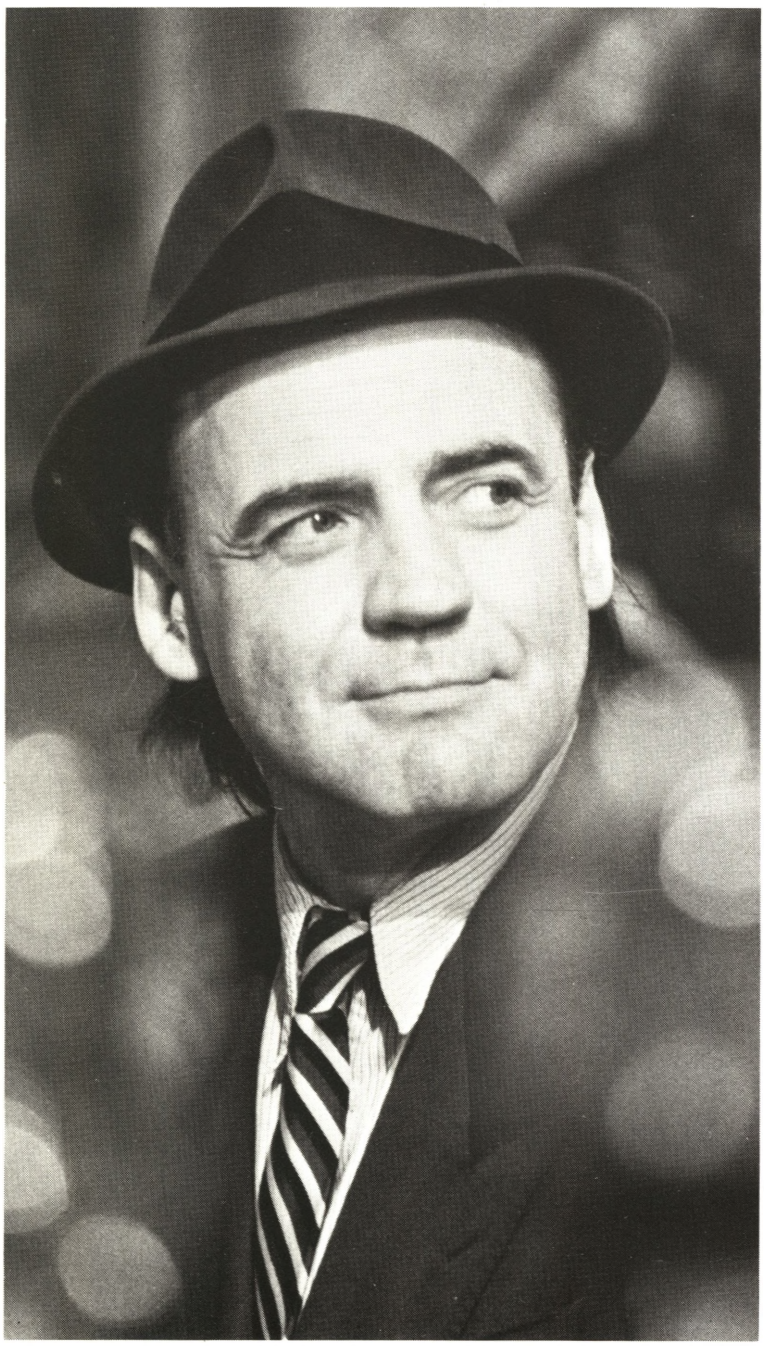
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

182 * 33. ÅRGANG * VINTER 1987 * KR. 40



WENDERS * GANZ * BERTOLUCCI
AUGUST * PIALAT * BERRI
GYLDENT HOLLYWOOD I 75 ÅR
COPPOLA * HANDMADE FILMS
WALTER & CARLO SOM POSTMODERNISTER

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Pelle Erobreren — Fra Brønshøj til Bornholm – *Bille Augusts fremragende Nexø-filmatisering/Palle Schantz Lauridsen* 8

Den sidste kejser — Kejserens nye klæder – *Dan Nissen har sine forbehold overfor Bernardo Bertoluccis storfilm fra Riget i Midten* 11

Himlen over Berlin — Historiens engel – *Wim Wenders fabulerer over livet, kærligheden og storbyen/Erik Svendsen* 14

Portræt — Bruno Ganz – *hvem ellers kunne spille historiens engel?!/Henrik Lundgren* 16

Under Satans sol — Min nat med Djævelen – *Martin Drouzy om Maurice Pialats holmgang med troen – og Gérard Depardieu* 18

Kilden i Provence — Kampen om vandet – *grædsk tragedie i provençalsk folkeeventyr/Eva Jørholt om Claude Berris to Pagnol-film, Kilden i Provence og Manon og kilden* 20

Bag krigen — Vietnam Syndromet – *de, der kom tilbage – i en kiste – sætter USAs Vietnam-krig i relief i Francis Coppolas nye film/Kaare Schmidt* 24

Kampen om kunsten — Walter & Carlo som postmodernister – *er Far stor kunst?* Walter & Carlo på landlov – *er Kampen om Den Røde Ko sjov?/Kaare Schmidt giver svaret* 27

Paramount — Still going Strong – *bjerget i Hollywood fylder 75. Kavalkade ved Asbjørn Skytte* 30

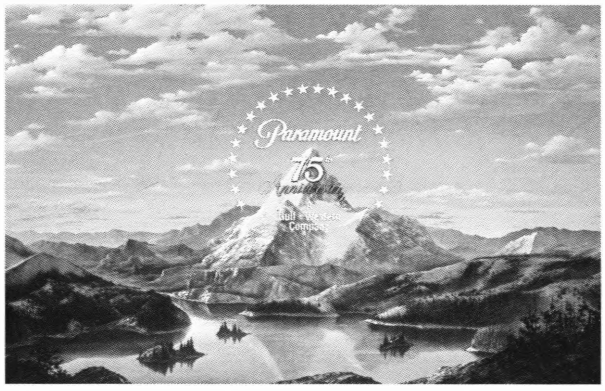
England — HandMade Films – *et ungt filmselskabs succes midt mellem Channel-4s lowbudget og 007s big budget/Dominique Joyeux* 38

Klip 4

På tryk — Bergmans selvbiografi; Steenes Bergmanbog; Svensk filmografi 41

Værd at se? — Nadine – en skudsikker affære; Dreamchild; Heksene fra Eastwick; Sweet Country; Glasmenageriet; Piger på spil; Min mikro-makker; Spaceballs; Vild med rock; Djævelen i hjertet; Rejsen til Amerika; Historien om et bebudet mord; Strit og Stumme; Rotty og Rosetta; The Pickup Artist; Ingen vej tilbage; Who's That Girl 43

Museumshjørnet — Det danske filmmuseum i Århus/*Ole Caspersen* 51



Forsiden: *Bruno Ganz i Himlen over Berlin*

Til venstre: Rollen i Provence-filmene er et højdepunkt (blandt mange) for Yves Montand, også privat. Her ses han privat – i en yngre udgave – i sin garderobe på Théatre de L'Etoile med hustruen Simone Signoret.

KOSMORAMA

182 * Vinter 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.

Film på vej

Noget så sjældent som en western er nu gået i produktion. *The Tall Men*, som den kommer til at hedde, får Charlton Heston og Peter Strauss i hovedrollerne. Heston har ellers spillet teater i London, hvor man har kunnet se ham som Sir Thomas More i *A Man for all Seasons*.

Bobby Roth der stod bag *Heartbreakers*, en ikke ueffen lille film, instruerer endnu engang Peter Coyote, det sker i filmen *Baja Oklahoma*.

Channel 4 er igang med en dokumentarfilm om den canadiske horrorekvilibrist David Cronenberg, blandt de filmfolk der interviewes i filmen er Steven King og Martin Scorsese. Titlen bliver *Long Live the New Flesh*.

Charlie Sheen, stjernen fra Platoon, medvirker i endnu en Oliver Stone film, *Wall Street*. Det fædrene ophav Martin Sheen er også på rollelisten.

Bob Hoskins har både skrevet, instrueret og spiller hovedrollen i *The Raggedy Rawney*. Hoskins' instruktør-debut er netop færdigindspillet i Prag. HandMade Films producerer filmen, der er baseret på skrøner som Hoskins' zigøjner-bedstemor fortalte ham da han var lille.

I Franco Zeffirellis *Young Toscannini* får vi Liz Taylor at se i rollen som russisk operadiva. Titelrollen spilles af Thomas C. Howell.

Dejlige Barbara Hershey indspiller film i Zimbabwe, *A World Apart* hedder den, og blandt hendes modspillere ses Jeroen Krabbé og Tim Roth.

Skulle nogen gå og sukke! – så er Sylvester Stallone igang med optagelserne til *Rambo III* i Israel. Eneste lyspunkt bliver at instruktør-posten er besat med Russell Mulcahy, det var ham med *Highlander*, så om ikke andet bliver resultatet sikkert stilfuldt.

Farewell to the King er titlen på John Milius' kommende film. Indspillet på Malaysia og med Nick Nolte og James Fox i hovedrollerne fortælles en historie om en amerikansk soldat, der under anden verdenskrig udråber sig selv til en ny Kong Arthur på Borneo, der ellers er besat af japanerne. Forlægget er en roman af Pierre Schoendorfer der efter sigende skulle minde om en krydsning imellem Rudyard Kipling og Paul Theroux.

73-årige Burt Lancaster er still going strong, og hans seneste projekt er familiedramaet *Rocket Gibraltar*. Instruktionen foretages af den New York-baserede New Wave instruktør Amos Poe, dette bliver hans første egentlige "mainstream" film.

Sigourney Weaver, Bryan Brown og Julie Harris spiller hovedrollerne i *Gorillas in the Mist*. Filmen fortæller den dramatiske historie om forskeren Diane Fossey, der viede 20 år af sit liv i forsøget på at redde de udryddelsestruede gorillaer i Central Afrika. Michael Apted instruerer.

Sergio Leone har længe planlagt en film med titlen *L'Assedio*. Den skal omhandle den tyske belejring af Leningrad under 2. verdenskrig. Projektet nærmer sig nu realiteter, idet der er truffet aftale imellem produktionsselskaberne Roseo Film og Sovinfilm om, at russerne kan skrive med på manuskriptet mod at dække halvdelen af budgettet. Det er ikke småpenge. Filmens medproducent Steven Spielberg anslår, at der kan blive tale om et budget på 100 millioner $ – I så fald bliver det verdens hidtil dyreste film. Robert De Niro er indtil videre den eneste der er foreslået til rollelisten.

Instruktøren Jonathan Demme (serie-aktuel på Filmmuseet) er netop gået igang med gangsterfilmen *Married to the Mob*. Den kvindelige hovedrolle spilles af Michelle Pfeiffer, og Orion Pictures producerer.

Der var problemer med rollebesætningen på Hollywoods udgave af Andrew Lloyd Webbers succes-musical *Cats*. Disse genvordigheder er man dog ganske ude over nu, hvor tegnefilmproducenterne Hanna-Barbera har overtaget projektet. De lover også at der vil være en feature tegnefilm med *Tom og Jerry* på trapperne. Bare den nu ikke bliver forbudt for børn under 16 år, grundet Tom og Jerrys hang til grafisk vold.

Peter Risby Hansen

Márquez *om* film

Den colombianske Nobelpristager i litteratur Gabriel García Márquez har et mangesidet forhold til filmens verden. Ikke blot er hans fortællinger blevet filmatiseret af andre – *Historien om et bebudet mord* (Francesco Rosi, 1987) – han har også to gange selv skrevet til filmmediet – første gang ved en adaption af sin egen novelle "Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og hendes ryggesløse bedstemor", der i Ruy Guerras instruktion i 1982 blev til filmen *Erendira*, og sidenhen i form af sit originale filmmanuskript til *Tid til at dø* (Jorge Ali Triana, 1985).

Og nu har han så i sin seneste roman skrevet *om* film! "Clandestine in Chile" er beretningen om den chilenske filminstruktør Miguel Littín – herhjemme bedst kendt for filmen *Det forjættede land* (1974) – der efter flere år i eksil i 1985 vendte illegalt tilbage til sit hjemland for dér at lave en film om sine landsmænds vilkår under Pinochet-styret. Forklædt som uruguayansk forretningsmand og med lånt pas, optog han i løbet af 6 uger i al hemmelighed og godt bistået af modstandsbevægelsen, en række interviews og filmede i øvrigt alt, hvad han kunne komme til. Det færdige produkt, der foreligger såvel i en to timers biografversion som en fire timer lang TV-udgave, har fået meget rosende omtale, men har endnu kun været vist for en udvalgt skare.

García Márquez er ikke uinteresseret i det chilenske folks situation, men det, der har fået ham til at skrive "Clandestine in Chile", er først og fremmest hvad han kalder "filmen bag filmen", d.v.s. Littíns personlige historie. Efter mange og lange samtaler med hovedpersonen, har Márquez fortalt sin historie i "jeg"-form, fra Littíns synsvinkel, og, ifølge eget udsagn, forsøgt at smelte den særlige márquez'ske prosastil sammen med Littíns måde at udtrykke sig på.

Det er nok et spørgsmål, om vi nogensinde får Littíns hemmelige film at se, men mens vi venter på, at Márquez' roman skal blive oversat til dansk (for dét kan der vel næppe herske tvivl om, at den vil blive), kan vi så spekulere over, hvilken form Márquez' næste bidrag til filmkunsten vil tage. Faktisk mangler vi kun, at han selv sætter sig i instruktørstolen, eller at en anden får den lyse idé at lave filmen *om* Márquez – "Out of Colombia".....Hva'beha'r??

Eva Jørholt

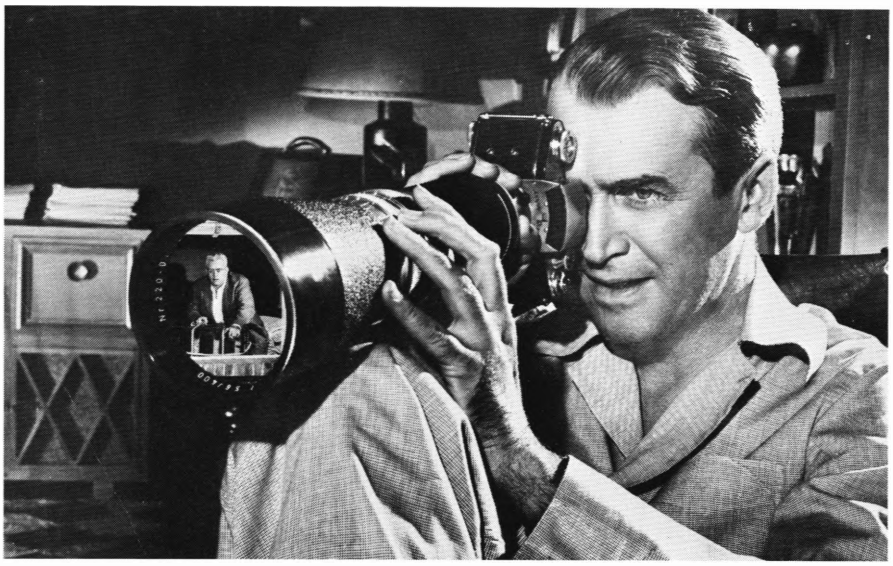
Quiz

Ved Peter Hirsch

Heller ikke denne jul skal de filminteresserede lades i stikken, hvad angår mandelgaveideer. I år ser ikke færre end to film-quiz bøger julens lys, så i år må der hele to mandler i risengrøden. Til den, der imidlertid ikke venter at tilsmiles af lykkens julenisse over grødfadet, giver Kosmorama en enestående chance til alligevel at erhverve et eksemplar af FILMENS HVEM VED MEST. Send løsningen ind inden den 15. januar 1988. Får vi flere rigtige besvarelser, må vi dog overlade valg af vinderen til fru Fortuna. Bogen tilsendes med posten.

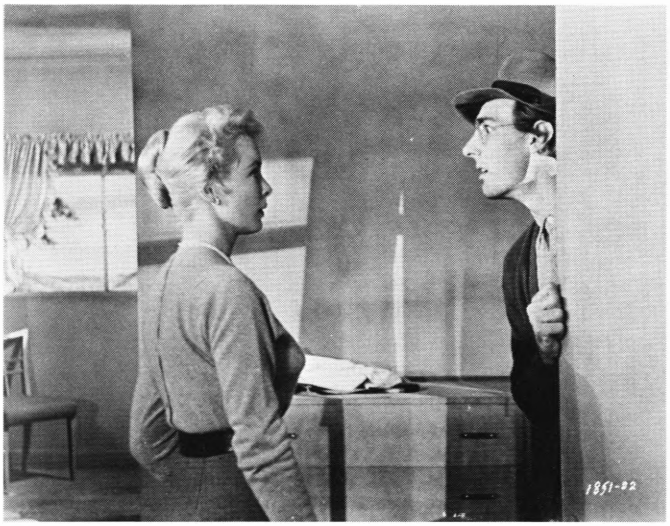
Så for dem, der stoler mere på *skill* end på *luck*, er her altså 5 små opgaver – svarene er denne gang IKKE at finde i dette nummer. Ganske som i FILMENS HVEM VED MEST gælder det om at genkende nogle ansigter på nogle filmbilleder – men sværhedsgraden er nok noget højere her end i bogen, der er tilrettelagt, så hele familien skulle have en chance. For Kosmoramas læsere vil de 5 opgaver dog næppe volde uoverstigelige vanskeligheder.

Det er ikke stjernerne, der er emnet for opgaverne – derimod nogen af de mindre fremtrædende skuespillere i disse film. De blev nemlig sidenhen særdeles berømte/populære – men hvem skulle mon have gættet det, udfra de fremtoninger, de gjorde i disse tidlige roller:



Det er ikke stjernen bag telelinsen, men den suspekte person, han har fået i søgeren. Hvem er han? Og hvad hed filmen? ▶

Det er ikke damen med den opsigtsvækkende profil, men derimod den undselige herre i døren, som siden blev berømt. Hvem er han? Og hvad hed filmen? ▼



Det er ikke den nervøse dame, men derimod et af hovederne på hylden bag hende, som tilhører en af branchens sidenhen berømteste træmænd. Hvem er han? Hvad hed filmen? ▼

▲ Det er ikke den lapsede herre, men derimod korpigen yderst til højre, publikum sidenhen fandt det værd at fokusere på. Hvem er hun? Hvad hed filmen?

Det er ikke den nydelige unge mand med gryden, men derimod pigen, hvis talenter synes at være til andet end klipfisk og øllebrød. Hvem er hun? Hvad hed filmen? ▼

Hittegods

Da Orson Welles i 1942 havde påført RKO-studiet tab både på debutfilmen *Citizen Kane* og *The Magnificent Ambersons*, besluttede man at fyre vidunderbarnet. Denne beslutning blev taget medens Welles, i Brasilien, var i fuld gang med optagelserne til en extravagant semidokumentarisk film *It's All True*, Welles blev kaldt hjem og det forlød at filmen havnede på bunden af Santa Monica Bay. Dette var selvsagt noget af et knæk for Welles. I mere end 40 år har *It's All True* været en af Hollywoods mest eftersøgte tabte film, og små stumper er hen ad vejen dukket op, men nu har en ihærdig Welles-fan fundet ikke mindre end 20 timer af filmen, der efter sigende kan føje nye facetter til billedet af Orson Welles som en original filmkunster.

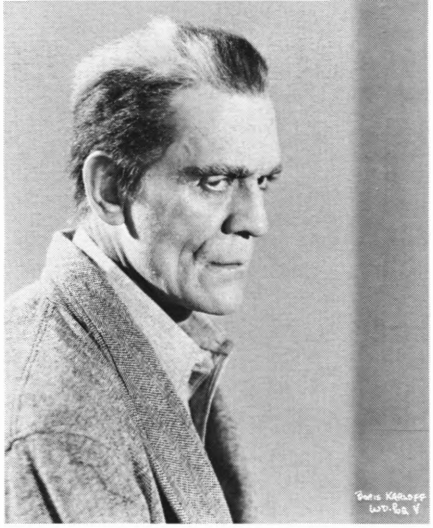
Tour de France film gået død?

Det er snart nogle år siden, det forlød at Michael Cimino ville instruere *The Yellow Jersey*, en ambitiøs film om det store Tour de France cykelløb, og vor hjemlige Jørgen Leth skulle fungere som konsulent. Cimino fik dog pludselig kolde fødder og det samme gjorde stjernen Dustin Hoffman, måske med udsigten til den lange cykeltur. Det forhindrede dog ikke et second unit hold i at optage baggrundsmateriale under sidste års løb. Så lød det glade budskab at Harrison Ford ville træde i pedalerne, men han har netop meddelt at han alligevel hellere vil undvære det 12 mill. dollar store honorar. Og uden instruktør og stjerne kan filmen foreløbigt ikke bevæge sig frem med større tempo end en motionscykel.

Han sagde jeg lignede Boris Karloff

Skrækfilmens store skuespiller fylder 100 år

Der blev skrevet skrækfilmhistorie den dag i 1931, da den næsten totalt ukendte engelske skuespiller Boris Karloff i Universal Pictures kantine blev kontaktet af det ligeledes britiske instruktør-es James Whale, der ville høre om Karloff var interesseret i at spille monstret i filmatiseringen af Mary Shellys *Frankenstein*. Karloff takkede ja til rollen, som forinden var blevet afslået af Bela Lugosi (der efter Dracula var blevet Universals ukronede horrorfyrste), fordi rollen krævede at han skulle portrættere et grotesk umælende væsen. Det tunge kostume og de tykke lag af make-up forhindrede ikke Karloffs præstation i på en gang at være både patetisk og truende. Monstret vandt publikums hjerter, og rollen sikrede Karloff en kontrakt hos Universal – For første gang efter en godt og vel 20-årig skuespillerkarriere vidste han, hvor det næste morgenmåltid skulle komme fra.



Boris Karloff som The Walking Dead

Karloff blev født som William Henry Pratt, d. 23. november 1887 i en forstad til London. Det var tanken, at han skulle træde i sin faders og brødres fodspor og gå ind i den britiske udenrigstjeneste. Denne karriere interesserede dog ikke den teatertossede unge mand, og da det dengang var almindeligt at familiens sorte får rejste enten til Australien eller Canada, tog han til Canada, hvor han ændrede sit navn og snart fik arbejde i et omrejsende teaterselskab der turnerede både i Canada og Amerika. Disse turneer bragte ham til Hollywood i 1919.

Til sine dages ende var Boris Karloff taknemmelig mod "det gode gamle monster", også selv om han blev ganske og aldeles type-casted, en situation han dog formåede at vende til sin fordel. I hurtig rækkefølge fulgte roller i film som *The Mummy* og *The Old Dark House*, og Universal fandt snart på den gimmick at lade Karloff og Lugosi spille med/mod hinanden. Fra og med *Den sorte kat* i 1934 blev det til ialt otte dyster der som regel endte med at Karloff spillede bukserne af den noget mere en-strengede Lugosi.

"*Bride of Frankenstein* – Out of the ruins of shattered box-office records rises the Frankenstein monster – to claim himself a bride..." Sådan lød en publicity-tekst til James Whales tour de force i sort humoristisk horror fra 1935. Filmen ses af mange som højdepunktet i Karloffs karriere og han kom til at spille monstret i endnu en sequel *Son of Frankenstein* (1939) før han klogeligt valgte at lægge rollen på hylden – han havde forudset den reduktion til rendyrkede B-film som serien ville lide under op igennem 40'erne.

Karloff blev nu Hollywoods gale videnskabsmand par excellence, men fik dog snart en lang og velkommen pause fra film, da han høstede uhørt stor succes med Broadway-opsætningen af *Arsenik og gamle kniplinger*. Særligt var der en replik i rollen som den morderiske Jonathan Brewster, der tiltalte ham, nemlig den hvor han som begrundelse for et af sine mord siger: "He said I looked like Boris Karloff". Fra midten af 40'erne lod han sig lokke til Hollywood igen, bl.a. for at medvirke i nogle få film for den begavede RKO producent Val Lewton, startende med den atmosfære-mættede Robert Louis Stevenson filmatisering *The Body Snatcher (1945)*.

I 50'erne lavede Karloff kun få film, men brugte i stigende grad sin tid på det unge TV-medie samt teatret. Grammofon-branchen fandt en ganske særlig anvendelse for hans fløjlsbløde stemme, han blev en eftertragtet oplæser af børnebøger.

Op igennem 60'erne lavede Karloff adskillige film for Roger Corman samt flere mexikansk producerede film af tvivlsom standard. En af hans sidste film blev Peter Bogdanovich's ferme debutfilm *Snigskytten* (1968), hvor Karloff fik lov at spille sig selv via rollen som den aldrende horrorstjerne Byron Orlok.

Boris Karloff, der døde i 1969, har mere end nogen anden været med til at give horrorgenren et menneskeligt ansigt. Paul M. Jensen afslutter sin Karloff biografi med nogle ord Karloff har sagt om sin yndlingsforfatter Joseph Conrad, og der er ingen tvivl om at Jensen mener de samme superlativer gælder for Karloff: "He too had the power of creating suspense and terror through suggestion. But he added one ingredient which drives his stories home. Compassion".

Peter Risby Hansen

Længe leve den levende koncert

Da populærmusik indgår som et vitalt produkt i amerikansk kultur, er det egentlig forbavsende så stereotyp den filmiske opfattelse deraf er forblevet lige siden den første tonefilm. *The Jazz Singer* med Al Jolson lagde den åbenbart uopslidelige model i 1927. Jolson er det håbefulde unge talent, der prøver at få succes med jazz til faderens og voksengenerationens store fortrydelse og forargelse – lige indtil han får succes. Så jubler de ældre: der var penge i støjen og dermed har den bevist sit værd.

Det forblev mekanisk plot i næsten samtlige halvhjertede Hollywood-film om jazzens folk og ligeledes i 30'ernes musicals, hvor lårsvingende korpiger gejlede den lystne millionær op til at investere i showet, og han endte med at juble på første række, når succesen stik mod alle odds blev halet hjem. Den nu klassiske filmmusical fra årene omkring 1950 blev det første egentlige brud. Den var sofistikeret og smukt stiliseret – lanceret som familieunderholdning, uden oprørsaspektet og uden den "realistiske" handlingsramme med sceneshowets opsætning.

Jazzfilmen kom til at føre en selvstændig apartheidtilværelse, hvor orkesternumrene druknede i den udvandede jazzsangers gam-

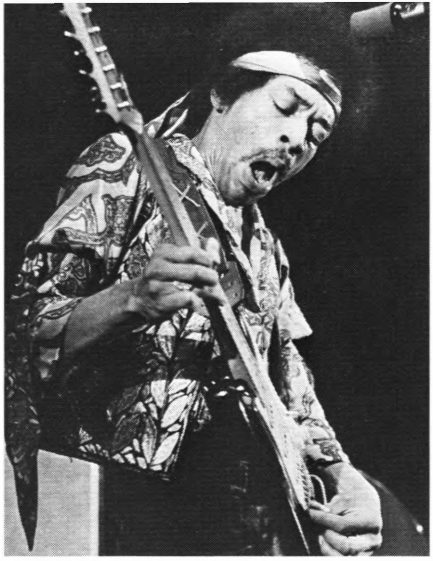
le dramaturgi – hvor endemålet for al sceneoptræden gik fra New Orleans til Carnegie Hall. Da bigbandmusikken måtte vige for rock'en, fortsatte det oldgamle plot med over i introduktionsfilmen *Rock Around the Clock* (1957). Ungdomsidolerne Bill Haley & the Comets blev nærmest reduceret til noget sekundært til fordel for den ældre manager, der finder ud af at sælge dem til teenage-publikummet, genfylde de tomme restauranter – og dermed gøre musikerne respektable overfor den ældre generation. Man kan undre sig over hvad tidens rebelske ungdom fik ud af sådanne film, men faktisk førte *Rock Around the Clock* til spektakler alle vegne; herhjemme til kamp mellem unge og politi ved Bristol-biografen i København. Reaktionsmønstret opstod af musikken, ikke filmens ideologi.

Det er betegnende, at Elvis' oprørske hoftevrikkende koncert-image bogstaveligt blev beskåret på TV – hvor han efter en første skandaleoptræden kun måtte vises fra taljen og opefter. Hans koncert-image overlever kun på film i *Loving You* (1957) – som country & western indslag i historien om en valgkampagne i Texas – og hans rock & roll rytmer måtte legitimeres af et fængselsmiljø i *Jailhouse Rock* (1957), for ultrahurtigt at blive udglattet til uigenkendelighed, da han blev enhver svigermors drøm uden koncertscenens excesser i filmene fra 1960-70.

Den engelske ungdomsfilm, ofte musicals, fremhævede derimod ungdommens selvstændighed overfor gusten udnyttelse og udlevede traditioner. Selv om man i dag ikke kan finde meget oprør hos Tommy Steele i *The Tommy Steele Story* (1957) eller Cliff Richard og The Shadows i *The Young Ones* (1961), findes der dog alligevel en kim til ungdomsoprøret. De unge kunne selv, de tilpassede sig ikke. Halvfjerdsernes politisering radikaliserede de engelske ungdomsfilm, og de lå og svingede mellem kulturpolitisk analyse og fantasifuld stilisering som f.eks. Richard Loncraines *Slade in Flame* (1974) og The Who's *Quadrophenia* (1979). Ingen Beatler var nogen svigermors drøm, men de var alligevel accepterede på egne præmisser – selv med joints i baglommen.

Den engelske ungdomsfilm har en oprørsk åre i handlingen, mens de amerikanske typisk har tilpasningshistorier, der står i absurd modsætning til koncertscenens hårdtslående musik.

I 60'ernes ungdomskultur blev målestokken for succes, at kunstnerne kunne begå sig på både plade og film. Musikidoler indspillede handlingstynde film, hvor de bare skulle se godt ud, og filmidoler indspillede plader, hvor deres manglende færdigheder blev opvejet af studieteknikkens trylleri. Ny lydteknik førte til ny musik – elguitaren blev til pigtrådsmusik – og kravene til det visuelle ændredes. Sceneoptræden blev utænkelig uden forstærkere og højttalere, lysshow og



Jimi Hendrix i Jimi Plays Monterey.

ekstatisk kropsudfoldelse. Koncertsalene blev til et kombineret film- og lydstudie, uden teknisk at kunne nå på højde med nogen af delene. Elvis opgav koncertoptræden og nøjedes med film med ledsagende LP. The Beatles hengav sig til lydstudiets muligheder og i Richard Lesters instruktion spiller alle deres film bevidst på play-back, musik der absolut ikke kan være taget samtidig med billederne, og i deres sidste film, Michael Lindsay-Hogg's halvdokumentariske *Let it Be...* (1970) fremtræder netop det svindende koncertimage som en del af gruppens basale konfliktstof.

