlever sig i en sådan grad i Shingens rolle, at han "bliver ham". Derfor er det også, at tyven til sidst – trods sin fyreseddel – dør i Shingens sag. Richie må altså mene, at tyven pludselig ser sin chance for at tilrane sig en vældig magtposition. For egentlig er han tyv af natur – altså modsat hvad Nobukado kan se – og der er da også antydninger i indledningssekvensen af, at Shingen og tyven etablerer et vist fællesskab i kraft af, at de begge er nogle værre skurke. Alligevel er det svært i den usle skikkelse, der ved søbredden tigger om at blive dobbeltgænger, at se en kommende tronraner.

Richie tolker i virkeligheden ud fra en bestemt opfattelse af temaet illusion og virkelighed hos Kurosawa. I princippet mener Richie, at illusion (fremtrædelse) i filmens forløb viger for virkelighed – altså således, at illusion først danner virkelighed, og dernæst danner virkeligheden tvangstanker og antager en skæbnekarakter. Altså et spil, hvor en fantasi til sidst fanger personen i et net som i *Blodets trone* (1957).

Ifølge min version ser vi umiddelbart efter søbegravelsen en stakkel tigge generalerne om at bevare en illusion, i hvilken han selv gerne vil spille rollen. Det er jo netop som reaktion på spionernes mulige afsløring af Shingens død, at tyven reagerer. I hans blik ud over den blanke søoverflade er der måske ikke så meget et savn efter den levende som en skræk for den tomhed, hans bortgang har efterladt. Her på denne blanke overflade må der være noget – om så blot en illusion, et spil.

Det er ikke første gang, vi møder et sådant

blankt menneske hos Kurosawa. Det er den allerede nævnte tavse samurai (Kyuzo), som slutter sig til de andre uden noget som helst motiv. Der er noget helt vemodigt over hans selvopofrelse i kampen mod røverne, for han gør det jo uden motivering. Eller helten i *Yojimbo* (1961), som tager navn efter et blik på landskabet. Eller i *Sanjuro* (1962), hvor det er en kameliablomst. Eller hvad med den døende helt i *Ikiru* (1952), som endog i bogstaveligste forstand er gennemlyst fra starten. Der er nok af eksempler på mennesker hos Kurosawa, som møder verden lig blanke spejl.

Forskellen mellem Richie's og min version er åbenbar. Ifølge Richie vælger tyven en illusion med et formål – i en vis forstand med virkeligheden som kommende horisont. Ironien er så, at der i stedet opstår en reel og frygtelig skæbne. Ifølge min version vælger tyven illusionen uden en sådan virkelig horisont. Handlingen sker i et miljø af tomhed. Kurosawa synes derfor *ikke* at sige, at de illusoriske magtliderlige handlinger (som regel) ender i, at man selv falder for sværdet. Han "snakker" derimod om noget endnu frygteligere, nemlig at noget gør, at disse handlinger fra starten iværksættes trods det, at de er illusoriske. Det er det, der er den frygtelige sandhed om bl.a. krigens oprindelse.

I en vis forstand dræber erkendelse handlingen, og handlinger må være omsløret af illusion. Ikke på den måde at en "drømme-Hans" ikke kan beslutte sig til noget som helst på grund af for megen eftertanke og for mange muligheder; men i den betydning, at det skarpe indblik i den skrækkelige sandhed overvejer ethvert handlingsmotiv. Men her er det, Kurosawas helte alligevel handler. Derfor kæmper samuraierne bøndernes kamp, og derfor spiller tyven sin dobbeltgængerrolle. Han er bevidst – på sin egen usle måde – om illusionen som illusion, da han om natten sidder urokkelig som en anden foran nõ- scenen.

Helten i en vestlig action-film ville ikke handle, hvis han grundlæggende tvivlede på sin egen selvretfærdighed, eller ikke troede, han havde gode magter i ryggen. Skildringen af udgangssituationen – heltens orientering i sit miljø – er derfor langt mindre kompliceret end hos Kurosawa. Med hvilket motiv skal han handle, med hvad kan han alliere sig, hvad er prognosen?

Hos Kurosawa søges der ikke blot en løsning, et svar der kan sætte helten igang. Men hvorfor er det overhovedet nødvendigt, at noget sker. Hvorfor er der et spørgsmål i dette miljø? Derfor er handlingen så længe om at udvikle sig i hans film, og den endelige duel så kort og kontant.

Nõ

Dobbeltgængeren starter for alvor sit nye liv ved en nõ-forestilling ved den fjerne Suwasø, som vi hidtil kun har set i tåge. Hele den del af filmen, hvor dobbeltgængeren introduceres i Shingens miljø og møder barnebarnet, kurtisanerne og hesten, udspiller sig trods varme og lune i skildringen i en sådan fjernhed og distance. Tyven udfolder illusionen i et tomrum og tilsidst mørke (det natlige slag) indtil et punkt, hvor den knækkes af dyrets instinkt og kroppens tegn (de manglende krigsar på tyven). Det hele er netop tyvens natlige mareridt, hvor han vågner op med en kæmpemæssig tegning af en bølge over sit hovede. Ligeledes ledsages hans sortie meget passende af en voldsom plaskregn.

Der var ikke noget at efterligne; der var kun en illusion at opretholde. Altså et nõspil. Forskellig fra det vestlige drama imiterer nõ ikke noget væsen eller original eksistens. Netop derfor den stærke stilisering. Det teatralske siger om sig selv, at hvis det fungerer som en model af noget, så er det kun, fordi det driver sin egen illusoriske karakter til et sådant punkt. Som vi skal vende tilbage til så indebærer dette en enestående opvurdering af publikums rolle. Her kan vi konstatere, at også vores dobbeltgænger eksisterer i kraft af et publikum, og at tilspidsningen af illusionen er den egentlige betydning af hans tilsyneladende indlevelse i Shingens rolle.

I det hele taget er der en stærk nõ-inspiration i *Kagemusha*. Ikke blot direkte indlagte scener, men dybt i formen – ligefra stilisering af spillet til selve kompositionen. Og det fremgår af Kurosawas skitsebog, at netop disse nõ-elementer var med i hans oprindelige intentioner med filmen.

Det er ikke noget nyt, at der er nõ i hans film. Det var der allerede i hans første samurai-film fra 1945. Og i sin selvbiografi anbefaler han unge filminstruktører at lære af nõ.

Når jeg har gjort så meget ud af den passage, hvor tyven vælger sin dobbeltgængerrolle, er det fordi, den synes at være særlig markant set ud fra nõ-dramaturgiens principper. (Den er det formodentlig også ud fra vestlige dramaturgiske principper, men i så fald fordi den tillægges det indhold, jeg har citeret Richie for.) Der er tre tempi i nõ: *jo, ha* og *kyu*. Det er selvfølgelig vanskeligt at anvende disse begreber. De er en slags almengyldige udtryk for disharmonisk harmoni, og kan ikke uden videre som formel ramme væltes ned over filmen. Jo er begyndelsen og ro. Ha er udvikling og uro. Kyu er hastighed og kulmination. I en vis forstand er ha det afsnit, hvor der sker et brud og uorden begynder. Selv om det lange afsnit i filmen om dobbeltgængeren i Shingens miljø forekommer "normalt", så er det også det mest abnorme, for her går verden videre som illusion.

Kyu-delen begynder med Skyggens sortie og Katsuyoris overtagelse af klanens ledelse. Det er en hastig og rask kulmination, hvor alle dør. Jo, ha og kyu principperne findes også i de enkelte sekvenser. F.eks. er indledningssekvensen meget tydelig. Det er en fuldstændig urokkelig sekvensindstilling på godt seks minutter. Jo er de første par minutter, hvor Shingen og broren, Nobukado, diskuterer tyvens anvendelighed. Ha er de næste tre minutter fra der, hvor tyven provokerer, og Shingen siger til ham, hvem han egentlig er. Kyu er et lille minut, hvor Shingen skynder sig langsomt ud.

Verden er film

Et af højdepunkterne i tyvens dobbeltgængerkarriere er det lange natlige slag. Katsuyori har svaret igen på en provokation fra fjenden og er kommet i krig. Fjendens motiv til provokationen er at få Shingen til at vise, om han er levende eller død. Dobbeltgængeren og Shingens tropper må rykke ud som rygdækning for Katsuyoris eskapade, og fjenden bestræber sig nu på at kæmpe sig frem til dyret selv. Dobbeltgængeren må sidde urokkelig midt i slaget, som Shingen ville have gjort og med sin bjerglignende pondus holde tropperne til ilden.

I løbet af denne meget lange episode, hvor fakler, skud, ildebrand og glimtende sværd oplyser mørket, og hvor tropper med faner og bannere og insignier bevæger sig frem i uendelige kaotiske formationer, dæmrer det langsomt for tilskueren, at der i dette mørke kun er et eneste holdepunkt, nemlig de menneskeligt indstiftede tegn, hvad enten de er på et banner eller en original eller en dobbeltgænger. Episoden ender med, at et andet skrifttegn "Hon", d.v.s. Ieyasus general Honda, modigt kæmper sig frem til at bekræfte tegnet Shingen. Han er altså levende. Dermed er dette slag forbi.

Meningen er ikke blot, at det var illusionernes kamp i mørket. Der er mere på færde her.

Pointen med den urokkelige dobbeltgænger er ikke, at en illusion er blevet til virkelighed. Men snarere, at det er lige-gyldigt, om det er den rigtige eller den forkerte Shingen, som netop i dette lysglimt sidder der på camping-stolen og betragter kampen. Det er lige-gyldigt, om det er illusion eller virkelighed. Det er Honda og alle os andre, der udfører montagen. Forbinder tegn og lysglimt til udtrykskæder, i kraft af hvilke, noget overhovedet bliver genkendeligt.

For ifølge buddhistisk tankegang er der bag denne skelnen blot det uskelnelige, hvori alle forskelle har sin rod, og hvori alle årsager og virkninger endeløst fortaber sig.

For (zen) buddhisten er verden nemlig en film (hverken god eller dårlig). Synspunktet formuleres eksplicit af autoritativ kilde: "Virkelighedens væsen er bevægelse", siger Santiraksita. Virkeligheden er rigtignok kinetisk, *verden er en film*" [5].

Verden er for buddhisten filmisk bevægelse, netop sådan som den natlige krig i *Kagemusha* er det.

Ifølge buddhistisk logik har vores viden to

kilder. Den ene er sansernes perception, og den anden forstandens forestillinger. Disse to kilder er radikalt forskellige. De hjælper ikke hinanden, kunne man sige. Følgelig foretager perceptionen ingen som helst syntese af de modtagne indtryk; det er udelukkende en forstandshandling. En visuel perception er udelukkende et glimt af energi på nethinden uden nogen som helst sammenhæng til noget før eller efter. Der hører derfor ikke noget begreb om rum eller om tid til vores perception. Der er blot glimtvise ubevægeligheder efter hinanden. Verden findes kun som øjeblik. Den franske filosof Henri Bergson har i anden sammenhæng sagt, at dette er matematikerens verden. Den dør og genfødes i hvert øjeblik. Det er kontinuerlig skabelse.

Det, der er vanskeligt at forstå, er, hvorledes verden for buddhisten på en gang kan være bevægelse og samtidig selvstændige øjebliksbilleder. Han forklarer modsigelsen med, at det er to sider af samme sag. Øjebliksbilledets stabilitet og selvstændighed ophører umiddelbart og erstattes af et andet, og bevægelsen er denne uophørlige forandring. Ifølge buddhisten er verdens bevægelse altså kinematografisk. Den er sammensat af øjebliksatomer eller snapshots, men samtidig inddraget i uophørlig forandring. Bergson har et lignende syn på verden som uophørlig forandring, men han benægter, at bevægelse egentlig er sammensat af snapshots, således som også grækeren Zenon mente, da han sagde at den afskudte pil på en måde stod stille i hvert punkt af sin bane. Bergson mener, at det er vores bevidsthed, der fungerer på denne kinematografiske måde, men at der ude i verden blot findes uophørlig bevægelse uden stilstand eller ophold.

Lad os se, om denne noget abstrakte kontrovers kan konkretiseres i retning af den film, vi beskæftiger os med. Indfaldsvinklen er nõ. Her er en beskrivelse af en nõ – skuespillers bevægelse:

"They move from the hip, keeping constantly the upper part of their body still, and seem to associate with every gesture or pose some definite thought. They cross the stage with a sliding movement, and one gets the impression not of undulation but of continuous straight lines"[6].

Beskrivelsen giver det indtryk, at selv om resultatet er en glidende bevægelse, så er den skabt analytisk (eller kinematografisk).

Man kunne brede problemstillingen ud og inddrage andre klassiske områder i Zen. Princippet i fægtekunsten, hvorefter angreb og forsvar glider over i hinanden eller princippet i bueskydning, hvor det er "det", der skyder, skal således ikke forstås, som om Bergsons begreb om den uophørlige, ustandselige bevægelse lå bag disse aktiviteter. Tværtimod er hvert øjeblik i sådanne processer helt sit eget. At der alligevel fremkommer en sådan glidende bevægelse, skyldes, at

Zen-bevidstheden ved, at i næste øjeblik fødes noget andet, og det er denne skabelsesproces, den vil forcere.

Derfor er buddhistisk bevægelse en glidende staccato, således som man måske erindrer det fra utallige sværdkampe hos Kurosawa.

Hos Richie findes en serie still-billeder fra den endelige duel i *Sanjuro*. Ud af disse stillbilleder kan man på en mærkelig måde erindre, hvorledes den glidende og lynhurtige duel på filmen var "mekanisk" opbygget.

Richie nævner i sin bog også, at der ofte gemmer sig overraskende mange klip i Kurosawas sekvenser.

Hermed har jeg villet antyde, hvorledes man kan begribe den særlige måde tanker opstår og går til grunde i Kurosawas bevægelsesunivers. Bag det glidende og ubesværede – bag de store åndedrag – er en sansemæssig staccato, hvor hver ting er sin egen. I et sekund er tingen blot det, den er. Den går ligesom i hast gennem en uendelighed, inden noget andet opstår.

Betydningstab

Kagemusha slutter hastigt. Katsuyori fører tropperne imod Nobunaga og Ieyasus geværmundinger. Den tidligere dobbeltgænger betragter ligbleg og helt forandret, hvad der nærmest er en henrettelse. De tre divisioner angriber i lige så mange bølger. Vi ser kun reaktionen hos generalerne, indtil de også er borte.

Døde soldater og heste ligger tykt på slagmarken. Slow-motion bevirker en ulidelig lang dødskamp hos både dyr og mennesker. Dobbeltgængeren griber en lanse, går frem og bliver skudt som den sidste. Til sidst driver han afsted i havstrømmen sammen med Shingens udfoldede banner. (Japanske credits-tegn ruller op over tegnene på Shingens banner.)

Det, man mærker sig mest, er, hvorledes soldater og heste i slow-motion-sekvensen ikke blot falder døde om, men de rejser sig igen og igen for at falde om.