Flere filminstruktører – fortrinsvis amerikanske – reagerede demonstrativt på industrialiseringen af rockmusikken med værker der for første gang fokuserede på den levende koncertscene. De var baseret på det lethåndterlige udstyr som blev introduceret med båndteknikken og levendegjorde koncertscenen bedre i kontakt med de udøvende end man kunne opleve dem fra koncertrummet. Det gælder f.eks. D. A. Pennebakers *Monterey Pop* (1968) der blev den første dedicerede koncertfilm til biograferne i featurelængde og effektivt åbenbarede hippiebevægelsen for den vestlige verden. Hans film om fænomenet Bob Dylan, *Don't Look Back* fra året før, var isprængt træk fra den debatterende dokumentarisme. Pennebakers flagrende lidt rodede impressionistiske film dannede skole for bl.a. Pierre Adige's *Joe Cocker – Mad Dogs and Englishmen* (1970) og samme instruktørs *Elvis on Tour* (1972), der faktisk blev et filmisk opgør med det image, som Elvis' lammende filmkontrakt havde fremturet med siden hans fatale Tysklandsophold i 1958; ligeledes *Woodstock* – koncertfilmens *Triumph des Willens* – af Michael Wadleigh 1970, og Martin Scorseses nostalgiske *The Last Waltz* (1978) om The Bands sidste (!) koncert.

Dagens hotte rocknavne unddrager sig på det nærmeste forevigelse i koncertfilm. Deres image skabes i musikvideoerne, som koncerterne kun er en svag afglans af. Den oprindeligt kunstige digitale video er blevet den ægte vare.

De tidlige musikvideoer fremmede internationalt en nærmest alkymistisk studieprototype af postmodernistisk tilsnit, der placerede grupperne som det farlige underbevidste i den almene bevidsthed. Dampfyldte fabrikshaller og anonyme spejlgange, hvor den klaustrofobiske forsanger i bedste fald med synkron sang på læberne flygter mod kameraet med Darth Wadersk neonsværd, blev det typiske narcissistiske rum, hvor musikken snarere er en funktion end det væsentlige.

Koncertscenen søgte at følge med ved at indrette elektroniske paladser til grupperne, næsten alle storbyer bortset fra København har et. Det fremmede ikke publikumskontakten – nærmere selvhøjtideligheden.

Videoprincipperne er blevet direkte overført til film som det f.eks. kan ses i Laurie Andersons *Home of the Brave* fra 1986. Talking Heads – en anden af de amerikanske grupper, der er interessante i denne sammenhæng – både som modefænomen og avantgarde – viste sig med Jonathan Demmes film *Stop Making Sense* (1984) som inkarnerede dyrkere af orkesterformen – mange troede faktisk det var en koncertfilm, selvom filmen umuligt har kunnet indspilles under en normal sceneoptræden. Samtidig har forsangeren David Byrne i sine egne musikvideoer bekendt sig til en avanceret elektronisk studietradition.

I 80'ernes amerikanske ungdomsmusicals for de alleryngste genfindes til gengæld den urgamle succeshistorie – f.eks. *Flashdance* (1983) – men såvel handling som musik er klinisk renset for oprør og konflikter af enhver art, det drejer sig om selvudfoldelse, og verden er en kulisse med klaphat.

Magtfuldt vender veteranen D. A. Pennebaker sig da nostalgisk til et svundet professionelt solistimage i det næsten 20ende år for ungdomsoprøret med *Jimi Plays Monterey* og *Shake* (1986). Det flagrende forløb er opgivet til fordel for seks kameraers gengiven af hhv. Otis Reddings og Jimi Hendrix' totale optræden i hver deres film (som kun oplevedes brudstykkevis i Monterey Pop). Filmene reproducerer med en næsten manisk insisteren den pågældende stjernes bidrag til den levende koncerttradition. De er endnu et nødråb på den helt basalt nødvendige musikudøven inspireret af publikum, i øjeblikket forvrænget af pladeindustriens videoer og filmens ungdomsmusicals.

Carl Nørrested

Jimi Plays Monterey. (Jimi Plays Monterey) USA 1986. I: D. A. Pennebaker, Chris Hegedus. Klip: D. A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins, Alan Douglas. Medv.: Jimi Hendrix, Noel Redding, Mitch Mitchell, John Phillips (fortæller).
Shake. (Shake) USA 1986. I: D. A. Pennebaker, Chris Hegedus. Klip: D. A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins. Medv.: Otis Redding.

Fra Brønshøj til Bornholm

Pelle Erobreren er blevet en kraftfuld og stor film

af Palle Schantz Lauridsen

Det var sandelig på tide. 81 år efter bogens udgivelse kommer nu en filmatisering af et af dansk litteraturs hovedværker. Dreyer, Widerberg og Polanski har alle haft planer om det, men Bille August har gjort det: *Pelle Erobreren* er blevet til film.

Bille Augusts hidtidige produktion lovede på forhånd godt for resultatet. Hans indfødte og dybdeborende skildringer af drenge og deres opvækst – fra tv-produktionerne *Verden er så stor så stor* og *Busters verden* til *Zappa* og *Tro, håb og kærlighed* – lagde klart op til, at det netop var *ham*, der skulle kunne gøre Pelle til den filmens verdensstjerne, han længe har fortjent at blive. Og lad det være sagt med det samme: *Pelle Erobreren* er en stor film. Ikke nok med at den varer 2 timer og 40 minutter og dermed er den første danske helaftensfilm. Den er også kraftfuld. Den suger megen næring fra romanforlæggets elementære råstyrke, men den føjer til, trækker fra og betoner på sin helt egen facon. Man ville ganske enkelt være et skarn, hvis man påstod, bogen var bedre.

I et stort episk åndedrag, der også har tid og lyst til at indoptage de uendeligt små hændelser, skildrer August på frigørende umanieret vis Pelle og verden omkring ham. Han gør det i ånden fra dengang, der var fortællinger til; fortællinger, der søgte at gribe det typiske og det individuelle på én gang.

August har lavet en fin film i den store tradition af brede episke fortællinger. Den dyrker den realistiske detalje, folkelivet, den geografiske lokalitet og den fremragende skuespiller-præstation: Pelle Hvenegaard er et kup som Pelle; Max von Sydow er genial som Lasse. Man forstår, at Bille August fra første færd har haft netop ham i tankerne; Björn Granath forlener den oprørsk-visionære Erik med en fanden-i-voldskhed og en underspillet gnist af farlig charme: giv dog

den mand en 20-30 Oscars, Césars, Stellas, Bodil'er og Robert'er for bedste mandlige birolle!

Mennesket selv

> "Pelle Erobreren" skulle være en Bog om Proletaren – altsaa om Mennesket selv – der nøgen, kun udstyret med Sundhed og Appetit melder sig i Livets Sold; om Arbejderens brede Gang over Jorden paa hans endeløse, halv ubevidste Vandring mod Lyset!"

Disse ord fik *Pelle Erobreren* med på vejen, da Martin Andersen Nexø i 1906 udsendte første bind af det fire-bindsværk, der inden længe skulle gå sin sejrsgang verden over. "Arbejderklassens epos" vandt – ofte som føljeton i den socialdemokratiske presse – stor udbredelse i 1910'ernes Europa. Ja, selveste Lenin skal – efter at have læst tredje bind som føljeton i det franske kommunistpartis l'Humanité – have anbefalet, at bogen blev oversat til russisk.

Pelle Erobreren favner i Nexøs version meget bredt: fra Pelles barndom under forhold, der ikke lader *feudalismens* livegenskab meget efter, over hans læreår under *småborgerlige* produktionsforhold i lillebyen til *kapitalismens* klassekampe i hovedstadens industri. I sidste bind skildres *socialismens* lyksaligheder i kooperativerne. Produktionsmådernes historie altså. Men sandelig også Pelles.

Nu havde Nexø, som det fremgår af citatet, en noget modsætningsfyldt opfattelse af proletaren. Den har fulgt bogen siden dens første fremkomst. Proletaren er jo i streng forstand den undertrykte og udbyttede arbejdskraft under kapitalismens historiske betingelser. Proletaren hører en bestemt epoke til. "Mennesket selv", som Nexø kaldte proletaren, derimod må antages at eksistere udenom historien – nårsomhelst, hvorsomhelst. Nogle har da set det som en svaghed, som et borgerligt træk hos Nexø, at han

forsøgte at beskrive det historiske og det ahistoriske på een gang. Måske det er denne dobbelthed, der har fået kritikere til at opfatte bogen som "en gang revisionistisk socialdemokratisme"? Måske det er den, der har fået SiD til at støtte filmprojektet økonomisk? Omvendt har andre set en styrke i nøjagtigt samme forhold: for så bliver det historiske blot en klangbund for det mere interessante: det almene.

Bille August sværger til den sidste tolkning. Pelle "er fyldt med en evig længsel efter livet, fremtiden, håbet og lyset. I den forstand er historien om Pelle universel og eviggyldig", siger han til pressematerialet. Det kan man som nævnt være uenig i, men det er i hvert fald filmens perspektiv.

Sundhed og appetit

Under alle omstændigheder: Pelle er sandt for dyden en livskraftig knægt. I filmen, der dækker det første af romanens fire bind, følger vi ham, fra han ankommer til Bornholm og får hyre på Stengården sammen med sin far, Lasse, til han nogle år senere på egen hånd drager ud i verden. Pelle tror til en start naivt på Lasses historier om det forjættede land, de er på vej til. Hans barnlige binding til Lasse fremstilles meget konkret: de to er bundet sammen med et tov. Men barnetroen og den blinde tiltro til faderen bliver efterhånden pillet godt og grundigt ud af ham. Man får ikke flæskesteg med rosiner på Bornholm: man får sild, sild og atter sild. Børn er ikke fritaget fra at arbejde: de skal knokle fra tidlig morgen til sen aften. Far Lasse er ikke den fandens karl, han giver sig ud for at være: han er kuet og angst, lader aldrig handling følge de storpralende ord om oprejsning, han gentagne gange trøster Pelle og sig selv med. Pelle derimod lærer som en anden *Johnny Larsen* at stå imod, at stå på egne ben. Snart er han den dominerende i fader-søn-forholdet, ligesom han efterhånden bliver det i samspillet med de jævnaldrende i skolen. Han står inde for sine handlinger, tager de prygl de giver; men han indordner sig ikke. Da proprietæren mod filmens slutning vil gøre ham til landvæsenselev, siger han nej. Han vil ikke være en brik i et sygt magt-hierarki. Ikke engang selvom Lasse glædestrålende forestiller sig Pelle som den, der *giver* ordrer.

Det kræver ikke så lidt "Sundhed og Appetit" at bare overleve i den syge verden, Pelle bliver sat i. At have kræfter til at holde ho-

vedet højt kræver en overmenneskelig kraftindsats, som kun få af filmens personer kan præstere. Men hvad er det for en syg verden?

Køn og klasse

Først og fremmest er det en verden af modsætninger: proprietærens og deres øvrighed på den ene side, landarbejdere og andre fattigrøve på den anden. Og midt imellem forvalteren og landvæsenseleven. Var der nogen, der sagde klassedeling, klassekamp?

Det er de herskende, der er de udfarende klassekæmpere: det giver sig udtryk i korporlig undertrykkelse og fornedrelse. De fleste arbejdsfolk affinder sig det meste af tiden, men af og til slår det ulmende oprør ud i lys lue: kraftkarlen Erik – den retfærdighedssøgende musiker og drømmer – sætter sig til modværge. Uden held. I sit opgør med forvalteren (Erik Paaske) slipper han ukontrollérbare kræfter løs. Han går over stregen og bliver slået til idiot. For hvad hjælper det at ville slå en forvalter ihjel med en le? Så længe proprietærens stadig sidder på flæsket, kan de jo bare forhyre en ny forvalter!

Undertrykkelsen, udnyttelsen er også af seksuel og ideologisk art. Pelle ydmyges seksuelt. Landvæsenseleven (Morten Jørgensen) lokker ham ind i en mørk lade. Her hiver nogle anonyme folk fra gården bukserne ned om hælene på Pelle og sender ham således humpende ud på gårdspladsen – udleveret til almindelig latter. Proprietær Kongstrup (Axel Strøbye – det er ikke ligefrem diskretion, der bærer dén navne-symbolik) horer rundt: ingen børn i ægteskabet, men til gengæld ét udenfor (i romanen er der mange flere) – og ét på vej. Et ungt par – Nils og Anna (Lars Simonsen og Kristina Törnquist) – må ikke få hinanden: hun er ikke fin nok til ham (synes hans missionske far (Buster Larsen)) og selve det at have et før-ægteskabeligt, seksuelt forhold duer selvfølgelig ikke. Så det barn, Anna føder i gedulgthed, må druknes. Det fører til, at Anna arresteres og til, at Nils drukner efter ene mand at have kastet sig ud i en dumdristig redningsaktion.

Kærligheden mellem kønnene har trange kår i det lille samfund. Den grunder sig på vold, på magt, på angst. Da fru Kongstrup (Astrid Villaume) opdager, at manden har løgnagtiggjort den kropslige sandhed bag hendes nieces (Sofie Gråbøl) kaldenavn (*Jomfru* Sine), tager hun affære. Det er ikke rart at sidde og se Axel Strøbye ligge og skrige med hænderne i skridtet udenpå en blodig natskjorte! Dét lille kunststykke forvandler den ellers handlekraftige proprietær til en lad småkagespiser.

Driftens veje og vildveje

Parallellen mellem Kongstrup og Erik er tydelig. De forstår ikke at rette deres drift mod de rigtige objekter. Og det er vel egentlig det, filmen handler om – også for Pelles vedkommende. Han skal lære at balancere mellem driftens umiddelbare, men skæbnesvangre tilfredsstillelse på den ene side og dens sublimering i retning mod fjernere og dog mere realistiske mål.

Denne balancegangs-teori går igen i filmens centrale symbol: havet. Det er farligt, men dragende; det fører ud mod friheden, men er farligt at færdes på, hvis ikke man farer med lempe. Pelle overlever sine holmgange med havet, men Nils undervurderer dets styrke og drukner. Selv på Stengården er havet – eller rettere: dets mere landfaste repræsentant, vippebrønden – farlig. Brønden skal behandles forsigtigt – ellers slår den fra sig. Den lære overtrædes i to centrale scener. Første gang Anna og Nils ser hinanden dybt i de blå, blå øjne sker det netop ved brønden. Anna glemmer at gøre vippestangen fast, og straks løber brønden løbsk (kan en brønd det?) i en symbolsk forudgriben af, hvad der videre skal ske de to. Dog: denne gang går det godt, for Erik tøjler brøndens kraft. Men det er også ham, der siden skal komme til at mærke, hvad der sker, når man glemmer at tage den vandige mistelten i ed. Som ved et tilfælde – men det er selvfølgelig en nødvendighed i filmens logik – river en løbsk hest vippestangen løs, netop som Erik skal til at hugge forvalteren til plukfisk med sin le. Efter det slag vippestangens modvægt giver Erik i baghovedet forvandles han til en følgagtig hund.

Glædelig jul

Anker Gemzøe skrev engang om bogens første bind, at det "formentlig rummer en af verdenslitteraturens mest righoldige samlinger af kastrationer". Jeg skal ikke kunne afgøre om Bille Augusts version kan bejle til en tilsvarende position indenfor verdensfilmens domæne, men også hans historie om Pelle er fyldt med kropslige ydmygelser – for nu at sige "kastration" på en pæn måde.

Der er imidlertid ingen grund til at hive kastrations-kniven frem fra anmelder-arsenalet. Den dansk-svenske samproduktion er lykkedes. Jeg har en indvending mod en enkelt birolle (ingen nævnt, ingen glemt), men ellers skal Augusts personinstruktion have al mulig ros. Jörgen Persson, der allerede i f.eks. *Elvira Madigan* og *Den enfoldige morder* har demonstreret sine evner som fotograf, fejler heller ikke denne gang. Han fanger sikkert de forskelligste vejrlig og stemninger – indendørs og udendørs. Han er med til at gøre Nexøs bornholmske epos til en upåklagelig film, hvor alt går som det skal. Selv køerne.

Så man kan godt se frem til at få flæskesteg med rosiner, når filmen har premiere 2. juledag.

Pelle Erobreren

(Danmark/Sverige 1987). Instr. & Manus: Bille August, efter Martin Andersen Nexøs roman. Foto: Jörgen Persson. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Steffan Nilsson. P-design: Anna Asp. Prod.: Lars Kolvig – Svensk Filmindustri/SFI & Per Holst Filmproduktion/FI samt SiD. Medv.: Pelle Hvenegaard (Pelle), Max von Sydow (Lasse), Erik Paaske (Forvalteren), Björn Granath (Erik), Axel Strøbye (Kongstrup), Buster Larsen (Ole Køller), Lars Simonsen (Nils Køller), Kristina Törnqvist (Liden Anna). Udl.: Kærne Film. 160 min. Prem.: 26.12.1987.

Kejserens nye klæder

Bertolucci har fået lagt låg på sine produktive splittelser.

Af Dan Nissen

Barnekejseren indsat i Den Forbudte By. Omgivet af tusinder, men dog verdens ensomste dreng, løsrevet fra moderen.

I seks år har Bertolucci ikke beriget os med nye film, og hans film fra 81, *La Tragedia di un uomo ridicolo* (En latterlig mands tragedie) har vi endda endnu til gode herhjemme. Hvad skete der med en af Italiens, ja Vesteuropas mest begavede og fascinerende instruktører?

Rapporter fra stilstanden har nævnt mange projekter. Der har været skrevet om planer om en filmatisering af Alberto Moravias *1934*, Dashiell Hammetts *Red Harvest* og André Malraux's *Menneskets lod*. De tre er næsten mest slående ved deres forskellighed, og kunne antyde en desperation hos instruktøren. På den anden side har Bertolucci ofte, ja næsten altid, taget udgangspunkt i foreliggende materiale som han så har formet om til umiskendeligt *En Film af Bertolucci*.

Og hvor der ikke har været reportager har der været allehånde rygter om kunstnerisk og mentalt sammenbrud og terapi. Samtidig har nøgterne tal fortalt, at instruktørens to sidste film mildt sagt havde været skuffende, rent økonomisk, og at heller ikke *1900* havde givet et tilfredsstillende resultat.

Nu kommer han så med en ny film. Ikke et af de nævnte projekter, men en superproduktion til 25 mio. dollars, optaget *on location* i Folkerepublikken Kina og især i Den Forbudte By, der for første gang er blevet foreviget i en vestlig spillefilm. Det projekt kunne man på forhånd frygte, for når mange penge og 20.000 statister er på spil, plejer små prutter at blive maskerede som store spektakulære udsagn om verden: livet, døden og kærligheden. Og man kunne frygte det fordi Bertolucci i alle sine tidligere film så helt klart har haft sine rødder i italienske og/eller vesteuropæiske problemstillinger og kultur. Historien, fascismen, venstreradikalismen, sexualiteten og psykoanalysen har været ballasten i hans film om europæiske mænd splittet mellem borgerskab og proletariat, konformitet og oprør, både socialt og sexuelt.

Frygten har været begrundet, selv om ingen film af Bertolucci kan være uinteressant, og selv om også denne på mange måder bærer hans præg, omend i selvrepeterende og afsvækket form, og uden den frapperende prægnans og frygtløshed der har gjort hans tidligere film til noget af det bedste fra vores verdensdel.

Pu Yi

Det må siges at være en ekstraordinær skæbne filmen beretter om, nemlig den der blev Kinas sidste kejser til del. Pu Yi hed han og i 1908 blev han som 3-årig kåret til kejser af

Forstødt fra tronen og for første gang på vej ud i en verden ukendt for den beskyttede.

Og i fængslet hvor han omskoles og udøver selvkritik.

Kina, kejser over halvdelen af verdens befolkning og i et gigantisk rige. Men han blev den sidste, for allerede i 1912 blev republikken udråbt, dog uden at det medførte nogen forandring for verdens ensomste dreng, der beholdt sit sæde og sit hof i Den Forbudte By i Peking, afsondret fra verden udenfor. Indtil 1924, hvor han blev smidt ud og tog tilflugt til provinsen Tientsin. Der bed han på japanernes lokkemad og lod sig udråbe til kejser af Manchuriet, men var i virkeligheden kun en paradefigur, et offer for japanernes manøvrer. Da endnu en revolution omdannede Kina til Folkerepublikken, havnede han i kinesisk fængsel, anklaget for landsforræderisk samarbejde med ærkefjenden Japan. I ni år gennemgik han en "omskoling" og "selvkritik" indtil han i '59 blev løsladt og levede de resterende 8 år af sit liv som gartner ved Den Botaniske Have i Maos Kina – altså helt frem til Kulturrevolutionen. Det liv blev til et par bind selvbiografi, efter sigende skrevet med endog særdeles aktiv hjælp fra partimedlemmer, der skulle sikre sig en opbyggelig sandhed. Og det er den selvbiografi der er filmens grundlag.

Den ensomme dreng i Den Forbudte By

Der er godt stof i den historie, som Bertolucci har formet som en række flash backs, hvor rammen er fængelsopholdet fra 50 til 59, hvorfra historien oprulles.

I allerførste billede ankommer han fra russisk krigsfangenskab, låser sig inde på toilettet, hælder varmt vand i vasken – og skærer pulsårerne over. Hans nu særdeles begrænsede tjenerskab kommer med mad til ham, finder døren låst, banker – og der klippes til fortiden, hvor også en dør åbnes og den 3-årige tvangsfjernes fra moderen for at blive installeret som kejser. På vej mod den selvvalgte død husker han den første død: løsrivelsen fra moderen. Det tema dukker op flere gange i filmens første del, der skildrer opvæksten i Den Forbudte By, og kendere vil her kunne finde ekkoer fra alle de Bertolucci-film der har haft moderbindinger og incestuøse forhold som en af tematikkerne. Fra det sensuelt sete, svulmende moderbryst som den vel ti-årige længselsfuldt dier ved, til den langsomme kameratravelling, gennem den med (røde) mure omkransede gade, den "vaginale" bevægelse da drengen råbende løber efter moderen der i hast føres bort, er der ekkoer fra tidligere film og billeder. Men her er magien og følelsesintensiteten borte, erstattet af en selvbevidst repeteren af kendte visuelle figurer fra Bertoluccis filmiske bagland.

Men ellers er denne første del filmens vægtigste. Vittorio Storaro har lyssat så Den Forbudte By's mystik træder i kontur og Bertoluccis kamera bevæger sig rundt i sindrige arabesker, konstant på opdagelse i den overvældende rigdom og den (for drengen som for vesterlændingen Bertolucci) fascinerende fremmede verden. Det gigantiske paladskompleks' sindrige net af gader og gange giver rige muligheder for instruktørens visuelle bravura, hvor rødt og gyldent dominerer farvespektret.

Drengens psyke trænger vi ikke ind i, ligesom Pu Yi i det hele taget aldrig bliver til et menneske med motiver til sine handlinger, overvejelser bag dem eller refleksioner over sin skæbne. Og det er vel filmens største problem at det menneskelige drama aldrig får et menneske i centrum, men kun en figur omgivet af hele den Bertolucci'ske musik.

Alligevel er vi ikke i tvivl om at for ham er magten ikke en gave, men et fængsel. Frarøvet følelsesmæssige bindinger, frarøvet familie, opdrages han som magtens marionet, som et symbol der synes først og fremmest at skulle holde liv i hele det system der er afhængigt af kejsermagten: hoffet og håndlangerne, der på den ene side kaster sig i støvet for ham, på den anden bedrager kejserinstitutionen gennem korruption og intriger. Men skuffende er det, at den slags skal siges, når nu instruktøren ellers har været en mester i at vise.

Paradefigur i Manchuriet

Da Pu Yi endelig bliver bevidst om hvad der foregår og om sin egen placering i spillet og de muligheder det giver, er det for sent. Nationalisterne uddriver ham af byen og han rejser til provinsen og lever som vestlig playboy med drømme om at drage til Oxford og studere, godt inspireret af sin engelske lærer, Johnston, spillet med hele Peter O'Toole's register af britiske manerer.

Hans begrundelser for at lade sig kåre til kejser i en tuskhandel med japanerne, er mere end uldne. Selv fremstiller han handlingen som ret så idealistisk og styret af ønsket om med sin viden at få indflydelse til at reformere samfundet og fastholde en form for selvbestemmelse. Men hans kone ser durk igennem dette selvbedrag og til ønsket om magt og ære. Hun ser hans stråmandsfunktion, og går i øvrigt mere og mere i opløsning af opiumsmisbrug, godt hjulpet af en (japansk) "veninde".

Men forklaringen lugter af bagklogskab og selvretfærdiggørelse, og bliver under alle omstændigheder aldrig til det magtdrama der ligger i stoffet. Dertil er det hele fortalt alt for brudstykkevis skitseret og uden sammenhængskraft. Det bliver til tableauer, placeret i et sært kønsløst provins-Kina og fotograferet i international stil med moderigtig clairobscur: et trist modstykke til den umiddelbare kraft i førstedelens visuelle udtryk. Det er Cinecittà, ikke Tientsin.

Maos Kina

Sidstedelen, filmens nutidsplan i fængslet og frem til 67, er i forvejen stykket op gennem flash back-fortællingen. Men her har Bertolucci (og Storaro) mere end skelet til det kulturrevolutionære filmiske og plakative udtryk. Med verve har de ramt den flade fane-

Den forgyldte enehersker.

Og skyggekejseren i Manchuriet, en paradefigur for japanerne.

svingende plakatkunst i farve og komposition, og ellers også fængslets aftoninger af gråt-i-gråt.

Nu er kejseren blevet en "kammerat" og, postuleres det, for første gang et frit menneske der nu er undsluppet sit gyldne bur. Det fremgår nu ikke af filmen, at den aldrende skulle være lykkelig, mere at han har affundet sig med tingenes tilstand. Forbavset bliver han tilskuer til et rødgardist-optog med en skueret, hvor bl.a. hans tidligere fængselschef skal aflægge "selvkritik".

Historien synes at gentage sig, omend med ustandselige rolleskift. Og da han til allersidst som entré-betalende besøgende besigtiger sit barndomshjem, Den Forbudte By, dokumenterer han overfor en knægt sin adkomst til tronen ved at genfinde sin barndoms elskede græshoppe: et af de små dyr der var hans eneste følelsesmæssige kontakt. Nu, efter næsten 60 år, kravler pludselig græshoppen magisk ud af krukken igen: er det fortidens spøgelse der hjemsøger nutiden, er det historien der gentager sig, er der nye kejsere i Kina der er opdraget uden følelsesmæssig kontakt, og som senere, på et senere historisk tidspunkt, ligesom han vil blive kommanderet til omskoling og selvkritik?

Bertolucci i vore hjerter

I forskellige sammenhænge har Bertolucci udtalt sig om den deprimerende situation i Italien. "Den store smerte som Pasolini følte da han skrev imod forfladigelsen af kulturen, de unges identitetstab og den ukontrollable forbrugerismes overtagelse af vore liv, er blevet en del af dagliglivet. Der er intet i den nutidige verden der inspirerer mig, der er intet jeg kan lide eller føler stærkt for", har han udtalt til American Film (oktober 86).

Kina og kejsertiden må siges at være længst muligt væk fra den italienske nutidige dagligdag. Glædesstrålende har han kunnet meddele verden sin entusiasme over at skulle lave en film i Kina og om et samfund der tror på forandring, tror på historie. "*Den sidste kejser* fortæller historien om et samfunds forandring fra feudalisme til nutid. Og den fortæller om et menneskes forandring, om Pu Yi der går fra at være kejser til almindelig borger." Det er dog ikke meget vi hører om samfundets forandring. For barnets og kejserens synsvinkel er det fjerne rumlerier. Eller har Bertolucci ikke kunnet og villet indfange denne historie også?

At Bertolucci er blevet træt af den italienske kulturelle forfladigelse, skal dog ikke forhindre mig i at tro, at det netop har været spændingerne (og modsætningerne) i den kultur og politik, der har været drivkraften bag hans film, der netop har taget fat i konfliktpunkterne. Udpræget har det været dybt personlige film, dybt personlige spejlinger af samfundsmæssige politiske og kulturelle modsætninger. Det fascinerende ved dem har ofte været – udover den helt indlysende filmisk overdådige talentfuldhed – de sønderrivende konflikter filmene ikke bare har handlet om, men også været udtryk for i deres egne ufærdige og uafklarede behandlinger af dem, og i deres dobbeltbundede holdninger, hvor tingene ikke er eentydige og hvor det der tages fat på også ofte er det der dækkes til i tematiske bevægelser mellem afstandtagen og fascination hos instruktøren. Har de ikke været fuldendte, har de været så meget desto mere interessante for deres drabelige livtag med en splittet verden, der synes at have været reflekteret i kunstnerens frugtbart splittede psyke.

Man kan godt se hvad der har fascineret ved historien om Pu Yi. Pu Yi personificerer som ene person splittetheden mellem borgerlighed og radikalisme/oprør, den splittethed Bertolucci i *1900* delegerede ud på herremanden Alberto og landarbejderen Olmo, der født på samme gods samme dag, vokser op sammen, men dog repræsenterer to forskellige verdener, to forskellige værdisystemer. Den splittethed lå også i *Medløberen* Marcello og i en tidligere Bertolucci-figur som Fabrizio i *Prima della rivoluzione*. Sammenhængen mellem politisk og sexuel konformitet/oprør har langtfra været eentydig, og slet ikke så plakat-rigtig som i *1900*, hvor de proletariske landarbejdere var de sexuelt voksne, mens borgerskabets dekadence også viste sig i sexuel impotens, masochisme og almindelig perversitet.

Kejseren af Kina er ikke vokset op som menneske, og hans sexualitet er da – så vidt man forstår indirekte, thi det er ikke Sidste Tango i Peking – også forkvaklet som hans følelsesliv er det. Med en hvid mus og en græshoppe som eneste følelsestilknytning kan han ikke etablere et forhold til sin kone og måske er det derfor han drømmer om at genetablere magten i Manchuriet og måske er det derfor hans kone kaster sig over opium som lystkilde.

Men det er antydninger, bittesmå understrømme, knap anslåede temaer som kun en velvillig Bertolucci-freak vil vove at læse ind i historien. Som helhed er den mere pæn, sådan som internationale storproduktioner har for vane, og alt for ulden i sit sigte til at kunne engagere for alvor. Bertolucci har fået lagt låg på sine produktive splittelser. Der er langt til Kina. Meget langt. Det har ikke været rejsen værd for Bertoluccis kunstneriske åre, det vil knap være rejsen værd for biografpublikummet.

Den sidste kejser

The Last Emperor. England-Italien-Kina 1987. Instr.: Bernardo Bertolucci. Manus: Enzo Ungari, Mark Peploe, Bertolucci. Foto: Vittorio Storaro. Klip: Gabriella Cristiani. Musik: Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su. Prod: Jeremy Thomas.
Medv: John Lone (Pu Yi), Joan Chen (Wan Jung), Peter O'Toole (Reginald Johnson), Ying Ruocheng (Guvernøren). Udl: Nordisk. 160 min. Prem: 18.12.1987.

Historiens engel

Af Erik Svendsen

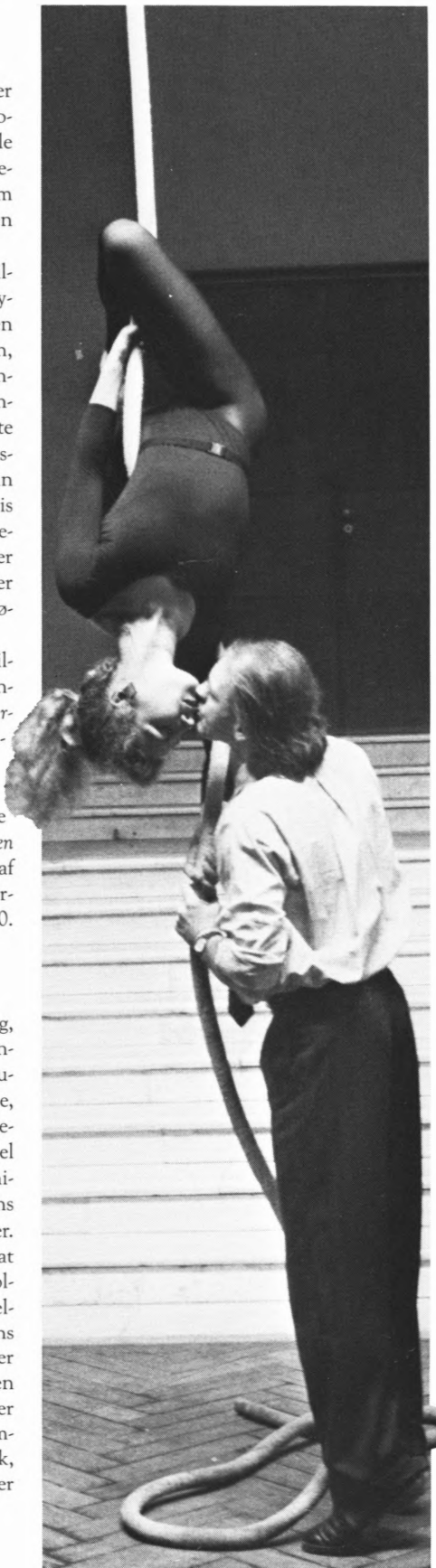
Det sidste billede i *Himlen over Berlin* er sætningen "Fortsættelse følger". Ironisk dementerer slutningen at den skulle være enden på historien, den er snarere begyndelsen til en ny. Den der handler om hvordan en kærlighedshistorie mellem en exengel og en trapezkunstner vil se ud.

Når jeg skal sige noget prægnant om filmen sidder jeg med lidt af den samme flertydighed. Hvor skal man starte og slutte? Den usikkerhed kan falde tilbage på kritikeren, men den køber jeg (selvfølgelig) ikke. Pointen er at der er mange måder at gå til Wenders' film på. Man kan følge nogle oplagte spor – f.eks. kærlighedshistorien og diskussionen om at arve historien – men det er sin sag at tale om en overordnet idé i den. Hvis der er nogen tråd er det at sporene altid deles, at det spaltede og fragmenterede holder *Himlen over Berlin* sammen. At den handler om og er udtrykket for modsigelser der opløser enheden. Til dels.

Der knytter sig en række til dels-er til filmen. Betyder det at den er mislykket? Ingenlunde. Det svæv der er over *Himlen over Berlin* er intentionen. Den vil sprænge grænser, gøre det umulige, tale flere sprog på samme tid, give et overblik og forsvinde i nær-synet, vurdere fortiden og fokusere på det præsente og begynde forfra. *Himlen over Berlin* er den uendelige historie, fuld af kakofoni. Sådan præsenteres det delte Berlin, der med sine sår kan symbolisere det 20. århundredes historie.

Fortællingens historie

Vi ser den spektakulære bys befolkning, indfanget i hurtigt registrerende panoreringer og vi følger et lille galleri af mystiske figurer. To engle bærer historien hvoraf den ene, Damiel (spillet af Bruno Ganz), vælger at leve et jordisk, timeligt liv. Filmens sidste del handler om kærligheden og den kødelige historie der blæser liv ind i Damiel, så hans englesyn forvandles fra sort/hvid til farver. Han træder ind i historien ved at opgive at være et distanceret vidne til den. Hans kollega opsøger en fælle i en ældgammel fortæller, Homer (!), der insisterer på fortællingens nødvendighed i en tid hvor historien ligger i ruiner, bogstavelig talt i de dele af byen hvor de to vandrer rundt. Derudover er der en forhenværende engel, ikke hvemsomhelst, men Peter Falk, der spiller Peter Falk, selv om byens unge naturligt nok kalder



ham Columbo. Han skal spille med i en film, der handler om de nazistiske ugerninger, og på realplanet går han rundt og tegner ansigter. Som gammel engel kan han ikke slippe trangen til at ville registrere menneskene, men i modsætning til tidligere kan han nu sætte spor i sine streger. Peter Falk skaber (liv), ligesom filmarbejdet hæver sig op over historien i og med at det prøver at sige noget om den.

Wenders' hang til kunstfordoblinger og selvreferencer fornægter sig ikke. I mange henseender er der noget velkendt over filmen: den hypostaserer det kreative arbejde, fordi først kunsten gør det muligt at overskue verden. Udvidelsen i forhold til Wenders' senere film er så at erkendelsesinteressen er blevet bredere, sådan at der fokuseres på mentalitetshistoriske dimensioner, samtidig med at det personlige prøver at finde fodfæste. I og med at den amerikanske ørken i *Paris, Texas* er blevet udskiftet med det påtrængende Berlin har fortællingen fået dybere rødder end flyvesandet kunne give. Den er ikke længere transparent postmoderne flygtig. Men stadig splittet og ude af stand til at rumme alt, selv om det akkurat er det den drømmer om.

Første gang vi følger de to engle, der ser verden i sort-hvid, dvs. ser "virkelighedens væsenstræk", som Wenders siger det i et interview bragt i det norske Profil nr. 1-2/86, henvises der til et vigtigt motiv i fortællingen – historiens engel, sådan som Walter Benjamin opfattede den i maleriet Angelus Novus af Paul Klee. Antydningen falder en passant, mens de to usynlige går forbi de læsende på byens bibliotek, der hvor viden om fortiden opmagasineres og udødeliggøres. Hvad Benjamin så mente om kunstens Angelus Novus får vi ikke at vide med ord. Vi kan selv se det ved at iagttage det historiske spor i filmen, ved at vurdere de refleksioner over tiden som Homer gør sig, ved at se det englene ser. Og det er med Benjamins ord ikke noget opløftende syn: "Historiens engel må se således ud. Den har sit ansigt vendt mod fortiden. Hvor en kæde af hændelser fremtræder for vore øjne, der ser den kun en eneste katastrofe, der uafladeligt hober ruin på ruin og styrter dem for dens fødder. Den vil gerne blive, vække de døde og sammenføje det adskilte. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærke, at englen ikke kan folde dem

sammen. Denne storm driver den ubønhørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinerne foran vokser op i himlen. Hvad vi kalder fremskridt, er denne "storm" (Benjamin i Historiefilosofiske teser nr. IX).

At se med kroppen

Jeg mener at Wenders deler drømmen om at sammenholde, men ikke ganske englens historiesyn. Fortællingen om englen, der vil ned på jorden for at se tilværelsens farver – det sker for øjnene af os – udtrykker en modgående bevægelse. Den har øje for skønhed og kropslig fylde. Den har ikke nok i at registrere og bevare overblikket. Sagen er at ændre historien ved at *se med kroppen*.

Det er det filmen gør i sit sprog, i sine billeder. Vel at mærke på moderne betingelser. Det betyder at Wenders opererer med en indre spænding mellem den flimrende, sitrende enkeltsansning og det overskuende blik. Filmens optik er englenes, vi er overladt til deres på en gang nære og fjerne registreringer. De to kan se og høre alt, bare ikke vide hvordan en krop føler og fordi de er kropsløse kan de ikke gribe ind. De kan ikke låne deres vinger til selvmorderen, der kaster sig ud fra højhuset.

Tilskueren udsættes ubønhørligt for de mangfoldige stemmer som englene sporer sig ind på, og sådan bliver *Himlen over Berlin* til interferensdigtning. Et lydkaos og bombardement af indtryk der aldrig får lov til at komme til orde eller falde til ro. Radiostationerne glider over hinanden ligesom kameraet panorerer videre. Vores syn bliver derefter: på en gang skærpet, sensibelt og flydende. Og det vi konfronteres med er individer, der udgør deres egen stat og som desperat værner om deres grænser.

Historiens engel betragter det moderne scenario og vi låner dens briller. Vi bliver vidner til rædselshistorier og er på distance, akkurat som dokumentaroptagelser fra den anden verdenskrig, der af og til klippes ind i forløbet, ikke kan gøre andet end at se.

At sanse verden

Himlen over Berlin vil tage fortiden alvorligt, fordi den handler om nutiden. Der adskiller Wenders sig fra en konstrueret postmoderne film. Englen vil nok leve et liv i nuet, deltage i den postmoderne hyldest til det præsente, men han og Homer vil også påtage sig historien, hvadenten det er kærlighedens (der rummer alt) eller den store, lemlæstende historie. I sin insisteren på at bryde med det bevidsthedsglid, der er postmodernitetens, peger *Himlen over Berlin* på andre veje. Den imødegår bevidst den nye glemsel. Samtidig med at den som visuelt udtryk, i sin æstetik, dramatik og fiktionsorganisering synes at være på højde med en splittet og flygtig nutid. Filmen viser ikke blot en overflade, en tegnverden præget af det Baudrillard kalder simulacrum. Den vil paradoksalt også op

over nutiden og vise tidens indre brudflader. Damiel leder efter en dybde i tilværelsen.

Da Damiel er kommet til verden, men stadig ikke har mødt sin drømmepige, sidder han fortrøstningsfuldt på en tomt. To eventyrlige børn spørger ham hvad han gør der, om han er syg. "Jeg mangler" svarer englen i den spraglede frakke. Damiel vil fylde savnet ud, dertil behøver han kærligheden og kvinden. Mediet er musikken, en koncert med rockstjernen Nick Cave, og mødet med den anden omslutter ham, idet han bevæger sig ind i kvindens krop. Kvinden folder sig tilsvarende ud fra at have ligget i forsterstilling, da savnet var størst, til at kredse vandret i luften, mens englen står på jorden og beundrer hende. Damiels vinger er brændt, men det han vinder er, at han nu kan se op til verdens mirakler, hvor han tidligere så hen over dem, aldrig vidste hvad der var inde bag skinnet, aldrig vidste hvad et kys betød. Damiel ender med at vide noget en engel ikke ved, og engle kan ellers se alt. Det er altså ikke nok at se verden, den skal også føles indefra – det er Damiels lære.

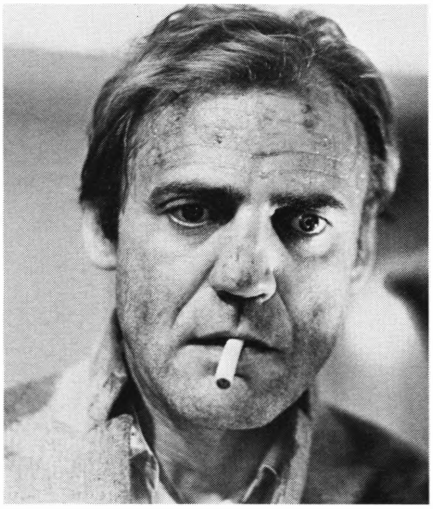
Wenders kan sin historie og spiller sine kort raffineret. Det kan virke connaisseuragtigt, for de indforståede; filmen er håbløst intellektuel selv om den higer efter at tale om kroppen. Kritikerens ord bliver tilsvarende luftige. Omvendt vil jeg påstå at der er bund i de subtile henvisninger, f.eks. til Walter Benjamin. Ikke blot har Angelus Novus en central placering, også de mere tyste allusioner griber ind i fortællingens hjerte. Øjeblikket efter at Paul Klee maleriet er blevet nævnt ser vi August Sanders store fotobog Menschen des 20.Jahrhunderts og senere bliver der bladret i den – bagfra og vi ser nogle af fotografens registreringer af den tyske histories forløb. Portrætter af skæbner, der har kæmpet med historien og er blevet mærket af den for livet.

Benjamin skrev flere gange om Sander, der ifølge kunstfilosoffen formåede at indkredse et fotos aura, der kunne forlene billedet med substans og sikkerhed. Hvad har Benjamins snak om auraen, bundet til mellemkrigstidens kunsteksperimenter, så at gøre med Wenders' byportræt? En del vil jeg mene. *Himlen over Berlin* er billeder af en ikke-auratisk verden, men de filmiske optagelser er mærket af en glemt skønhed. Auraen er altid nærværende i filmen: "Et sælsomt væv af rum og tid: en unik fremtoning af noget fjernt der kan befinde sig aldrig så nær" sådan definerer Benjamin begrebet, men det skal med i regnestykket, at Benjamin mener at denne billedsans snart degenererede: "Uefterlignelighed og varighed er ligeså intimt forbundet med det tidlige billede (fotografiens klassikere som f.eks. Nadar, ES) som flygtighed og reproducerbarhed med det sene. At hylstret skrælles af tingen, at auraen nedbrydes er betegnende for en synsopfattelse, hvor sansen for alt som er ens i verden har udviklet sig så vidt, at den via reproduktionen formår at efterligne det uefterlignelige". Det er præcist dér *Himlen over Berlin* står. Auraen kan Wenders ikke genskabe, ikke desto mindre er det det han bevidst forsøger, men han er også på den anden side klar over at det ikke kan blive til andet end skygger af den uendelige historie. På den måde bliver *Himlen over Berlin* både en historie om det nære og fjerne, det lille og store perspektiv. En film om kærlighed og historien og om hvordan billedmediet kan fortælle om det der ligger udenfor billedets kant.

Benjamin skriver om Sanders værk, at det var mere end en billedbog – et øvelsesatlas. Wenders vil have os til at reagere på samme måde. Med sit flaksende og eksperimenterende sprog, med den generende interfereren, så vi aldrig kan dvæle ved historien, bliver filmen højst nutidig. Paradoksalt sagt vil jeg mene at den dermed glider ud over det æstetiske. Den drejer sin og vores undersøgelse af de æstetiske distinktioners felt over til de sociale funktioner. Hvordan lader det sig gøre? Ved filmens kup: vi ser og hører den opsplittede verden på den afstand der er naturlig for engle. Som engle oplever vi den hviskende nær, men uden at kunne røre den. Men tilskueren er ikke en engel, et sfærisk væsen, men et menneske der er overladt til sin egen skæbne. Til selv at skabe sin historie. Det ser vi smukt gennem Wenders' kunstgreb.

Himlen over Berlin

Der Himmel über Berlin. Vesttyskland 1987. Instr.: Wim Wenders. Manus: Wim Wenders og Peter Handke. Foto: Henri Alekan. Klip: Peter Przygodda. Musik: Jürgen Knieper. Prod.: Wim Wenders, Anatole Dauman. Medv.: Bruno Ganz (Damiel), Solveig Dommartin (Marion), Otto Sander (Cassiel), Curt Bois (Homer), Peter Falk som sig selv. Udl.: Scala Film. 130 min. Prem.: 20.11.1987.



Bruno Ganz

af Henrik Lundgren

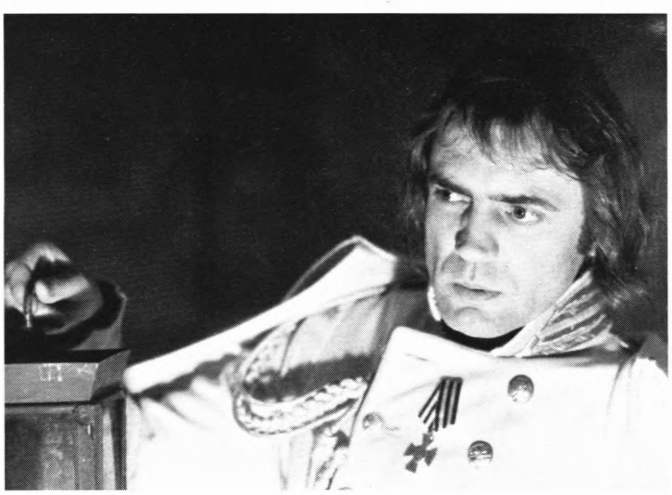
Spørgsmålet, der umiddelbart melder sig, når man ser Bruno Ganz i Wim Wenders' *Himlen over Berlin*: Kunne nogen anden nulevende skuespiller have overbevist i denne rolle? Englen, der bliver til menneske, fordi han længes efter menneskelig berøring – tryksværte på fingrene, skoen der klemmer under bordet, nærheden af en anden krop. Før i tiden kunne man have forestillet sig Gérard Philipe i dette rollefag: han ville kunne inkarnere den samme åndelighed, den næsten overjordiske mildhed, som alligevel et eller andet sted udmunder i en sanselig tilstedeværelse. Af nulevende skuespillere tror jeg, ingen anden end Bruno Ganz i tilsvarende grad har evnen til at illudere åndens længsel efter at blive kød.

Blandt meget andet hænger det sammen med en bestemt *drengethed* i Bruno Ganz' skuespiller-fysiognomi. Ansigtet er furet af årene, brugt, i grunden mere slidt end man umiddelbart skulle forvente af en 46-årig – Ganz har kørt sig selv hårdt, først et ti-år på teatret, så 7 år på film, nu i en kombination af begge dele: Da han vendte tilbage til scenen i 1982, ville han før og efter Klaus Michael Grübers 5-timers opførelse af Hamlet på Vestberlins Schaubühne gå til filmoptagelser på Rudolf Thomés *System ohne Schatten*! Men kan årene ses i det ydre, er han i helt mærkværdig grad forblevet yngling af sind. 24 år gammel, i 1965, havde han en slags gennembrud som Hamlet i det ensemble på teatret i Bremen, der skulle danne kernen bag den senere Vestberliner Schaubühne. Dengang fik han af anmeldelserne at vide, at han var for ung til rollen. Men ved genkomsten som Hamlet 17 år senere var det indlysende, at netop dette var noget grundlæggende i Ganz' opfattelse af figuren. For ham er Hamlet en skikkelse, der er for ung, for umoden, for den rolle han har påtaget sig. I Bruno Ganz' teater- og film-karriere er dette ynglinge-agtige et tilbagekommende træk. Gang på gang har han fremstillet sådanne figurer, drømmere, idealister, tøvende på tærsklen mellem drengens og den voksnes verden.

Hans repertoire på teatret har af samme grund omfattet en række af romantiske ynglinge-skikkelser, som han har nyfortolket, nutidiggjort med en følsomhed, man knap nok anede, de besad. Som afskedsforestilling i Bremen 1969 spillede Ganz Goethes Tasso i Peter Steins iscenesættelse: et portræt af kunstneren ikke som den store misforståede ener, men som en outsider der holdes og bruges af sine fyrstelige mæcener – og først meget sent gennemskuer, hvor uværdig en rolle han har spillet på omverdenens nåde og unåde. Samarbejdet med Stein videreførtes på Vestberlins Schaubühne i Ibsens Peer Gynt – et portræt af imperialisten som ungt menneske og som skuffet verdens-erobrer – og i Heinrich von Kleists *Der Prinz von Homburg* (1972). Film-optagelserne af denne forestilling rummer hele den Ganz'ske magi fra denne hans første blomstrings-periode i Schaubühnes gamle lokaler Am Halleschen Ufer. Han spillede prinsen som en drømmer, *entrückt*, uden for tiden – en yngling uden anelse om de militære strategier og realpolitiske hensyn, der styrer verden bag hans ryg. Tragedien er til stede allerede i det øjeblik, han vågner af sin første drøm. Og når Ganz' Prinz Friedrich besværger sig selv til heltedåd forud for slaget, er det ikke mandsmod, men nøgen angst der lyser ud af hans selv-overtalelse – gysende viger denne næsten overjordiske skikkelse tilbage for sit alt for blodige hverv på slagmarken.

Ganz' film-arbejde begyndte hos Peter Stein (hvis udgave af det engelske Klassefjenden, vi har set herhjemme). Efter Prinz von Homburg blev også opsætningen af Gorkijs *Sommergæster* (1974) overført til studie med Ganz i rollen som digteren Sjalimov – spillets lyrisk omsværmede, men også resigneret afmægtige midtpunkt. Og i 1975 fattede han så beslutningen, der fik hjertet til at synke hos det traditionelt tænkende teaterpublikum: Han forskrev sig til filmen. – Egentlig var han ikke langdistanceløber, skulle han forklare i et interview med tidsskriftet Theater Heute: "I grunden egner jeg mig bedre til de korte distancer. Det lange stræk i en teaterforestilling trætter mig. Og jeg bryder mig ikke særlig om at reproducere. Helst spiller jeg kun tingene en enkelt gang. Jeg har ikke

Øverst Den falske cirkel; t.v. Marquise von O; t.h. Kniven i hovedet (m. Angela Winkler).



T.v. Nosferatu; t.h. Den amerikanske ven.

det behov, jeg oplever hos mange af mine kolleger fra teatret: behovet for den faste aften-optræden."

Ganz' første rigtige filmrolle er nok i virkeligheden den, de fleste har set ham i herhjemme (bl.a. via TV): Den adelige forfører i Eric Rohmers *Marquise von O...* fra 1975 over en novelle af Heinrich von Kleist – officeren, som meget lidt ridderligt benytter sig af titelfigurens besvimelse til at besvangre hende. Ganz spillede rollen med en afvæbnende uskyld, som gjorde det klart, at der kun kunne være tale om et øjeblikkeligt og enkeltstående fejltrin. Man forstod til fulde historiens slutpointe, hvor heltinden forklarer, hvorfor hun måtte gyse tilbage for ham som for en djævel, efter at have opdaget at det var ham, der var hendes forfører: "Han ville ikke have syntes hende en djævel, hvis han ikke ved deres første møde havde forekommet hende en engel".

Kan dette lyde, som om Ganz har specialiseret sig i overjordiske skikkelser, er det forkert. Faktisk er hans eneste rigtig dårlige præstation på film Werner Herzogs *Nosferatu*, hvor omslaget til vampyr i slutningen hænger som et underligt postulat i luften. Ganz' tre store præstationer fra disse år 1975-82, hvor han helt koncentrerer sig om det hvide lærred, er alle udpræget *realistiske* karaktertegninger. I 1976 spiller han i Wim Wenders' *Den amerikanske ven*, i 1978 i Reinhard Hauffs *Kniven i hovedet*, i 1981 i Volker Schlöndorffs *Den falske cirkel (Die Fälschung)*. I den første spiller han den lille rammesnedker Jonathan, som lider af dødbringende leukæmi. Han vil gerne tjene lidt ekstra til sin efterladte familie, og indvilger derfor i at udføre et par mord – en konstruktion, Ganz fremstiller med ægte afvæbnende uskyld, som en mand helt uden erfaring fra den kriminelle undergrund. Også i Hauffs *Messer im Kopf* er det det barnligt ubehjælpsomme, der giver skikkelsen dens særlige indhold og tone. Ganz spiller forskeren Hoffmann – en figur tegnet med Rudi Dutschke som model – som er blevet ramt i hovedet af en politikugle. Hans tale- og bevægelsesapparat er lammet. Indledningsvis sidder han som et lallende spædbarn i sin stol, og herfra følger man så den gradvise genoptræning: hvorledes han ved en overmægtig viljeanspændelse atter tiltvinger sig førlighed og talens brug. Mest overrumplende i forhold til tidligere Ganz-præstationer er i grunden portrættet, han giver af journalisten Georg Laschen hos Schlöndorff: en træt, resigneret og lidt kynisk reporter, som for længst har trådt sine journalistiske børnesko – her ligger gennembruddet i skikkelsen i de sidste scener, da Laschen opdager, hvorledes hans hjemlige redaktion forsøger at undertrykke den ubehagelige sandhed om krigen i Libanon.

Filmografi

1975: Sommergäste I: Peter Stein.
La Marquise d'O/Marquise von O... I: Eric Rohmer
Lumière / Veninderne I: Jeanne Moreau
1976: Die Wildente I: Hans W. Geissendörfer.
1977: Der amerikanische Freund / Den amerikanske ven I: Wim Wenders
Die linkshändige Frau I: Peter Handke
1978: The Boys from Brazil / Drengene fra Brasilien I: Franklin J. Schaffner
Schwartz und weiss wie Tage und Nächte I: Wolfgang Petersen
Messer im Kopf / Kniven i hovedet I: Reinhard Hauff
Nosferatu – Phantom der Nacht / Nosferatu I: Werner Herzog
Retour à la Bien-aimée I: Jean-François Adam
1979: 5% de risque. I: Jean Pourtalé
Oggetti smarriti. I: Giuseppe Bertolucci
Bruno Ganz: Dienstreise (portræt) I: Ivo Barnabò Micheli.
1980: Polenta I: Maya Simon
La provinciale / Pigen fra provinsen I: Claude Goretta
La dame aux Camélias I: Mauro Bolognini
Der Erfinder I: Kurt Gloor
Fermata Etna I: Klaus Michael Grüber
1981: Etwas wird sichtbar I: Harun Farocki
Die Fälschung / Den falske cirkel I: Volker Schlöndorff.
Hände hoch I: Jerzy Skolimowski.
1982: Krieg und Frieden I: Alexander Kluge, Volker Schlöndorff m.fl.
Dans la ville blanche I: Alain Tanner.
1983: System ohne Schatten I: Rudolf Thome
Killer aus Florida (kort spillefilm) I: Frank Schaffhauser
1987: Der Himmel über Berlin / Himlen over Berlin I: Wim Wenders

Bruno Ganz har en for en tysk skuespiller overraskende bred filmisk karriere. En del af forklaringen ligger i det forhold, at han er født i Schweiz (Zürich) og således flydende både på fransk og italiensk. Han har indspillet film med Jeanne Moreau *(Veninderne*, 1976), med schweizerne Claude Goretta *(Pigen fra provinsen)* og Alain Tanner *(Dans la ville blanche*, 1982) og med italieneren Giovanni Bertolucci. Men ellers ligger hans forankring klart i det vestberlinske intellektuelle miljø. I 1982 indspillede han sammen med Otto Sander (englen Cassiel i *Himlen over Berlin*, og Ganz' medspiller i en lang række forestillinger på Schaubühne, bl.a. Sommergæster) en dokumentarfilm om de to gamle skuespillere Curt Bois (Homer i Himlen over Berlin) og Bernhard Minetti med titlen *Gedächtnis*. Ved denne lejlighed afslørede Ganz, at han efter at have set en restaureret udgave af Walter Ruttmanns *Berlin – die Sinfonie einer Grossstadt* havde fået lyst til selv at lave en tilsvarende film "om dagens Berlin, øst og vest". Foreløbig har han altså fået Wim Wenders og Peter Handke til at interessere sig for Berlin som projekt – Handke, som i øvrigt har instrueret Ganz i filmen *Die linkshändige Frau* (1977) og stod for den oversættelse af Aiskylos' Prometheus, Ganz i 1986 fremførte i Salzburgs Felsenreitschule og på Shaubühne i Berlin.

Meget kunne skrives om Ganz i rollen som den intellektuelt forpinte skolelærer i Botho Strauss' seneste skuespil, Die Fremdenführerin, på Schaubühne sidste år. Men man siger måske i virkeligheden lige så meget om hans kunstneriske integritet og selvdisciplin ved at fortælle historien om, da han blev tilbudt rollen som Meryl Streeps medspiller i *Sophie's Choice:* "En kz-lejr kommandant, en af de følsomme. Derfor skulle det være mig. Men jeg trækker ikke i nazikostume i en amerikansk film. Skulle det ske, gør jeg det her og ikke i Hollywood".

Min nat med Djævelen

Martin Drouzy om Pialat og troen

Da Georges Bernanos' debutroman "Under Satans Sol" udkom i 1926, var den religiøse fiktionslitteratur meget lidt skattet i de franske litterære kredse. På den ene side var den rationalistiske ånd, der herskede på det tidspunkt, naturnødvendigt afvisende overfor den. De religiøse emner betragtedes som "anti-kunstneriske". På den anden side bidrog de fleste skribenter næppe til at skabe bro mellem et kristent livssyn og kunsten. Disse "rettænkende" og pæne forfattere beskæftigede sig hovedsageligt med sjælelige konflikter, der snarere afspejlede datidens borgerlige moral, end de var udtryk for en egentlig kristen livsholdning og inspiration. Tankens konformisme gik hånd i hånd med stilistisk armod. Og det var ikke med urette, at en André Gide kunne hævde, at "det er med ædle følelser, man skaber dårlig litteratur".

I denne sammenhæng virkede Bernanos' bog som et tordenbrag. "Under Satans Sol" handlede nemlig ikke om mere eller mindre velbjærgede menneskers moralske kvaler, men om en uduelig lille landsbypræst, der oplevede sin utilstrækkelighed. I et højspændt og særpræget lyrisk sprog formidlede bogen et dybt engageret kristent trossyn – en række lysglimt om gådefulde bånd menneskene imellem og en dristig vision om, hvorledes verdens synlige og usynlige sider hænger sammen.

I modsætning til mange af hans trosfællers produktion var Bernanos' roman dybt besjælet af evangelisk ånd – og bogstav. Bernanos nøjedes nemlig ikke med at tale om Gud, om "synd", om "nåden". Han talte også om *Satan*. For ham var de djævelske magter så håndgribelige og virksomme i verden, at han ikke tøvede med i sin bog at give dem en krop og et ansigt. Han fremstillede dem under en hesteprangers skikkelse. Det er denne mystiske mand, pastor Donissan møder en nat, da han på vej mod et nabosogn

har mistet orienteringen. Mødet er bogens knude- og højdepunkt. Af hensyn til de mennesker, som er ham betroet, tager præsten imod Satans tilbud: At kunne se ind i sjælene. Derved binder han sig selv til Fjenden. Har han handlet rigtigt eller ej? Bogen giver ikke noget entydigt svar. Vi erfarer bare, at Mouchette (en 16-årig pige, der dyrker flere elskere) på grund af præstens indblanding begår selvmord. Til gengæld formår Donissan at opvække et dødt barn. Dør han selv som et fortvivlet menneske eller som en "helgen"? Bernanos tager ikke klar stilling. For ham berører yderlighederne for resten altid hinanden. Det er midt i den dybeste fortvivlelse, mennesket står Gud nærmest. Det er når man står med tomme hænder, at man er i stand til at give mest... Ved sin særprægede – og af og til forskruede – fortælling konkretiserer Bernanos et af Det nye Testamentes dybeste paradokser: Stormænd bliver væltet fra tronen og småfolk oprejst fra støvet.

Det er denne anspændte, men betagende roman, Pialat nu har filmatiseret efter i årevis at have kæmpet for at få lov til det. Der er intet mærkeligt i, at han netop har været optaget af denne bog. Mellem ham og Bernanos kan man let skimte en slags åndeligt slægtskab. Begge har indset, at fattigdommen ikke primært har med penge at gøre, men stikker meget dybere. Den fattige er ikke bare den, som ikke har noget, men også og især den, som ikke *er* noget. Den fattige er hverken tiltrækkende eller indtagende. Han har intet at give. Derfor kan han ikke blive elsket. Han er ikke elsk-værdig. På linie med Bernanos udviser Pialat en systematisk interesse og forkærlighed for den slags mennesker: dem, der ikke slår til, som man ringeagter eller som ligefrem frastøder. Hos Bernanos optræder de i en lang kæde af marginale væsener, tabere af alle slags, som af forfatteren kaldes "de krænkede børn". Hos Pialat er det de uheldige og ulykkelige figurer, der befolker hans film. For eksempel de undertrykte børn i *Den nøgne barndom*, den ynkelige ægtemand fremstillet af Jean Yanne i *Vi bliver ikke gamle sammen*, moderen, der lider af kræft, i *Den åbne mund*, den strisser, som forgæves sukker efter forståelse og sympati, i *Police*. Da Pialat valgte Bernanos' bog som udgangspunkt til sin seneste film, er han således forblevet tro mod sig selv og sit eget indre univers.