Det er dobbeltgængeren, der vil have, at hærene og bannerne skal rejse sig igen. Han vil bevare kontinuiteten. Men som død driver også de menneskelige tegn og symboler afsted med ham. I den forstand er han uadskillelig fra sine illusioner.

Hos os står tegnet for noget. Vi forestiller os, at et stykke virkelighed dermed tages i besiddelse. Med tegnet, navnet, griber vi skelnende ind i virkeligheden. Det kan endog være et problem, at vi ved hjælp af tegn får verden til at forme sig til en bestemt uforanderlig verden. For buddhisten har tegn intet at gøre med virkeligheden, for den er som nævnt foranderlig og bundløs. Sprog er et produkt af vores bevidsthed og kultur, men artikulerer ikke virkeligheden som sådan. Den sammenhæng, sproget måtte udsige om virkeligheden, ville buddhisten samtidig kende som en illusion. Det er velkendt, hvorledes man i Zen prøver at omgå det problem, at kunne sige noget om Buddha og virkeligheden uden dermed sprogligt at fiksere verden i en bestemt betydning. Den indsigtsfulde buddhist vil svare uden at angive, hvad der er væsen, uden at give en definition, men samtidig kan han ikke benægte fakta. Han må lade en umiddelbar u-analyserbar virkelighed komme til udtryk uden videre. Og så siger han, at Buddha er en hund, eller en møgspreder, eller måske bare *mu*.

Men hos os er der ikke rigtig noget tilbage, når vi lader tegnene flyde afsted med havstrømmen. I japansk tradition kan man deri-

mod nærme sig virkeligheden ved at udtynde og æde tegnenes betydning ud af dem, således som det sker i haiku-digtet.

Her synes betydning at opstå, fordi der sker en slags indre tab af betydningsgivende energimængde. Betydningsenergi i digtet må forgå for at anden betydning kan opstå.

"Hele Zen, hvori haiku'erne blot er den litterære afdeling, forekommer således at være en vældig aktivitet gående ud på at standse sproget, at bryde denne slags indre radiofoni, som evindeligt udsendes i os, helt ind i søvnen . . . at tørlægge denne sjælens ubetvingelige pladren . . ."[7].

Mu er ikke Guds åbenbarelse. Det er blot en vis stilhed over for kendsgerningen, en vis koncentration uafhængig af betydningernes uophørlige hetz imod virkeligheden. En laden-være at skelne og definere. Hm . . .

Sublim virkning

Lad os til sidst gå tilbage til det teater, som Kurosawa viser i *Kagemusha:* nõ-teatret. Teoretikeren bag dette var Zeami, som levede og nedskrev sine ideer halvandet hundrede år før affæren med Shingen og hans dobbeltgænger[8].

Det, der gør Zeami så interessant idag, er hans stærke understregning af publikums rolle i opførelsen af et nõ-spil. Det hele afhænger af stykkets performance, og den måde skuespillerne er i stand til at spejle deres kunst i et publikum. Relationen til publikum er ikke noget ydre, men simpelthen et ligeværdigt æstetisk element, som skuespilleren må lære at beherske.

TV-stationer verden over såvel som den audio-visuelle industri i det hele taget søger ligeledes idag at beherske sit publikum – omend ikke med den samme subtilitet som Zeami.

Groft sagt opstår subtiliteten i Zeamis publikumskonception, fordi han ikke blot skelner mellem *receptionstyper.* D.v.s. hvad vi idag kalder smagstyper, men som han differentierer ud fra deres viden og glæde ved nõ. Uafhængigt heraf definerer han også *receptionsniveauer,* d.v.s. med hvilken intensitet sker nõ-oplevelsen – såvel set fra skuespillerens som fra publikums side.

Dette har man i den audio-visuelle industriprognose ikke rigtig begreb for, men samtidig er det indlysende, at man ikke kan maximere sit publikum og finde en gylden gennemsnitlighed blandt forskellige smagsgrupper uden at kunne tænke i Zeamis parameter for oplevelsesniveauet.

At kunne dette gælder i højeste grad Kurosawa, og min egentlige hensigt med denne artikel har da også været at bane vejen for spørgsmålet om, hvilken publikumskonception, der egentlig ligger gemt i en film som *Kagemusha.*

For Zeami findes der i publikumsrelationen tre virkningsdimensioner: *nõ for øjet, nõ for øret* og *nõ for hjertet* (en nõ-virkning af indre art). Alene ud fra den formelle opdeling kan man se, at dette må være modellen for en audio-visuel virkningsteori.

Nõ for øjet er naturligvis de rent optiske virkninger. Et hovedproblem for Zeami er, at de ikke må blive for smukke, for akrobatiske. Det er derfor bl.a. vigtigt at bemærke, med hvilken stilsikkerhed Kurosawa søger at dæmpe sig f.eks. i de afsluttende kampscener, hvor vi kun ser reaktionen.

"Det er meget svært for mig at udtrykke mine tanker tilbunds, men der er helt sikkert en mærkelig charme ved krigen. Og der ligger faren. Men jeg er ikke klart bevidst om dette, når jeg laver en film. For eksempel filmer jeg skrækkelige scener, og jeg filmer dem som sådan, men ud af denne gru fødes på en mærkelig måde og helt utilsigtet fra min side en autentisk skønhed. Det er frygteligt".[9]

Nõ for øret har allerede været nævnt a propos indledningssekvensen. Det er et fast princip for Zeami at et nõ-spil begynder auditivt. Først høre. Derfor spiller dette hm . . . i filmens start så stor en betydning i analysen. Generelt gælder det for indledningssekvensen, at det er det auditive, der kommunikerer, mens det visuelle er meget stærkt disciplineret.

Nõ for øjet og nõ for øret eller det optiske og det auditive register spiller altså op mod hinanden på forskellig måde i filmen. Især er det interessant, hvornår den teatralske trompetmusik kommer og går fra billederne.

Men i visse sekvenser sker der noget med begge registre, og da mener Kurosawa nõ for hjertet. Det er helt oplagt i sekvensen, hvor Nobunaga gennemskuer illusionen og trods sin nyvundne katolicisme gennembryder alle naturalistiske rammer og opfører en nõ-sang med vifteritual og alt, hvad der hører sig til af bugstøtte i stemmen og andet. Det er gribende, og på en måde er det *for os.*

Skuespillere og publikum bliver én sjæl, som Zeami beskriver det. Sekvensen fra Suwa-søen med sit voldsomme auditive og optiske energitab oplever jeg som Kurosawas forsøg på rent filmisk at lave en sublim haiku-virkning. Det højeste i nõ-dramaet er nemlig, når handlingen i en tilstand af stor spænding suspenderes i komplet ikkehandling, således at den egentlige action i stedet foregår inden i publikums hoveder.

Nõ for hjertet vil sige, at fænomenverdenen ophører med at virke, og det bliver i stedet det bagvedliggende, som vi siger i vesten. Men på dette sted siger Zeami nu noget meget mærkeligt.

Han siger, at dette hjertets nõ kunne vi ligesågodt eller endog bedre kalde ikke-hjertets-nõ. Hjertet er i en vis forstand ikke mere. Dette "ikke" er selvfølgelig tegnet for *mu.*

Men hvad menes der hermed? Noget i retning af, "at øje og øre, optisk og akustisk er det ikke. Hjertet er det heller ikke. Sagen forholder sig ikke længere som hjertevirkning. Noget udover dette, er det, der virker her".

Zeami slutter sit kapitel om tilskuerens rolle i nõ med dette citat:

> Glem enkelthederne og se nõ'et!
> Glem nõ'et og se skuespilleren!
> Glem skuespilleren og se hjertet (det inderste)!
> Glem hjertet og erkend nõ'et!

Man kan idag ikke være en voksen og følsom film- og fjernsynsseer uden en bevidsthed om sig selv i rollen som tilskuer til mediernes dramatiske og voldelige verdensteater. Man griber nu og da sig selv i spørgsmålet om, hvordan man egentlig bærer sig ad med at leve i denne modtagerrolle. Det kan forekomme som om man enten må udvikle sine kynisk-barbariske sider, eller også har medietilskueren en Buddha-natur i sig. I kraft af hvad kan man egentlig leve i denne modtagerrolle ud fra devisen "at intet er mig fremmed?" På en vis måde lever tilskueren i et element, hvor alt er lige-gyldigt, men hvorfra den dybeste visdom strømmer.

Der er noget passé over de humanistiske budskaber. Det er ikke længere hjerte-virkningerne, der virker her. Mediernes krigsscenerier ophæver sig i tilskueren, krøller sammen til intet, og noget derudover virker i stedet.

Nõ-temaet hos Kurosawa er et perspektiv på nutidens audio-visuelle tilskuer.

Noter

1. Andrey Tarkovsky: "Sculpting in time", London 1986.
2. Akira Kurosawa: "Something like an Autobiography", New York 1983.
3. Donald Richie: "The Films of Akira Kurosawa", University of California 1984.
4. Kaiten Nukariya: "The Religion of the Samurai", London 1913.
5. Stcherbatsky, Th.: "Buddhist Logic I", Leningrad 1932.
6. W.B. Yeats in Pound E. & Fenollosa, E.: "The Classic Noh theatre of Japan", New York 1959.
7. Roland Barthes: "L'Empire des signes", Geneve 1970.
8. Herman Bohner: "Blumenspiegel. Kwakyo", Tokyo 1953.
   J. Th. Rimer: "On the Art of the Nõ Drama. The Major Treatises of Zeami", Princeton University 1984.
9. A. Tassone: "Entretien avec Akira Kurosawa", Positif 1981.

Eric Blore

Eric Blore spillede i 1939 en af sine få hovedroller i den engelske film *A Gentleman's Gentleman*. Titlen er en meget rammende karakteristik af Blore, som nok er den bedst huskede af Hollywoods mange butlere (som også talte Robert Grieg, Halliwell Hobbes, Ian Wolfe, Alan Mowbray).

Blore (1887-1959) fødtes i London. Han arbejdede en tid som forsikringsmand men gik så til scenen: turnerede i Australien og medvirkede i adskillige shows og revyer i England. Han debuterede på film i 1920 i *A Night Out and a Day In*, og tog så i 1923 til USA, hvor han herefter på Broadway og i ca. 80 film i Hollywood spillede et væld af karakterroller.

„Allow us to introduce ourselves, sir. We are Bates". På denne uforglemmelige vis præsenterer Blore sig for Fred Astaire i *Top Hat*, og her har vi ham i en nøddeskal: butle-

Den succesrige Hollywood-instruktør Sullivan (Joel McCrea) forklæder sig som bums for at rejse ud i verden og studere de almindelige fattige mennesker. „I think this one is sufficiently seedy, Sir. Why overplay it?" spørger tjener Blore og hjælper ham i jakken. Endnu et Preston Sturges-mesterværk Sullivan's Travel (1941).

Når Edward Everett Horton og Eric Blore traf hinanden på det hvide lærred, var det en konstant fornøjelse af overvære deres udvekslinger af elegante uforskammetheder og sort snak. Se blot på Fred Astaire her i Shall We Dance (Mark Sandrich, 1937).

Sir Alfred McGlennan-Keith (bedre kendt som Pearlie) gifter sin „niece" (Barbara Stanwyck) bort til ølkongens søn (Henry Fonda), mens den stolte far (hvem anden end Eugene Pallette?) ser på. Preston Sturges' mesterværk The Lady Eve (1941).

ren/kammertjeneren/hotelinspektøren etc. par excellence. Den arketypiske „gentleman's gentleman", som på et formfuldendt og lettere læspende engelsk udsiger ætsende spydigheder, forstærket af et løftet øjenbryn, en voldsom trutmund eller et hoverende smil. Og så kan Blore se så fornærmet ud, at man bliver for *alvor* bange!

Blore var halvfast inventar i Astaire-Rogers-filmene, idet han var med i 5 af parrets 10 film. Han var også fast medvirkende i *The Lone Wolf*-serien, som detektiven Warren William's tro tjener Jamison. Derudover har han glædet publikum ved sin tilstedeværelse i film af højst varierende kvalitet. En af de absolut bedste er Preston Sturges's *The Lady Eve*.

I denne spiller Blore „Sir Alfred McGlennan-Keith", eller rettere: falskspilleren Pearlie, som i lighed med „The Lady Eve" og „Colonel Harrington" (Barbara Stanwyck & Charles Coburn) udnytter sine ganske særlige „evner" udi bridgespillet svære kunst til at plukke velhavende idioter. Som han forklarer:

„I have a little nest on the edge of a town called Bridgefield, Connecticut . . . a town that's full of mugs . . .(retter hurtigt sig selv) . . .millionaires. In the heart of the contract bridge belt, a wonderful game. I have my horses, I have my dogs, I have my little house, I have my antiques. We play a little game here and a little game there, and then we

Skibslæge Blore tilser den unge sangerinde Doris Day, som fik sit gennembrud i denne musikalske komedie, instrueret af Michael Curtiz: Romance on the High Seas (1948).

Groucho på falderebet. Den sidste Marx Brothers-film Love Happy (David Miller, 1948) blev Eric Blores 4. sidste – som Mr. Mackinaw.

Eric Blore var butleren Jamison i 40'ernes serie om den pensionerede gentlemantyv og detektiv „The Lone Wolf", spillet af Warren William. Her se de i en situation fra The Lone Wolf Takes a Chance (Sidney Salkow, 1941).

▲ *I Albert Lewins filmatisering af W. Somerset Maughams roman "The Moon and Sixpence" (1943) ses George Sanders som den fattige kunstmaler på Tahiti, hvor han møder Eric Blore som den pensionerede bitter-kyniske Kaptajn Nichols. Historien er baseret på Paul Gauguins liv.*

▼

I Mitchell Leisens Pygmalion-historie Kitty (1945) ses Eric Blore i sin vante rolle – som tyende – sammen med Paulette Goddard i titelrollen.

play somewhere else. Sometimes my luck is good and sometimes my luck is better, and what with one ting and another, my dear boy . . . What a dream".

Colonel Harrington: „How did you meet them".

„The chumps? My dear boy, when your name is Sir Alfred Mc Glennan-Keith, R. F. D., you don't *have* to meet them; you fight them off with sticks . . .and just think . . . there's no hurry . . . you have them by the year . . .like a lease".

Blore var altså ikke *kun* tyende, men også undertiden selvstændig entreprenør.

Asbjørn Skytte/Lars Ølgaard

MIG OG MIN BARNDOM

Radio Days (Radio Days) USA 1987. I+M: Woody Allen. F: Carlo Di Palma. Kl: Susan E. Morse. Medv: Mia Farrow, Seth Green, Julie Kavner, Josh Mostel, Michael Tuchner, Dianne Wiest, Diane Keaton.