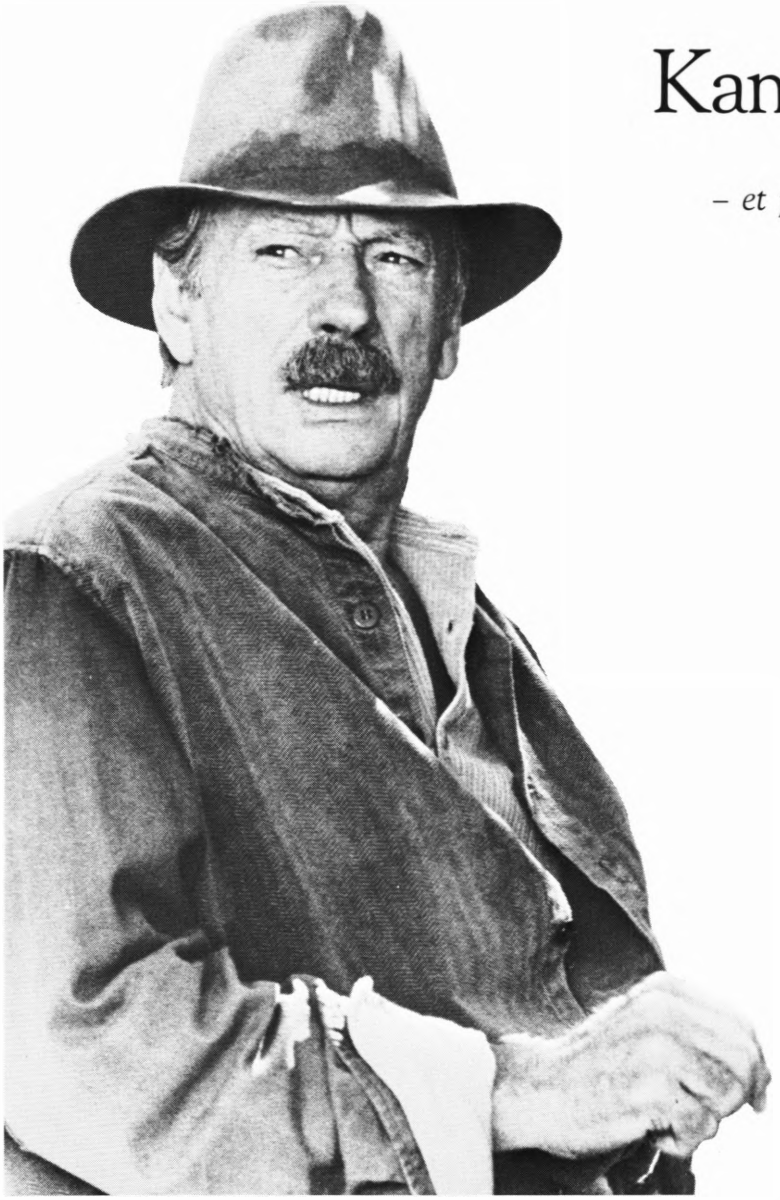
Han er også forblevet tro mod forlægget. Han har hugget i bogens kompakte stof og kun bevaret fem lange afsnit, de vigtigste, nemlig fem møder, som alle foregår om natten eller i tusmørket. I kronologisk rækkefølge er det mødet mellem Mouchette og Cadignan, hendes første elsker; mødet mellem Mouchette og Gallet, elsker nummer to; mellem Donissan og hesteprangeren; mellem Donissan og Mouchette og mellem Donissan og det døde barn. Ethvert af disse møder – eller snarere konfrontationer – slutter med et af disse eksplosive øjeblikke, som Pialat er en mester til at fremstille. Og de er henholdsvis: mordet på Cadignan, Mouchettes vanvidsanfald, pagten mellem Donissan og djævelen, Mouchettes selvmord, barnets opvækkelse. Disse fem nætter udgør således filmens struktur, de fremtræder som fem følelsesladede blikke, der fungerer hver for sig uden at være forbundne med hinanden, hverken af narrative eller deskriptive overgange. Disse "huller" i fortællingen karakteriserer Pialats stil. Tiden i hans film er ikke af naturalistisk art. Tidsforløbet er udelukkende filmens, med dens hallucinerende ellipser, kortslutninger og bratte afbrydelser. Dette formelle valg er desto mere bemærkelsesværdigt, som Pialat til gengæld lader Bernanos' lyriske og ru sprog udfolde sig i lange tirader, som han bevarer næsten ordret. Og denne troskab mod romanens bogstav giver anledning til prægtige konfrontationer mellem skuespillerne og teksten. Alt i denne film er mærket af det samme tegn, kampens: Kampen mellem skuespillerne og sproget; modsætningen mellem tusmørkebilleder og lys; kontrast mellem de scener, der udspilles inden for lukkede rum (huse, præstegården, kirken), og Donissans lange nattevandring i et øde landskab; konflikten mellem indre desperation og den hårdnakkede stræben efter at finde en lyssprække; duellen mellem instruktøren og hans filmiske stof. Alle elementerne er altså til stede til en storslået film, der både medriver og overbeviser.

Hvorfor formår jeg så ikke at fortrænge mine forbehold for uden videre at stemple denne mesters værk som et mesterværk? Jeg har længe spekuleret over dette tilsyneladende paradoks og mener at have fundet en forklaring. Det er fordi, så vidt jeg kan skønne, valget af Gérard Depardieu til Donissans rolle er en stor fejltagelse. Depardieu er nemlig ikke hvilken som helst skuespiller. Han har optrådt i en lang række film. Man har set ham i så forskellige strimler som for eks. Wajdas *Danton*, Truffauts *Den sidste metro*, Duras' *Le camion*, Francis Vebers *Hjælp, vi flygter*, Claude Berris *Kilden i Provence*. Og hver gang har vi med forbløffelse konstateret, hvor genial en skuespiller han er. I *Under Satans Sol* kan vi heller ikke lade være med at beundre hans præstation. Vi fokuserer vor opmærksomhed på ham – og det sker desværre på bekostning af filmen som helhed. Idet vi netop siger til os selv: "Hvor spiller han godt!", underforstår vi derved, at han ikke kan fremstille pastor Donissan. Sagt på en anden måde: Depardieu er ikke bare belastet af sine tidligere roller. Han er også *for* dygtig til at kunne agere en stakkels, klodset landsbypræst, der tvivler både på sig selv, på de andre og på sin Gud.

Det ser ud til, at Pialat på dette punkt er veget udenom de yderste konsekvenser af romanens indre logik. Han har ikke turdet gøre, hvad Robert Bresson har gjort, da han filmatiserede andre Bernanos-bøger: *Mouchette* og *En landsbypræsts dagbog*, nemlig anvende ikke-professionelle, anonyme skuespillere. Når filmkunsten ønsker at behandle visse emner, bl.a. de religiøse, må den nødvendigvis skifte ham, vælge andre virkemidler end de sædvanlige. Den må på en vis måde forvandle sig selv: Holde op med at være en form for skuespil og blive til skrivekunst. I lighed med en Bernanos, der kun stoler på ordenes magt, må filmmanden i dette tilfælde stole på billederne alene, på deres blotte suggestions- og antydningskraft, vove at anvende det minimale for at udtrykke det maksimale. Også på dette område må man være dristig nok til at tro, at det fænomen vil finde sted, som Bernanos kalder "de tomme hænders mirakel".

Under Satans sol

Sous le soleil de Satan. Frankrig 1987. Instr.: Maurice Pialat. Manus: Maurice Pialat & Sylvie Danton, efter roman af Georges Bernanos. Foto: Willy Kurant. Klip: Yann Dedet. Musik: Henri Dutilleux. Medv.: Gérard Depardieu (Donissan), Sandrine Bonnaire (Mouchette), Maurice Pialat (Menou-Segrais), Alain Artur (Cadignan), Yann Dedet (Gallet). Udl.: Alliance Film. 103 min. Prem.: 13.11.1987.



Kampen om vandet

– et provençalsk skæbnedrama i to akter.
af Eva Jørholt

Hvis man gik og troede, at fransk 80'er-film i store træk begrænsede sig til på den ene side Beineix' og hans disciples postmodernistiske intethed i smart reklamefilms- inspireret indpakning, og på den anden auteur-bølgens veteraner og efterkommere (Rohmer, Godard, Varda, Resnais, Pialat, Doillon osv.), så gjorde man regning uden Claude Berri. Hans "to-bindsværk" om folk og kilder i en landsby i Provence – *Kilden i Provence* og *Manon og kilden* – er ganske enkelt et brag af en film i bedste populistiske tradition: hverken tom og strømlinet eller introvert og overvægtig af betydningstungt indhold.

Når dette drama om provençalske bønders kamp om det livsnødvendige vand i begyndelsen af dette århundrede fænger og bliver vedkommende også for et dansk 80'er-publikum, er forklaringen ikke bare, at filmen(e) er blændende godt lavet, men også i høj grad, at det er evigtgyldige motiver som skæbne, skyld, kærlighed og hævn, der udgør den krumtap, hvorom handlingen drejer. *Kilden i Provence* og *Manon og Kilden* er intet ringere end den klassiske græske tragedie transplanteret til 1920'ernes Provence.

Skæbnegudernes leg med de hovmodige mennesker

Landsbyens patriark César (!) Soubeyran (kaldet "Le Papet"(bedstefar) på grund af sin alder og sin position i det lille samfund) og hans eneste slægtning, nevøen Ugolin, der er en lidt enfoldig bondeknøs, vil for alt i verden have fingre i et stykke jord, der har den uvurderlige kvalitet, at der findes en misrøgtet og derfor næsten tilstoppet og glemt kilde på det. Ugolin vil nemlig gå ind i den lukrative nellike-dyrkningsbranche, men til det formål kræves store mængder vand. Da ejeren af den attråede jord går hen og dør (med lidt hjælp), stopper de to kumpaner en cementprop i kilden i det håb, at de så kan købe grunden billigere af arvingerne. Naboens arving er ingen anden end Le Papets aldrig rustede kærlighed, Florette, som i tidernes morgen forlod ham for en anden, men da også hun dør kort efter, bliver det i praksis hendes søn, den pukkelryggede skatteopkræver Jean, der overtager det forjættede stykke land. Florettes Jean er et udpræget bymenneske, hvis indsigt i landbrug begrænser sig til, hvad han har kunnet læse sig til i bøger, men han besjæles af en romantisk drøm om det "autentiske" liv i pagt med naturen, hvor han kan spise de grøntsager, han selv har dyrket osv. Derfor beslutter han til de to sammensvornes store fortrydelse at flytte på landet med familien. Mahogni-møblerne transporteres på æsel-kærre op til det stærkt forfaldne hyrdehus, og Jean går, iført arbejdshandsker, guldlommeur i kæde, silkevest og blød by-hat, i gang med at omdanne den stærkt tilvoksede grund til frodig agerjord, mens hustruen Aimée, der har en fortid som operasangerinde, kompletterer den idylliske landligger-tilværelse med udvalgt skønsang fra repertoiret, og den lille lyslokkede datter Manon – der er opkaldt efter Puccinis opera "Manon Lescaut", hvori moderen engang har sunget titelpartiet – går sin far til hånde.

Vandguderne synes til at begynde med at være på den pukkelryggedes side. Hans marker, der er tilplantet efter de seneste økologiske principper (før begrebet 'økologisk landbrug' blev opfundet), bugner, mens Ugolin og Le Papet græmmer sig over 'le fada's (fjolsets) medgang og deres egen tilsvarende modgang. Men pludselig en dag vender gudernes gunst: tørken og scirocco'en sætter ind, og et hårdt tiltrængt skybrud går ovenikøbet lige netop uden om den pukkelryggedes marker, som ligger mere og mere afsvedne hen. Mens Ugolin og Le Papet godter sig over, at lykken endelig synes at tilsmile dem, sygner Jeans dyrebare græskar og majs hen,

og han selv slider sig langsomt ihjel ved på puklen at transportere det livsnødvendige vand fra en fjernt liggende kilde op til sin vandbeholder, der synes lige så bundløs som Danaidernes kar. Som det sker for operaens Manon Lescaut og hendes elskede, dør også Jean af mangel på vandets livs-eliksir.

De to skurke, der nu langt om længe kan købe den attråede jord for en slik, fjerner straks cementproppen fra kilden, og i overmod "kroner" Le Papet Ugolin "Nellikekongen". Det hele overværes i det skjulte af den små Manon, der skriger som et såret dyr i forfærdelse, men som dog ikke med det samme gennemskuer hele komplottet. Her slutter dramaets første akt – der i virkeligheden mest har karakter af prolog – og den første af Berris film.

Da tæppet løfter sig for 2. akt, er Manon blevet et ungt gazellelignende naturbarn af sjælden skønhed. Hun lever isoleret i bjergene, kun i selskab med sin gedeflok og faderens mundharmonika, hvormed hun fortryller naturens skabninge, ganske som Pan gjorde det med sin fløjte.

Ved skæbnens ironi forelsker Ugolin, der hidtil har haft nok i sine nelliker, sig lidenskabeligt i den smukke Manon, efter at han har listet sig til at se denne naturens datter boltre sig i en bjergsø som en anden najade og bagefter danse en dionysisk dans i Eva-kostume. Ingen anden end Manon skal være moder til de fremtidige Soubeyran'er, som den barnløse Papet ønsker sig så brændende. Sådan fantaserer Ugolin, men Manon får man ikke så nemt, som man fik hendes faders jord og liv. Den hårdt ramte Ugolin skriger forgæves sin kærlighed ud over blomstrende gyvler og undrende bjerggeder til Manon, der blot væmmes ved hans tilnærmelser og hellere ser til den side, hvor den nydelige unge skolelærer befinder sig.

Da Manon en dag "tilfældigt" hører nogle af landsbyens beboere tale om Ugolins og Le Papets skurkestreg, som alle i landsbyen har vidst besked med, forvandles den yndefulde najade til en frygtindgydende erinye, en provençalsk Elektra. Hun sværger hævn og forsøger først at brænde Ugolins gård af, men uden held, da himlene pludselig åbner sig og kvæler de spæde flammer i kaskader af vand!

Denne hævn ville da heller ikke have været omfattende nok, idet den ville have ladet hele landsbyens kollektive medskyld – dens tiende samtykke i forbrydelsen – ustraffet, så derfor lader endnu et "tilfælde" Manon opdage det underjordiske udspring for den kilde, der forsyner såvel Ugolins nelliker som hele landsbyen med vand, og hendes hævn for mordet på hendes far bliver da i stedet at stoppe denne kilde til. Stor bestyrtelse, for uden vand er landsbyen dødsdømt, og præsten og de øvrige beboere begynder at tænke, at den udtørrede kilde må være Himlens straf for Ugolins og Le Papets forbrydelse, ligesom de græske guder slap en voldsom pest løs over hele Theben til straf for kongens mord på sin forgænger på tronen (Kongen var Ødipus og forgængeren Kong Laios, Ødipus' far, som denne havde slået ihjel uden at vide, hvem han var).

Ugolin, der indser, at Manon aldrig vil blive hans, hænger sig, mens Le Papet synker hen i apatisk fortvivelse over, at Soubeyran'ernes sidste håb om udødelighed nu synes slukket med Ugolins død.

Da hun mener, at de skyldige har fået deres straf, åbner Hævnens Engel – alias Manon – atter for vandmasserne, men Le Papets skæbneguder har endnu en trumf i ærmet. Han, der ved sit hovmodige indgreb i naturens orden er den egentlige ophavsmand til hele miseren, skal straffes endnu hårdere for sin hybris. Da han sidder gammel og ensom tilbage, får han en dag at vide, at han i virkeligheden er far til Florettes søn Jean. Florette skrev i sin tid til ham i Afrika for at fortælle om hans forestående faderskab, men dette skæbnesvangre brev nåede aldrig frem. Da Florette ikke fik noget svar, forsøgte hun først at fjerne barnet ved alskens frygtindgydende metoder (deraf puklen – Ødipus fik klumpfod af omtrent samme årsag), og, da dette ikke lod sig gøre, giftede hun sig med en anden mand for at bevare sit ry som en ærbar kvinde. Den gamle Papet forstår nu, at han delvis for indirekte at hævne sig på den formodet troløse Florette, delvis for at sikre Soubeyran-slægtens overlevelse gennem nevøen Ugolin, har dræbt sin egen søn – med andre ord: Ødipus-temaet serveret med modsat fortegn.

Nemesis for le Papets forbrydelse er grum og ubønhørlig, men ved skæbnens ironi (endnu en gang) lever Soubeyran-slægten alligevel videre, gennem Manon, der i mellemtiden er blevet gift med sin skolelærer. For Le Papet er der ikke andet tilbage at gøre end at lægge sig til at dø, og netop samme dag som Manon føder en lille ny Soubeyran, finder den gamle Césars tjenestepige sin husbond død. I hånden knuger den døde Florettes hårspænde: hans hemmelige minde om en kortvarig, men skæbnesvanger og for evigt mærkende kærlighed.

Det er først og fremmest takket være sin klassiske konstruktion og sine mindst lige så klassiske mytiske temaer, at denne historie bliver så på én gang smuk og tidløs. Her stilles Naturens helligdom over for menneskets hensynsløse eller blot ubetænksomme overgreb imod den. Samtidig bringes det individuelle såvel som det kollektive skyldbegreb til debat – er hele landsbyen ved sit stiltiende samtykke og sin passivitet i virkeligheden ikke lige så skyldig som Ugolin og Le Papet? Og hvor skyldige er de to forbrydere egentlig? Er der ikke en egen uskyld i den måde, hvorpå de, styret af højere skæbnemagter, hvirvler sig selv og andre ind i forbrydelsens stadig videre forgrenede fangtråde? Dertil kommer et udfald mod den institutionaliserede religions tomme blændværk og magtesløshed over for Skæbnen (landsbyens beboere laver en religiøs procession og tror i deres uvidenhed, at det er en helgen, der giver dem vandet tilbage). Til hvad nytte er religiøse ceremonier og hule dogmer, når man er oppe imod de mægtige naturmagters lunefulde spil? Naturen har sin egen religion og sine egne love.

Sideløbende med disse evigtgyldige mytiske skæbnetemaer indeholder *Kilden i Provence* og *Manon og Kilden* imidlertid også elementer, som må kaldes realistiske i litteraturvidenskabelig forstand. Det samlede værk kan nemlig også læses som den mere kontante og tidsbundne beretning om en uddøende bondekultur (repræsenteret ved Le Papet), der med sit traditionsbundne smålandbrug kommer til kort over for det moderne fremskridt i form af såvel intensiv kaninavl og nellikedyrkning (hhv. den pukkelryggede og Ugolin) som fremvæksten af funktionærer, der ikke selv producerer, hvad de spiser og drikker (såvel skatteopkræveren Jean som den unge skolelærer). Dette tema kommer ingenlunde i konflikt med skæbnedramaets mytiske tidløshed, men forankrer blot dette i en specifik ramme. Det konkrete sceneri og den præcise historiske datering bliver kødet på det abstrakte narrative skelet.

Historiens vej fra film til roman til film

Selve historiens rige kvaliteter kan ikke skrives på Claude Berris konto. De laurbær tilfalder først og fremmest Marcel Pagnol, der har skrevet to-binds-romanen "L'eau des collines", som Berri nu bringer op på biografl ærredet. Dér har noget af værket nu været tidligere, idet Marcel Pagnol selv i 1952 lavede filmen *Manon des Sources* som en slags bryllupsgave til den 20 år yngre fru Pagnol – med pigenavnet Jacqueline Bouvier – der

spillede den skønne Manon (cf. Carl Nørresteds omtale af Marcel Pagnols karriere som filminstruktør i Kosmorama nr. 181). Først 10 år efter denne film, i 1962, skrev Pagnol sin roman over filmen. Hans "Eau des collines" er således i virkeligheden en "romanisering" af en film, og den holder sig da – som det så ofte er tilfældet, når det omvendte sker, og der laves film over romaner – heller ikke strikt til det filmiske forlæg, men tilføjer en lang prolog – hele romanværkets første bind, med titlen "Jean de Florette" – og giver selve "Manon des Sources" – romanens bind II – en i forhold til den oprindelige film ny og overraskende slutning. Det er denne samlede roman, der ligger til grund for Claude Berris to film – som altså på ingen måde er en 'remake' af Pagnols oprindelige film. Hvor Pagnol imidlertid romaniserede sin egen film meget frit, så følger Berris filmatisering af Pagnols roman sit forlæg så slavisk, som det nu engang er muligt, når man overfører en historie fra ét medie til et andet.

Berri og hans medmanuskriptforfatter Gérard Brach har bevaret Pagnols rige provençalske dialog så godt som uændret – det ville også have været synd andet – og de har ved adaptionen praktisk talt ikke lavet om på eller føjet en eneste scene til det oprindelige forlæg, ligesom romanværkets fortælle-kronologi følges til punkt og prikke.

Imidlertid var det simpelthen ikke muligt at filme *hele* romanen – det ville have resulteret i en gigantfilm af mindst 10-12 timers varighed (den færdige films godt 4 timer, i to "takes", er allerede noget af en udfordring til det brede publikums pengepung og sparsomme fritid) – så Berri og Brach var tvunget til at skære ned. Hvor Pagnol, der var af provençalsk oprindelse, i sin roman lagde lige stor vægt på den provençalske lokalkolorit og de almentgyldige, græsk inspirerede skæbne- og hævnmotiver, har pariseren Berri valgt først og fremmest at satse på det sidste. Berri og Brach har bevidst arbejdet på at luge historien ren for al udenomssnak og koncentrere den helt og holdent om de fire protagonister: Le Papet, Ugolin, Jean og Manon. Det betyder, at alle bipersonerne, der hos Pagnol fik selvstændigt liv gennem deres individuelle historier, i Berris version tilsyneladende er blevet reduceret til en form for ydre dekoration, på lige fod med det provençalske landskab. Men ganske ligesom Naturen i virkeligheden spiller en hovedrolle (for ikke at sige Hovedrollen) i historien, får bipersonerne kollektivt en meget vigtig fortælleteknisk funktion: de er medvidende iagttagere og kommentatorer, samtidig med at de orienterer såvel publikum som hovedpersoner om alskens væsentlige ting, som ikke er direkte synlige – ganske på samme måde, som det var Korets opgave i mange af antikkens græske tragedier. Ved sin omarbejdning af det pagnol'ske originalforlæg har Berri således trukket historiens karakter af klassisk og tidløs skæbnetragedie skarpere op, hvilket han i øvrigt yderligere har understreget ved sit valg af musik: stadige variationer over Verdis "La Forza del Destino" – 'Skæbnens Magt').

Illustreret klassiker eller fuldbåren Film?

Man kunne have frygtet, at en film, der som Berris trods alt er fantastisk tro mod sit romanforlæg, ville gå hen og blive endnu en af disse ulidelige filmatiseringer, som mest af alt har karakter af illustrerede klassikere. Sådan er det imidlertid ikke gået. Berris film er langt fra kun illustration, den fungerer i allerhøjeste grad også som film betragtet. Det skal siges, at Berri har kunnet nyde godt af det forhold, at forlægget er skrevet af en visuelt og filmisk tænkende forfatter, der selv var filminstruktør, men det alene gør jo ingen film.

Når "to-binds-værket" *Kilden i Provence* og *Manon og kilden* er blevet så pragtfuld en *film*, som tilfældet er, må det ud over den fantastiske historie i vidt omfang også tilskrives producenten Claude Berris frygtløshed og uvilje til at lægge bånd på instruktøren Berris kunstneriske ambitioner, fotografen Bruno Nuyttens prægtige billeder samt to helt usædvanligt fremragende skuespillerpræstationer.

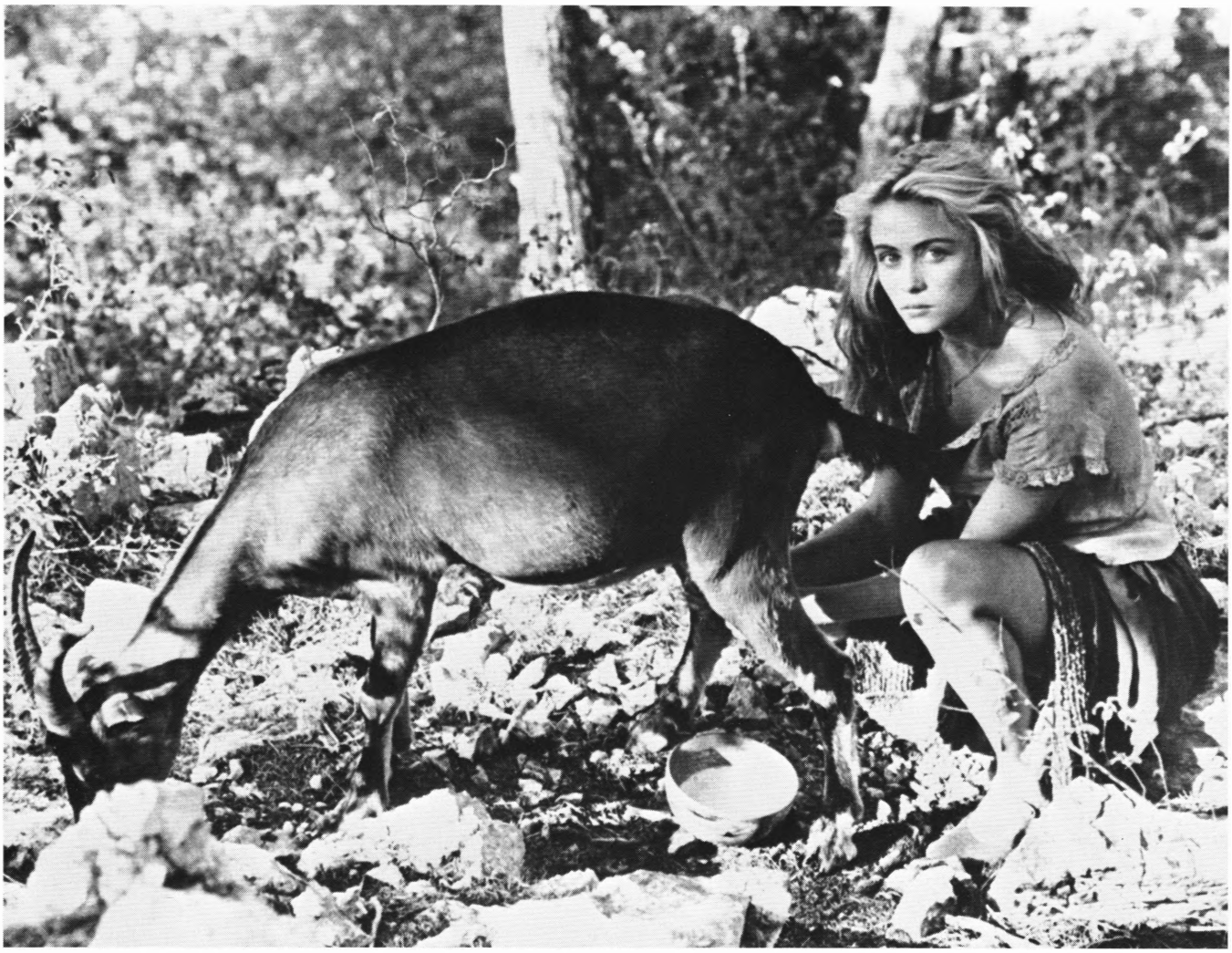
Det samlede værk er den dyreste film i Frankrigs-historien. 110 millioner francs har den kostet, men så er der heller ikke sparet nogen steder. I sig selv er det langtfra nogen dyd, at en film er dyr, men her er pengene givet godt ud, ikke til iøjnefaldende special effects eller "cremet finish", men simpelthen til at skabe en film helt efter instruktørens hjerte, uden at det skulle være nødvendigt at fedte sig frem igennem det ene kompromis efter det andet af hensyn til budgettet.

I denne film, hvor naturen og landskabet spiller en så afgørende rolle, har man lagt vægt på at få alle årstidernes facetter med. Derfor varede selve optagelserne så uhørt lang tid som 9 måneder, hvor der skulle betales løn m.v. til et produktionshold på omkring 100 personer. Med stort besvær gravede man 6 flere hundrede år gamle oliventræer op og transporterede dem på store bæltekøretøjer til optagelsesstedet, hvor de blev plantet ud igen (på mirakuløs vis overlevede de). En større hær af gartnere havde til opgave i løbet af kort tid at plante 12.000 enkeltvist indfarvede røde nelliker og øjeblikke efter fjerne dem igen – når det provençalske klimas uforudsigelighed (eller var det mon de drilske guder?) tvang filmholdet til at ændre planer midt i optagelsen af en scene – for derefter med kort varsel atter at stikke de mange blomster i jorden, hvis solen brød frem påny. Den slags koster penge, men bestræbelserne har givet filmen et autenticitetspræg, som er en uvurderlig del af dens charme.

Bruno Nuyttens indfangning af det provençalske klimas ubarmhjertighed er et kapitel for sig. Varmen formelig står ud af bredformat-lærredet, men der er vel og mærke ikke tale om nogen velgørende "sommerferievarme", men derimod om en ubønhørlig og barsk hede, der først og fremmest visualiseres ved personernes svedstrimede ansigter og skjolderne på deres skjorter. Desuden fremhæves landskabernes gulligt-grønne toner i undertiden næsten overeksponerede billeder, som den tilvejrsstigende varme synes at få til at flimre (denne meget bevidste visuelle fremstilling af varmen understreges på lydsporet af den konstante bisummen og græshoppe- og cikadesang). Bruno Nuyttens billeder er på ingen måde påtrængende fotograferingskunst med smarte effekter, som man oplever det i reklamefilm og deraf inspirerede spillefilm, men om muligt ligger der endnu mere hårdt arbejde og skjulte kunstgreb bag denne tilsyneladende enkelhed.

Claude Berri har selv udtalt, at hvor Pagnols film hovedsagelig levede i kraft af dialogen og skuespillerpræstationerne, der ville han, uden at forråde det pagnol'ske idégrundlag, lægge hovedvægten på billedsiden. Måske er dét – i forening med Berris ønske om at fremhæve protagonisterne – forklaringen på, at birollerne er så relativt tyndt besat. Elisabeth Depardieu er fuldstændig karakterløs som den pukkelryggedes syngende viv – det virker, som om hun ikke aner, hvad hun skal stille op med denne rolle, men måske skyldes det, at det simpelthen ikke har interesseret Claude Berri at fortælle hende det. Meget mere kød er der ikke at hente på Hippolyte Girardot's gestaltning af den unge skolelærer, der er så aldeles fad og uinteressant, at det forekommer ubegribeligt, at Manon skulle falde for ham. Emmanuelle Béarts Manon dækker bedst de sider af rollen, hvor hun er skræmt naturbarn (hun siger selv, at hun til opbyggelse af figuren har lært meget af at iagttage geders og kattes adfærdsmønstre – gederne for den fysiske del af rollen, kattene for den psykologiske), mens hun virker lidt vel forsagt, til at hendes optræden som hævn-gudinde skal blive rigtigt overbevisende.