I perioden efter *Stardust Memories* (Mig og mine fans, 1980) gik Woody Allen bort fra sine velkendte temaer om det hektiske og komplekse New York liv. I stedet lavede han i de følgende år en række mere overskuelige vignetter, som var bygget op over én grundlæggende idé. Efter et kort tilbageblik på de neurotiske New Yorkere i filmen *Hannah and her Sisters*, har Allen igen kastet sig over et mindre komplekst projekt. Hans seneste film, *Radio Days*, handler simpelthen om radioens storhedstid i slutningen af 1930'erne og 1940'erne i U.S.A. Filmens fortæller, Joe, tænker (med Woody Allens stemme) tilbage på sin barndom i Rockaway og fortæller dels "radio-anekdoter", dels historier om sine mange familiemedlemmer (som alle bor i samme hus) og deres forhold til diverse yndlingsprogrammer. Joes mor (spillet af Julie Kavner) foretrækker showbusiness-programmerne med "Roger og Irene", hans ugifte tante Bea (Dianne Wiest) holder mest af musik, mens Joe selv følger programmerne om "The Masked Avenger" med spænding. Ind imellem følger vi blandt andet cigaret-pigen Sally White (Mia Farrow), der drømmer om en karriere indenfor radioen.

Som sædvanlig indeholder Allens film en mængde esoteriske referencer, både for filmfolk (f.eks. Orson Welles' *War of the Worlds* radioprogram fra 1938) og for New York elskere (det nostalgiske besøg i Radio City Music Hall og det kemisæt tante Bea køber til Joe hos Macy's for pengene, hun har vundet i en radiokonkurrence). Men nogle af de mest pudsige referencer er til Allens egne værker. Joes far, der er så flov over ikke at have fået sin del af "the American Dream", at han nægter at fortælle sin familie, hvad hans job er, minder i høj grad om faderen i Allens stykke *The Floating Lightbulb*. Fortællerstrategien med at blande virkelige begivenheder sammen med opdigtede hændelser får én til at tænke på *Zelig*.

Drengen Joes fascination over radiofiguren "The Masked Avenger" har klare paralleller til de mange Superman historier, der er forekommet igennem hele Allens karriere. Allerede i sine dage som natklub-komiker fortalte Allen om, hvor meget han altid havde identificeret sig med Superman: "Han gik også ind i telefonbokse og tog sit tøj af." Og i *Broadway Danny Rose* flytter den kvindelige hovedperson, Tina Vitale, sammen med en frikadelleskuespiller, der spiller Superman i reklamefilm. Men ydermere viser det sig, at "The Masked Avenger" i virkeligheden bliver spillet af en lille buttet, halvskaldet, midaldrende mand (Wallace Shawn). I *Manhattan* fortæller Mary (Diane Keaton) konstant Ike (Woody Allen) om sin oversexede, superintelligente eks-mand, Jeremiah. Da de omsider løber ind i ham i et stormagasin, viser han sig ligeledes at være spillet af samme uheldigt udseende Wallace Shawn.

Ydermere har næsten samtlige af Allens tidligere hovedskuespillere bittesmå roller i filmen. Diane Keaton synger en enkelt sang som natklubsangerinde, Tony Roberts (der altid spiller Allen persona'ens irriterende og selvoptagede ven) dukker op under en radiooptagelse, og Jeff Daniels (som i *The Purple Rose of Cairo* spillede Tom Baxter) spiller radiostjernen Biff Baxter. Med eller uden genkendelsens glæde over de mange referencer er *Radio Days* en udsøgt fornøjelse. Allens nye film er mere end noget andet en utrolig nostalgisk film. Som hovedpersonen, den voksne Joe (som vi aldrig ser) siger: "Now it's all gone, 'cept for the memories".

Annette Wernblad

MED TUNGEN I KINDEN

Forført til succes (The Secret of my Succes) USA 1987. I: Herbert Ross. M: Jim Cash, Jack Epps Jr. og A. J. Carothers. F: Carlo diPalma. Mu: David Foster. Medv: Michael J. Fox, Helen Slater, Richard Jordan, Margaret Whitton.

Af en eller anden besynderlig grund er det faktisk afsindigt morsomt, når den evige teenager, Michael J. Fox, plasker nervøst rundt i et svømmebassin, for så med et rask hug, akkompagneret af det velkendte dystre tema fra *Dødens gab*, at blive trukket i dybet af en understimuleret overklassefrue, der er blevet varm på ham. Stik mod rimelighedens love er det også sjovt med den pubertetsfjollede lydside, der bruges i filmen til at understrege at safterne stiger i hovedpersonerne under den serie af erotiske forviklinger, som spiller en central rolle i *Forført til succes*. For slet ikke at tale om den indledende sekvens, hvor elegant modernistisk filmsprog bruges til at kæde nogle tommetykke bøhlands- og forældrestereotyper ind i forløbet.

Mindre morsomt bliver det straks, når fortællingen skal sluttes. *Forført til succes* er historien om hvordan de små sejrer ulideligt meget over de store. Ynglingen sejrer over multikoncernens spekulanter ved at overtage deres plads. I tilgift får han prinsessen, og hans gode ven fra bunden af hierakiet får dronningen – den omtalte overklassefrue (der er en moderne udgave af eventyrets onde stedmoder, som her ikke er så ond endda, blot løssluppen). Det er ikke alene utroværdigt, men tåbeligt. At fortælle en historie indebærer altid en morale af en slags. Utrolig meget falder på plads med den uigenkaldelige finale, og det er slet ikke meningen her, at særlig meget skal falde på plads. Slet ikke systemet med de store og de små, som *Forført til succes* bruger meget krudt på at skabe gedigen absurd humor ud af.

I de enkelte situationer er der imidlertid stof nok til komedie, og her sætter Herbert Ross (*Uglen og missekatten*, *Mig og Bogart*) ind, med den ironiske form for distancering, der vidner om underfundig filmbevidsthed, og som smigrer tilskueren, fordi den gør ham til medsammensvoren. Hertil kommer så, at sidemandens grin smittede.

Steen Salomonsen

SAND SE SOUMESKI

Store Illusioner, Finland 1985. I: Tuija-Maija Niskanen. M: Anja Kauronen. F: Kari Sohlberg. Medv: Pekka Valkeejärvi, Stina Ekblad, Markku Toikka

Finnerne er tungsindige folk. Det skyldes først og fremmest, at ingen af dem hidtil har haft mulighed for at studere filmvidenskab på universitetet. Der arbejdes hektisk på at bringe dette misforhold til ophør, og det kan jo kun vække den allerstørste beundring.

Det finske tungsind er så velkendt, at det ikke kan undre nogen, at det også viser sig i Tuija-Maija Niskanens anden film, *Store Illusioner*, efter Mika Waltaris roman fra 1929. Filmen demonstrerer, at selv om der ikke findes et Institut for Filmvidenskab i Finland, så er der i hvert fald et filmarkiv, Soumen Elokuvaarkisto, som det hedder. For *Store Illusioner* er en film, der godt kan lide – sådan en passant – at nævne andre film. Det er især Buñuel, der må holde for. Vor kvindelige hovedperson, Caritas (Stina Ekblad), bor i filmens Paris-sekvens på hotel *Belle de Jour*, en biperson spørger den mandlige jeg-fortæller, Hart (Pekka Valkeejärvi), om han mon kender *Den andalusiske Hund*, og da Caritas og Hart tager afsked, foregår det – såvidt jeg kunne se – på den restaurant, *Le Train Bleu*, på Gare de Lyon, som Buñuel på det nærmeste skamroser i sin selvbiografi.

Store Illusioner er en alvorlig sag om de unge voksnes problemer. Den teologi-studerende Hart møder i Madame Spindels absurde smugkro (der burde stå *Kun for forrykte* på døren) en mystisk, dragende kvinde, Caritas, og hendes ven, poeten Hellas (Markku Toikka). Forvirrede og rodløse som de er, søger de alle – med en sand foragt for konventioner – *livet* alle mulige andre steder end netop der, hvor de selv er. Berlin, Paris, Madrid, Konstantinopel. De roder sig hurtigt ind i en ménage à trois, der ikke gør nogen af dem lykkelige. Så til sidst står Hartene tilbage med bristede illusioner (selvfølgelig), mens hans drengede radioamatør af en lillebror på motorcykel drager afsted med sin veninde. Den sidevogn, Hart kunne have siddet i, lader de blive hjemme: den ville bare sinke dem på vejen frem. Men som Caritas dybtsindigt siger på et tidspunkt: "Findes der andre rejser end flugtrejser?".

Det, der gør *Store Illusioner* værd at se, er ikke de noget fortærskede og en kende forudsigelige ungdomsproblemer, den fremstiller, men dens skruede 20er-miljøer, dens skuespiller-præstationer og dens kamerarbejde. Det kunne jeg godt tænke mig at sige til Kommunefilm, der står bag importen af denne og ni andre nordiske film (fint initiativ) og til instruktør Niskanen: men som overskriftens ord antyder kan dét være et problem: Sig det på finsk!

Palle Schantz Lauridsen

PÅ SCENEN

En sælgers død (Death of a Salesman) USA 1985. I: Volker Schlöndorff. M: Arthur Millers teaterstykke. F: Michael Ballhaus. Mu: Alex North. Medv: Dustin Hoffman, Kate Reid, John Malkovich, Stephen Lang, Louis Zorich, Charles Durning.

Volker Schlöndorffs *En sælgers død* er en teaterfilm, ikke en filmatisering forstået som en omarbejdning til film. Det er en teateropførelse, som et TV-selskab har omplantet til studiet og ladet en filminstruktør vælge skiftende kameraindstillinger til, ligesom i gammeldags TV-teater.

Det er der god grund til – Arthur Millers "En sælgers død" *er* teater, men det giver problemer, som netop en filmatisering ville undgå. Stykket er ibsensk dagligstuedramatik, hvor dekorationer m.v. på teatret er realistiske, teaterrealistiske. På film bliver de teatralske, urealistiske. F. eks. Mike Nichols' filmversion af Edward Albees *Hvem er bange for Virginia Woolf* fra samme tradition havde filmrealistiske dekorationer og bibeholdt alligevel stort set stykkets tid og sted uden forsøg på at gøre det "kunstigt" filmisk. I *En sælgers død* er enkelte interiører filmrealistiske, andre teater, og eksteriører er med malet bagvæg. Resultatet bliver filmteatralsk, mere teater end på teatret.

Men det vigtigste har vel været at bevare en fremragende opførelse, bevare skuespillerpræstationerne. Her viser problemet sig blot igen. John Malkovich som Biff og Charles Durning som naboen Charley spiller tilbageholdende, de gør sig på film, fylder billederne med deres tilstedeværelse, og jeg forestiller mig, at de i samme spillestil også nåede ud over rampen i teaterrummet. Dustin Hoffman i den store hovedrolle som drømmeren Willy har også sådanne øjeblikke, men i lange passager bliver jeg mere imponeret over hans teknik og mindre interesseret i hans figur – sikke en stor skuespiller, tænker jeg, det må have været flot på teatret.

Dertil skal siges, at opgaven er lidt utaknemmelig. Millers stykke fra 1948 er, og har efter min mening altid været, vel støvet i sit budskabstunge tema om den amerikanske drøms undergang på hjemmebane, hos sælger-familien. Dets berettigelse som andet end læsestykke af historisk interesse er konflikten far/søn (hvor styrke bliver svaghed og svaghed bliver styrke), og det kun såfremt skuespillerne evner at tilføje de lidt skematiske roller en personlig desperation, der kan give personerne mere dybde end Miller har evnet. Det kan de af og til i denne version, og så er der kontakt til lærredet!

Kaare Schmidt

ENGELSK POSTMODERNISME

Fanget af terrorister (Captive) England/Frankrig 1986 I+M: Paul Mayersberg. F: Mike Southon. Kl: Al Clark. Mu: The Edge, Michael Berkeley. Medv: Irina Brook, Oliver Reed, Xavier DeLuc, Corinne Dacla, Hiro Arai.

Paul Mayersberg (f. 1941) er forhenværende medredaktør af Movie Magazine (fra 1963) og kritiker på New Society. Han udsendte 1967 bogen "Hollywood the Haunted House". Desuden har han været assistent for Melville, Losey og Corman. Han har lavet manuskripter til bl.a. Bowie-filmene *Manden som kom ned på jorden* (1976) og *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1983).

Fanget af terrorister er hans instruktørdebut. Det er bestemt ikke den store metafilm han brillerer med, men nærmere et forkrampet forsøg på at være med på lidt forsinket ungdommelige postmoderne unoder.

Især Beineix er det store stilistiske forbillede tilsat et stænk tematiseret Orson Welles. Handlingen følger stiliseret Patricia Hearsts skæbne. Mangemillionæren Le Way (Oliver Reed) holder sin datter Rowena (Irina Brook) isoleret på et eventyrslot som erstatning for sin afdøde kone – et Rebecca-motiv. Hun kidnappes af en gruppe terrorister, der alle har handlet i oprør mod deres bedrestillede forældre. I en slags kærlighedserstatning fører de uartikulerede, tilfældige angreb mod borgerskabet. Eventyrslottet har en symbiotisk surrealistisk, direkte geografisk sammenhæng med den afrakkede fabrikshal, terroristerne opholder sig i. Den er indrettet i bedste *Diva*-stil med et centralt badekar omgivet af vandfyldte gulve, velegnet til kamerakørsler. Her skal millionærdatteren ydmyges og bliver ved ydmygelserne ligesindet med terroristerne. Paul Mayersberg ligefrem fråder i Irina Brooks ydmygende nøgenhed og hun er da også en flot cigar. Blandt terroristerne skal hun tillige indgå som erstatning for en mystisk japaners hedengangne kærlighed – det giver lidt pirrende eksotisme. Det hele sovses ind i diverse operacitater fra Tosca og Madame Butterfly og fuser ud i et syreangreb på slottets malerisk, Goyas Eksekution 1803. Derefter går selv terroristgruppen sin undergang i møde.

De dybere psykologiske sammenhænge er der ikke belæg for, da vi intet får at vide om gruppen. Mystikken og surrealismen er det så som så med. Stilistisk er Mayersberg usikker og klynger sig hæmningsløst til Beineix. Beineix kunne sikkert få noget visuelt fængslende ud af dette fatale stilistiske rod. Det går altid galt når engelsk film gerne vil være fransk.

Carl Nørrested

GUDDOMMELIGE MIDLER

Enormt heldigt (Outrageous Fortune) USA 1987. I: Arthur Hiller. M: Leslie Dixon. F: David M. Walsh. Kl: Tom Rolf. Mu: Alan Silvestri. Medv: Bette Midler, Shelley Long, Peter Coyote, Robert Prosky, John Schuck, George Carlin.

"The Divine Miss M." hedder en af Bette Midlers plader. Efter hun er gået ind i komikerfaget, er jeg blevet mere og mere overbevist. Først *Helt på spanden i Beverly Hills*, så *Hvem snører hvem?*, nu *Enormt heldigt*.