Tilbage står det forholdsvis ubeskrevne blad Daniel Auteuil samt de 2 skuespillergiganter Gérard Depardieu og Yves Montand, hvis stjerner lyser så meget desto klarere, som resten af holdet hovedsagelig er reduceret til at fungere som natsort himmeltæppe. Imidlertid skinner de ikke med lige stor intensitet. Ingen kan komme udenom, at den allestedsnærværende Gérard Depardieu er en stor skuespiller, men i rollen som den pukkelryggede drømmer forekommer han at være mindst tre fjerdedele Gérard Depardieu og kun cirka én fjerdedel Pagnols og Florettes Jean. Hvor romanfiguren trods alt er i besiddelse af en egen respektindgydende storhed, fordi han går fuldt og helt ind for sin



umulige sag, gør Depardieu ham med sit distancerede spil og sine malplacerede teatralske attituder til en lidt latterlig klovn, som det er vanskeligt at fatte nogen virkelig sympati for. Ingen siger naturligvis, at filmens Jean skal være nøjagtigt som romanens, men det er svært at se gevinsten ved den depardieu'ske udlægning af figuren.

Langt mere substans er der i Daniel Auteuils på én gang enfoldige, snu og rørende Ugolin, hvis krop er fuldstændig deform af hårdt arbejde. Auteuil er simpelthen en åbenbaring i denne film. Han har selv fortalt, at han ønskede sig rollen som Ugolin så brændende, at han efter først at være blevet kasseret af Claude Berri med den begrundelse, at han så for godt ud, resolut gik hjem og klippede håret med en kontorsaks og farvede det rødt. Resultatet var mirakuløst grimt. Ydermere fik tænderne en omgang med en sort stift, hvorpå han hastede tilbage til Berri, der lod sig overbevise om, at han havde fundet sin Ugolin. Under optagelserne levede Auteuil sig til sine kollegers store bekymring så meget ind i rollen, at han altid – også når der ikke blev filmet – talte og tænkte som Ugolin, og ikke uventet måtte han bagefter kvittere med et nervesammenbrud. Men anstrengelserne har ikke været spildt – vi fornemmer alle aspekter af Ugolins på én gang sammensatte og uhyre enkle karakter. Det er ganske simpelt fremragende!

At Yves Montand er god, kan næppe komme bag på nogen, men i rollen som Le Papet, den hårde og ufølsomme patriark, der fanges i sine egne snarer og knækkes så grusomt, nærmer han sig det sublime. I modsætning til Auteuil, der var parat til at danse på tungen, hvis det kunne give ham rollen som Ugolin, afslog Montand af forfængelighedshensyn først at spille Le Papet. Han følte sig allerede gammel og kunne derfor ikke se nogen grund til at lade sig sminke ti år ældre. Da Berri imidlertid snedigt fik lokket ham til at give stikord til Coluche (der oprindelig skulle have været Ugolin), blev det klart for alle og enhver, inklusive Montand selv, at han simpelthen *var* Le Papet. Han følte det, som om han pludselig fandt tilbage til sine rødder, idet han sminket som Le Papet kom til at se ud præcis som sine egne forfædre, der var bønder i Toscana.

Tilsammen skaber Montand og Auteuil en så blændende og nærværende skurketandem – på samme tid skyldige og uskyldige – at man som tilskuer et meget langt stykke ad vejen sidder og krydser fingre for, at de vil slippe godt fra deres lyssky forehavender. Det hænger naturligvis også sammen med, at synsvinklen såvel hos Pagnol som hos Berri ligger hos de to kumpaner, men dét alene skaber jo ikke nødvendigvis nogen sympati.

Efter at have slået de fleste af sine omgivelser ihjel optræder Montand/Le Papet praktisk talt alene på lærredet i filmens sidste 20 minutter. Hans fremstilling af den abdicerende kæmpe er på én gang hjerteskærende og mesterlig i al sin tilsyneladende underspillede, indefra kommende enkelhed. Der er ikke et øje tørt, men de tårer, Montand får til at springe, er livgivende som det reneste provençalske kildevand.

Kilden i Provence + Manon og kilden

Jean de Florette + Manon des Sources. Frankrig-Italien-Schweiz 1986. Instr.: Claude Berri. Manus: Berri, Gérard Brach efter Marcel Pagnols roman. Foto: Bruno Nuytten. Klip: Arlette Langmann (1), Noelle Boisson (1), Hervé de Luze (1+2), Geneviève Louveau (2). Musik: Jean-Claude Petit. P-design: Bernard Vezat. Prod: Pierre Grunstein – Renn Prod., Films A2, RAI 2, DD Prod., Télévision Suisse Romande. Medv: Yves Montand (César Soubeyran), Gerard Depardieu (Jean de Florette – 1) Daniel Auteuil (Ugolin Soubeyran), Elisabeth Depardieu (Aimée), Ernestine Mazurowna (Manon som barn – 1), Emmanuelle Béart (Manon som voksen – 2), Hippolyte Gerardot (Bernard Olivier – 2). Udl: Kærne Film. 117 + 112 min. Prem: 4.9. + 9.10.1987.

Vietnam Syndromet

Francis Coppolas nye Vietnam-film drejer sig ikke om krigen men om traumet, og den modsiger Kubricks Full Metal Jacket

Af Kaare Schmidt

"Clell mener krigen er en fejltagelse. Jeg mener den er folkemord." Siger Washington Post journalisten Sam (Samantha) Davis og karakteriserer dermed to typiske grunde til at være imod USAs Vietnam-krig i 1968-69, hvor *Bag krigen* udspiller sig. Clell er sergent i den afdeling af hæren, der tager sig af det ceremonielle hjemme i Washington D.C., bl.a. heltebegravelse af faldne med fuld militær paradehonnør. "Hun er civil", siger Clell om Sam, "og kan ikke vide, at dem der udkæmper krigen, hader den mere end nogen anden."

Francis Coppolas anden film om Vietnam drejer sig ikke som den første, *Dommedag nu*, om krigen selv. Den går bag krigen, ikke kun ved at foregå på hjemmefronten men også ved at give et sindbillede på "et hus i splid med sig selv", som Lincoln udtrykte det i sin Gettysburg-tale 100 år tidligere. Huset er nationen, befolkningen, den enkelte familie og endda – som i Clells tilfælde – det enkelte menneske. Disse forskellige niveauer væves sammen gennem et, tør man nok sige, dristigt fokuspunkt for en kritisk film om krigsengagementet, nemlig hæren set som en familie med alt, hvad der ligger i dette for en amerikaner nærmest hellige begreb.

Da *Bag krigen* og *Full Metal Jacket* er færdiggjort nogenlunde samtidigt, kan Kubricks film ikke direkte have udfordret Coppola. Eller omvendt. Men bortset fra den kritiske holdning er de to film nærmest diametrale modsætninger. De virker som en dialog, som om de var lavet for at kommentere hinanden. På den måde illustrerer de tilsammen udviklingen i de senere års forsøg på at løse op for det traume, som Vietnam fortsat er.

Selvopgøret

Kubricks film gør det forventelige i sin kompromisløse og i første dels militære træning uhyggeligt konsekvente skildring af hæren som komplet dehumaniserende. Det er pacifistens nødvendige budskab, der ligesom i *Ærens vej* om 1. verdenskrigs meningsløse massakrer og *Dr. Strangelove* om kernevåbenberedskabets indbyggede Endlösung, sætter sig ud over tid og sted: så længe der er militær vil der også være krige, fordi militæret er skabt til krig, og krigene vil blive katastrofer, fordi militæret selv skaber den idioti, som får krigen til at eskalere ud i det totalt absurde, den både indre og ydre masseudslettelse af mennesker/mennesket.

Dette altid aktuelle budskab kunne have ramt noget specifikt for Vietnamkrigen, og når man kan have sine forbehold overfor en så fremragende film som *Full Metal Jacket*, er det nok især fordi den holder sig tilbage fra det specifikke. Vietnam-krigen er stadig så tæt på og så uafklaret, at almene sandheder – hvor vigtige de end er – ikke er nok. Krigstilhængernes stemme fra dengang er forstummet i dag, men de var faktisk et flertal, ikke kun i USA men f.eks. også i Danmark.

Hvad tænker de nu? Og hvordan kunne supermagten overhovedet tabe, hvorfor blev man så dybt involveret, hvad skete der egentlig? Vi har brug for svar, eller i hvert fald nogle spørgsmål, eller i det mindste nogle holdninger.

Her i Danmark/Europa, hvor Vietnam pustede kraftigt til reaktionen mod opfattelsen af USA som Paradis, er man selvfølgelig særligt på udkig efter selvopgøret, klare holdninger imod den krig, som blev det altoverskyggende symbol på USAs militære såvel som økonomiske magtpolitik.

Kravet om et amerikansk selvopgør kan forekomme ublu. Ingen har krævet Frankrigs hoved på et fad siden *dets* krig i Indokina, eller hvad med 2. verdenskrig? Selv ikke Tyskland forventedes at lave film m.v., hvor man fremstillede sig selv som skurkene.

Forskellen er formentlig, at USA tilsyneladende intet har tabt ved sit nederlag, eller mere præcist ikke er blevet synligt "straffet" for sine (u-)gerninger. Selvopgøret kunne være straffen, der samtidig aktuelt magtpolitisk stækkede den amerikanske ørns vinger over resten af den vestlige verden. Bortset fra det, så er USA også et af de ganske få lande, hvor man faktisk kan tro på, at et selvopgør kan nå ud over det helt interne og optræde alment tilgængeligt, bl.a. i film. Hvilket naturligvis siger noget positivt.

Under krigen var Hollywood meget tilbageholdende, og bortset fra pro-krigsfilmen *De grønne baretter* var det modstanderne, der lirkede deres holdning igennem, i symbolsk form. Efter krigen er det krigstilhængerne, der har måttet ty til den fordækte form (f.eks. *Rambo*), mens filmene direkte om Vietnam dengang til gengæld er blevet storfilm – store i såvel økonomisk som kunstnerisk investering. Vietnam er ikke noget, der gemmes af vejen i B-film med premiere i provinsen. Alene det viser det presserende i sagen. Desuden har alle disse film været kritiske, men de har også alle efterladt indtrykket af at liste omkring den varme grød.

Når man midt i bombernes bulder og brag går på æg, så kan det selvfølgelig være fordi man ikke *vil* tage tyren ved hornene. Det kan også være fordi man ikke kan. Noget specifikt ved den krig var nemlig dens uafklarethed. Hvordan og hvorfor den opstod og eskalerede, og især hvad dens overordnede formål var. Det ideologiske, kampen mod verdenskommunismen i et fjernt, ukendt lille land, slog revner allerede dengang og virker i dag som en besværgelse. "Jeg er ligeglad med hvem, der regerer Vietnam", siger Clell i *Bag krigen*, og mon ikke de fleste faktisk var det? Det økonomiske, at krigsproduktionen (vistnok) virkede som motor for USAs erhvervsliv i opgangstiden, kunne næppe have fået større folkelig appel, og kun få har spekuleret over det. Svaret blæser i vinden, som Bob Dylan sang. Så det er ikke mærkeligt, at filmene er søgende.

Formålsløsheden

Formålsløsheden gør Vietnam til krig for krigens skyld. Denne absurditet lurer i alle de nyere Vietnam-film, uden at de går ind på, hvordan det så kan være. Når *Full Metal Jacket* heller ikke gør det, selv om det passer med Kubricks tema om det absurde, så må det være fordi det også modsiger hans pacifisme. Er Vietnam-krigen specielt formålsløs, så må der jo være andre krige, som ikke er det. Den opfattelse kommer til gengæld til udtryk i *Bag krigen*.

Coppolas film foregår ligesom næsten alle de øvrige Vietnam-film i det militære miljø men med en ganske anden pointe. Den strikse eksercits har hverken den militaristiske drenge-bliver-mænd hørm eller udtrykker den antimilitaristiske opfattelse af hjernevask (som hos Kubrick). I stedet fremstår noget kammeratligt, hvor hæren for de me-

nige og underofficerer får familiens karakter. Da soldaterne heller ikke trænes til udstationering i Vietnam, bliver miljøet gjort til en integreret del af samfundet, hvorved selvopgøret ikke begrænses til hæren og dens handlinger i Vietnam. Med fare for at hvidvaske hærens rolle – *Bag krigen* er den første film siden *De grønne baretter* der er blevet til med fuld militær støtte – beskrives det underordnede militære personel som lige så forvirret og holdningsmæssigt splittet som resten af befolkningen. Således kommer filmen til at dreje sig ikke primært om den militære katastrofe men om Vietnam som trauma i det hele taget.

Uden overhovedet at forlade sit hjemlige, og uden at inddrage politisk-sociale redegørelser eller kendte begivenheder, er alt i denne film gennemsyret af Vietnam. I den forstand er *Bag krigen* den første film om Vietnam, der ikke handler om Vietnam men alene om bevidstheden om Vietnam.

Det kan lyde lidt underligt. Almindeligvis vil man jo skildre en bevidsthed direkte ud fra dens genstand, altså bevidstheden om Vietnam i forhold til Vietnam selv. Det er det Cimino gør i *Deer Hunter*, hvor vi følger ændringerne i personernes psyke som følge af deres oplevelser derude (noget lignende gælder *Coming Home*, selv om den ligesom *Bag krigen* foregår helt på hjemmefronten). Bevidsthedens genstand i *Bag krigen* er ikke Vietnam men det Amerika, der befinder sig i indre splid under Vietnams lange skygge. Det Amerika, hvis dagligdag er domineret af de fjerne begivenheder, en krig man ikke forstår, en krig der ikke er rigtig krig, fordi den ikke har et formål, ikke kan vindes og ikke engang har en frontlinie. En dagligdag, hvor Vietnam er som et fantom, der uforklarligt suger de unge ud og sender dem hjem i en kiste.

Det prøver Clell at forklare den unge officersaspirant Jackie, som han har taget under sine vinger. Men Jackie er den unge idealistiske kriger, der vil ud til fronten, hvor soldaten ændrer verdens gang, i overensstemmelse med de grønne baretters motto: "Killing is our business. Business is good!" Først må han dog udstå rekruttiden i begravelseskompagniet med Clells mod-motto: "Burial is our business. Business is better!"

Dette miljø er i sig selv et stærkt udgangspunkt for en karakteristik af Amerika i tusmørket (jfr. Peter Schepelerns stemningsbillede fra Washingtons mindesmærke for de faldne i hans Vietnam-artikel i Kos 178). Men Coppola standser ikke ved det forventelige. Den perfektionistiske militære paradehonnør er hverken symbol for den tomme emballage til krigens tragedie eller ha-stemt heltedyrkelse. På forunderlig måde er den lidt af hvert.

I begyndelsen vrænger de unge soldater, ganske som mange udenforstående, af det militære paradegøgl. Lige til det er en ven, et familiemedlem, der ligger der. Så får den hidtil tomme gestus pludselig indhold. Og den konsekvens at de levende rykker tættere sammen, livet bliver dyrebart, fordi det uden varsel og uden mening kan mistes.

Forløbet gennemspilles i Jackie, søn af en sergent, opdraget til at blive soldat, opsat på at komme i krig, og uforstående overfor Clell og hans kollega Goody, der vil blive hjemme. Jackie får sit ønske opfyldt, kommer på officersskole og til Vietnam, hvorfra han kommer hjem i en kiste, som næste hold unge soldater sættes til at begrave. Hans begravelse indrammer filmen, så vi kender hans skæbne fra starten, hvilket giver hans krigsiver den tragiske tone, der gennemstrømmer filmen. Da det klip, hvor en officer overrækker den unge enke flaget, gentages til sidst, presser følelserne sig frem i netop det ceremoniel, som ellers (helt klart i begyndelsen) virker udvendigt og tomt. Det er smukt og tematisk flot fremstillet.

Ikke kun fordi det fastholder billedet af døden som krigens uundgåelige resultat, og dén krigs eneste resultat, men også fordi det samler engagementet om følelsen af meningsløshed – noget fjernt og uforståeligt, der pludselig bliver nærværende og håndgribeligt. Denne oplevelse skabes gennem distancen til den egentlige krig.

Hvad Jackie – eller andre – oplever i Vietnam, hører og ser vi ikke, og der vises heller

intet om soldaternes direkte mén, fysisk, psykologisk, socialt. Alt det forudsættes bekendt hos tilskueren som andenhåndsviden, ganske som det er det hos de fleste af personerne i filmen og hos hele den befolkning, for hvem krigen var underlig fjern og alligevel helt inde på livet. Et fantom, der var en fuldstændig selvfølgelig del af dagligdagen. På den måde accepteres krigens tilstedeværelse af civilbefolkningen og soldaterne hjemme, uden at man overhovedet kender dens realitet. Derfor er det ikke blot en historisk detalje, når TV-skærmene i baggrunden uophørligt viser krigsreportager. TV bliver et psykologisk vægtæppe, som det ene øjeblik gør krigen fjern og ligegyldig, det næste øjeblik gør den påtrængende og chokerende midt i dagligstuen; ganske som strømmen af kister, hvor der pludselig er én, der skiller sig ud. Og som Jackies kone, der glæder sig til han kommer hjem men også frygter det, for hun har hørt om andre, der er vendt tilbage fuldstændig forandret, sindssyge, nedbrudte eller kolde...

Skyggekrigen

Det er denne oplevelse af krigen, Coppola fremmaner, billedet af Vietnam som en skyggekrig. Dette billede opstår gennem distancen, men det svarer samtidig til de erfaringer fra selve krigshandlingerne, som bl.a. *Platoon* gengiver, og som er baggrund for Clells antikrigsholdning. Således får Coppola indirekte også karakteriseret selve krigen og skabt en overensstemmelse mellem andenhånds- og førstehåndsoplevelsen. Dermed undgås den modsætning mellem hjemme og ude, som er forudsætning for dolkestødslegenden (jfr. *Rambo*) – gutterne kunne have vundet, hvis generalerne og politikerne havde turdet bakke dem op.

Hvor de fleste Vietnam-film begrænser sig til erfaringen fra den militære skyggekrig, med desillusion og moralsk opløsning til følge, opnår Coppola gennem sin distance at karakterisere hele Vietnam-engagementet som en skyggekrig og dermed en krig, som hverken kunne vindes militært eller moralsk – og som vel at mærke heller ikke burde vindes. Fordi den ikke havde et formål, der kunne berettige en sejr, og fordi det forhold ikke kunne holdes skjult. Det var i sidste ende det, der gjorde den til en skyggekrig.

Den militære skyggekrig fremgår i filmen af Clells beskrivelser overfor Jackie ("Der *er* ingen frontlinie derude...") og af en natøvelse, hvor generalerne som sædvanlig skal se hæren slå en afdeling udklædt som Vietcong, og hvor Clell benytter lejligheden til at demonstrere vietnamesernes overlegenhed. Forbindelsen fra det militære til det generelle billede fremgår af Jackies skæbne, og direkte gennem Jackies breve, der fungerer som en slags fortællerstemme, der giver hans (og nationens) gradvise erkendelse ord: "Jeg troede, jeg kendte alle svarene. Nu kender jeg kun spørgsmålene", lyder det i hans sidste brev fra Vietnam, som vi hører i starten.

Spørgsmålene er i sig selv et svar, nemlig at der intet er at kæmpe for. Som Clell siger: "Jeg er ligeglad med, hvem der regerer Vietnam. Eller USA. Men hæren har problemer." Og dermed mener han de soldater, der sendes i døden uden grund. Han ved, hvad der foregår derude, og han gør sig til stadighed upopulær hos de højerestående officerer på sin afstandtagen fra krigen. Han ved i modsætning til Jackie, at han intet kan gøre i kamp, og han prøver at blive forflyttet til en træningslejr, hvor han kan lære soldaterne, ikke at vinde men at overleve.

Men Clell må se sin indsats mislykket, han kan ikke komme til at hjælpe de mange, og han kunne ikke engang hjælpe den ene, Jackie, som han havde sat sig for. Til sidst søger han forflyttelse til Vietnam, sådan som Jackie hele tiden havde bedt ham om, men af helt andre grunde end Jackies. Hermed er tragedien komplet, formålsløsheden ført ud i noget, der næsten antager selvmordets konsekvens.

Det kan jo virke som ren opgivenhed, og det er det også for så vidt angår mulighederne for at påvirke den militære institution indefra. Men individuelt og politisk er pointen den modsatte. Clell prøver hele tiden at tage konsekvensen af sin holdning, at ændre tingene og hjælpe andre, og først da det har vist sig helt umuligt, prøver han den sidste udvej. Det er det, filmen fundamentalt drejer sig om, at tage et ansvar.

Jackie har denne ansvarsfølelse og tager konsekvensen, fordi han tror blindt på hæren. Men hæren har den netop ikke, den nægter at se de militære realiteter i øjnene, hvilket Clells natmanøvre illustrerer. Og nationen gør det heller ikke, den nægter at se lidelserne i øjnene, illustreret af strømmen af kister ("Business is better!").

Og lidelserne er jo ikke kun amerikanernes. Clells holdning er ligesom Jackies begrænset til hæren og dermed amerikanerne selv. Men Clells forhold til Sam bringer ikke alene den civile side ind, også den bredere ansvarlighed, der modsiger nationens hele krigsengagement. Hun skriver, hun arrangerer møder, hun deltager i demonstrationer, altsammen ud fra den holdning, at krigen ikke bare er en (militær) fejltagelse men slet og ret mord, mord på vietnamesere, folkemord.

Tydeligere kan selvopgøret vel næppe udtrykkes i ord. Men måske nok i handling, for filmen handler trods alt ikke så meget om hende og hendes synspunkter (og Anjelica Huston døjer også med at få givet personen overbevisende karakter i noget, der ikke er meget mere end en stor birolle). At få det sagt så utvetydigt, og så vidt jeg ved for første gang i en Vietnam-film, er dog et skridt på vejen.

Bortset fra de rammende bemærkninger fungerer filmen mest i kraft af sit følelsesengagement, et behersket melodrama, der står som nærmest stillestående kontrast til de spændingsfyldte krigsfilm. Det er samme fortællemåde, som fejrede triumfer i *Peggy Sue blev gift* og som i Coppolas oeuvre står i modsætning til f.eks. *Godfather*-filmenes udadvendte dynamik og f.eks. *Aflytningens* indadvendte anspændthed. Denne fortællemåde giver en ganske anderledes oplevelse, som ikke hjælpes af en logisk fremadskridende handling i afdækningen af temaet. Man må forlade sig på de følelser og fornemmelser, konnotationer og associationer, som billedsprog, spil og situationer bærer, hvilket kan give en højere grad af kompleksitet og intensitet end "omvejen" over et strikt handlingsforløb. Til gengæld kræver det også større skaberkunst at styre, hvis man ikke skal kunne få hvadsomhelst og ingenting ud af det, alt efter humør og forudsætninger.

Og det er jo langt fra den almindelige, fremaddrivende stil i amerikanske film, hvilket formentlig forklarer den noget lunkne modtagelse, filmen har fået i USA (i Variety rakkes den ned til sokkeholderne). Filmens holdning er måske heller ikke lige populær alle vegne, men stilen er også i sig selv krævende og ikke nødvendigvis alles kop te. Blandt andet må man kunne værdsætte den sofistikerede farveanvendelse, som f.eks. i et opgør om aftenen mellem Clell og Sam, hvor han i forgrunden karakteriseres af koldt, blåt lys fra vinduet og hun af varmt, gult lys fra badeværelset i baggrunden. De modsatte farver isolerer personerne fra hinanden i situationen og fra hinandens verden i det hele taget, og modsætningen understreges af, at de taler udenom og forbi hinanden, når de bevæger sig ind i hinandens farvezone (verden).

Jeg finder Coppola en af tidens store filmskabere, bl.a. fordi han evner antydningens kunst, kan dirigere tilskuerens associationer eller i hvert fald mine, og kan grave en masse ud af min bevidsthed, i dette tilfælde om Vietnam-årene. Men det er jo ikke sikkert, at det gælder alle andre tilskuere. Så ovennævnte tolkning er i høj grad min oplevelse, ikke nødvendigvis en endelig sandhed om en film, der i den grad svælger i paradokser under en tilsyneladende stillestående overflade.

Bag krigen

Gardens of Stone. USA 1987. Instr.: Francis Coppola. Manus: Ronald Bass, efter Nicholas Proffitts roman. Foto: Jordan Cronenweth. Klip: Barry Markin. Musik: Carmine Coppola. P-design: Dean Tavoularis. Prod.: Michael I. Levy & Francis Coppola – Tri-Star.
Medv.: James Caan (Clell Hazard), Anjelica Huston (Samantha Davis), James Earl Jones ("Goody" Nelson), D.B. Sweeney (Jackie Willow), Dean Stockwell (Homer Thomas), Mary Stuart Masterson (Rachel Feld), Dick Anthony Williams (Slasher Williams), Lonette McKee (Betty Rae), Sam Bottoms (Lt. Webber). Udl: Columbia-Fox. 111 min. Prem: 27.11.1987.

Efter vandgangen i Far-filmene er vennerne nu ude i tovene i den Morten Korchske 50er provins. Og så er Walter & Carlo blevet udnævnt til firstjernede postmodernister med ret til at kalde sig kunstnere.

Af Kaare Schmidt

Walter & Carlo som postmodernister

Yderpunkterne i debatten om de aktuelle danske films kvaliteter eller mangel på samme markeres af Lars von Triers film på den ene side og Jarl Friis-Mikkelsen & Ole Stephensens på den anden.

Trier er kunstneren, der hæver sig på avantgardismens vinger og skaber røre helt ind i de finkulturelle cirkler, hvor dansk film ellers stadig identificerers med Morten Korch. Trier har endda opnået prædikatet postmodernist, og så kan det nok ikke blive finere i vor tid. Jarlen & Co. har til gengæld opnået det næsten lige så usædvanlige for danske film, at lokke folk i biografen, så man skulle tro Morten Korch var vendt tilbage. Selvfølgelig på den bekostning, der følger af andedammens naturlove, at filmene frakendes enhver kvalitet af anmelderne – og dermed også kan bruges som kasteskyts mod administrationen af den statslige filmstøtte, som de to Walter & Carlo film nød godt af.

Men – de sidste skal blive de første, retfærdighed er der til. Hvad anmelderne overså var, at Walter & Carlo filmene er lige så postmodernistiske som *Forbrydelsens element* og *Epidemic*. "Yes, det er postmodernisme", skriver således Tania Ørum (der forsker i forholdet mellem køn og æstetik ved Københavns Universitets Center for Kvindeforskning) i litteraturtidsskriftet Kritik nr. 79/80, 1987, hvor hun dog ikke nævner Trier men gør en del ud af anmeldernes forsyndelser overfor Walter & Carlo:

> Filmens postmodernistiske bearbejdning af populær-kulturens og massemediernes stilskabeloner har tilsyneladende gjort dem uforståelige for dagspressens traditionelle filmanmeldere, som med deres bagudvendte optik – indrettet på at skelne selv hårdfine nuancer inden for filmens *mainstream* – ikke har kunnet se forskel på pastiche og ramme alvor, kritik og reproduktion. I deres blindhed for udtryksformen har disse anmeldere fæstnet sig ved indholdssiden og har ganske primitivt sluttet fra tilstedeværelsen af populærkulturelle motiver til, at der så var tale om et stykke ureflekteret populærkultur. (s. 34)

Anmeldernes "fejllæsning" fremhæves så stærkt gennem hele artiklen, fordi Ørum tager fat i *kulturkløften:* Far-filmene når masserne med et budskab, som det ikke er lykkedes en intellektuel elite at gøre "forståelig for en bredere offentlighed"... "indsigter, der gør det muligt at tolke det kulturelle, politiske og personlige liv på andre måder end de traditionelle".

Yes, det er postmodernisme

Far-filmenes oversete pointer vedrører ifølge Tania Ørum danskheden og kønsrollerne, som beskrives kritisk gennem en postmoderne form.

Det er Johnny Reimars party-Danmark, der gøres grin med, den småtskårne, selvglade og fremmedfjendtlige danske hygge. Ikke som parodi, for det forudsætter et alternativ, men som pastiche, fordi postmodernismen har et indforstået forhold til det, der kritiseres. På samme måde fremstilles de traditionelle kønsroller som klicheer. Helt til grin er jo netop Far himself, mens de kvinder han dirigerer rundt som staffage faktisk er de handlekraftige, der redder beskøjterne ud af ilden.

Disse to temaer findes på handlingsplanet, men de løftes til noget mere universelt via fortælleplanet. I stedet for en sammenhængende fortælling ses en spex-agtig ophobning af episoder, hvis synsvinkel og skiftende stil afslører hvordan film konstruerer konventioner og iscenesætter virkeligheden.

I *Op på fars hat* ser vi netop ikke det, som Carlo gerne ville have iscenesat, men derimod fotografen Ellys fejlskud (som ville være fraklip i Fars film). Og i *Yes, det er far*, hvor Elly og hendes kamera for det meste er fraværende, sættes "Walter & Carlo ind i en serie historiske og aktuelle filmsprog", der tydeliggør klicheerne, kritisk og progressivt. Sådan punkteres det klassiske filmsprogs "dominerende mandlige blik" og den olympisk fortalte histories harmoniserende overblik. Dermed spejles og kritiseres den moderne fragmenterede (kapitalistiske) verden og dens patriarkalske grundlag. Yes, det er postmodernisme.

Tilbage står to spørgsmål. For det første: er det rigtigt? For det andet: er filmene gode?

At der er more than meets the eye i Far-filmene vil jeg gerne skrive under på. Jarl Friis-Mikkelsen er ligesom Tania Ørum cand. mag. i dansk og engelsk, og han kunne givetvis have skrevet en analyse, der svarede til hendes, hvis han havde haft lyst. Altså en intellektuel, der blot har udskiftet pennen med kameraet.

Eller har han? Det er netop her, på udtrykssiden, at jeg mener både filmene og analysen halter. Jeg kan følge begge dele et stykke ad vejen, fordi jeg mener at kunne se, hvor de vil hen, og sympatiserer med det (hurra for folkelig underholdning af kvalitet). Men problemet er, at dette *mere* – end hvad der findes i traditionel, lavpandet dansk filmkomedie – ikke rigtigt møder øjnene. Det er ideer, der kun sporadisk er realiseret filmisk. Det er snarere intention end det er realisation, og det er kun hvad angår intentionen, at Ørums analyse rammer rigtigt.

Nul, det er krøller i hjernen

På handlingsplanet realiseres intentionerne til en vis grad, men her adskiller filmene sig næppe væsentligt fra *Far laver sovsen, Mor bag rattet* og sådan noget, eller Bob Hope/Bing Crosbys Road-film, hvis tilsvarende spex-agtige komik også vender kønsroller, kulturelle konventioner og filmklicheer på hovedet, fordi det nu engang er et af farcens klassiske greb at lave parodi og pastiche, gøre helten til fjols m.v. Forskellen er blot, at Far-filmene er mindre morsomme. Og selv om man skulle gribe chancen til at udnævne f.eks. Hope & Crosby til postmodernister, så bliver disse ultrakonservative spasmagere næppe særligt kritiske eller progressive af det.