Bemærk f.eks. hendes gangart. En kæmpesweater ser ud til at dække en sæk kartofler, stavlet op på to tændstikben, energisk trippende som var de indfanget i en alt for snæver nederdel, og kompenseret af bløde, rullende bevægelser i anklerne, så det selv i knoglebrækkende høje hæle ser ud som om hun kører på skøjter. Dertil udstyret med et par gorillaarme, der kan gøre enhver bolværksmatros misundelig. "Find dig en rar rocker, så I kan sammenligne tatoveringer", siger Shelley Long, hendes modspiller i *Enormt heldigt*.

Midler ser ud som, men er ikke en klump.

Hun spiller på det klumpede med en balletdansers elegance. Netop derfor er det ikke plat at sætte hende sammen med lange, magre Shelley Long, der ligner en balletdanser og er det i filmen. De er som Fyrtårnet og Bivognen med det trænede komikerpars timede bevægelser.

Det gælder naturligvis også ansigterne, der kan modellere ethvert udtryk – og skifte til det modsatte på taktslag – med lige den nuance af overdrivelse, som giver den store effekt. F.eks. fra total mangel på interesse, tankerne i en helt anden verden, til en tjekkisk flygtning, der på gebrokkent engelsk fortæller en lang og sørgelig historie om barndommens fortrædeligheder og genforeningen med forældrene efter 20 års adskillelse. For at få en oplysning ud af en skrankepave, der gennemskuer tricket men ikke har hørt en lignende historie i sine 18 års tjeneste og synes det må præmieres.

Og det er netop på den måde, man ser *Enormt heldigt*. Historien er ikke alene noget vrøvl, den er overhovedet hverken! De to piger opdager, at en charmør har snydt dem begge, og de forfølger ham, sammen med CIA, KGB, indianerne og hvad man nu kan finde på i farten. Det eneste gode i historien er, at Midler og Long er aspirerende skuespillere, så de hele tiden kan spille påtagede roller og endda kommentere hinandens præstationer. Så de har frit slag, og det får de en masse ud af. En født klassiker er deres indtog i et New Mexico bordel (se foto), forklædt som drenge med malet overskæg og skingre stemmer. Det skal opleves!

Kaare Schmidt

BABY FACE

Arizona Junior (Raising Arizona) USA 1987. I: Joel Coen. M: Joel og Ethan Coen. F: Barry Sonnenfeld. Kl: Michael R. Miller. Mu: Carter Burwell. Medv: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman, William Forsythe.

Arizona Junior forfægter retten til at være naiv, godmodig og lykkeligt uvidende om verdens dårskab. Dum som et nyfødt barn, der ikke ved bedre og derfor har det helt godt med det.

Som barnet, der har givet filmen navn. Det knuselskes af alle, der kommer i nærheden, og de bliver som børn. Uendeligt dumme, lykkelige og charmerende. På forunderlig vis lykkes det dem også at ligne børn, forvoksede babies, åbne for ethvert input og ude af stand til at sende andet ud end det der kom ind, usorteret, kaotisk og frisk fra fad.

Sådan er filmen også selv. Som om alt er forunderligt, lidt mærkeligt og spændende, uden nogen indre sammenhæng eller mening. Verden ruller forbi, og engang imellem langer man en pote ud efter en godbid – måske får man en over nallerne, men så prøver man bare igen. Filmen er som et kik direkte ind i et postmoderne hoved, hvor vasketøjet er hængt op efter en tur i mediernes tumbler. Her kan det ikke overraske, at der pludselig dukker en Mad Max figur op midt i søndagskaffen, sådan er det jo også i virkeligheden, når TV-et kværner.

Der er naturligvis også en slags historie. Den evigt uheldige døgnkioskrøver H.I. (hej) og den stålsatte politikvinde Edwina (Ed - hej Ed) kan ikke blive ved med at mødes over hans fingeraftryk, de gifter sig men kan ikke få børn. Så stjæler de Junior fra familien Arizonas femlinger (de har for meget og vi har for lidt!) Men hr. Arizona, selvbyggermøblernes konge, udlover en dusør, som frister Hi's to gamle venner på springtur efter et vist gravearbejde, hvor de pludselig dukker op af jorden midt i det tomme billede af den flade mark med fængslet langt pokker i vold ude i baggrunden. Så de hugger Junior, men falder for ham og vender af lutter bekymring tilbage og samler ham op, da de har glemt ham foran en bank, som de just har lænset som led i resocialiseringen efter fængselsopholdet.

Hi og Ed er lige i hælene, men så kommer dusørjægeren (Mad Max) og snupper Junior, og filmen kører en tid af sporet i traditionel action, før bankrøvervennerne vender beskæmmet tilbage til hullet i jorden, og Hi og Ed til sidst kan levere den urokkeligt smilende Junior tilbage til Arizona.

Arizona Junior har godt fat i den absurde komik, og selv om ikke alle situationer er lige vellykkede, så er de fleste i hvert fald originale. Situationerne er kun løseligt kædet sammen af historien, der ikke står i vejen for veloplagte, irrelevante indfald. Det hele fungerer nærmest som familiens diasshow – og her kan I ikke se mor for skraldespanden på campingpladsen i Tønder – så der er en eller anden pudsig bekendthed over de sære foreteelser.

Kaare Schmidt

LYS I MØRKET

En hot date (Blind Date) USA 1987. I: Blake Edwards. M: Dale Launer. F: Harry Stradling. Kl: Robert Pergament. Mu: Henry Mancini. Medv: Kim Basinger, Bruce Willis, John Larroquette, William Daniels, George Coe.

Blake Edwards sikrede sin niche i filmhistorien med serien om *Den lyserøde panter* med Peter Sellers' inspektør Clouseau, som blev filmfarcens succesmæssige sidestykke til James Bond. Og samme series harmonikaudtræk af genbrug, bakket op af stadigt mere desperate forsøg på at skrælle sukkerovertrækket af hustruen Julie Andrews, gjorde lige så sikkert hans navn til en advarselstavle i flammende neon.

1981 nåede Edwards stadiet "misforstået geni". I *S.O.B. – Højt skum* (S.O.B. = Son Of a Bitch) hængte han filmmiljøet ud i skildringen af en succesinstruktør, der efter sin eneste fiasko behandles som pest og kolera. Og Edwards trådte selv i staklens sko ved at overtage lanceringen fra filmselskabet og organisere filmens Hollywood-premiere som en privat fest, hvor selskabets folk og kritiske kritikere var forment adgang. Det blev årets skandalehistorie i filmbyen, krydret med afsløringen af Julie Andrews' bryster, der var lige så kunstnerisk nødvendige i *S.O.B.* som Bo Dereks mere velkendte i *10* (1979).

Noget må have virket efter hensigten, for siden da har han hældt film ud i spandevis.

En hot date er ikke, som en avis gættede på, en fræk aftale men en *Blind Date*, og det kan jo være en fæl afbrænder. Det er hvad opadstræbende Bruce Willis frygter, da hans bror, brugtvognsælger i mere end én forstand, skaffer ham en ledsagerske til firmaets vigtige forretningsmiddag med en japansk tycoon. Blanco-chekken i form (halløjsa!) af Kim Basinger bliver hurtigt til hans fyreseddel, da hun får en tår over tørsten, og det i en aldeles kostelig sekvens lykkes hende på få minutter at pille fernisen af forretnings- og kønsmoralen på begge sider af Stillehavet med komplet og elegant udleveret opløsning til følge.

Herefter prøver Willis at slippe af med Basinger, skarpt forfulgt af hendes monomane ex-tilbeder. Katastroferne afvikles med alle forviklingskomediens kneb, som Edwards kender til hudløshed. Men det gør tilskueren også, så filmen kommer efterhånden under de 24 billeder i sekundet på vej mod et forudsigeligt antiklimax. Medvirkende til opbremsningen er Bruce Willis, hvis styrke tydeligvis ikke ligger i rollen som offer men derimod som den, der overhælder andre med uforskammetheder. Til gengæld overra-

sker Kim Basinger glædeligt som komedienne med sit følte underspil, der spidder enhver kedelig normalitet, og en sårbarhed, som i perioder giver filmen en sympatisk varme, man ofte må savne i destruktionskomedier, ikke mindst Blake Edwards'.

Kaare Schmidt

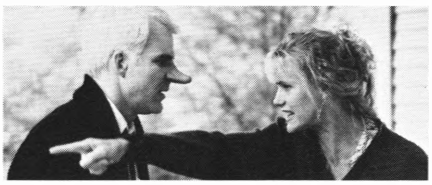
STEVE MARTIN, KOMIKER

Roxanne (Roxanne) USA 1987. I: Fred Schepisi. M: Steve Martin efter Edmond Rostands skuespil "Cyrano de Bergerac". F: Jon Baker. Kl: John Scott. Mu: Bruce Smeaton. Medv: Steve Martin, Daryl Hannah, Rick Rossovich, Shelley Duvall, Michael J. Pollard.

De kom, de så – de løb! (Three Amigos) USA 1986. I: John Landis. M: Steve Martin, Lorne Michaels, Randy Newman. F: Ronald W. Browne. Kl: Michael Campbell. Mu: Elmer Bernstein. Medv: Steve Martin, Chevy Chase, Martin Short, Patrice Martinez, Alfonso Arau.

Steve Martin er et fænomen i USA. 70ernes sjoveste mand på scenen, på plade og på TV; 80ernes sjoveste på film; ifølge en coverstory i Time Magazine (24.8.87), der nærmest finder det kriminelt, at han endnu ikke har fået en Oscar – eller mange. Debuten *Hvem sa' fjols* (The Jerk, 1979) blev en kæmpesucces, de følgende slog ikke rigtig an – *Pennies From Heaven, Little Shop of Horrors, Bogart Junior, The Man With Two Brains, Min bedre halvdel, De kom, de så – de løb!* Sidstnævnte, der fik premiere herhjemme i sommer, lod tre fyrede stumfilm-cowboyhelte (Martin, Chevy Chase og Michael Small) prøve lykken i Mexico, hvor de blev tilkaldt for at ordne ægte skurke, hvad de så gør, da de finder ud af misforståelsen. Nu er Martin aktuel med *Roxanne*, en moderne version af "Cyrano de Bergerac", produceret, skrevet og spillet af Martin.

Komedien er nok den vanskeligste genre at arbejde i og at blive kunstnerisk anerkendt i. Blandt andet fordi den gamle histo-



rie om smag og behag her er klippefast. Nogle ler, andre gør ikke, og det er umuligt at overbevise de sidste om det morsomme. Latter er en meget personlig sag.

Jeg lo meget til *Bogart Junior*, som via gamle filmklip bragte privatdetektiv Martin sammen med Bogart, Mitchum, Powell, Ladd og alle de andre gamle gutter fra 40ernes film noir. Bortset fra et par fnis lo jeg ikke til nogen af hans andre film. Lidt uretfærdigt, for manden har talent. Han kan – ganske som Jerry Lewis – gå i spagat og hoppe rundt på tungen og strække en tåbelig situation ud i det pinlige (eller omvendt), helt derud hvor jeg burde overgive mig. Jeg mener, Chevy Chase, *Fars fede ferie* og medspiller i *De kom*, er beviseligt ikke sjov. Han står bare og smiler undskyldende, som om han håber at nogen finder noget at le ad, helt uden hans hjælp. Steve Martin, derimod, han gør virkelig et stykke arbejde.

Hvorfor ler jeg så ikke? Min undskyldning er, at ikke han, men hans film er for dårlige. Kathleen Turner kunne bestemt heller ikke se det sjove i *The Man With Two Brains* (fås på video) en parodi på 50ernes B-scifi (*I Was a Teenage Brain Surgeon*", vocal by The Mad Doctor, som det blev til hos Spike Jones), hvor hun var helt på spanden. Lili Tomlin var mere på hjemmebane i *Min bedre halvdel*, hvor hendes sjæl overtog Martin, så han skiftevis var mand og kvinde. Måske fordi hun kunne høre dåselatteren fra sine – meget sjove – TV-shows.

Martins vitser har brug for dåselatter. Men hans grovmotoriske gebærder kræver et filmlærred. Og en instruktør. Fred Schepisi (udtalt skepsi) kommer fra Australiens nye bølge og har senest i USA lavet *Iceman*, en tynd kop te om et hulemenneske der dukker frem fra Indlandsisen, og *Plenty*, hvor Englands og Meryl Streeps skæbner krydser hinanden i efterkrigstiden, og Schepisi glemte England undervejs. Hvis han har humor, så skjuler han det godt, også i *Roxanne*.

Martin er brandmajor med kæmpenæse, og for hæmmet af næsen til at lægge an på Daryl Hannah. Det er den store romance, hvor generetheden træder sig selv over tæerne, mens Martin arbejder i den højere poesi. Og det skal så være både poetisk og morsomt. Men det kører jo på kønsmoral, hvor den amerikanske kan forekomme noget puritansk, især i komedier, hvor vitserne over den bliver tilsvarende pubertetsagtige. Et rumskib er landet, bortforklarer Martin sit fald fra et træ ned foran nogle ældre damer på jogging, rumvæsenerne ønsker sex med ældre kvinder! Fnis, gør de virkelig, neeej – hvor er de?!

Er det morsomt?

Kaare Schmidt

ENGELSK VASK OG STRYGNING

Personal Services – smæk for skillingen... (Personal Services) England 1986. I: Terry Jones. M: David Leland. F: Roger Deakins. Kl: George Akers. Medv: Julie Walters, Alec McCowen, Shirley Stelfox, Victoria Hardcastle.

"Mænd kan li' sex, kvinder kan li' penge", lyder et af Cynthia Paynes bonmots, som har gjort hende kendt og elsket i England, efter hun blev arresteret som bordelmutter og trådte offentligt frem. Hendes historie inspirerede David Leland til *Personal Services*, hvor Julie Walters er *Lærenemme Rita*, men nu i en helt anden boldgade. Som den naive, lidt snerpede og meget nysgerrige Christine Painter, der finder ud af at betale huslejen med personlig service og herefter skaber en større forretning specialiseret i opfyldelsen af de mere særprægede seksuelle ønsker.

Filmen vil være komedie med mening (engelsk hverdagsrealisme med blink i øjet), men hvad der er hvad, er ikke særligt klart i Terry Jones' usikre instruktion. Efter den første anholdelse udfolder en af pigerne en fin kønsideologisk anklage mod mandssamfundet, og dette "forfatterens budskab" punkteres morsomt af en anden pige, "Vær nu ikke dybsindig!" Alligevel slutter filmen netop i retssalen med Christines vision af diverse kunder på anklagebænken, så det var altså alligevel forfatterens budskab.

Fatalt er det, at personen Christine, filmens centrum og drivkraft, aldrig defineres. Vel kender et engelsk publikum Cynthia Payne i forvejen, men Christine er jo fiktiv, og spørgsmålet om *hvorfor* står stadig åbent til sidst. Julie Walters' rapkæftethed og sympatiske dynamik dirigeres i en masse retninger, men uden retning. Filmen er som Cynthia Payne, der – ifølge Julie Walters på pressemødet i København – besvarer ethvert spørgsmål ved at snakke om noget andet.