På fortælleplanet kan Far-filmene slet ikke leve op til Ørums iagttagelser. I *Yes, det er far* skulle personerne være indfanget med forskellige historiske og aktuelle filmsprog (eller filmiske koder). Hvilke mon? Der nævnes ingen eksempler, medmindre beskrivelsen af Carlo, der synger titelsangen "stående på en klassisk musicaltrappe og garneret af kælne, letpåklædte damer" er et sådant. Og det ville vel ikke have set anderledes ud i en hvilken som helst filmparodi (eller teater ditto) og har strengt taget ikke meget at gøre med film*sprog*.

Sagen er jo nok, at Ørum har misforstået anmeldernes afvisning af filmene. I stedet for at være blinde for udtrykssiden har de nok set bort fra de intentioner, som kan spores i indholdet, og har forholdt sig til den dilettantiske fremstilling. Selv om filmene ikke har en sammenhængende historie kunne de godt hænge sammen, også i postmodernistisk regi, f.eks. med en stilblanding. Men der er ingen anden stilblanding end den, der opstår når der ingen stil er overhovedet. Hvis postmodernismens *alt er lige gyldigt* skal holde, så skal der være noget gyldigt at sætte lige. I Far-filmene er kun ubehjælpsomhed.

Lidt mere realitet er der i Ellys kameraføring i *Op på fars hat*: "Ellys kameraøje er ikke filmmediets klassiske dominerende mandlige blik, men tværtimod et markeret uprofessionelt og underkuet blik" (som "kun er sporadisk" i næste film). Men det svarer alligevel ikke helt til de faktiske forhold inden for jernindustrien. For Elly er nemlig heller ikke, som det påstås, "den gennemgående fotograf" i første film. Her viste problemet sig med at overføre ideen fra de oprindelige korte TV-indslag i lørdagsunderholdningen, hvor Carlos iscenesættelse og Ellys vaklende kameraføring var handlingsmotiveret som parodi på lokal-TV. Overgangen til film skete jo ved tilføjelse af en gennemgående historie (om diamantsmugleri), hvor Elly nu blev person i handlingen og så af gode grunde ikke kunne være allevegne. Man skønnede vel også, at dårlige videooptagelser ikke kunne gøre det ud for en hel film i biografen. Derfor blev hendes kameraarbejde kun sporadisk.

Alligevel kan pointen med blikket jo være (sporadisk) god nok, blandt andet fordi det faktisk på original måde lykkes at gøre grin med selvglade Carlo. Her er sagen blot, at det i lige så høj grad er Carlo, der er uprofessionel. Det er trods alt det, Ellys kamera afslører, så hvorfor skal hun have æren af at være den "ægte" uprofessionelle?

Men kan man da i et videre perspektiv sætte det mandlige blik lig professionalisme og det kvindelige lig uprofessionalisme? Det fører ind i diskussionen om en særlig (faktisk eller mulig) kvindelig æstetik. En tilsvarende problematik ses dog også i blandt andet eksperimentalfilmens gentagne opgør med "Hollywood-æstetikken" og lignende, f.eks. Andy Warhol, eller den tidlige Fassbinders og den mellemste Godards handlingsløse, verfremdede film med dræbende uklippede sekvenser m.v. Ofte er sådanne forsøg endt ved et nulpunkt, og af og til har de (for en lille inderkreds) gjort opmærksom på konventionernes konventionalitet og på længere sigt bragt fornyelse også til den konventionelle film.

Ligger der sådanne muligheder i Ellys uprofessionelle kameraarbejde? Nej, det fungerer – når det fungerer – alene i kraft af kontrasten i den givne kontekst, overraskelsen og det frydefulde, når det forventelige brydes og hvad som helst kan ske. Det er ganske enkelt opskriften på en vittighed, og den samme vits optræder endda i en hel TV-serie, nemlig den med "bøffer" fra film- og TV-optagelser. Så der er tale om et helt konventionelt farceelement, der ikke er mere postmoderne end verden har været i hele farcens levetid.

Og hvorfor denne begejstring for det uprofessionelle? Det er en gennemgående tendens i en vis form for kritisk kulturkritik at demonstrere sin afstandtagen fra populærkulturen ved at hæfte sig ved professionalismen og så mekanisk søge alternativet i dens simple modsætning. Det gælder også bekymrede pædagoger, der tror at lidt videopraktik i skolerne sætter børnene i stand til at gennemskue ideologien hos James Bond, og bekymrede medieforskere, der tror at hjemmeflikket lokal-TV er folkets sande røst. Og så går det pudsigt nok altid ud over billedsproget i film, TV og video, mens de færreste formentlig ville hævde, at den dårligt skrevne roman eller artikel var morgenrøde over aftenlandet. På bunden er der nok tale om en litterært funderet finkulturs afvisning af det, den ikke bryder sig om og slet ikke forstår.

For analysen af Walter & Carlo er det ganske betegnende, at deres udgangspunkt faktisk var parodien på det uprofessionelle. Og så er det ganske ironisk, at Far-filmene selv blev til det dilettanteri, som Walter og Carlo med Ellys kameras hjælp gjorde grin med på TV.

Walter & Carlo på landlov

Kampen om Den Røde Ko er Morten Korch parodi, skåret efter Bob Hope/Bing Crosby opskriften: overdrivelse af velkendte genretræk, genrebrud, og filmsproglige illusionsbrud. Som lige netop Korch-parodi fungerer filmen ikke særlig godt, men den er fyldt med tossede indfald, og hvis man ikke har alt for høje forventninger, så er der gode chancer for et billigt grin.

Musikken slår fra starten tonen an med højstemt dansk sang over markerne, fulgt op med parafraser over Det er sol og det er sommer samt boblende humørmusik efter Sven Gyldmarks værste tralalum-klange, der anslog har-vi-det-ikke-sjovt-allesammen i de gamle film.

Skabelonen er der også: Den onde storbysagfører har fået fingre i den lokale bank og kan nu sætte den rare godsejer på porten, hvilket vil knuse dennes søde adoptivdatters hjerte. Den stoute bonde Svend Aage harmes, og hans bondesnu ven Niels Peder finder ud af, at den flinke forkarl kan vinde det store løb, hvis koen Rosa og Jodle Birge på samme tid hyler efter det sløve øg. Og adoptivdatteren er i virkeligheden ægte datter (og det er en laaang historie) og arving til godset og får Svend Aage i enden.

Det giver afsæt til en del spøjse indfald. Såsom Svend Aage, der viser heltepositur ved lystigt at svinge øksen over brændet og flække hele huggeblokken, mens hans sidekick Niels Peder med malbergsk fornøjelighed konstaterer, at hønsene nu lægger hele bakker med æg. *Jodak!*

En god parodi er til en vis grad selv det, den parodierer. Men meget mere end skabelonen og enkeltstående indfald bliver genreoverdrivelserne ikke til. *Koen* dykker ned i den korchske godtepose på må og få, Korch-universet er simpelt hen ikke forstået godt nok til at give parodien retning. Den eneste person, som helt gennemført når korchske højder er Niels Peder Peedersen, der i Ole Stephensens præcist overgearede filmbondske maskering er så tæt på Peter Malberg, at Malberg lige så vel kan ses som parodi på Stephensen. Korch-filmene var jo også komedier.

De øvrige personer flagrer i alle retninger, og selv den drevne Axel Strøbye kan ikke finde ud af den onde sagfører, som med sine "12 vrede mænd" (dumme bønder) vil have KommuneKemi på godsets grund. Der kunne jo så være tale om bevidst genrebrud, ligesom de sproglige moderniteter i det landlige tungemål ("Det er unbelievable bøvet, Niels Peder"). Men jeg tror det er helt ufrivilligt, når f.eks. Jarl Friis-Mikkelsen i sin Poul Reichardt rolle trods film-landbo-heltens ubestikkelige naivitet alligevel minder mere om den selvglade by-charmør Ebbe Langberg i en Cavling-film. Derfor kommer der heller ikke så meget ud af den intenderede kontrast, når Jarlen træder ud af Svend Aage og som selvglad frikadelleskuespiller brokker sig til instruktøren over optagelsernes gang.

Disse illusionsbrud er ellers (foruden musikken og Stephensen) det mest vellykkede. Som når Niels Peder i den smukke natur cykler ind i en tragtgrammofon og underlægningsmusikken hopper i rillen. Eller når kameraet vælter en væg for at komme ubesværet fra et rum til et andet. Og da Svend Aage ser heltinden i fare, taber underkæben, for derefter i *egen* slowmotion at løbe ud til sin hest og ride afsted i elendig bagprojektion, hvor man kan se gyngehesten under ham.

I forbindelse med diskussionen af det postmoderne kan sådanne numre og især spring til selve indspilningen og til publikum, der ser filmen i biografen (hvor sagføreren har henlagt et møde, fordi han troede der ikke var publikum mere), måske opfattes som afsløring af, hvordan film skaber konventioner og iscenesætter virkeligheden. Ligesom når 60ernes metafilm modarbejdede filmsprogets illusionskraft for at finde en ny (film-) virkelighed. Men der var det heller ikke nok at vise kamera, biograf og filmfolk, da det kun skaber yderligere film*sproglig* illusion: nu ser vi vel nok virkeligheden. I virkeligheden er det jo lige så iscenesat som en almindelig fortælling.

Koen har givetvis heller ikke skænket den slags dybder mange tanker. Det gælder alene om at trække vitser i land, og de første gange der springes til indspilning og biograf går det helt godt, fordi der skabes ping-pong mellem handling og filmfolk/publikum.

Midt i en vigtig scene kokser Niels Peder og Svend Aage i dialogen, kameraet kører tilbage og viser filmholdet, og Jarlen går ud og diskuterer sagen med instruktøren (Jens Okking). Da han kommer tilbage i handlingen er dialogen blevet til monolog, hvor Svend Aage i formfuldendt duarder-dialekt omstændeligt fremlægger problemerne for Niels Peder, som om denne intet vidste i forvejen, så det faktisk alene er publikum, der får handlingen forklaret. Denne form for primitiv indskrivning af handlingsgangen i personernes dialog tynger også mange nye danske film (og nåede ufrivilligt parodiske højder i TVs *Rejseholdet*), så her er parodien lige i øjet.

Da Svend Aage og heltinden senere kokser i romantikken, fordi helten (her ganske i korchsk ånd) slet ikke nærer kødelige tanker – hvad han også jævnligt brokker sig til instruktøren over – går kameraet tilsvarende tilbage og viser biografen med publikums højlydte protester. Så forstår Svend Aage og går til makronerne, og tilskuerne applauderer med flag, skralder og bannere. Der er naturligvis ikke det der ligner elegancen og artisteriet i Woody Allens *Den røde rose fra Cairo*, men inden for den bælgøjede danske farcetradition er der en vis originalitet over *Koen* og tilstrækkeligt mange bevidste platte vitser til at opveje de utallige numre, der bare er platte.

Kampen om Den Røde Ko

Danmark 1987. Instr. & Manus: Jarl Friis-Mikkelsen & Ole Stephensen. Foto: Peter Klitgaard. Musik: Jan Glæsel. Prod: Sven Methling – Regner Grasten Film, Øbberbøv, Special Assignments.
Medv: Jarl Friis-Mikkelsen (Svend Aage med blødt d), Ole Stephensen (Niels Peder Pedersen), Axel Strøbye (Sagføreren), Mari-Anne Jespersen (Nicolette), Anne Catrine Herdorff (Irma), Poul Bundgaard (Godsejeren), Morten Eisner (Forkarlen), Preben Kristensen (Bankbestyreren), Jacob Haugaard (Bondeknold).
Udl: Regner Grasten. 84 min. Prem: 27.11.1987.

Still going Strong

Et stykke gyldent gammelt Hollywood runder de 75 i år. Asbjørn Skytte har hentet filmminderne frem.

Adolph Zukor i sine velmagtsdage som formand for Paramounts bestyrelse. Langt ind i sit otium forblev Zukor en grå eminence i skyggen. Han var født i 1873 og døde først i 1976, 103 år gammel!

Øverst: Verdens berømteste studieport, her set i Billy Wilders Sunset Boulevard.

Paramount fylder 75 år. Det påstår de i hvert fald selv. Men egentlig er det snyd, for det runde tal markerer gamle Adolph Zukors entré i filmbranchen i 1912, hvor han efter en årrække som pelshandler i Chicago kastede sig over filmimport og -distribution. Hans første udspil var den franske *Dronning Elizabeth* med den "guddommelige" Sarah Bernhardt. Den havde en for datiden uhørt længde på hele fire spoler (ca. tre kvarters spilletid), og den blev en gigantisk succes for Zukor. Og dermed beviste han, hvad ingen andre i branchen troede på: at fremtiden lå i film med en længere varighed, der gav bedre tid til at uddybe handling og karaktertegning (noget som Ole Olsen i øvrigt havde regnet ud allerede i 1910). Zukor dannede selskabet Famous Players og gik i gang med selv at producere film (med notabiliteter som Mary Pickford, Lily Langtry og John Barrymore i hovedrollerne). Men han var ikke tilfreds med de usikre distributionsforhold på det amerikanske marked, så i 1914

Mary Pickford, "America's Sweetheart", var Zukors vigtigste aktiv i de første år. Hendes indkomstudvikling fortæller i sig selv historien om filmmediets frembrusen og stjernernes indflydelse. Fra en startløn i 1912 på 500$ om ugen eskalerede hun støt og roligt til 10.000 om ugen i 1917. Alligevel tog hun imod et tilbud fra First National, der gav hende 350.000$ pr. film, indtil hun i 1919 dannede United Artists sammen med Chaplin, Griffith og ægtemanden Douglas Fairbanks. På billedet ses hun i en af sine største Paramount-succes'er, Rebecca of Sunnybrook Farm, instrueret af Marshall Neilan i 1917.

Cecil B. DeMille inspicerer de overdådige scenografier til sin sidste film De ti Bud (The Ten Commandments, 1956). DeMille var, fra sin debut i 1914 med The Squaw Man til sin død i 1959, Paramounts førsteinstruktør par excellence. Hans speciale var det historiske spex, med forkærlighed hentet fra Bibelen, men han lavede lige så gerne westerns eller sørøverfilm. Hans kulørte og svulstige bibelshistorie giver ham ofte et kraftigt stænk af vulgært plattenslageri, men han var en kontant og – især i stumfilmstiden, siges det – opfindsom storyteller. Og han forstod at få det store publikum i tale.

købte han 10% af aktierne i W.W. Hodkinsons udlejningsfirma, Paramount Pictures Corporation, der var stort og landsdækkende i sin virksomhed. Samme år lavede Cecil B. DeMille den første lange amerikanske spillefilm, *The Squaw Man*, for Jesse L. Laskys Feature Play Company. Også den film blev en gigantisk succes. Zukor sørgede for at blive venner med Lasky, og i 1916 sluttede de sig sammen i the Famous Players-Lasky Corporation. Undervejs købte Zukor i øvrigt Laskys anden partner ud. Det var den ikke mindre legendariske Samuel Goldwyn (der dengang endnu hed Goldfish). Få måneder senere blev cirklen sluttet, da Zukor og Lasky helt overtog Hodkinsons udlejningsfirma. Først fra da var det, vi siden har kendt som Paramount Pictures, en realitet.

Grundlaget var skabt for Paramounts blomstring i stumfilmens brølende 20'ere. Cecil B. DeMille var den dominerende instruktør, Gloria Swanson og Rudolph Valentino de førende stjerner. Men der var også plads til westernstjernen William S. Hart og komikerne W.C. Fields og Harold Lloyd. Lillian Gish og D.W. Griffith var på gæstevisit; Ernst Lubitsch og Emil Jannings kom fra Tyskland; man præsenterede Pola Negri fra Polen og Clara Bow som the "It Girl"; og William A. Wellman lavede *Wings* (den første film, der vandt en Oscar) og *Beggars of Life* (Paramounts første part-talkie). Ved tonefilmens fremkomst dukkede den opfindsomme Rouben Mamoulian op, Lubitsch klarede uden besvær overgangen til lyd, og man hyrede nye stjerner fra Broadway: Marx Bros., Mae West, Burns & Allen, Ethel Merman, Claudette Colbert, samt den franske sanger Maurice Chevalier, og den amerikanske Bing Crosby. Men depressionen og omstillingen kostede dyrt. I 1933 var selskabet på fallittens rand. Lasky rejste, og Zukor omorganiserede og bragte det på fode igen i 1935. Nye stjerner kom til: Bob Hope, Dorothy Lamour, Ray Milland, Barbara Stanwyck og Joel McCrea. 40'erne blev domineret af to instruktører: Preston Sturges og Billy Wilder; nye (ferske) stjerner som Alan Ladd og Veronica Lake kom til, men også f.eks. Olivia De Havilland, der efter sin strid med Warner's vandt sig to Oscars i Paramounts *To Each His Own* og *Arvingen* (The Heiress); og i B-kategorien lavede William Boyd den ene Hopalong-western efter den anden. I 50'erne takkede Cecil B. DeMille langsomt af, Wilder rejste til nye bedrifter andetsteds, og respektable instruktører som William Wyler og George Stevens rykkede ind og lavede respektable film af den slags, der hver gang nomineres til årets Oscar. Men der var også en vigtig niche til Alfred Hitchcock og nye stjerner som Audrey Hepburn, Grace Kelly, Burt Lancaster, Kirk Douglas, Shirley MacLaine og William Holden. Bob Hope kørte ufortrødent videre – om kap med Martin & Lewis, og også etablerede superstars som Bogart, Grant og Stewart kunne ofte ses i Paramount-film.

Som alle andre Hollywood-selskaber måtte Paramount omorganisere og indstille sig på at inddrage TV i produktionsplanen. I 1964 trak Zukor sig tilbage, 91 år gammel, og i 1966 blev selskabet opkøbt af Gulf+ Western. Det moderne system, hvor man sammenstiller finansieringen film for film, blev en realitet, og Paramount er ofte nu blot igen et distributionsorgan for uafhængige producenter – f.eks. for Dino de Laurentiis i USA, men ikke her i Europa.

Men Paramount er naturligvis et Hollywood-selskab med glorværdige traditioner og med en profil, der hælder mod det udsøgte og det sofistikerede – ikke mindst i de gyldne komedier fra 30'erne og 40'erne. Og på mange måder klarer det sig i dag bedre end de fleste af konkurrenterne. Blandt 80'ernes store trækplastre kan nævnes *Reds*, *Officer og Gentleman*, *Tid til kærtegn* og ikke mindst Steven Spielbergs to Indiana Jones-film og *Frækkere end politiet tillader* med Eddie Murphy. I fjor havde man fem af årets top-ti-film med *Top Gun* øverst på listen. Og 1987 lover fint med Brian DePalmas *De uovervindelige* og *Frækkere end politiet tillader 2*.

På de følgende sider har jeg bladret i Paramounts billedbog. Pladsen er naturligvis ikke ubegrænset, og det til tider svære valg har begrænset sig til 25 billeder fra 25 film – 25 personlige favoritter, som har været med til at gøre det til en fornøjelse at sidde i biografen, og 25 film, som jeg gerne genser med den største fryd, når lejligheden byder sig.

▲

Rudolph Valentino blev lokket væk fra MGM, og The Sheik (1921, hvorfra han ses i færd med at forføre Agnes Ayres) var den første af ti Paramount-film, der alle dyrkede hans forfinet eksotiske udstråling. Hans bratte død i 1926, kun 31 år gammel, udløste historiens første massehysteri i stjernedyrkelsens kølvand.

▲

Morocco (1930) med Paramounts to største trækplastre i 30'erne, Gary Cooper og Marlene Dietrich. Den eminente stilist, Josef von Sternberg, havde opdaget Marlene året før i Den blå engel, og Morocco var den første af deres seks film for Paramount, inden deres veje skiltes – seks film, der dyrkede hendes sværmeriske udstråling i lige så sværmeriske historier, fjernt fra virkelighedens verden.

Rouben Mamoulian lavede kun 16 film på 40 år, deraf de første 6 plus en enkelt senere for Paramount. Med sin tekniske opfindsomhed og eminente stilsans tilskrives han frem for nogen æren for at føre selskabet sikkert ind i tonefilmens æra. Hans 4. film er Prins for en dag(Love Me Tonight, 1932), en tidlig musical med den franske charmør, Maurice Chevalier, og Jeanette MacDonald. ▼

Det sofistikerede lystspils fader, Ernst Lubitsch, boltrede sig i Paramount-studierne fra midten af 20'erne til slutningen af 30'erne og kom med sin stil, det uforlignelige Lubitsch touch, mere end nogen anden til at præge denne genres udvikling. Fra perlerækken af komedier ses her Kay Francis, Herbert Marshall og Miriam Hopkins i den overdådige svindlerkomedie Madame forelsker sig (Trouble in Paradise, 1932).

Gary Cooper debuterede i William A. Wellmans Wings i 1927 – den første film, der blev belønnet med en Oscar. I 1939 var de atter forenet i den spektakulære legionærfilm Tricolorens helte (Beau Geste). Som Coops fælle ses Ray Milland, en anden stjerne, hvis navn uløseligt er forbundet med Paramount. ▼

Tonefilmens gennembrud i 1929 betød også en adgangsbillet til Hollywood for brødrene Marx, der lavede deres 5 første – og reneste – film hos Paramount, der også havde både Mae West og W.C. Fields i deres stald i disse år. Her ses de fire brødre, Harpo, Zeppo, Chico og Groucho, i deres 3. film, Monkey Business (1931), instrueret af selskabets kontante farcemager, Norman Z. McLeod.

Danny Kaye medvirkede i en række Paramountfilm fra 1954-61. Især makkerparret Melvin Frank & Norman Panama forstod at udnytte deres komiske talent, bl.a. i Bank under bordet (Knock on Wood, 1954), hvor Danny Kaye spiller en bugtaler, der trækkes ind i en indviklet spionintrige. Undervejs får han vist sin eminente forklædningskunst, og han møder også svenske Mai Zetterling.

Paramount forstod at holde fast i komedieformen fra de tidlige tonefilmår. Neil Simons moderne lystspil Hvem støver af (The Odd Couple) blev i 1967 til en brillant film i Gene Saks' ferme instruktion. Først og fremmest er det dog det gnistrende vittige samspil mellem Jack Lemmon og Walter Matthau (som de to fraskilte mænd, der flytter sammen og går hinanden på nerverne), der forgylder filmen og gør den til en konstant fornøjelse, som tåler gensyn på gensyn.

▲

Bob Hope var Paramounts fund i 1938, og han forblev selskabet tro i de næste 20 år, i parløb med Bing Crosby i den charmerende Road-serie eller på egen hånd i 40 film. Der var engang, hvor jeg fandt ham utålelig, men med årene er jeg kommet til at holde mere og mere af ham – f.eks. som The Lemon Drop Kid (Sidney Lanfield, 1951, efter en Damon Runyon-historie). Ikke noget filmisk mesterværk, men kors, hvor er den morsom! Her synger han og Marilyn Maxwell godnatsang for de gamle damer (Jane Darwell t.v.) på det nye plejehjem, indrettet i et nedlagt spillekasino.

Paramount lancerede duoen Dean Martin & Jerry Lewis i 50'erne som en klar afløser for Crosby & Hope. Lewis gik dog snart sine egne veje, først i samarbejde med Frank Tashlin, siden som sin egen manuskriptforfatter og instruktør, og han blev 60'ernes mest originale komiker. Hans uomtvistelige hovedværk er Jerry som den skøre professor (The Nutty Professor, 1963), en Jekyll-Hyde-historie om den klodsede, hæmmede og verdenssky kemi-professor, der forvandler sig til pop-idolet Buddy Love, så han kan kurtisere sin yndige studine, spillet af den formidable Stella Stevens.

▼

Leo McCarey arbejdede med regelmæssige mellemrum for Paramount. I begyndelsen af 30'erne instruerede han med kyndig hånd Mae West, W.C. Fields og Marx Brothers (den fremragende Duck Soup, 1933). Senere blev hans komedier mere og mere sentimentale og fik karakter af moralsk oprustning (som de kristne propagandafilm med Bing Crosby, Going My Way og The Bells of St. Mary's fra 1944 og -45). Men Det begyndte i Paris (Ruggles of Red Gap, 1935) er en ægte McCarey-satire om en amerikansk millionæropkomling (Charlie Ruggles), der vinder en ægte britisk gentleman-butler (Charles Laughton) i kortspil.

Gloria Swanson var Paramounts førende kvindelige stjerne i 20'erne. I 1950 lavede Billy Wilder den hidtil barskeste skildring af Hollywood bag kulisserne, Sunset Boulevard, og det var ikke mindst filmens kup at placere Swanson i rollen som den glemte stumfilmsdiva, der lever i isolation og voksende vanvid – og i en patetisk drøm om det store come-back. Her ses hun på besøg hos Paramounts 'grand old man', Cecil B. DeMille, som spiller sig selv – og som naturligvis også var Swansons førsteinstruktør i de gyldne år.

▲

Preston Sturges var en anden Paramount-satiriker, der trodsede 40'ernes dystre film noir-stemning med en stribe elegante komedier, som ofte med stor effektivitet borede sig ned under de sociale og politiske overflader. Hans smukkeste film er En moderne Eva (The Lady Eve, 1941), hvor Charles Coburn og Barbara Stanwyck spiller far og datter, et professionelt svindlerpar, der har udset sig den naive øl-millionærsøn, Henry Fonda, som det næste nemme offer, men følelserne blandes ind og triumferer naturligvis til slut.

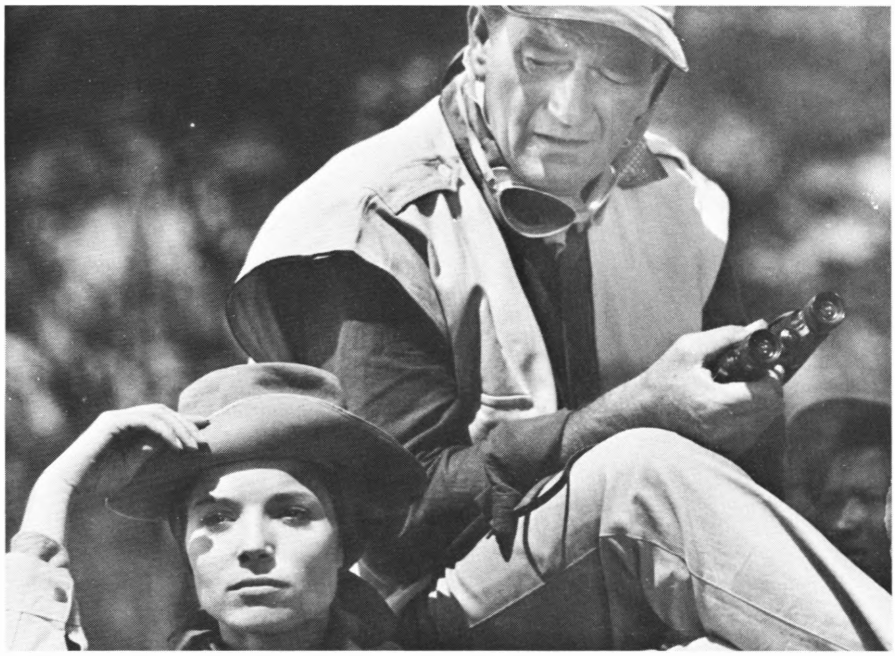
Billy Wilder skrev sammen med Charles Brackett manuskript til nogle af 30'ernes fineste komedier (instrueret af Lubitsch og Mitchell Leisen. Wilder debuterede som instruktør i 1942 og lavede sine første 10 film hos Paramount. Kvinden uden samvittighed (Double Indemnity, 1944) er et film noir-hovedværk (en James M. Cain-historie med manus af Wilder og selveste Raymond Chandler), en grum historie om kærlighed og mordkomplot, der ender i selvdestruktion og død. Barbara Stanwyck og Fred MacMurray ydede stort og overbevisende spil i hovedrollerne. ▼

Theodore Dreisers An American Tragedy blev filmatiseret af George Stevens i 1951 med titlen En plads i solen (Place in the Sun), og den var det års mest prisbelønnede Hollywood-film. Montgomery Clift havde hovedrollen som den unge opportunist, der (måske) myrder sin forlovede (Shelley Winters) for at få fat i rigmandsdatteren, Elizabeth Taylor.

Audrey Hepburn var Paramount-stjerne i 50'erne med gennembrud i William Wylers Prinsessen holder fridag (Roman Holiday, 1953). Hendes sødmefyldte, sarte talent blev dog mest overrumplende udnyttet af Stanley Donen i Funny Face (1957), der blev en af de sidste ægte musicals, hvor hun viste, at hun også kunne synge og danse – i kyndigt samspil med veteranen Fred Astaire.

Alfred Hitchcock skrev kontrakt med Paramount i 50'erne og lavede 6 film, der blev blandt hans allerbedste, ikke mindst de tre med James Stewart: Manden der vidste for meget (The Man Who Knew Too Much, 1956), En kvinde skygges (Vertigo, 1958) og Skjulte øjne (Rear Window, 1954), hvor Stewart spillede pressefotografen, der – mens han er bundet til sin lejlighed med et brækket ben – opdager, at genboen har myrdet sin kone. Grace Kelly var hans smukke forlovede, der sendes på livsfarlig inspektionstur i huset overfor.

Med Shane (1954) scorede Paramount en af western-genrens største succes'er – en selvhøjtidelig, opstyltet nybygger-historie, instrueret af George Stevens (der ikke havde sans for genrens sande kvaliteter) og med den ulidelige Alan Ladd i titelrollen. Næh, må vi så be' om John Sturges' fornøjelige Sheriffen fra Dodge City (Gunfight at the O.K. Corral, 1957), en funklende, flot Vistavision-film med Burt Lancaster som en stoisk stilig Wyatt Earp og Kirk Douglas som en fandenivoldsk charmerende Doc Holiday. Her ses de i det sidste opgør med Clanton-banden.



John Ford lavede i sin lange karriere kun to film for Paramount:The Man Who Shot Liberty Valance (1962) og Donovan's Reef (1963). Den første blev et af mesterinstruktørens sene hovedværker, en bittert-nostalgisk hyldest til en svunden ære og instruktørens foretrukne genre. På billedet ses den sårede James Stewart, overvåget af Andy Devine og John Wayne, med John Qualen og Vera Miles i baggrunden.