Tilbage er forklaringer på nogle af brancheterminologiens spøjse gloser, som er det vovede indslag i den ellers hvidvaskede lummerhed, der regelmæssigt tangerer det pinlige. "Det er ikke en sexfilm, men en film om sex", har Leland sagt. Desværre.

Kaare Schmidt

FRANSK UNDERHOLDNING

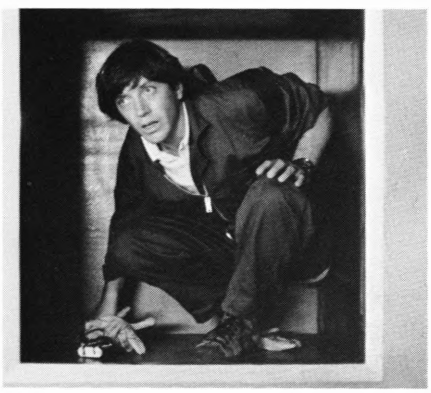
Hjælp – vi flygter (Les fugitifs) Frankrig 1987. I+M: Francis Veber. F: Yves Agostini Kl: Marie-Sophie Dubus. Mu: Vladimir Cosma. Medv: Gérard Depardieu, Pierre Richard, Jean Carmet, Michel Blanc, Maurice Barrier.

Vi kupper casinoet (Les specialistes). Frankrig 1986. I: Patrice Leconte. M: Patrice Leconte, Patrick Dewolf, Michel Blanc. F: Eduardo Serra. Kl: Joëlle Hache. Mu: Eric Demarsan. Medv: Bernard Giraudeau, Gérard Lanvin, Christiane Jean, Bertie Cortez.

Frankrig malker formlerne for eksportfähige folkekomedier. Efter Louis de Funès' eneherredømme, er odds bedre med komikerpar, der forholder sig mere til karakterkomedien end til farcen.

Instruktøren og manuskriptforfatteren Francis Veber fandt til *Vi er din far* (Les compères, 1983) den ideelle duo med Gérard Depardieu (der har korporlige ligheder med Obelix) og Pierre Richard (der er en europæisk pendant til Gene Wilder og ligesom ham bedst i det tantede): Bulldozeren og den hjælpeløse, hvilket giver associationer til næsten normale parforhold, uden at lave decideret fornærmende bøssekomedier.

I *Vi er din far* manglede der samspil med den karakterløse 16-årige dreng, det hele drejede sig om. Det er der rådet bod på i Vebers seneste opus *Hjælp – vi flygter* (hvis danske titel åbenlyst skal fange gamle inkarnerede Funès-fans) med samme duo, hvor der spilles op til en charmerende 6-årig mundlam lillepige – inspireret af Coline Serraus succes med en baby i *Tre mand frem for en baby* (Trois hommes et un couffin, 1985). Plottet flirter ligeså sikkert med det kriminalistiske som vor egen Erik Balling i Olsen Banden: Det drejer sig i al enkelthed om bankrøveren Lucas (Depardieu), der havner som gidsel for en håbløs amatørbankrøver (Richard) netop den dag Lucas løslades fra fængslet. Deres skæbner flettes sammen og Veber dyrker ganske dygtigt timet situationskomik uden at være synderlig subtil, ejheller trofast overfor helheden, men med en blank professionel overfladefernis.



Den kriminalistiske franske tradition tages mere alvorligt i *Vi kupper kasinoet*, men Patrice Leconte vil samtidig gerne lave en slyngelkomedie. Det lykkes da indledningsvis også ganske udmærket. Duoen er her mere jordnær i Bernard Giraudeaus og Gérard Lanvins skikkelser som godt definerede dramaturgiske modsætninger. Lanvin spiller en småkriminel, der under et færdselsuheld under en fangetransport i de franske alper bliver lænket sammen med den hærdede storforbryder Giraudeau. Den forhærdede får kvalt en politimand med lænken og så går den vilde forbryderjagt, hvor både dialogen er økonomisk vaks og cinemascopeformatet udnyttes 100%. Men så kobles der en kølig fransk heltinde på komplottet og komedien viger for attacket på en elektronisk gennemsikret boks i Nices spillekasino. Her kan filmen ikke leve op til salig *Guld på gaden* – endsige *Topkapi*. Den glemmer helt og holdent sit cinemascope og veksler til en minutiøs gennemgang af eventyrlige elektroniske sikringsanlæg, som den ikke evner at sandsynliggøre mere end i en hvilken som helst agent 007-film (ja, glemmer simpelthen at oplyse hvordan man kan omgå boksens fingeraftrykssikrede udløsning). Komedien drukner i uoverskuelig elektronik og karaktererne går i opløsning.

Der er liv i europæisk film, men vi bør ikke spises af med europæisk film der egentlig helst vil være amerikansk. Det gør de alligevel bedre over there.

Carl Nørrested

FORKOMNE PLATUGLER

Platugler for viderekomne (Flodder) Holland 1986. I+M: Dick Mass. F: Marc Felperlaan. Kl: Hans van Dongen. Medv: Nelly Frijda, Huub Stapel, René van't Hof, Tatjana Simic, Lou Landré.

Mens vi venter på Fons Rademakers' Oscarbelønnede *Assault*, er en "almindelig" hollandsk film nået hertil, og det er jo ganske ualmindeligt. *Flodder* er et typisk hjemmemarkedsprodukt, folkekomedie med ål i strømperne, løsslupne patter og jodlen i kælderen, så man skulle tro Næsbygårds arvinger havde solgt ud af dansk kulturskat. Og så taler de gæve folk da heller ikke i deres hjemlands malebariske tungemål men i et eftersynkroniseret engelsk, der også lyder hjemligt.

Familien Flodder er hillbillies fra 17. kartoffelrække, moderniseret til baggårdsslum oven på en kemisk losseplads. Et revolutionært byrådsmedlem med nærsynede venstrefløjsbriller og luvslidt skolelærermappe får familien installeret i en villa i Sjangtofte og det kan nok være de lokale samfundsstøtter får slået asken af cigaren og antændt kanonerne, det hele ender med et panserangreb, der sætter Flodder under vand.

Det er rimeligt fornøjeligt udtænkt, ganske som man kan mistænke somme danske film for at være, men som vi jo ved fra hjemlige prøvelser, er der langt fra tanke til handling. Efter forteksterne fiser det hele ud i planløs tumlen omkring, hvilket var nok til at lokke to millioner hollændere i biffen på 8 uger og gøre filmen til den største hollandske succes nogensinde. Den danske titel er lige i øjet.

Kaare Schmidt

DER SKAL TRE TIL –

She's Gotta Have It (She's Gotta Have It) USA 1986. I+M+Kl: Spike Lee. F: Ernest Dickerson. Mu: Bill Lee. Medv.: Tracy Camila Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, Spike Lee.

Instruktøren har selv genrebetegnet sin film med trykte fortekster som "A Spike Lee joint", så lader man +9-brillerne blive i lommen. Ortografisk er den hjemme: Tænk om der havde stået "A joint by Spike Lee" (og navnet i håndskrift), så havde det hele oset af prætentioner. Hvis forteksterne havde været håndskrevne krible-krable-bogstaver, var man på forhånd stået af på grund af stjerneskæv indforståethed – og så indleder han alligevel med et digt, han må være en spøjs fætter.

Den næste overraskelse, filmen er i sort/hvid, dens all black cast introducerer sig selv i monologer, centreret omkring filmens star Nola Darling (– et navn der oser af skæv amerikansk underground, men, spillet af Tracy Camila Johns, er hun lige ud ad landevejen og oven i købet sød, så hende ser vi nok ikke mere til), og til monologerne føjes skuespillernes navne som et hult ekko af stjernesystemet.

Filmen slentrer småselvfølgeligt afsted, ledsaget af Bill Lees jazzende underscoring, og fortæller om Nola og hendes tre elskere: Jamie Overstreet (Tommy Redmond Hicks), der er den rare, forstående og følsomme, men alt for normale; den fønbølgede yuppie (buppie når man er black) Greer Childs (John Canada Terrell), der kan hive hende væk fra det dødsyge Brooklyn til smarte restauranter og er god for sex, når han endelig kan løsrive sig fra spejlet og fra at lægge joggingsættet i pressefolder; og endelig Mars Blackmon (Spike Lee), der er tåbelig og barnlig, og som hun kan pjanke med. Idealet er en kombination af dem alle tre, men de vil alle have eneretten. Selvom filmen drejer sig om sex, slipper vi for at instruktøren savler over sin dejlige hovedrollepige.

She's Gotta Have It er fortrinsvis komedie, men den er ikke problemløs. Den er en behagelig sort aflægger af de film fra undergrunden, der har nået offentlighedens opmærksomhed efter Jim Jarmushs gennembrud. Mens han står i fare for at knytte sig alt for inderligt til Europa, er Spike Lee befriende amerikansk, sort og uetableret.

Carl Nørrested

OPRØR, FRIHED OG KÆRLIGHED

Langfrakkerne (Les longs manteaux). Frankrig-Argentina 1986. I: Gilles Béhat. M: Jean-Louis Leconte og Gilles Béhat, efter roman af G. J. Arnaud. F: Ricardo Aronovitch. Mu: Jean-François Leow. Kl: Geneviève Vaury. Medv: Bernard Giraudeau, Claudia Ohana, Robert Charlesbois, Federico Lopez.

Den sydamerikanske prærie har som den amerikanske en speciel myteskabende kvalitet, der gør sig med effekt på billeder. En kvalitet, den herhjemme ukendte instruktør Gilles Béhat, har forstået at udnytte i sin film, *Langfrakkerne*, som blev vist i dansk tv 5. september. Den er historien om en lidt forsoren franskmand, en geolog, der af grunde som kun antydes, har søgt ensomheden i en øde grænseby.

Der er en aura af 60'ernes spaghettiwestern over lokaliteterne. Prærielandskabet underlægges med et skæbnefyldt musiktema, og vinden hvirvler jævnligt støvet op i den lille by, som et tegn på den død de "lange frakker" – øgenavnet for de halvmilitære enheder, der ligger i krig med den siddende demokratiske regering – vil føre med sig, da de pludselig og på ganske umærkelig vis indtager byen. Som i Leones westerns bliver scenerne tilføjet en mytisk dimension, billedernes referencer forekommer ikke længere at være reelle, men metafysiske.

Det er tilfældighed eller skæbnen, der involverer geologen i de voldsomme begivenheder, som omfatter et attentat på en løsladt venstreorienteret forfatter, der under den siddende demokratiske regerings beskyttelse skal eskorteres over grænsen til Argentina. Attentatet skal finde sted i grænsebyen, hvortil også forfatterens datter ankommer. Hun bliver den direkte anledning til geologens handlekraft, men forholdet mellem dem får aldrig lov til at blusse romantisk. Tværtimod, der er mere modstand end tiltrækning imellem dem. Det nærmeste de kommer hinanden er under et brutalt simuleret voldtægtsforsøg. Den kontante spænding er gennemsyret af en bizar nihilisme, der ikke efterlader indtrykket af endelig sejr eller at demokrati og diktatur skulle være hinandens modsætninger i et land, hvor regenterne sidder løst i sadlen og hvor militæret kan bestikkes. Oprør, frihed og kærlighed er filmens temaer, hvori man kan aflæse en politisk refleksion over et revolutionshærget lands blodige kriser. Men man kan også se det som udtryk for en almen menneskelig tilstand, som her males frem, sensuelt, voldsomt og overmåde spændende, af en instruktør, der bestemt er et nærmere bekendtskab værd.

Steen Salomonsen

SUKKER, MIN ELSKEDE...

Sugarbaby (Zuckerbaby) Vesttyskland 1985. I & M: Percy Adlon, F: Johanna Heer. Kl: Jean-Claude Piroué. Medv.: Marianne Sägebrecht, Eisi Gulp.

Roland Barthes bemærker et sted, at amerikaneren i begyndelsen af 60'erne konsumerede dobbelt så meget sukker som franskmanden. Dét har, siger han, ikke bare nationaløkonomisk interesse. Næh, sukkeret er en »holdning«, en institution, ligesom vinen er det i Frankrig. Pointen ved at bemærke amerikanerens sukkerforbrug er derfor at bruge *andres* særheder som indgang til sine egne.

Særheder er der nok af i Percy Adlons *Sugarbaby*. Den handler om den tykke (for meget sukker!) Marianne, der arbejder hos en bedemand i München. Hun lever et ensomt, glædesløst, kagespisende TV-liv (hvorfor opfattes kagespisning og TV-kigning egentlig som glædesløst?). Men pludselig forelsker hun sig i en *stemme*, der siger "Zurückbleiben, bitte!": elektroføreren i U-bahn. Marianne kusser sig alvorligt op og får – l a a a n g t om længe – opsporet ham. Sammen lever de 14 hektisk lykkelige dage; som leger de far, mor og ingen børn. Finalen er et rok og rulbal med jitterbug. Men: så vender elektroførerens kedelige kone hjem fra begravelse, svinger håndtasken og skinkerne (undskyld, men vi er vel i Tyskland) og så er *alles vorbei*. Marianne ser ud til at starte et nyt liv som elektrofører-luder.

Sugarbaby er en anderledes film. Det er anderledes at have en tyk kvinde som identifikationsobjekt. Det er anderledes at se kvinden jagte manden. Det er anderledes at se farver, der sætter gængs, realistisk farvebrug i relief som det, den er: en konvention (hvis man tænker på Kurosawas første, ligeså 'sære' farvefilm, *Byen uden årstider*, får man et tilnærmet billede af *Sugarbabys* farver). Det er anderledes med et kamera, der i lange sekvenser bevæger sig i bløde bevægelser op og ned og frem og tilbage i forhold til personerne.

Så hvis man har en faible for det anderledes, for det sære, og ellers kan bære en noget lang midterdels intense interesse for undergrundsbanens køre- og turnusplaner, må *Sugarbaby* være sagen. I så fald skal der ikke lyde noget "Zurückbleiben, bitte:" fra min side.

Palle Schantz Lauridsen

TOFF SVENSK POLISFILM

I lovens navn (I lagens namn) Sverige 1986. I: Kjell Sundvall. M: Hans Iverberg, Leif G. W. Persson efter Perssons "Samhällsbärarna. F: Peter Mokrosinski. Kl: Ulla Lennman. Mu: Ulf Dageby. Medv: Sven Wollter, Stefan Sauk, Anita Wall, Ernst Günther, Carlo Barsotti, Pia Green, Marvin Yxner, Sven Holm.

Sverige fik med forfatterparret Sjöwall/Wahlöö en hel romantradition, der bl.a. var kritisk overfor politietaten. Deres 10 bøger kaldtes samlet "Roman om en forbrydelse". Leif G. W. Persson, der ovenikøbet er doktor i kriminologi fra Stockholms Universitet, har videreudviklet traditionen med romanen "Grisfesten" (1978). Den filmatiseredes 1984 af Bo Widerberg som *Manden fra Mallorca* med Sven Wollter som Göteborgkriminalinspektøren Jarnebring på specialopgave sammen med Johansson (Tomas von Brömssen) omkring et postrøveri i Stockholm. I Widerbergs foregående film *Manden på taget* (1976), der var en filmatisering af Sjöwall/Wahlööss " Den afskyelige mand', indledte Wollter sin karriere som strømer. Skikkelsen Jarnebring opstod i Perssons roman "Profitörerna" (1979) og Wollter inkarnerede rollen i TV-serien fra 1983 med samme titel, videreførte den i *Manden fra Mallorca* og derefter i *I lovens navn*, som er en filmatisering af Perssons seneste roman "Samhällsbärarna" fra 1982.

Det er ikke noget under at instruktøren Kjell Sundvall skal spille med Popeye-muskler. Det gør han lidt for bastant og er støttet bombastisk af den polske fotograf Peter Mokrosinski i flot Panavision af et neoninflammeret Stockholm, hvor der lykkeligvis også er lækager i fjernvarmesystemet samt komponisten Ulf Dagebys actionmusik med ægte amerikansk rattlesnake. Dageby har ligefrem specialiseret sig i dyster Stockholmermetropolmusik, ligefra socialpædagogisk skæbnetung determinisme i Stefan Jarls *Et anstændigt liv* til denne films action-americana.

Det får altsammen lidt uheldige indvirkninger på karakteriseringen af bl.a. Jarnebring. Ellers holder instruktøren sig strengt til den lidt ulidelige svenska realistiska skolan, hvor sprittere brækker sig og slår en fis, når de får en på tuden, og blir man skudt er der blod og hjernevindinger i hele Stockholms omegn. Peckinpah kan gå hjem og vugge.

Filmen fortæller indigneret og helhjertet om selvtægtstendenser indenfor det svenske politi. En ung gruppe i det stockholmske politi har fået for vane at bekæmpe minoriteter fra sprittere til fremmedarbejdere og sætter ovenikøbet en kendingsmelodi på transistoren, når afstraffelsen foregår i dententionen for at overdøve hyl og skrig. Jarnebring forsøger at afsløre dem indenfor systemet. Han desillusioneres totalt, da selvste chefen for narkotikapolitiet (Ernst Günther) ikke viger tilbage for at anbringe falsk bevismateriale for at udrydde fremmedarbejderne, blot meget mere effektivt og systemvenligt end selvtægtgruppen.

Jarnebring afslutter dog ikke filmen med at smide politiskiltet i latrinen. Men hele attituden har paralleller til Dirty Harry-traditionen, omend Jarnebrings karakter ligger tættere på Popeye Doyle (Gene Hackman) i *French Connection*.

Fænomenet er interessant og sætter nordisk melankoli i amerikansk relief. I Danmark havde man næppe vovet at producere *I lovens navn*, her skal man nemlig helst have politiet med til at drøne rundt som velvillig gratis staffage. Men man kan vel alligevel snart forestille sig en dansk film, hvor fremmedarbejdere hoverer i despekt over danske strømere, indtil Okking svinger næverne.

Carl Nørrested

PALMES SIDSTE FILM

Brødrene Mozart (Bröderna Mozart), Sverige 1986. I: Suzanne Osten. M: Etienne Glaser. Suzanne Osten, Nichlas Rådström. F: Hans Welin, Selveig Warner. Kl: Christina Jernstrøm. Mu: W. A. Mozart ("Don Giovanni", radiosymfonien under ledelse af Ohko Kama). Medv: Etienne Glaser, Philip Zanden, Henry Bronett, Loa Falkman, Agneta Ekmanner.

Filmen foregår på et konservativt svensk stadsteater, hvor en instruktør, spillet af Etienne Glaser, giver sine eksperimentelle visioner frit løb under en opsætning af "Don Giovanni". Mozarts udødelige opera skal undergå radikale ændringer, såvel i handlingsgang som i selve den sceniske fremstilling. Skuespillerne skal iføre sig skaldepande og agere på en scene dækket med våd jord. Musikken skal peppes op, arierne parodieres med henblik på operaens erotiske aspekt. Altsammen for at synliggøre den angiveligt revolutionære kraft hos Mozart for et moderne publikum.

Naturligvis går dette ikke an på et velrenommeret teater. Man forgriber sig ikke på institutionen Mozart; hvad vil publikum sige, lyder det tilbagevendende spørgsmål i al dets banalitet. De klassisk skolede sangere reagerer med henholdsvis vrede og såret forfængelighed, når solopartierne henlægges til koret, og musikerne henviser til fagforeningen, da de sættes til at udvikle et erotisk forhold til deres instrument. Alligevel lykkes instruktørens projekt og egentlig til alles tilfredshed. Det lykkes ikke gennem åben kamp mellem temaets poler, kunstnerens frihed kontra borgerlig konventionalisme, men gennem forførelse. Kunstneren som forfører og kunsten som en uimodståelig proces, der kan bringe selv det mest konforme sind på gunstige afveje, det er hvad Suzanne Ostens *Brødrene Mozart* handler om.

Det lykkes egentlig også ganske godt for Suzanne Osten at give dækning for kunstens uransagelige veje gennem en stil, der giver det velkendte en ny drejning. Filmen svinger mellem burlesk komedie og endda ren farce med aner i Marx Brothers (filmens kryptiske titel kunne blandt flere muligheder forstås som en henvisning til brødrene Marx), samt svulstig parodi, der trækker på både operafilmens uundgåelige teatralskhed, Fellini, Scola, Formans *Amadeus* og i et par enkelte scener ekkoer sanglektionerne fra Welles' *Citizen Kane*.

Referencerne træder imidlertid ikke frem som egentlige citater. De fremstår snarere som et væv, en slags baggrundstæppe, filmen spiller på, og som indlejret i forløbet netop gør stillejets ustandselige skift i filmen forførende i al dets troværdige uforudsigelighed. Det groteske finder her undervejs sin kunstneriske troværdighed, det usandsynlige får en poetisk rimelighed, også når Mozart selv, i en noget jordslået fremtoning, i glimt træder frem og kigger på under prøverne. I teatrets verden, når den kunstneriske proces er i gang, bliver alting muligt, det velkendte transformeres og konventionerne smuldrer.

Når så *Brødrene Mozart* ikke er blevet nogen videre kraftfuld film, skyldes det for det første de mange alt for letkøbte points, den scorer på teaterverdenens establishment, og for det andet at den ikke kan nære sig. Ikke blot kunsten, men også kunstnerpersonligheden idealiseres. Trods Etienne Glasers underfundighed forbliver hans instruktør temmelig hævet over de begivenheder, han har sat igang. Der er en god del frelsernykker i dette portræt af en kunstner ude på kanten, som filmen sagtens kunne være foruden. Men Suzanne Osten har altså åbenbart ville have det således: en film, der mere prosaisk også har til hensigt at propagandere for det eksperimentelle teaters eksistensberettigelse.

Steen Salomonsen

PÅ LYD-SPORET EFTER DEN TABTE TID

Han døde med åbne øjne (On ne meurt que deux fois) Frankrig. I: Jacques Deray. D: Michel Audiard. M: Jacques Deray, Michel Audiard. F: Jean Penzer. Kl: Henri Lande. Mu: Claude Bolling. Medv: Michel Serrault, Charlotte Rampling, Xavier Deluc.

"For Guds skyld, hurtigt! – hurtigt! få mig til at sove, eller væk mig – hurtigt! hurtigt! Jeg siger jer, jeg er død!"

Disse gruopvækkende, grænsebrydende ord kommer over læberne på Edgar Allen Poe's M. Valdemar. Han er i dødsøjeblikket blevet udsat for magnetiske strygninger, der sætter ham i stand til at tale – hinsides livet. Mindre uhyggeligt bliver det ikke, da Valdemar øjeblikke efter går i opløsning og ender som en "rådden, modbydelig stinkende pøl".

Valdemar kan tale efter sin død. Det har andre kunnet både før og siden, Hamlets far, f.eks. (eller rettere: hans ånd og andre ånder med den) – og Fritz Langs Dr. Mabuse. I *Dr. Mabuses testamente* optræder hans krop og stemme hver for sig. Enten den ordløse krop eller den kropsløse stemme, der – skjult bag et forhæng – udsteder sine ordrer ved hjælp af et sindrigt Storm P.-system med en tragtgrammofon som væsentligste ingrediens. Tænk i denne forbindelse også på Beineix' *Diva*, hvis operasangerinde først til sidst overvinder en panisk angst for at lade sin stemme optage på bånd.

Det kunne være spændende engang at skrue en filmhistorie sammen, der koncentrerede sig om stemmen i filmen. Man kunne f.eks. spørge: hvor taler den fra? Fra en krop? (hvilket er det normale! Men hvis kroppen er død opstår der problemer). Fra en højttaler, som hos Lang? Det *kan* skabe problemer. Fra det overjeg, der hos Freud ikke "på nogen måde kan benægte sin herkomst fra det hørte"? Altså fra en 'samvittighedens stemme', som da Marion i *Psycho* hører chefens bebrejdelser? Fra en kropsløs maskine som i *2001*, hvor computeren, Hal, ender med at tage kommandoen? Kan stemmen bringes til at sige mere end den selv vil, eller er den af en eller anden grund låst fast på kun at kunne sige bestemte ting? Er det sidste tilfældet, bliver de, der lytter til stemmen, med garanti død-frustrerede.

Det er Jacques Deray's *Han døde med åbne øjne*, der tjener som påskud for disse overvejelser. Filmens egentlige hovedperson er netop en kropsløs stemme. Den myrdede Charly Berliner har – *inden* (trods alt) sin død – indtalt en række kassettebånd. De handler en hel del om sex og sandelig om ikke Charly kommer med et bud på, hvem der kan have myrdet ham. Men selvfølgelig: han siger for lidt, han er ikke nok tilstede: det er ikke muligt at bringe hans krop og hans stemme sammen igen for derved at få *hele* historien. Den logiske løsning består selvfølgelig i at bringe denne mangel til ophør ved at give kassettebåndenes stemme en krop. Til det formål betjener filmen sig af kriminalassistent Staniland ("Robert Staniland, Bob for venner, Bobby for kvinder"). Han bliver sat på mordsagen og påtager sig efterhånden stadig flere af den myrdedes attributter og vaner. Det drejer sig altså for Bobby om at sætte sig i den dødes sted. Charly havde blandt andet for vane at gå i seng med en vis, mystisk Barbara (Charlotte Rampling), så det gør Bobby også – på trods af at han er noget skræmt ved situationen. Altsammen for at opklare, hvad der viser sig at være en lidt fortænkt blodskamssag: Barbaras bror, Marc (Xavier Deluc), elsker sin søster så meget, at han ikke kan lade hende have andre. Derfor blev Charly myrdet, derfor skal Bobby myrdes. Og selvom han, den midaldrende ungkarl, er blevet forført godt og grundigt (guderne må vide hvorfor) af Barbara, den katteøjede, livserfarne, Lauren Bacall-replikant, er han dog så meget en lovens mand, at han til sidst overgiver hende til videre retsforfølgelse. Tværs igennem opklaringshistorien klinger da slutteligen moralen: Barbara anklager Bobby for ikke at være oprigtig, hvad hun påstår altid selv at have været. Det er ligemeget, om man undervejs overskrider nogle tabuer, incesttabuet f.eks.: bare man er oprigtig i sine følelser og i de udtryk, man giver dem.

Han døde med åbne øjne er i høj grad en dialogens film. Replikkerne flænser luften som karateslag i en Bruce Lee film og overfører i fin stil den hårdkogte, desillusionerede film noir's Marlowe-univers til en fransk metropol, der er befriende renset for Eiffel-tårne og andre parisermytologier. Kan man se bort fra den dybsindigt-platte morale og holder man i øvrigt af elegante, franske variationer over velkendte krimi-temaer, kan man se frem til en lunende, indendørs oplevelse i efterårets vandkolde rusk.

Palle Schantz Lauridsen

UD AF JUNGLENS MØRKE...

Allan Quatermain and the Lost City of Gold. USA 1986. I: Gary Nelson. M: Gene Quintano. F: Alex Philips. Mu: Michael Linn. Medv: Richard Chamberlain, Sharon Stone, James Earl Jones, Robert Donner, Henry Silva.

Ud af junglens mørke tumler en miserabel Richard Chamberlain, skarpt forfulgt af blodtørstige sorte. Han ser faktisk ud af helvede til: forrevet, mørbanket og svedende febervild, så det nærmer sig dødsgrænsen, hvilket straks fik mine forventninger til denne anden ombæring af *Kong Salomons miner* fra 1985 til at stige skyhøjt. Måske der her var en manuskriptforfatter eller instruktør på spil, der virkelig havde set sig gal på Chamberlain og alle dumme gentagelser. For firsernes Alan Quatermain er ikke andet end et pauvert forsøg på at gentage, hvad Spielberg har gjort så godt med sin Indiana Jones. Meget af handlingen fra denne anden ombæring, en del af effekterne samt originaltitlens ordlyd og signatur er direkte hentet fra *Indiana Jones and the Temple of Doom*.

Det viste sig da også, at jeg havde set galt i junglemørket. Det er ikke helten, men blot en bekendt af ham, der her i filmens start raver forstyrret rundt. I næste scene træder Chamberlain frem, iført sit stiveste tropepuds, og giver alt hvad han har i sig. Og straks falder filmen til et niveau, der må være en ny bundrekord for rabalder-producenterne Golan og Globus.

Steen Salomonsen

NYT FRA SPIELBERG

Fantastiske fortællinger (Amazing Stories). USA 1987 (med TV-episoder fra 1985-86).
Sidste togt (The Mission). I: Steven Spielberg. M: Menno Meyjes (efter udkast af Spielberg). F: John McPherson. Kl: Steven Kemper. Mu: John Williams. Medv: Kevin Costner, Casey Siemaszo, Kiefer Sutherland.
Da mumien blev far (Mummy, Daddy). I: William Dear. M: Earl Pomerantz (efter udkast af Spielberg). F: Robert Stevens. Kl: Joe Ann Fogle. Mu: Danny Elfman, Steve Bartek, John Williams. Medv: Tom Harrison, Bronson Pichot, Brian James, Tracey Walter.
Da Mr. Beanes tabte hovedet (Go To the Head of the Class). I: Robert Zemeckis. M: Mick Garris, Tom McLoughlin, Bob Gale. F: John McPherson. Kl: Wendy Greene Bricmont. Mu: Alan Silvestri, John Williams. Medv: Christopher Lloyd, Scott Coffey, Mary Stuart Masterson.

Det kræver efterhånden beherskelse af utallige mytologier for overhovedet at forstå, hvad der foregår i mange af tidens USA-billeder. Undsigelsen af den moderne, politisk dominerede virkelighed har de alle tilfælles. Det gælder lige fra den rene klaustrofobiske science-fiction – netop belejligt repræsenteret med *Star Trek IV: The Voyage Home* (1986) – til klikerne omkring Spielberg, Lucas og (i mindre grad) Coppola, samt den europæiserede/intellektualistiske underground med afstikkere op i offentligheden omkring Jim Jarmusch' marginaliserede weirdos.