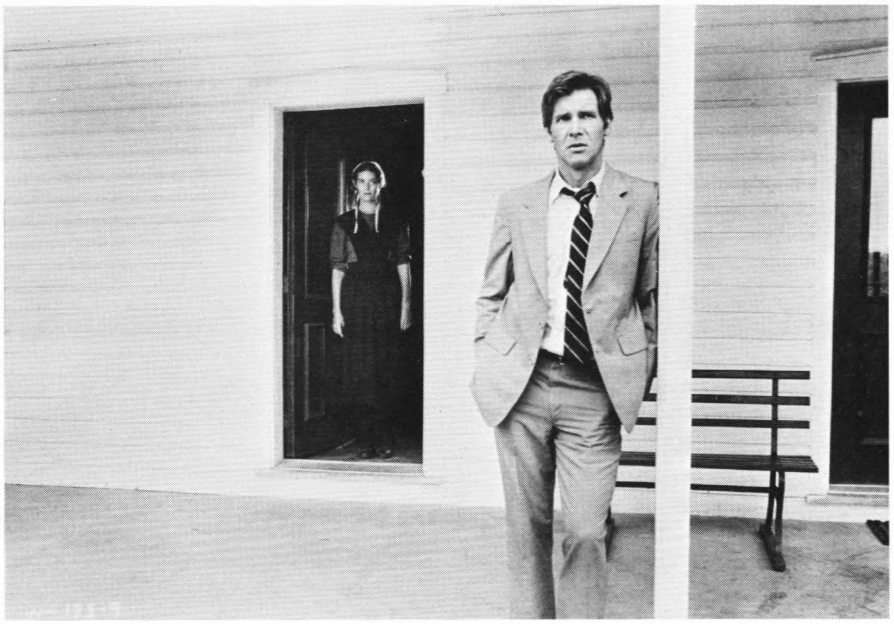
Også den anden mesterinstruktør, Howard Hawks, kom først i berøring med Paramount i slutningen af karrieren – med tre film i 60'erne. Den første var Hatari! (1962), en prægtig film om en gruppe safarijægere, der indfanger vilde dyr i Afrika, og en film, der vittigt og bevægende gennemspillede Hawks' hovedtema om gruppesammenhold og professionalisme. John Wayne (som gruppens leder) var også overordentlig svær at få indfanget, men hvem kunne stå for Elsa Martinelli, når hun gik ned for at bade sine elefantunger i floden, ledsaget af Henry Mancinis inciterende "Baby Elephant Walk"?

Robert Redford var Paramounts unge nye stjerne i slutningen af 60'erne, bl.a. i Neil Simon-filmen Barefoot in the Park (1966). Samme år blev han parret med Natalie Wood i et fremragende melodrama (den mest vellykkede af alle Tennessee Williams-filmatiseringer), formidabelt fotograferet af veteranen James Wong Howe, og instrueret af Sydney Pollack efter et begavet manuskript af bl.a. Francis Ford Coppola: Hver mands pige (This Property Is Condemned).

Francis Coppola lavede sit første mesterværk for Paramount, den to helaftensfilm lange Godfather-saga (1972-74), der effektfuldt og eminent satte det klassiske gangster-drama i moderne perspektiv. Her ses Marlon Brando (i et formidabelt come-back) som familieoverhovedet Don Corleone, omgivet af sine sønner, James Caan, Al Pacino og John Cazale.

Den originale Robert Altmans Nashville er ikke kun en hyldest til den berømte musikby, men til USA i det hele taget. I en kaleidoskopisk historie kortlægger han en lang række skæbner, hvis veje krydses, og filmen kan ses som et sindbillede af USA anno 1975. Blandt filmens mange unge stjerner, som selv skrev og fremførte deres sange, ses her Keith Carradine og Shelley Duvall.

Med Chinatown genoplivede Roman Polanski den klassiske detektivfilm med en udsøgt sans for genrens særlige krav. Robert Townes originalmanuskript honorerede alle de aspekter, der kan forventes med hensyn til indviklet intrige, dobbelttydigheder og sortsyn. Og der blev spillet fremragende af Faye Dunaway og Jack Nicholson (billedet) samt af John Huston som bagmanden med det gustne overlæg.



Harrison Ford var en af hovedpersonerne i George Lucas' Star Wars-serie, men det var Steven Spielberg, der for alvor forstod at udnytte hans talent i sine to Paramount-film om Indiana Jones, der bragte det gode, gammeldags eventyr tilbage på biografiærrederne med Ford som en god gammeldags helt. Men det var i australieren Peter Weirs foruroligende og usædvanlige Vidnet (Witness, 1985), at Ford for første gang fik lov at demonstrere, hvor vidtspændende og god en skuespiller han er – i rollen som den sårede politimand, der – forrådt af korrupte kolleger – søger tilflugt hos den asketiske amish-sekt og hviler ud i den smukke Kelly McGillis' favn.

THE END

HandMade Films

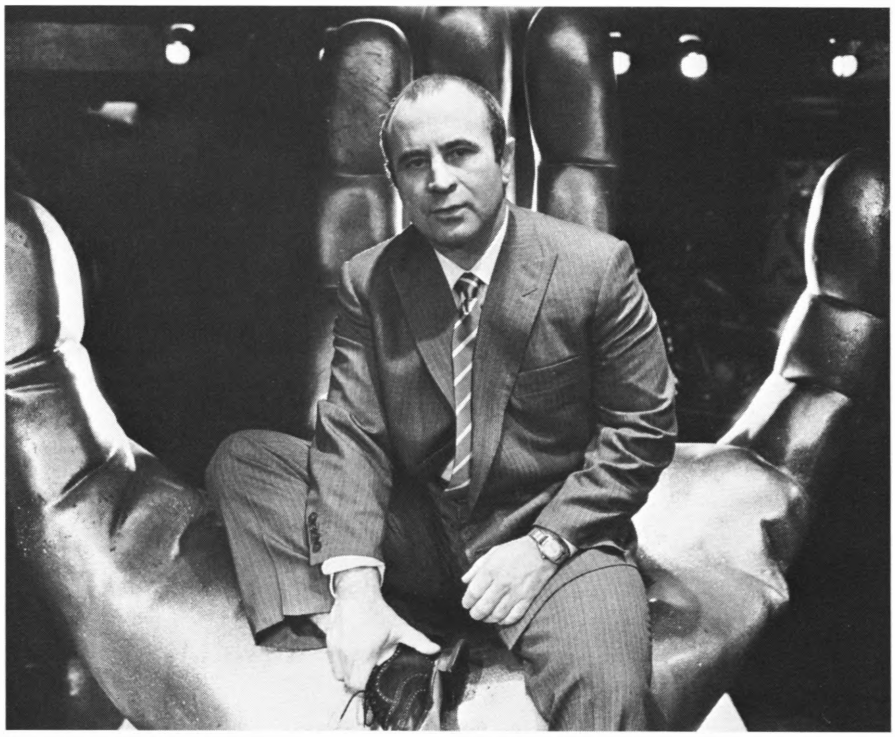
Beretningen om et lille, uafhængigt britisk produktionsselskab, der har gjort det til sit varemærke at satse på usædvanlige film i en tid, hvor hovedparten af britisk filmproduktion ligger i hænderne på TV-selskaberne.

af Dominique Joyeux

I Storbritannien har filmfinansieringen taget en vending, som man for bare 10 år siden ville have anset for ikke blot usandsynlig, men ligefrem umulig. Produktionen er ikke længere begrænset til de store filmselskaber – Rank eller Associated British/Thorn-EMI – som det var tilfældet i 60'erne og 70'erne; den ligger heller ikke længere i hænderne på de mellemstore, uafhængige selskaber – som f.eks. Goldcrest og Virgin – som man så det i begyndelsen af 80'erne; nej, i 1986 blev praktisk talt alle britiske film finansieret af filmbranchens traditionelle fjender, TV-selskaberne. Den eneste undtagelse var HandMade Films.

TV-selskabet Channel Four har i de få år, kanalen har eksisteret, fået stadig større betydning for britisk film. Channel Four blev oprettet i 1982, og siden da har den været med til at producere næsten hundrede britiske film. Det er vanskeligt at afgøre, præcis hvor mange af dem, der kan kaldes egentlige "Channel 4-film", for TV-selskabet går ind på mange forskellige stadier og niveauer i filmproduktionen. Nogle gange skyder Channel Four kapital ind på et så tidligt tidspunkt, at filmen endnu kun er på projekt-stadiet, andre gange hjælper den med penge i den sidste ende af produktionsleddet, når en næsten færdig film står og mangler kapital for at kunne blive helt færdig – det var f.eks. tilfældet med *Tegnerens kontrakt* og *Brevet til Brezhnev* – og endelig sker det også, at TV-kanalen alene finansierer en hel film. Efter at have tænkt sig grundigt om kunne Channel Four i 1986 kundgøre, at de dét år var finansielle hovedbagmænd bag 15 britiske film, hvilket svarede til en samlet investering på 9 millioner britiske pund.

Foruden fra Channel Four henter den britiske filmbranche penge fra 3 andre TV-selskaber – Granada, Thames og Central – som investerer en del af deres kraftigt stigende reklameindtægter i såkaldte "medium budget"-film. Tilsammen har disse 3 selskabers engagement i filmbranchen forøget den samlede britiske produktion med 6 spillefilm i 1987.



Bob Hoskins i Mona Lisa.

Selv om TV-selskaberne altså i de senere år har skudt stadig flere penge i britisk film, er antallet af britiske filmproduktioner ikke desto mindre faldet drastisk. I 1984 blev der produceret 46 film med britisk kapital, året efter var tallet nede på 31, og i 1986 blev der kun lavet i alt 25 britiske film. Det anslås, at det samlede filmproduktionsbudget i 1986 kun udgjorde 15 procent af 1984-niveauet, og 1987 ser ikke meget lysere ud. Storbritannien har aldrig haft en egentligt koordineret filmindustri; regeringen har ikke ført nogen sammenhængende filmpolitik, ligesom der ikke har været tradition for, at Londons finanskredse oprettede filminvesteringsfonde. I stedet har britisk films skæbne i vidt omfang ligget på et par enkeltpersoners spinkle skuldre. David Puttnam og Alan Marshall er eksempler på sådanne utrættelige sjæle, der har turet rundt til diverse selskaber for at sammenflikke et filmbudget, som ofte hentede sine penge fra 5-6 forskellige steder. I 1987 er de få eksisterende produktionsselskaber i Storbritannien i vid udstrækning ledet af udlændinge. To israelere har overtaget Thorn-EMI, en canadier står bag Goldcrest, og det er en amerikaner og en ex-Beatle, der har tændt britisk films største håb for 1987, HandMade Films.

Hvordan man producerer film i 80'ernes Storbritannien – og slipper godt fra det

HandMade Films var involveret i 5 film i 1986 og planlægger at producere i alt 7 i 1987, formedelst en samlet investering på 40 millioner pund. I de 8 år, HandMade har eksisteret, er navnet blevet synonym med excentrisk britisk filmkomedie og pågående drama. Blandt de film, de har finansieret, kan nævnes succes'er som *The Life of Brian, Time Bandits, The Long Good Friday, The Missionary, Gris på gaflen* og *Mona Lisa.*

HandMade's start var bevidst langsom, og deres budgetter med vilje lave. Sidste år lagde de imidlertid kursen om og finansierede den 15 millioner dollars dyre filmiske katastrofe *Chok i Shanghai*. Hvad var baggrunden for dette omslag? Hvordan går det til, at HandMade stadigvæk eksisterer? Og hvordan er den særlige HandMade-"stil" opstået? Dét har vi talt med den ene af arkitekterne og pengemændene bag HandMade, Denis O'Brien, om.

Hverken O'Brien eller ex-Beatlen George Harrison har megen tid til overs til at gøre reklame for sig selv. De har altid holdt lav profil, hvad angår deres egne personer, og har foretrukket at lade filmene tale for HandMade. I slutningen af 1986 indvilgede Denis O'Brien imidlertid i at fortælle om HandMade og om, hvordan han selv kom ind i filmverdenen.

Denis O'Brien kom til Europa via Paris, hvor han i nogle år arbejdede som sagfører hos brødrene Coubert. Senere kom han til London som økonomisk medarbejder hos Rothschilds. Sin første kontakt med filmbranchen fik han, da han startede et økonomisk konsulentfirma, og Peter Sellers blev en af hans kunder. Sellers præsenterede ham for George Harrison, og i 1978 mødte han Monty Python-holdet. Monty Python havde problemer med at finde penge til deres noget risikobetonede projekt *The Life of Brian*, men efter at have læst manuskriptet blev O'Brien og George Harrison enige om i fællesskab at hjælpe Monty Python-folkene ud af klemmen, og filmen endte med at blive en betragtelig kasse-succes.

Denis O'Brien har ikke nogen færdigpakkede kriterier for, hvordan et filmmanuskript skal se ud, før han beslutter sig for, om han vil skyde penge i projektet. "Det, der interesserer os på HandMade, er ikke blot, om et manus er velskrevet; det skal også være noget helt for sig selv. Vi er ikke bange for at gå lige til stregen i de ting, vi laver. Faktisk foretrækker vi at befinde os så tæt på stregen som overhovedet muligt.

The Life of Brian er et eksempel på en film, der balancerer lige på stregen. Det samme gjorde *Time Bandits*, eftersom *E.T.* endnu ikke var opfundet på det tidspunkt, og alle anså det for fuldstændig vanvittigt at lave en film med et 12-års barn og 6 dværge i hovedrollerne. I dag er der takket være Spielberg ikke længere noget usædvanligt i at lave film om børn, der rejser frem og tilbage i tiden, men i 1980 blev det anset for meget sært. *Gris på gaflen* er også en meget excentrisk film – hvem ellers kunne finde på at lave en film om en gris? Vores varemærke er at lave film om usædvanlige emner og forhold, for det er den type film, vi kan lide at lave.

Det andet forhold, som er altafgørende for en films vej fra manuskriptstadiet til færdig film, er de mennesker, der er involveret i projektet. For os er det alfa og omega at arbejde

Fra oven: John Cleese i Monty Python's Life of Brian; Time Bandits; Sean Penn, Madonna og George Harrison på Chok i Shanghai; Michael Palin og Maggie Smith i Gris på gaflen.

med folk, som er i besiddelse af et vist talent, og som samtidig er fornuftige og interesserer sig bare en lille smule for filmens budget. Det kan lyde underligt, i betragtning af at vi har lavet *Chok i Shanghai*, men den var også én stor fejltagelse. Vi vidste naturligvis ikke noget om det på forhånd, men i det projekt var der én person, som det var fuldstændig umuligt at arbejde sammen med, og det er noget, vi vil gøre alt for at undgå i fremtiden.

På grund af Sean Penn måtte vi droppe en række vigtige elementer i den film, simpelthen fordi han nægtede at deltage i scener, som han ikke brød sig om. Det endte derfor med, at vi stod med en film, som manglede en del af de oprindelige ingredienser. Det er stadigvæk en udmærket film, men det lykkedes os ikke at lave den film, som instruktøren, manuskriptforfatteren og vi selv, producenterne, havde haft i tankerne, og som jeg tror, at også Madonna var indstillet på at lave.

Hvis man kan lære noget af sine fejltagelser, så har *Chok i Shanghai* lært os, at vi ikke skal være grådige. *Chok i Shanghai* skulle have fungeret som en slags lokomotiv for HandMade. Tanken var, at den skulle spille masser af penge ind, som så skulle bruges på mere idiosynkratiske film, som f.eks. *Withnail and I* og *Bellman and True*. Vi overlevede imidlertid "Chokket i Shanghai", og vi har nu bevist over for vores bankforbindelser, at vi kan kaste os ud i en film i 15 millioner dollars-klassen, rende ind i de værst tænkelige problemer og alligevel komme ud af affæren med skindet på næsen."

Efter "Chokket" skal der meget til, før HandMade igen vover sig ud i at lave en film til 15 millioner dollars. I 1986 og '87 ligger budgettet for de fleste af deres film et sted mellem 1½ og 3 millioner pund, selv om de også er involveret i 3-4 større produktioner, som laves i USA med et budget på omkring 6 millioner pund.

HandMade ejes helt og holdent af George Harrison og Denis O'Brien (sidstnævnte via selskabet Euro Atlantico, som han er leder af), med 50 procent til hver. Nu, hvor Hand-

made udvider sine aktiviteter og går over til at producere 7-8 film om året, må selskabet imidlertid gå nye veje for at skaffe de cirka 40 millioner pund, som disse film vil koste tilsammen. Blandt andet er man begyndt i højere grad at finansiere filmene ved forhåndssalg og overdragelse af diverse rettigheder i udlandet, allerede inden filmen er lavet. Disse indtægter, lagt til de penge, selskabet allerede råder over, dækker sådan nogenlunde de 40 millioner ind. O'Brien fortsætter: "Der er mange, der ikke kan forstå, hvordan vi kan holde så lave budgetter, når de ser de film, vi sender ud, men vi passer godt på vores penge. Når det er ens egne penge, man sætter på spil, holder man nøje øje med, hvor mange statister der bruges, og man er heller ikke ligeglad med, om folk kører i limousiner, eller hvordan de rejser, for i sidste ende går det hele ud af ens egen lomme. Jeg tror ikke, nogen instruktør kan sætte fingeren på én eneste scene i en hvilken som helst af vores film og sige, at den kunne have været lavet bedre med flere penge, men det er min overbevisning, at vi har lavet disse film mere økonomisk, end det er reglen.

For eksempel bad Palace Pictures os i 1985 om at skyde 2,8 millioner pund i *Mona Lisa*. Vi havde vældig lyst til at arbejde med Neil Jordan og Bob Hoskins, men kun på visse betingelser. Bl.a. krævede vi, at Michael Caine skulle være med, samtidig med at vi barberede budgettet ned til 2,1 millioner pund. I samarbejde med Neil lavede vi lidt om på manuskriptet og sparede et vist beløb ved at optage en større del af filmen i London, og mindre i Brighton. Alt i alt lykkedes det os ved disse og andre foranstaltninger at spare 700.000 pund.

Dertil skal siges, at vi nok har den dygtigste økonomidirektør i hele Storbritannien, Bobby Blues. Han arbejder koncentreret i måske 6 uger på et enkelt filmprojekt og foretager en masse justeringer, som f.eks. at skære ned på producentens eller instruktørens honorarer, hvis vi synes, de er for høje. På den måde får vi hurtigere overskud. Det var problemet med *Chok i Shanghai* – vi havde 3 millioner dollars ude og svømme for bare to skuespillere, og det er en af grundene til, at det gik som det gjorde.

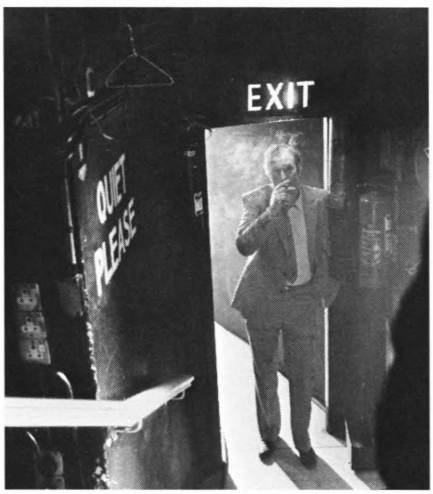
Jeg føler med Goldcrest, der stod med et tab på 9 millioner pund efter filmen *Revolution*. Det er ikke nogen fordel for HandMade, når en større britisk producent går ned med flaget. Det er ligesom, når man befinder sig i et tæt pakket lokale, og en af de andre tilstedeværende bliver forkølet. Dét kommer til at gå ud over alle i det lokale. Vi er ikke så afhængige af Londons finanskredse, som Goldcrest var, men hvis der rokkes ved britisk films ry generelt, berøres vi også."

London – Hollywood tur/retur

Goldcrest er gået i knæ, men er endnu ikke helt ude af spillet. Selskabets grundlægger, Jake Eberts, er vendt tilbage, og selv om Goldcrest ikke lavede nogen film i 1986, så har indtægterne fra deres sidste film, *The Mission*, gjort gælden mange millioner pund mindre. Og hvis det lykkes Eberts at rejse 10 millioner dollars i USA i ny aktiekapital, så vil selskabet, der gav os *Gandhi*, *Chariots of Fire*, *The Killing Fields* og *Værelse med udsigt*, være på fode igen med udgangen af 1987.

Briterne er i det forløbne år gået lige så meget i biografen, som de gjorde forrige år. Antallet af solgte billetter ligger omkring 70 millioner, men det er værd at notere sig, at en tredjedel af dem er solgt alene i London. På den baggrund har Cannon besluttet – og opnået byggetilladelse til – at opføre verdens største biografkompleks, på Piccadilly Circus. Efter planen vil det stå færdigt i april 1988 med sine 17 sale og i alt 2800 pladser. Samlet pris: 7 millioner pund.

Michael Caine i Mona Lisa.



Men når det er svært at finde penge til selve filmproduktionen, hvad gør så de britiske instruktører, som har større projekter i tankerne, og som har brug for flere penge til at lave deres film? Som altid er Hollywood svaret. I år har britiske instruktører og producenter imidlertid en anselig fordel frem for alle andre, når det gælder om at hale store kontrakter i hus, for to af de største filmselskaber – Embassy og Columbia – ledes nu af briter, hhv. Barry Spikings og David Puttnam.

David Puttnam har en tre-års kontrakt med Columbia, og med sig har han bragt mottoet "Voksne er også mennesker". Fem britiske instruktører har skrevet kontrakt med det store Hollywood-selskab, siden Puttnam startede der i efteråret 1986. Bill Forsyth (der lavede *Local Hero*), Pat O'Connor (*Cal*), John Boorman (*The Emerald Forest*), Ridley Scott (*Alien*) og Ben Bolt (søn af manuskriptforfatteren Robert Bolt) har alle draget økonomisk fordel af den amerikanske agtelse for britiske filmfolk.

Det ser ud til, at de eneste virkelig dyre film, der er blevet lavet i Storbritannien i 1987, alle er finansieret af udenlandsk kapital. Cannon har lagt over 20 millioner dollars i Elstree til deres *Superman 4*, og det er Pinewood-studierne, der har leveret kulisser til den seneste James Bondfilm. Selv om de amerikanske selskaber ikke længere kan slippe for at betale kapitalvindingsskat til den britiske stat, fortsætter de med at lave film i Storbritannien på grund af den tekniske ekspertise, som findes i London. Hvis HandMade og Goldcrest går ud af 1987 med et godt resultat, vil andre måske også føle sig fristet til at investere risikovillig kapital i den britiske filmbranche. *(Oversat af Eva Jørholt)*

Exit Puttnam

David Puttnam er ikke længere chef for det mægtige Columbia Pictures. Da det her i efteråret blev klart, at Columbia Pictures' ejere, Coca Cola, af rent økonomiske årsager ville lægge selskabet sammen med Tri Star Pictures og danne et nyt selskab – Columbia Pictures Entertainment – sagde han sin stilling op i protest mod den Wall Street-orienterede samlebåndsmentalitet, som Puttnam mener i stadig højere grad kendetegner den amerikanske filmbranche. "Ved i den grad at fokusere på Børsen, ender filmindustrien med at glemme produktet. Lægger man ikke meget snart kursen om, er jeg bange for, at filmindustrien til sidst vil komme til at ligne bilindustrien – Los Angeles vil i 1993 være det ny Detroit", siger David Puttnam i et interview til Le Monde.

Skønt den britiske outsiders arbejde i Hollywood endnu ikke lader sig konstatere i færdige produkter, har han dog i løbet af de 13 måneder, han sad i Columbias chefstol, nået at ruske godt op i nogle af de hollywoodske dogmer. Således har han til stadighed prædiket vigtigheden af, at "the majors" ikke bevidstløst bliver ved med at koncentrere alle kræfter om det amerikanske hjemmemarked. Ganske vist udgør amerikanerne en ganske pæn del af det globale befolkningstal, men kommunikationsmæssigt bliver verden mindre og mindre, og der er trods alt også mange potentielle biografgængere uden for USA. Puttnam mener derfor, at den amerikanske filmbranche – såvel af hensyn til det kunstneriske input som til sit økonomiske velbefindende – i langt højere grad burde åbne sig mod resten af verden, herunder specielt Europa. I forlængelse af denne filosofi nåede han således i Columbias navn, at skrive kontrakter med bl.a. Agnieszka Holland, Istvan Szabo og Eumir Kusturica, der i Hollywood skal filme på engelsk. Hvordan de klarer dét, har vi endnu til gode at se, men man kan ikke komme uden om, at de ved Puttnams mellemkomst i det mindste har fået en økonomisk rygdækning, der skulle kunne bringe deres kunst ud til et langt større publikum. *EJ*

Tak for den tid, Ingmar

I 1987 er der udkommet to helt definitive værker om Ingmar Bergman, nemlig hans egne erindringer "Laterna Magica" og Birgitta Steenes "Ingmar Bergman a Guide to References and Resources", der kan være en eminent støtte til overblikket over erindringerne.

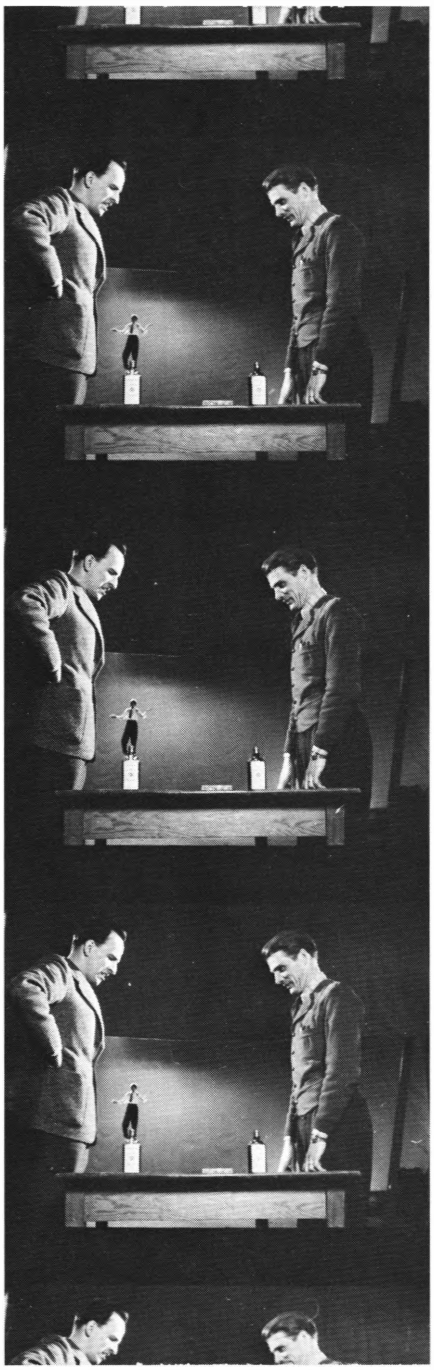
"Laterna Magica": Titlen skal tages helt bogstaveligt. Den projicerer centralt sansede og tematisk sammenlignede episoder til læseren. De er glimrende beskrevet, afvejet efter deres tematiske informationsværdi og giver et samlet, ærligt villet overblik over en menneskelig og kunstnerisk udvikling. Som udviklingsroman en født klassiker.

Barndomserindringerne er hypersensitive, oplevet af en ægte egocentreret neurotiker, og præcist erindrede. Udviklingsaspekterne får deres korrekte indplaceringer via dagbøger og fortolkninger af (ikke afbildede) fotografier. Kronologien er befriende brudt. Verificeringen ikke påtrængende, men alligevel er Ingmar Bergman så diskret og bevidst erindrende, at vi aldrig informativt lades i stikken. Vi får stilistiske prøver næsten lige fra drama med saglige regibemærkninger og til stream of consciousness.

"Laterna Magica" viser Ingmar Bergman som en stor skribent. Han fremmaner "En sunken verden af lys, dufte, lyde" (s. 22). Det er alderdommens afmagt overfor denne sanselighed og beklageligt svækkede skaberkraft, der er romanens kærne. Dens 26 kapitler består af ekstremt vekslende indbyrdes oplysende billeder, sekvenser eller temaer, hvor hvert kapitel har et overordnet motiv. Den magiske tryllelygte introduceres naturligvis i det første kapitel på handlingsplanet konkret som en julegave Ingmar snedigt bytter sig til hos sin forhadte storebror, og på fortællerplanet fungerer den som selve romanens struktureringsprincip. Men Ingmar Bergman vil ikke kun fortælling, der optræder decideret informative kapitler, perspektiveret af velafvejet psykologisk selvkritisk indsigt. Fjerde kapitel er f.eks. en glimrende analyse af hans principper som teaterinstruktør, der afsluttende konkretiseres i en sekvens omkring hans opsætning af "Et drømmespil" på Dramaten i Stockholm, 1986.

Værket fordrer ingen større forhåndsviden og det giver et godt indblik i Ingmar Bergmans tematik, overblik og fordomme.

Enkelte svigtende udgivelsesmæssige aspekter må nødvendigvis påpeges. Selvom oversættelsen – ved Elisabeth Hammerich – er fin og uden misforståelser af fagterminologien, burde der alligevel have været tilknyttet en konsulent på værket. Der mangler i den danske oversættelse f.eks. helt konsekvens i brugen af filmtitler, der enten burde bestå af dansk titel eller svensk originaltitel – ikke som her en blanding af de danske titler og direkte oversatte (*Kris* bliver f.eks. til "Krise"). Det havde tillige hjulpet bogens læser at lade værket afslutte med en kronologisk liste over Bergmans film- og teaterinstruktioner.



Den egentlige forsker af Ingmar Bergman må nødvendigvis med begærlighed kaste sig over Birgitta Steenes guide. Hun har siden 1973 fungeret som professor i sammenlignende litteratur ved University of Washington i Seattle. Hun har på engelsk skrevet et par bøger og adskillige større tidsskriftartikler om Ingmar Bergman.

Guidens gigantiske materiale er ordnet i letoverskuelige tematiske blokke. Steene indleder bogen skarpt, præcist og kritisk med et kapitel om Ingmar Bergmans biografiske baggrund, fulgt op af en oversigt der opregner centrale temaer i hele Bergmans produktion. Derpå følger korte gennemgange af Ingmar Bergmans film med synopser, credits, noter og oversigt over de vigtigste internationale anmeldelser, en registrering af "Writings about IB", fulgt af "Writings by IB", samt såkaldte "Other professional activities" – vægtigst naturligvis teateriscenesættelserne. Afslutningsvis en liste over de vigtigste arkivkilder, hvor Det danske Filmmuseum må forekomme at være det bedste valg for Bergmanforskere.

Forfatteren har naturligvis foretaget et kvalitativt valg af artikler på alverdens sprog for at holde overskueligheden. Hun har f.eks. fra danske tidsskrifter fast fulgt Ingmar Bergman-anmeldelser i Kosmorama og Macguffin. Kontrolnedslag i det danske stof giver korrekte informationer i årgang og nr.-angivelse, men ikke altid en korrekt gengivelse af artiklens titel, og nogle enkelte gange går det galt med forfatternavnene (Grasten er f.eks. blevet til Gråsten) – men aldrig er det fejl der er direkte misvisende, eller bygger på misforståelser. Jens Pedersens arbejdsbog fra 1976 og Niels Jensens og Vibeke Rehfelds grundbog for DR (1977) fremhæves hhv. som "excellent" og "very useful"; Kosmorama 137, der var et stort Bergman-temanummer i anledning af *Slangens æg*, fremhæves som "The most comprehensive IB issue published by any filmjournal" (Whauuw).

Carl Nørrested

Ingmar Bergman: Laterna Magica. Lindhardt & Ringhof. 1987. 254 sider. 198 kr hft. 248 kr indb.
Birgitta Steene: Ingmar Bergman a Guide to References and Resources. G. K. Hall & Co, Boston Mass. 1987. 342 sider. 55 $.

Sikke' de kan, de svenskere

Nu er „Svensk filmografi" snart ved at være færdig. For nylig udkom Bind 1. Bindene 2-6 er alle kommet, så nu venter vi kun på det syvende bind, som ifølge planerne skal kunne ligge på bordet inden udgangen af 1987. Med „Svensk Filmografi" har det svenske

Filminstitut skabt et enestående opslagsværk om svensk biografilms historie fra den allerførste begyndelse i 1897 til udgangen af 1979.