Den største mytolog er branchens Peter Pan – Steven Spielberg, der lægger billet ind på intet mindre end Disney-arven (se Peter Schepelerns artikel i Kosmorama 177). A propos Disney-arven – der forhåbenligt ikke viser sig at være en Pagtens Ark – er Spielberg sammen med Universal producent på en tegnefilm instrueret af Disney-udbryderen Don Bluth *(The Secret of NIMH)* kaldt *An American Tail* – en musehistorie fra det store indvandrerår 1885 – og i samarbejde med selveste Walt Disney Pictures familiefilmen *Who Framed Roger Rabbit?*

I 1985 startede Spielberg som executive producer og idémand TV-serien *Amazing Stories* med korte, afsluttede eventyrfilm med tendens til gys. Almindeligvis er det biograffilm, der holdes tilbage et stykke tid fra TV, men her har vi en TV-serie, der er holdt tilbage fra salg til TV udenfor USA – så den kunne lanceres i biografen, her med tre episoder produceret af David Vogel (tidligere producent for gyserinstruktøren George Romero). Kortformen er som skabt til filmatiserede eventyr og tegneserier, og i Hollywood kan man, når man er Spielberg, tillade sig at køre på minutproduktionspris, hvor der ellers er tradition for at lavbudgettere kortfilm.

The Mission er simpelthen Spielbergs kunstneriske trosbekendelse. Det imaginære action-mættede tegneseriemiljø er helt og holdent syntetisk skabt i atelieret både hvad angår in- og eksteriører. Filmen er et studieobjekt i krigs-sekvenser uden realoptagelser, hvor vægten er lagt på en fingerfin fornemmelse for klaustrofobiske kamerakørsler i rum (a la Wolfgang Petersens i *Das Boot* – der netop dyrkes som studieobjekt udi klaustrofobiske stemninger på de amerikanske filmskoler), nærbilledets økonomi kombineret med suveræn lydmixing både i vekslende niveauer og overgange til underscoring. Sådanne gennemførte stiløvelser tillader producenter sig ikke ustraffet i spillefilm (jvf. Hitchcocks *Rebet*).

B-17-maskinen Friendly Persuasion får et egetliv som transporttoget Casey Junior i tegnefilmen *Dumbo* uden at være så gemytlig – næ, den har symptomer på selvdestruktion i sin talmytologisk uheldssvangre 24. mission. Teamets og flyverens kampmod holdes fortrinsvis oppe af helten Jonathans (Casey Siemaszko – 3-D i *Tilbage til fremtiden)* karikerende skitser, der har umiskendelige ligheder med disneyske storyboards. Fantasiens livsfunktion er netop det, der diskuteres under missionen. Her kan mænnerne kun tilbyde individuelle materielle smagløsheder omkring levendegørelse af det sexobjekt, den kyniske filmindustris stillbilleder har skabt i fænomenet Betty Grable. Jonathan derimod griber direkte ind i det kollektive ubevidste, og det agter han netop at efterkrigstidsforløse i den *filmindustri*, der i hans øjne er *kunsten* for hele det amerikanske folk – nemlig det der kommer fra Disneys tegnefilmsstudier. Så er det spørgsmålet, om der netop ikke skal en Spielberg til, for at elevere 80'ernes Disney-produkter, når det kollektive ubevidste vistnok sidst har været berørt af produkterne med *Peter Pan* i 1953?

Jonathan er skytte i maskinens bug. Han isoleres katastrofalt under slaget ved at blive lukket ude fra maskinen i sin kapsel, og samtidig blokeres landingshjulene, så man ikke kan buglande uden at han, flyets mascot, bliver dræbt. Alle de tekniske detaljer evner Spielberg at anskueliggøre uden at gribe til nogen tekniske forklaringer. Det er som bekendt djævelsk svært, men netop i denne stiløvelse fungerer det som en leg. En stadig strøm af tegninger vælder op fra lugen og ved fantasiens uendelige kraft slår et par gule tegnefilmshjul med gemytlige lapper og fe-støv ud på flyveren efter Jonathans blueprint. Først da han kommer til bevidsthed efter en lykkelig landing, forsvinder hjulene i fe-støv. Javel, det er grumme naivt, men harmonerer med en utrolig barnlighed, som netop er forudsætningen for vor vedvarende kærlighed til filmmediet. Så det er ikke så dumt, det. Samtidig har filmen det noget buldrende selvsmagende, selvmytologiserende, som går igen i næsten alle Spielbergs produktioner.

Det buldrende og udelukkende storyorienterede er fremherskende i de to øvrige *Amazing Stories*. William Dears *Mummy, Daddy* bygger på et udkast fra Spielberg. Dear er en ny protegé (f. 1944), der har arbejdet med 8mm hjemme på køkkenbordet og ellers slået sine folder som assistent for Paul Schrader og arbejdet med reklamefilm og en enkelt musikfilm (*Rio* med Michael Nesmith). Han debuterer i år med spillefilmen *Harry and the Hendersons* produceret af Spielbergs selskab Amblin Entertainment.

Mummy, Daddy leger med den idé, at man indspiller en sequel på de locations (selvom det oplagt er atelier), hvor mumien åbenbart raserede i Karl Freunds film *The Mummy* fra 1932. Den blev netop indspillet 10 år efter man sensationelt havde åbnet Tutankhamons grav i oprigtig forventning om idelige forbandelser for forstyrret gravfred. Mumieskuespilleren (Tom Harrison) får at vide at hans kone skal føde og han fiser afsted til klinikken iført sit mumiekostume, skræmmer folk fra vid og sans og løber ind i den rigtige mumie, som selvfølgelig havner i filmoptagelserne, mens skuespilleren, bl.a. på motorcykel, forfølges af alle mulige, inklusive den genrenødvendige lynchningsmob, der roder slemt med monstrenes afmægtighedsformler. Det er en vittig situationskomedie, med tegneseriepointe a la gru-serierne "Tales of the Crypt", og ikke destruktivt udmattende som *1941*.

Robert Zemeckis' bidrag er en skuffende vandet makaber vittighed, hvor glade drenge (ledet af Rick Carter) har tilbragt mange lystige timer i special-effectafdelingen på at skabe et tåbeligt omkringfarende afhugget hoved. Hovedet tilhører Dr. Emmett Brown fra *Back to the Future*, som tyranniserer en ignorant ungdom med Shakespearecitater. Christopher Lloyd er åbenbart blevet Zemeckis favoritskuespiller og har da også en rolle – forhåbenligt med hoved – i hans næste film *Who Framed Roger Rabbit?*

Back to the Future resulterede i morsomme periodesammenstød, de optræder som en ejendommelighed i denne episodefilm, hvor gadebilledet udelukkende består af 50'erbiler, skønt filmen foregår i samtiden. En funktion man kun kan sige "nå" til, det er ikke værd at spørge "hvorfor".

Carl Nørrested

GAMMELT FRA SPIELBERG

I Wanna Hold Your Hand (I Wanna Hold Your Hand) USA 1978. I: Robert Zemeckis. M: Robert Zemeckis, Bob Gale. F: Donald M. Morgan. Kl: Frank Morriss. Mu: EMI Records med The Beatles. Medv: Nancy Allen, Bobby Di Cicco, Marc McClure, Susan Kendall Newman. Theresa Sadana, Wendie Jo Sperber, Eddie Deezen.

Tyveåret for udsendelsen af Sgt. Pepper er den ydre anledning til dansk distribution af Zemeckis' periodpiece og debutfilm *I Wanna Hold Your Hand* fra 1978, hvor Spielberg er executive producer. Den er tydeligvis opstået i kølvandet på nostalgisucceserne *The Last Picture Show* af Peter Bogdanovich (1971) og *American Graffiti* af George Lucas (1973). Den giver et øretæveindbydende godt billede af ofrene for og skaberne af den amerikanske succesmyte, og så er den ovenikøbet hægtet på nogle langhårede Liverpooldrenge, som vi kun aner fra udsyn under sengestolper og dækket af TV-udstyr under Ed Sullivanshowet i New York, 1964.

Filmens spinkle handling fortæller om en gruppe kulrede unge fra Maplewood, New Jersey, der på må og få begiver sig afsted i en flot limousine (som de får kapret ved at få en kedelig bedemandssøn med på slæb) til Beatles' domicil i New York. Alt drejer sig om at komme tæt på idolerne, få fat i relikvier og fremfor alt få fat i billetter til Sullivanshowet. Den heterogene gruppe spænder lige fra en psykopatologisk freak (Nancy Allen), der standser bilen ved samtlige telefonbokse, når Murray the K (der for øvrigt spiller sig selv) er i luften, for at vinde billetter til showet, til en fanatisk Beatleshader (Susan Kendall Newman). Filmen er til tider veloplagt situationskomedie, der dog ikke kan bære spillefilmlængde – alt i alt for meget nostalgi. Filmens mest groteske præstation ydes af Eddie Deezen, der i frenesi endog overgår Nancy Allen.

Allerede i sin debutfilm har Zemeckis sans for sære detaljer: Man sælger ægte Beatleslagenstumper i en foyer til en biograf, der viser intet mindre end *Tranerne flyver forbi* (er det for at sætte russisk tristesse i relief?).

Carl Nørrested

SÅ FLÆNSES DER IGEN

Freddy Krueger, spillet af Robert Englund med et sæt barberknive som fingre, udvisket gummiansigt med intakte øjne, udtjent borsalino uden svederem, strikketrøje og slasket jakkesæt, er et fænomen fra en række nye succesrige, ulækre gysere, *A Nightmare on Elm Street 1-3*, startet af instruktøren Wes Craven 1984 i den slidte kæde fra *Motorsavsmassakren*.

At Freddy nu kommer til danske biografer skyldes at 3'eren i marts slog *Platoon* af pinden som mest indbringende film i USA. De øvrige titler kan man herhjemme kun få set ved at sende sine søde børn ned til den rare videomand og spørge efter *Morderisk mareridt 1* og *2*. Wes Craven er på 3'eren gået over i executive producerens geledder og har overladt instruktionen til debutanten Chuck Russell, som ligger på linje med George Romero, David Cronenberg, Tobe Hooper osv.

Freddy opererer i drømmeverdenen som en forpint, forlængst afdød sjæl, der trækker en masse kønne, sagesløse teenagere ind i selvmordet, når de overgiver sig til søvnen. Det er hævnen, fordi teenagernes forældre engang gjorde fællessag mod barnemorderen Freddy og brændte ham i en ovn på en bilkirkegård. Freddy opererer da også fortrinsvis fra (ovnen i) et mystisk hus' kælderrum, der alt i alt kan oversættes til "det' et" i horrorgenren.

Mareridt på Elm Street – Dream Warriors (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors) USA 1987. I: Chuck Russell. M: Wes Craven, Bruce Wagner. F: Roy Wagner. Kl: Terry Stokes. Mu: Angelo Badalamenti, Dokken. Medv.: Robert Englund, Heather Langenkamp, Patricia Arquette, Larry Fishburne, Priscilla Pointer, Craig Wasson, Brook Bundy, Rodney Eastman, Bradley Gregg, John Saxon.

Der er ikke sparet på usarte effekter, som drengede mediemænd har muntret sig med i mange arbejdstimer. En fyr føres i døden som marionet ved Freddys hiven i sener og årer og et par arme af krystalliserede trykte kredsløb og andet TV-indmad slår ud fra en monitor, hvor Freddy popper frem med stueantennen i panden og hiver en pige durk ind i Dick Cavett Show med Zsa Zsa Gabor som gæst (og Freddy som uindbuden), hele bagvæggen er sodet.

En filmsituation er hvad man gør den til, det udnyttes til fulde. Der blæses på sandsynligheden og det appellerer til vor underernærede hang til surreelle biografoplevelser, som vi åbenbart får lidt indfriet her i 80'erne.

Carl Nørrested

BANG-BANG

Afpresning (52 Pick-Up) USA 1986. I: John Frankenheimer. M: Elmore Leonard, John Steppeling efter Leonards roman. F: Jost Vacano. Mu: Gary Chang. Medv: Roy Scheider, Ann-Margret, John Clover, Vanity.
Heat (Heat) USA 1987. I: R. M. (Dich) Richards (og tre andre undervejs). M: William Goldman efter egen roman. F: James Contner. Kl: Jeffrey Wolf. Mu: Michael Gibbs. Medv: Burt Reynolds, Neill Barry, Karen Young, Peter MacNichol.
Kærlighed i kugleregn (The Big Easy) USA 1986. I: Jim McBride. M: Daniel Petrie Jr. F: Affonso Beato. Kl: Mia Goldman. Mu: Brad Fiedel. Medv: Dennis Quaid, Ellen Barkin, Ned Beatty, Ebbe Roe Smith, John Goodman, Lisa Jane Persky.

"To protect and serve" er politiets motto i USA. Men det er et mildt sagt velkendt tema i amerikanske krimier at klare ærterne selv. I bedste fald er politiet udueligt, i værste fald er det forbryderne, som politiet vil "protect and serve".

I *Afpresning* er Roy Scheider manden, der ser rødt. Via et videotape af et sidespring afpresses han af en gruppe plattenslagere af skuffen sexklub, narkohandel og mord for sjov. Han opsporer dem og spiller dem ud mod hinanden – jævnt kedeligt, bortset fra nogle ekvilibristiske kamerakøreture, der afslører, at instruktøren er den engang så talentfulde John Frankenheimer.

Heat begynder lovende med en oppustet og usympatisk Burt Reynolds, der får tærsk af en lille nar med briller. Men, ak, Burt var betalt af narren, og snart vælter han sine kilo rundt i karatespring, som må have skaffet special effects manden lønforhøjelse. Et par af Burts venner får ilde medfart i Las Vegas, så Burt må ordne en hel hær af svært bevæbnede mafiamordere med de bare næver for at få orden i regnskabet. Her er ingen kamerakøreture.

I *Kærlighed i kugleregn* omkommer en del lejemordere på mystisk vis, og en politiløjtnant finder med en kvindelig statsadvokats hjælp ud af, at politifolk står bag for at sikre sig bestikkelse. Vor helt er selv lidt småkorrupt og dertil ret charmerende, så damen vakler lidt, men de finder dog kærlighed i kugleregn. Det er rimeligt underholdende, med god New Orleans-stemning og den opløftende Dennis Quaid som en lidt anderledes actionhelt.

Kaare Schmidt

KUNST OG KLIPFISK

Babettes Gæstebud (Danmark 1987), I+M: Gabriel Axel efter Karen Blixens fortælling. F: Henning Kristiansen. Mu: Per Nørgaard. Medv: Stéphane Audran, Birgitte Federspiel, Bodil Kjer, Jarl Kulle.

"Den middag ville jeg gerne lave", sagde en ældre, kvindelig tilskuer, da lyset tændtes efter *Babettes Gæstebud* – "men min mand vil kun have risengrød", fortsatte hun på vej ud i en verden, der er knap så guddommelig som Babettes festmiddag: Skildpaddesuppe med amontillado, Blinis Demidoff med Veuve Cliquot 1860, Cailles en Sarcophages (vagtler i butterdejsreder) med Clos Vougeot 1846 fulgt op af kage og eksotiske frugter. Min kære medtilskuer har faktisk – ligesom gæsterne til gallapremieren (den markedsføring!) – mulighed for at gøre Babette – eller rettere kokken Jan Pedersen – kunsten efter: opskrifterne på herlighederne stod faktisk i adskillige aviser i forbindelse med premieren (de medier!). Med den beklagelse, at ægte skildpaddesuppe ikke må laves mere. Om et kulnarisk mesterværk vil have effekt på den risengrødsspisende julenisse, er så spørgsmålet. Filmen ville svare "Ja". Babette forbrødrer med sine gastronomiske tryllerier de jordbundne, puritanske vestjyder, hun er havnet i blandt. Nid og nag afsløses af kærligt drilleri og varm sympati, gulligt gustne gammelkone-kinder farves med livets og vinens røde kulør. De vandige lymfatikere bliver til vinøse sangvinikere. Altsammen på grund af madkunstens forvandlende kraft.

Babettes Gæstebud er en meta-tekst; et kunstværk om kunsten og dens betingelser, funktioner og udøvere. En blixensk selvros, der ikke stiller sit lys under en skæppe: "Se bare, hvad vi kunstnere kan. Vi kan fremstille anekdoter om kunstneren og derved berede modtageren den samme himmelske nydelse, som anekdotens kunstner bereder *sine* modtagere".

Bortset fra nogle geografiske revisioner (handlingen udspilles i Vestjylland og ikke som hos Blixen i Norge) er Gabriel Axel så tro over for baronessens 'ur-tekst', som det nu er muligt, når der gåes fra en udtrykssubstans til en anden: to aldrende præstedøtre, Martina og Philippa, har en franske tjenestepige, Babette. Filmen forklarer hvorfor. De to søstre fortryllede tidligere de unge mænd, men deres far – den lokale profet – betragtede den jordiske kærlighed og ægteskabet som begreber uden større betydning; så søstrene måtte skænke deres kærlighed til Gud og menighedens fattige. Det gik i sin tid ud over husar-løjtnant Lorens Löwenhielm, der end ikke kunne få sig selv til at bejle til Martina. Derfor måtte også han sublimere. Han valgte karrieren i erkendelse af, at der er ting i denne verden, "som er umulige". En tilsvarende ulykkelig skæbne overgik den berømte sanger Achille Papin, der forelskede sig i Philippa og hendes sangstemme, men måtte se sig skuffet i sin dobbelte kærlighed og derfor rejste tilbage til Paris. Det er dog ham, der senere sender søstrene Babette på halsen. Som flygtning fra Pariserkommunens efterdønninger kommer hun til dem med en anbefaling fra Papin: "Babette kan lave mad", skriver han lakonisk. Derfor bliver franske Babette tjenestepige for de vestjyske gammeljomfruer. Da de mange år senere i det små vil festligholde faderens 100 års fødselsdag, beder Babette om lov til af egne midler at afholde en fransk middag for den splittede og aldrende menighed. Søstrene giver tøvende deres tilladelse, men ængstes i gudfrygtighed så meget ved synet af vinen og det øvrige djævelskab blandt Babettes indkøb, at de enes med deres brødre og søstre om, at ingen skal sige et ord om tragtementet. Blot ved de ikke, at Löwenhielm, der i mellemtiden har indfriet sine karriereønsker og er blevet general, tilfældigvis er i nærheden og også bliver gæst ved taflet. Han kommer til at virke som djævelens advokat. Dels er han den eneste, der véd at værdsætte bordets glæder, og dels genkender han Babettes *cailles en sarcophages* fra et besøg på den udsøgte pariser-restaurant Café Anglais. Han må, selvom det strider mod hans ungdoms erfaringer, på baggrund af sin uventede oplevelse konkludere, at "i vor smukke verden er alting muligt". Selv de gode, skærmydslende søstre forstår, at Babette er kunstner, og at hendes kunst ikke er af denne verden: "I Paradis vil Du være den store Kunstner som det var Guds Mening af Du skulde være! – Oh, hvor Du vil henrykke Englene!" slutter Philippa i en parafrase af slutordene i Papin anbefalingsskrivelse. Ord, der var møntet på den syngende præstedatters eget talent.

Så kunsten sejrer, Papins diskurs bliver – bl.a. qua dens fordobling i Philippas punchline – filmens "morale". Man skal ikke i misforstået gudsfrygtighed betragte kunsten som djævelens værk. Den kan nemlig bringe det profane i midlertidig kontakt med det sakrale, momentvis hæve mennesket op fra den sure, dagligdags trædemølle.

Denne "morale" trækker spor baglæns i fortællingen. Ghitas Nørbys fortællerstemme er således kærligt ironisk over for det barske liv, der leves i elementernes nærhed. Fortælleren *bag* Nørby bærer ved til det samme bål. F.eks. vækker den boblende øllebrød, der er par gange fylder billedrammen helt ud, moro i biograf-salen: stemningen er lagt tilrette inden de afsluttende pointer falder.

Babettes Gæstebud er først og fremmest et indre drama, så den er en stille film. Den skifter ubesværet mellem de forskellige miljøer (Vestkyst-beboelsens lave hyter, hofballet på Stockholm slot . . .), og dens stilfærdige humor stemmer én forsonligt over for det ellers tunge kunsttema. De mange transformationer filmen igennem fungerer – tematisk (det er vel Blixens skyld) og visuelt (det er vel Axels skyld): øllebrød og klipfisk bliver til skildpaddesuppe og Blinis Demidoff. De mørke salmesyngende jyder bliver til lyse, næsten muntre "svirebrødre", det syndflodsagtige regnskyl, der ledsager Babettes ankomst, bliver til stjerneklar nattehimmel.

Babettes Gæstebud lader langsomt op til sin afsluttende, synliggjorte og altså ydre klimaks: kunstværket, der ikke blot er en fryd for de spisende ganer, men også for deres og vore blikke. Sådan er det hele vejen igennem. Kun i to tilfælde er skønheds-æstetikken mig *for* påfaldende, nemlig i de scener, hvor Babette i tankefuld ensomhed vandrer omkring først i solnedgangen på heden og siden langs en krøyersk strand; scener, der bringer ubehagelige mindelser om Pollacks Blixen-farvelade *Out of Africa*.

Men under alle omstændigheder: *Babettes Gæstebud* er en film, jeg er meget glad for at have set. Velbekomme!

Palle Schantz Lauridsen

Sponsorer efterlyses

Erhvervslivet i rollen som sponsor for kunst- og kulturinstitutioner har været debatteret i løbet af året, og holdningerne har været de traditionelle hos politikerne. De borgerlige synes, at det er i orden med privat støtte til de offentlige institutioner. Nogle af dem formentlig fordi de tror, at staten så kunne slippe nogle forpligtelser og spare nogle penge. Socialisterne derimod slår syv kors for sig ved tanken, og nogle af dem tror formentligt af et ærligt hjerte at det at modtage støtte fra erhvervslivet er det samme som at forskrive sig til djævelen.

Ingen vil naturligvis påstå, at det er problemløst at blive sponsoreret af det private erhvervsliv. Men det er måske på sin plads at minde om, at det heller ikke er problemløst at blive finansieret af staten. Politisk pression er ikke mere delikat end kommerciel pression. Men i debatten har man af og til kunnet få det indtryk, at politikere antager, at de har en højere moral end erhvervslivets folk. Dette er en vildfarelse.

Det Danske Filmmuseum har ikke store erfaringer med sponsorship, men museet har gennem hele sin levetid været afhængig af såvel staten som erhvervslivet. Det er staten, der finansierer museet, men det er i meget høj grad filmbranchens velvilje over for museet, der er grundlaget for museets samlinger af film, fotos, plakater, manuskripter etc. Stat og erhvervsliv har således hånd i hånd været med til at gøre Det Danske Filmmuseum til, hvad det er i dag.

På Filmmuseet er vi derfor ikke så allergiske over for privat sponsorering som man er andre steder. Til gengæld er vi så realistiske, at vi ikke nærer de store forhåbninger om at kunne hente vældige tilskud til vores aktiviteter udefra. Sommerens kustodestrejke i museumsverdenen afslørede med beklemmende tydelighed på hvor lille et sted, politikernes sympati for museerne og deres publikum kan ligge, når det gælder noget. Og der er ingen grund til at tro, at erhvervslivet vil vise større kærlighed til museumsverdenen. Noget for noget. Det er recepten. Prestige for penge f.eks. Og netop fordi prestigen spiller en så dominerende rolle i enhver form for sponsorering er der ikke udsigt til, at filmmuseale aktiviteter vil tiltrække penge fra erhvervslivet. Det kgl. Teater og balletgæstespil fra den store verden. Det er da Kunst, som de headhuntede direktioner kan begribe. Men film.

Senest i sommer har museet været involveret i et arrangement, hvor sponsorpenge havde været velkomne. Her tænkes på de seks danske filmuger i "Delta" og på museet. Det var sandelig ikke den energiske initiativtager, Alice Rohr, fra Danmarks Turistråd, der kan dadles for den ringe interesse, som erhvervslivet viste dette arrangement. Talrige henvendelser resulterede i kun en positiv reaktion. Og vi skal da ikke holde os tilbage fra at give "Diners' Club" den reklame, det kan være at nævne at det var den eneste erhvervsvirksomhed der støttede samarbejdet mellem Danmarks Turistråd, Statens Filmcentral, Det danske Filminstitut og Det Danske Filmmuseum.

Ib Monty

Film på vej

Bruce Willis har via sit samspil med Cybill Shepherd i TV-serien *De heldige helte* charmet sig vej til succes, og nu er han også biografaktuel i Blake Edwards filmen *Blind Date*. Willis er dog allerede igang med sin film nr. 2 for Edwards, nemlig *Sunset*, hvor handlingen er henlagt til stumfilmtiden i Hollywood – her møder westernstjernen Tom Mix den legendariske sheriff Wyatt Earp. I filmen medvirker desuden James Garner, Mariel Hemingway, Kathleen Quinlan og Malcolm McDowell.

Switching Channels er den fjerde version af *Forsidesensationen*. Rollelisten bestod oprindeligt af Michael Caine, Kathleen Turner og Christopher Reeve, men grundet travlhed har Caine måttet sige fra og hans rolle er nu overtaget af Burt Reynolds som meget hårdt har brug for lidt succes. Instruktør er den ferme Ted Kotcheff.

Noget så særegent som en svensk/japansk co-produktion indspilles nu i Canada, titlen er *Friends* og forlægget er en eksistentialistisk sort komedie af den japanske forfatter Kobo Abé. Instruktør er exil-tjekkoslovakken Jan Nemec. I rollerne ses Dennis Christopher, Stellan Skarsgård og Sven Wolter.

Ron Howard indspiller filmen *Willow* i England, og ingen ringere end George Lucas producerer. Blandt de medvirkende er Val Kilmer.

Lucas producerer samtidig Francis Coppolas næste film *Tucker* og det foregår i San Francisco, hovedrollen spilles af Jeff Bridges og foruden Martin Landau og Dean Stockwell ses også farmand Lloyd Bridges.

På Cannes festivalen i 1985 var Cannonoverhovedet Menahem Golan så letsindig at skrive kontrakt på en borddug med Jean-Luc Godard om en filmatisering af *Kong Lear*. Nu er Godard færdig med sit Shakespereoeuvre. Kong Lear spilles af 80-årige Burgess Meredith, og Godard selv spiller narren – meget passende turde man mene!

Frantic er titlen på den film Polanski nu er igang med optagelserne til i Paris. Hovedrollen spilles af Harrison Ford.

Danske film

Strit og Stumme hedder Jannik Hastrups tegnefilm produceret for Metronome. Handlingen er henlagt til efter atomkatastrofen. To børn har levet under jorden – men nu følger vi dem på vej mod overfladen.

Rami og Julie eller Shakespeare i Ishøj, Erik Clausens seneste film er en opdatering af den klassiske historie – og handler om hvorledes en ung dansk pige og en ung indvandrer er forelskede i hinanden. Pigen spilles af Sofie Gråbøl. Filmcooperativet Danmark står bag produktionen.

Filmatiseringen af Herman Bangs *Ved Vejen* er Max von Sydows instruktørdebut. Blandt de medvirkende er Tammi Øst, Ole Ernst, Kurt Ravn og Ghita Nørby. Der er tale om en co-produktion imellem Nordisk Film, Svensk Filmindustri samt det Svenske og det Danske Filminstitut. Forventet premiere i sommeren '88.

Revolver er arbejdstitlen på Claus Plougs næste film, og her er tale om en rigtig roadmovie om en 32-årig kriminel mand, som under en flugt stjæler en taxi. Senere bliver han "hyret" af en politiadvokat, og sammen kommer de to ud på en særpræget Danmarks-rejse. Gunnar Obel producerer.

Jørgen Leths næste film bliver *Kærlighedskataloget*. Her følger man en antropologs studier af kærlighedslivet, som det udspiller sig overalt i verden. Bag filmen står Leth og Uldal Productions.

Atlantis hedder Leif Magnussons børnefilm, hvor man følger en lille drengs ensomme rejse tilbage til Danmark, efter at hans jugoslaviske far har sat ham i pleje hos farfaren i Jugoslavien. Filmen produceres af L&M Filmproduktion ApS.

Nordisk Film er co-producent af Hasse Alfredsons næste film *Ulvens tid* efter forlæg af Vagn Lundbye. I en forvekslingshistorie følger man to tvillingebrødres oplevelser i middelalderens vidtstrakte skandinaviske skove.

Morten Arnfred giver sig i lag med en filmatisering af Kirsten Thorups succesroman *Himmel og helvede*. Produktionen, der netop har modtaget støtte fra Instituttet, går igang den 2. november. I hovedrollerne ses Karina Skands, Ole Lemmeke og Lise Ringheim.

Peter Risby Hansen

DE UOVERVINDELIGE

PARAMOUNT PICTURES PRÆSENTERER EN ART LINSON PRODUKTION EN BRIAN DE PALMA FILM
THE UNTOUCHABLES KEVIN COSTNER CHARLES MARTIN SMITH ANDY GARCIA
ROBERT DE NIRO som AL CAPONE og SEAN CONNERY som MALONE
Musik af ENNIO MORRICONE Visual Consultant PATRIZIA VON BRANDENSTEIN Redigeret af JERRY GREENBERG

Art Director WILLIAM A. ELLIOTT Cheffotograf STEPHEN H. BURUM, A.S.C.
Skrevet af DAVID MAMET Produceret af ART LINSON Instrueret af BRIAN DE PALMA