Det var Harry Schein – manden bag oprettelsen af det svenske Filminstitut i 1963 – der udklækkede planerne til dette værk. Efter et årelangt forarbejde udkom i 1977 det første bind, bind 6, om svensk film i 1960-erne. Siden da er de andre bind kommet lidt efter lidt. Hvert decennium har fået sit bind, med undtagelse af de første 20 års filmhistorie, der er samlet i bind 1. Når dette bind har kunnet rumme 20 års filmhistorie uden i omfang at blive større end de andre bind, skyldes det, at Sverige kom ret sent i gang med en spillefilmproduktion, der desuden forblev forholdsvis lille i hele perioden op til 1920.

„Svensk filmografi" har krævet en vældig arbejdsindsats. Ikke blot er filminstituttets medarbejdere blevet inddraget, men også filmforskere og filmhistorikere over det ganske land har medvirket, for at gøre dette arbejde så godt som overhovedet muligt.

Alle bindene er bygget over samme læst: Et eller flere specielt skrevne forord til den pågældende periodes film, derefter oplysninger om hver enkelt film, der foruden de almindelige produktionsoplysninger – som man i almindelighed kan finde på en films fortekster – også omfatter udenlandske titler, navnet på en eventuel arrangør af filmmusik, indspilningssted, antal af akter, censuroplysninger, distributør og endelig premièredatoen og premièrestedet i Sverige, plus i nogle tilfælde også udenlandske premièredatoer. Herefter følger et kortfattet handlingsreferat, uddrag af samtidens anmeldelser, en moderne kommentar til filmen og endelig til sidst en fortegnelse over det kildemateriale, som findes på Det svenske Filminstitut.

De indledende artikler til bind 1. er skrevet af Leif Furhammer og Lars Lindström. Furhammer har skrevet tre arktikler, en om svensk films pionerår indtil 1909, en om de såkaldte „syngende og talende levende billeder" og endelig en om svensk film efter 1911, det år, da landets førende produktionsselskab Svenska Biografteatern flyttede fra Kristianstad til Stockholm og slog sig ned på skærgårdsøen Lindingø. Svensk spillefilmproduktion begyndte i Kristianstad omkring 1909; om denne periode skriver specialisten på området, Lars Lindström.

„Svensk filmografi" omfatter alle svenske biografilm, det vil sige spillefilm; derudover er der medtaget en del af de svenske kortfilm. Udvalget er foregået efter følgende princip: Fra filmens første år, fra 1897 til 1911, har man kun medtaget sådanne kortfilm, som „synes ha fått den bredaste publika spridningen" (jf. p. 96). Efter 1911 har man medtaget alle kortfilm på 400m og derover. Når skellet er sat ved 1911, skyldes det, at Sverige i dette år fik en statslig filmcensur. Filmcensuren noterede på de såkaldte censurkort alle tilgængelige oplysninger om den enkelte film, inklusive filmens længde. Det er forståeligt, at man ikke har kunnet medtage alle de mange kortfilm (fortrinsvis reportagefilm), der blev produceret i filmens første år og give dem en så udtømmende behandling, som de øvrige film får. Men man kunne have ønsket en titelfortegnelse på de ikke medtagne film.

I årene omkring 1917 blev mange svenske film, spillefilm såvel som reportagefilm tekstet på Nordisk Films Kompagnis fabrik i København. Vi har bevaret tekstbøgerne, der foruden den svenske titel på filmen også giver udenlandske titler. Sådanne udenlandske titler er ofte til hjælp, når man skal identificere en film. Man kunne derfor ønske, at de var med.

Den svenske filmproduktion i årene op til 1920 var talmæssig ret lille, især set i forhold til den store danske filmproduktion. Men det er lykkedes for redaktørerne af bind 1 at forøge det ret beskedne tal på to måder: For det første ved at trække de såkaldte „syngende og talende levende billeder" ud af glemslen. Et stort forskningsarbejde indenfor dette område har resulteret i, at Leif Furhammer har kunnet tilvejebringe en filmografi på 75 „syngende og talende levende billeder". Det må dog i sandhedens navn nævnes, at disse film var meget korte, sjældent længere end ca. 60 m. d.v.s. med en spilletid på 2-3 minutter.

At kombinere stumfilm med grammofonplader (i begyndelsen fonografruller) var en yndet foreteelse indenfor mange landes filmproduktion i begyndelsen af dette århundrede. Især den tyske filmpioner Oscar Messter arbejdede ihærdigt på dette område. At Sverige også var med på denne bølge, er vist nyt for de fleste. Leif Furhammer skriver levende og kompetent om disse film, der blev optaget ca. 1903-1914.

Leif Furhammer begyndte som bekendt som filmpsykolog, jfr. hans arbejde „Filmpåverkan" fra 1965. Men lidt efter lidt er hans optagethed af filmhistorie taget til; et overgangsstadium ses måske i „Politik og Film", som han skrev sammen med Folke Isaksson i 1968. I „Svensk filmografi" både her i bind 1 og i andre af værkets bind viser han sig som en pålidelig og velskrivende filmhistoriker, om hvem man kan vente at han vil fortsætte linjen fra tidligere svenske filmhistorikere, det være sig Idestam- Almquist, Gösta Werner eller Rune Waldekranz.

Leif Furhammer skriver i bind 1 også om den anden gruppe film, der er inddraget og dermed forøger tallet på tidligere svenske film. Det drejer sig om de såkaldte Lundberg-film. Frans Lundberg var biografdirektør i Malmø og producerede i årene 1910--1913 en række spillefilm. Disse film har både danske og svenske filmhistorikere haft besvær med. Er de svenske eller danske? Sagen er, at Lundberg optog mange af filmene i Danmark på danske lokaliteter, og han anvendte for en stor del danske skuespillere i sine film. Nu har redaktørerne af „Svensk filmografi" medtaget dem i deres opslagsværk, og jeg mener med rette. For filmene blev skabt af en svensker, Lundberg fra Malmø, og produktionen havde sit hjemsted i Skåne.

Det er en stor fornøjelse at blade i „Svensk filmografi" og slå ned på en enkelt film og se, hvorledes det i de fleste tilfælde er lykkedes at samle en bunke stof. Dette opslagsværk vil i tiden fremover blive af uvurderlig nytte for enhver, der vil beskæftige sig med svensk film, det være sig svenskere eller udlændinge.

En lille skønhedsfejl må man dog som dansker have lov til at påpege. Der er adskillige fejl i de danske navne. Dette kunne være undgået, hvis man havde krydset Sundet og spurgt os. Som eksempel kan nævnes, at Robert Schmidt konsekvent staves forkert. Det samme gælder fx. Nicolai Brechling og Ernst Munkeboe.

Som dansk filmhistoriker har man svært ved ikke at være en smule misundelig på svenskerne, som har kunnet skabe et værk som „Svensk filmografi". Hvorfor har vi ikke gjort noget lignende? Ved nærmere eftertanke må man vist indrømme, at det kune vi bare ikke. Svenskerne har haft to forudsætninger for at kunne gøre det, forudsætninger, som vi ikke har i samme mål: Den første er, at der i Sverige er en gammel, filmhistorisk tradition indenfor filmforskning – allerede for mere end en menneskealder siden grundlagdes en gedigen, svensk filmhistorisk forskning. Denne interesse for svensk film har levet uafbrudt siden da og har resulteret i et levende filmhistorisk milieu, der i dag tæller en række yngre filmhistorikere som Leif Furhammer, Bengt Forslund og Lars Lindström for blot at nævne nogle. Den anden forudsætning for at dette værk har kunnet skabes må findes i Det svenske Filminstitut. Dette institut har en mere central position i svensk filmliv end det tilsvarende danske har. Det svenske institut interesserer sig i bredt mål for svensk filmkultur, mens det danske næsten udelukkende begrænser sin interesse til det moderne repertoire. Det svenske Filminstitut ser det som sin opgave at oplyse om svensk filmkultur fra den tidligste tid til i dag og på grund af instituttets centrale position har det vist sig, at det har kunnet starte og fuldende et arbejde, der har involveret folk fra instituttet, fra tidskriftet Chaplin, fra det svenske filmmuseum og fra det svenske institut for filmvidenskab.

Marguerite Engberg

Svensk filmografi bind 1. 1897-1919. Udgivet af: Svenska Filminstitutet. Redaktør: Lars Åhlander. 1986, Stockholm.

BENTON, TEXAS

Nadine – en skudsikker affære (Nadine) USA 1987. I & M: Robert Benton. F: Nestor Almendros. Kl: Sam O'Steen. Mu: Howard Shore. Medv.: Kim Basinger, Jeff Bridges, Rip Torn, Gwen Verdon, Glenne Headly, Jerry Stiller, Jay Patterson.

Austin, Texas, 1954. På den lille, runde TV-skærm flimrer sæbeoperaen *Search for Tomorrow* i sort-hvid som et memento om tidernes skiften og uforanderlighed – serien kører den dag i dag, hver eftermiddag i farver.

Men tilbage i 1954 hører den til Robert Bentons minder fra opvæksten i det Texas, der også dannede ramme for hans skildring i *En plads i mit hjerte* af den foregående generation på en gård i Waxahachie under Den store Depression. 1954 ser fra nutidens tilbagelænede plads i biografstolen ud som den lille depression. Det er i hvert fald ikke overflod, der kommer én i møde fra de små stuer og de svagt oplyste gader. Og de to hovedpersoner deler da også den jævne, halvfattige befolknings kår, kedelige jobs, store drømme, ubetalte regninger, trætte skænderier og TV til at fylde ventetiden indtil tiderne bliver bedre og den store håbløse uforanderlighed mister sit greb.

Det tidsbillede, eller snarere det mere tidløse billede, af småkårsfolks dagligdag er ikke afsæt for en hverdagsrealistisk og deprimerende beretning. Det er en baggrund, stemningsfuldt plantet med små diskrete midler, for en langt mere opløftende og munter historie om to sociale tabere, som næres af drømmen om den store gevinst. Men det er en vigtig baggrund, for den lille krimikomedie om de to, der tilfældigvis rodes ind i et større komplot og får det bedste ud af det, ville være suppe på en pølsepind, hvis den ikke netop voksede ud af denne dagligdag som både del af og kontrast til den. Det gælder nemlig ligesom i 30erne om at overleve.

Den amerikanske forestillingsverden siges at indeholde to basale succesdrømme, der kan sammenfattes til: at få noget for ingenting. Den ene er den om avisdrengen, der bliver millionær – og så spørger man ikke om, hvad han lavede ind imellem, hvilke midler han brugte. Den anden går simpelt hen på at vinde i lotteriet, hvad enten det er *lotteriet* eller det er livets lotteri, hvor heldet jo tilsmiler somme. Begge drømme er på spil her, hos henholdsvis skurke og helte.

Nadine (Kim Basinger) forsøger at redde nogle kompromitterende fotos hos den lokale fotograf – han sagde han kendte Hugh Hefner – men han myrdes, og hun har i stedet fået nogle affotograferinger af byggeplaner. Hendes næsten-exmand Vernon (Jeff Bridges) opdager dem og gennemskuer et svindelnummer i millionklassen. Han forsøger sig med pengeafpresning, som vil kunne redde hans fallerede drøm om at komme ovenpå (svarende til hendes Playboy-drøm), et p.t. menneskетomt værtshus. Snart sidder de begge i suppedasen, for skurkene har også deres drømme, som de ikke har til sinds at opgive: "Her arbejder man hele livet for at komme ovenpå, og så kan to tumber på to minutter ødelægge alt!" Så Nadine og Vernon distraheres grumme meget i forsøget på at opløse deres forhold for at komme videre, og omringet af både skurke og politi får deres skænderier snart en helt anden tone...

En plads i mit hjerte havde en lavstemt intimitet, som befordrede den varme, uforbeholdne nostalgi, der hører barndomsminder til, og samtidig en åbenhed i de mange rolige totalbilleder, som i klassisk John Ford stil gav et bredt malende, dramatisk billede af kampen mod naturen og onde menneskers gerninger i de simple omgivelser på landet. Ungdommen tyve år senere i Austin, som danner baggrund for *Nadine*, har afsagt helt andre minder, det er nu de sjove år. Og visionen om menneskene i favntag med fundamentale livsvilkår er tilsvarende erstattet af – eller harmonisk ført frem til – bylivets hektiske ping-pong med udskiftelige kulturprodukter og livsværdier.

Det er ikke kun Bentons private minder men også en kollektiv bevidsthed om historiens gang, der finder udtryk i de to film: Krisens udsigtsløshed overfor de faste værdier i 30erne, brydningen mellem ideologisk konservatisme og begyndende social opgang i 50erne. Derfor forekommer barndomsmindets grundtone af urokkelighed så rigtig i *En plads i mit hjerte*, og ungdomsmindernes grundtone af omskiftelighed lige så præcis i *Nadine*.

At *Nadine* fungerer så smukt som den lette komedie, den er, skyldes omsætningen af tidsbilledet i filmens stil og ikke blot i dens handling. *Nadine* er film noir med den blanding af thriller og action som kendetegner Samuel Fuller, Fritz Lang og Robert Aldrich i 50erne (*Pick-Up On South Street, While the City Sleeps, Kiss Me Deadly*). Denne stils mange halvtotaler (lidt nedefra, med lille vidvinkel) i nedslidte hverdagslokaliteter er genskabt i *Nadine* – Vernons bolig i en forfalden campingvogn, Nadines rodede lille lejlighed, Vernons fætters moderne tomme skuffelejlighed med genskin fra den fælles svømmepøl, fotografens 40er-atelier med glasvæg (jfr. *The Big Sleep*) og genskæret fra de blinkende neonreklamer på gaden, og Vernons tomme bar, et bræddeskur med jukebox og små, tilfældige øl-neonreklamer, som kun en uforbederlig drømmer kan se som "Vernon Hightower's Famous Bar & Grill".

Noir-filmene var indbegrebet af sort-hvid fotografering. En lignende effekt opnås i *Nadine* med neonblink i halvmørke rum, lys bag personerne og genskær fra regnvåde gader. Men *farverne* er ikke tonet ned (som i Bentons psykologiske thriller *Still of the Night*), de støtter komediens lyse og lette kontrast til noir-filmenes skæbnedrama. Det er lyse, klare farver og der er masser af dem, så look'et får den kolorerede, optimistiske stil, der kendetegnede 50ernes mode, ugeblade, billigbogsforsider og frem for alt filmlystspillet overfor den foregående periodes dominerende sort-hvid. Kim Basingers Nadine, der arbejder i en skønhedssalon, har alle attributterne, knaldrøde læber og negle, turkis og laksefarvede kjoler, etc.

Nadine har både i story og stil noir-elementerne, turneret så den i komediens form samtidig er en venlig noir-parodi og som sådan et tidsbillede, der også bruger sit klart markerede 80er bagudsyn til en kærlig gøren grin med den aktuelle, romantiske opfattelse af 50erne. Derfor møder Nadine og Vernon hverken den grusomme skæbne, som noir-genren har udset til dem, eller opnår guld og grønne skove, som 50er lystspillet lover. I stedet kommer de ud for eventyr, som bryder indtrykket af stilstand i 50erne og som blev tilbudt i 50ernes kulturprodukter, og det tænder gnisten i deres forhold, så de får øjnene op for det de hele tiden havde, hinanden. Og det er jo mindst lige så godt som at vinde i lotteriet. *Kaare Schmidt*

REJSEN TIL ALICE'S INDRE

Dreamchild. (Dreamchild) England 1985, I: Gavin Millar. M: Dennis Potter. F: Billy Williams. Kl: Angus Wilson. Mu: Stanley Myers. Medv.: Coral Browne, Ian Holm, Peter Gallagher, Nicola Cowper, Amelia Shankley.

Når Pimpernel Smith i Leslie Howard's skikkelse skal demonstrere englændernes kulturelle overlegenhed i forhold til tyskerne, citerer han Lewis Carroll. Han er særligt glad for disse vers om uhyret Jabberwocky (her i Mogens Jermiin Nissens kongeniale, danske oversættelse): *Et slidigt gravben vridrede/i brumringen på tidvis plent,/ og lappingen var vaklig, og/det borte grøfgrin grent.* Hva'ba'!

Forfatteren til disse linjer ville ikke rigtigt være ved sine "tosserier": *Alice i Eventyrland* og *Bag Spejlet*. Derfor skrev han under pseudonym. I virkeligheden hed han Charles Lutwidge Dodgson og var matematiker. Det fortælles, at han havde to blækhuse på sit skrivebord; ét med sort blæk til Dodgson og ét med violet blæk til Carroll.

Denne dobbelthed går igen i skildringen af Dodgson/Carroll i TV-manden Gavin Millars første biograffilm, det stilfærdige mesterstykke *Dreamchild:* privatmanden og matematiklæreren er genert og stammende. Historiefortælleren er selvsikker og underholdende. Under historiens alibi kan han give sin ægte forelskelse i pigen Alice luft. For det er til hende og hendes to søstre, han fortæller historierne. De griner kærligt ad Dodgson bag hans ryg, men Alice holder ikke desto mindre meget af stunderne med Carroll – selv om hun godt ved, hun udnytter ham. Som pigerne vokser til, mister de interessen for de historier og vers, de nu finder barnagtige. Nu griner de åbent ad Carroll: "Vi har hørt den 1000 gange", siger Alice til sin nedbrudte tilbeder.

Mange år senere kommer den 80-årige, noget stramtandede Alice Hargreaves til New York. Hun skal udnævnes til æresdoktor på University of Columbia i anledning af 100-året for Dodgsons fødsel. Hun er ikke kommet overens med, at hun som ung grinede ad fødselaren, at hun kunne gøre nar ad den store kærlighedsgave, hans eventyr om og til hende var. Først i filmens sidste minutter kan hun løsne op for alvor og i sin æresdoktor-forelæsning udtrykke sin dybe taknemmelighed.

Dette er filmens handlingsmæssige skelet: en lille, sød historie. Har man set *Den syngende detektiv* på TV, vil man dog forstå, at sådan bliver historien ikke fortalt. For det er Dennis Potter, der står for manuskripterne til begge dele – og til meget andet britisk TV dramatik i de sidste, godt tyve år. Potter fortæller historien bagfra – som en afdækningshistorie, der minder ikke så lidt om en psykoanalyse. I to parallelle forløb indtager den 80-årige Mrs. Hargreaves New York og sin barndom. Jo mere hun kommer overens med barndommen, des bedre klarer hun Amerika. Men der er flere tråde end de to. Barnet Alice færdes uanfægtet i Eventyrlandets verden. Men pludselig er det den aldrende Mrs. Hargreaves, der i mareridtsagtige scener bliver skoset af kålormen med vandpiben, af hattemageren, af den evigt bedrøvede, forlorne skildpadde og af griffen. Eller Dodgson står tavst anklagende på hendes værelse på det hotel i New York, der "er opkaldt efter" en berømt salat med valnødder, druer og bladselleri. Og der er en tråd mere: I de to scener, der omkranser resten af filmen, befinder Alice/Mrs. Hargreaves sig i et bølgeomrullet ingenmandsland – i et psykisk landskab: i den sidste af dem forliges hun med sin forsmåede barndomsven.

Dreamchild er på sin vis en klassisk fortælling. Rammefortællingen er den yderste skal om en historie, der overholder de tre enheder (tidens, stedets og handlingens): to døgn i New York med en klart struktureret handling og et overskueligt antal personer. Der er også en krise ca. midtvejs, som løses til sidst. Men sammenblandingerne mellem de forskellige virkeligheds- og fantasiplaner taler klassikken midt imod og er med til at gøre filmen til den charmerende og befriende action-løse perle, den er. Jeg vil sent glemme Coral Brownes følsomme præstation som den åh, så engelske, stive Mrs. Hargreaves, der langsomt blødes op. Og Amelia Shankley kan som Alice få selv den mest forbenede moralist til at erklære sig for pædofil. Hvilket jo gør forståelsen for – eller i hvert fald identifikationen med – Dodgson så meget mere acceptabel.

Det hører med til historien om *Dreamchild,* at Posthusteatret selv har importeret den. Man har formelig måttet hive den ud af produktionsselskabet, der holdt op med at tro på filmen, da den først var lavet. Folkene bag den fik dog gennemtrumfet, at den blev vist: i én London-biograf i 14 dage for to år siden. Men så kom Posthusteateret ind i billedet. Mon ikke andre raske biograffolk rundt omkring i landet kunne fange drømmebarnet? De vil ikke fortryde det.

Palle Schantz Lauridsen

LIV OG DJÆVELSKAB

Heksene fra Eastwick (The Witches of Eastwick) USA 1987. I: George Miller. M: Michael Christofer. F: Vilmos Zsigmond. Mu: John Williams. Medv: Jack Nicholson, Cher, Susan Sarandon, Michelle Pfeiffer, Veronica Cartwright, Richard Jenkins.

Filmen begynder med et vue over lillebyen Eastwick i det idylliske New England, set højt, højt oppefra. Under forteksterne præsenteres såvel den som vore tre kvindelige hovedpersoner med en serie koncise scopebilleder, udvalgt med den præcision, som kun det olympiske fortælleperspektiv berettiger til. Det er som om et guddommeligt øje hviler på byen. Men de himmelske magter holder aldrig deres indtog på arenaen. Dette er naturligvis blot en petitesse, men den er alligevel betegnende for den mangel på konsekvens, som plager George Millers dynamiske film.

Australieren Miller demonstrerede allerede i 1979 med den eminente *Mad Max* sin suveræne beherskelse af actionfilmen, og beviste inden for denne meget amerikanske filmgenre, at han var (og er) meget bevidst om de Hollywood'ske traditioner. Og *Heksene fra Eastwick* fremstår da også som en umådelig amerikansk film: effektivt iscenesat, velspillet, teknisk uklanderlig, flot, morsom, tempofyldt, underholdende. Fremragende special effects og sågar en biljagt bliver der også plads til. Desværre plages filmen af skavanker, som også forekommer typiske for en nyere, stort opsat amerikansk film: klichéer og plotmæssig inkonsistens.

Skylden for en stor del af filmens åbenlyse svagheder må bæres af Michael Christofers manuskript. De tre titelpersoner er rene formler: Alex (Cher), den mørkhårede, selvstændige, temperamentsfulde, kreative kvinde, Jane (Susan Sarandon), den rødhårede skolelærerinde, der bag sit sippede ydre skjuler voldsomme lidenskaber, og Sukie (Michelle Pfeiffer), den yngste af de tre, nuttet, lyshåret, æblekindet og med seks (!) dejlige børn hængende i sine storblomstrede skørter. De tre skuespillerinder gør en glimrende

indsats, og det lykkes dem næsten (men ikke helt) at forvandle de stereotyper, som manuskriptforfatteren har skaffet dem på halsen, til tredimensionale, troværdige skikkelser.

Ved en af deres venindehyggeaftener sidder de tre og fantaserer om den fuldendte mand. Og eftersom de uden at være klar over det har overnaturlige kræfter, holder den skinbarliggjorte ønskedrøm sit indtog i Eastwick i Jack Nicholsons skikkelse. Vi bliver hurtigt klar over, at denne Daryl Van Horne er af infernalsk afstamning. Om han er Fanden selv eller blot en af hans undergivne, har ikke så stor betydning. Nicholsons djævel er under alle omstændigheder filmens krumtap. Med sin fuldstændige hæmningsløshed dominerer han den ganske – de tre kvinders kvalificerede modspil til trods. At se ham folde sig ud er en pur fryd: på nogle tidspunkter viser han med abrupte bevægelser, at den tætte, diminutive krop er ved at sprænges af boblende, intens energi; på andre lader han sin krop gennemstrømme af en sensuel ladhed, der tilkendegiver uendelig selvtilfredshed og livsnyden. Og ingen kommer op på siden af ham, når det gælder om at udsende på én gang dorske og vellystne blikke.

Desværre virker det som om manuskriptforfatteren ikke har kunnet blive enig med sig selv om, hvorledes han egentlig skulle forholde sig til denne kinetiske skikkelse. Den hykleriske og snerpede moralvogterske (Veronica Cartwright) udskriger ham straks ved ankomsten til byen som den inkarnerede ondskab, og vi forventer, at filmen skal udvikle sig til et opgør mellem Eastwickboernes skinhellige puritanisme og djævlen og de tre hekses sunde amoral. Dette sker imidlertid ikke, for djævlen lokker de intetanende hekse til at bruge deres kræfter til at aflive Cartwright (i en sekvens, som med en række *The Exorcist*-agtige opgylpninger virker en anelse malplaceret. Det er tilsyneladende meningen at man skal grine ad den. Der er sket meget siden 1973).

Denne ondsindede natur, der således kommer til syne, overbeviser de tre om, at Van Horne må sendes tilbage til hvor han nu end kom fra. Intetanende om deres hensigter (den præcise indsigt han i begyndelsen af filmen havde i de tre kvinders følelser er meget praktisk forsvundet) lokkes Nicholson ud af huset. Hans raseri, da han opdager, at han er blevet taget ved næsen, giver både Nicholson og Miller lejlighed til at brillere; den første med en eksplosion af fnysende arrigskab, den anden med nogle hæsblæsende forfølgelsessekvenser.

De omdefineringer, der således sker af Van Hornes "ondskab" i løbet af filmen, gør dens stillingtagen til de moralske og kønspolitiske problemer, som den ihvertfald foregiver at tage op, så tåget, at ingen kan blive fornærmet. Denne leflen for det størst mulige publikum, som sker på bekostning af enhver form for konsekvens, ses også i den måde, hvorpå der i den fabulerende komedie blandes temmelig irrelevante horror- og actionelementer. Jeg omtalte indledningsvis de mange kvaliteter, som filmen trods alt har, så jeg vil her til sidst kun gentage min uforbeholdne begejstring for Jack Nicholsons spil, for det er hovedsageligt i kraft af ham, at *Heksene fra Eastwick* er en seværdig film.

Casper Tybjerg

TORTUR

Sweet Country (Sweet Country). Grækenland 1985/86. I+M: Michael Cacoyannis. F: Andreas Bellis. Mus: Stavros Xarhakos. Medv.: Jane Alexander, John Cullum, Carole Laure, Franco Nero, Joanna Pettet, Randy Quaid, Irene Papas, Jean-Pierre Aumont.

Grækeren Michael Cacoyannis har mere eller mindre vellykket forvaltet sit lands kultur i bl.a. *Elektra* (1961), *Zorba, grækeren* (1965) – som forøvrigt var en af Carl Th. Dreyers favoritfilm— og *Ifigenia* (1977).

Nu har han lavet en hastemt international indignationsfilm for Amnesty International opkaldt efter Chiles bombastiske nationalhymne, henvendt til alverdens whiskybælter. Alt udgår fra de bedre chilenske og udstationerede cirkler efter militærkuppet på floskulært engelsk. Irene Papas er nødvendigt tilbehør som lidende mor og indleder hver sætning med et suk. Cacoyannis interesserer sig gevaldigt for nye torturtiltag indenfor sexualpsykologien og det mest smagelige man kan tilkende ham er, at ofrene ikke udelukkende består af fotomodeller!

Carl Nørrested

MAT GLASMENAGERI

Glasmenageriet (The Glass Menagerie) USA 1987. I: Paul Newman. M: Tennessee Williams. F: Michael Ballhaus. Kl: Davis Ray. M: Henry Mancini. Medv.: Joanne Woodward, John Malkovich, Karen Allen, James Naughton.

Pæn og nydelig, men dræbende kedsommelig. Det er de adjektiver, der ligger forrest på tungen, når man skal karakterisere Paul Newman's filmatisering af Tennessee Williams' *Glasmenageriet*. Newman har ikke nyinstrueret stykket men foreviget en allerede eksisterende teateropsætning på celluloid, og hvor berømmet denne opsætning end måtte være, så er der nogle principielle problemer forbundet med at overføre en teaterforestilling, der får sit liv ved den direkte kontakt med publikum, til "død" film. Filmen kan jonglere så meget den vil med kameravinkler, total- og nærbilleder osv., det er sjældent nok til at gøre en teateropsætning til egentlig film.

Dét er nok det største problem i forbindelse med denne film, men dertil kommer, at Tennesse Williams' i øvrigt prægtige tekst er så bundet til en bestemt epoke, at det forekommer underligt anakronistisk bare at tage den frem af mølposen uden på en eller anden måde at forsøge at sætte den i relation til vor tid eller i det mindste tilføje den et minimum af nytænkning. Og selv om man så accepterede denne noget "museale" iscenesættelse, så er der stadigvæk noget, der halter i selve fremføringen. Det er muligt, at det er tænkt som en slags Verfremdungs-effekt, når stykkets fortæller/kustode, Tom, henvender sig direkte til tilskuerne i manierede enetaler, hvor man kan fornøje sig med at tælle versefødderne, men resultatet er stærkt ufilmisk og nærmer sig det pinlige.

Når *Glasmenageriet* trods alt ikke bliver ét stort rædselskabinet, er det skuespillernes fortjeneste. Joanne Woodward (Yes, fruen *er* er med!) får alle facetter med i sin fremstilling af den overspændte og altdominerende sydstats-moder, der overfører alle sine egne skuffede drømme på sit sagesløse afkom. Rollen som den let haltende og sygeligt sky datter Laura, som det er moderens højeste ønske at få afsat til en "gentleman caller", men som hellere flygter ind i fantasiens verden i selskab med sin samling af skrøbelige glasdyr, er også i overraskende gode hænder hos Karen Allen, der her viser umiskendeligt talent som karakterskuespiller. Mere problematisk er den fuldstændig statiske John Malkovich, der lægger stemme (og kun meget lidt krop) til fortælleren og sønnen Tom, som i biografsalens verden af spænding og eventyr søger kompensation for sin virkeligheds kvælende ensformighed (det er hans held, at det ikke er det Newman'ske "menageri", der er på programmet).

Det er da udmærket, at teaterentusiaster uden at skulle rejse om på den anden side af kloden kan få lejlighed til at se stykket med så prægtige skuespillere som Joanne Woodware og Karen Allen, men til det brug havde Paul Newman ikke behøvet at udsende *Glasmenageriet* i biograferne. Dette forholdsvis stillestående kammerspil i én dekoration ville sandsynligvis gøre sig bedre på TV-skærmen, mens det bliver umanerligt kedeligt i King Size på det store lærred.

Eva Jørholt

BARE 13 ÅR...

Piger på spil (L'Effrontée) Frankrig 1985. I: Claude Miller. M: Claude Miller, Luc Béraud, Bernard Stora & Annie Miller. F: Dominique Chapuis. Kl: Albert Jürgenson. Dek: Jean-Pierre Kohut-Svelko. Mu: Alain Jomy (samt "Sarà perché ti amo" med Ricchi e poveri). Medv.: Charlotte Gainsbourg, Bernadette Lafont, Jean-Claude Brialy, Raoul Billerey, Clothilde Baudon, Jean-Philippe Ecoffey, Julie Glenn.

Det er ikke nemt at være 13 år – ikke længere rent barn, og endnu ikke voksen. Det sander Charlotte, der er utilfreds med stort set alt ved sin tilværelse, uden at hun rigtigt ved, hvad hun skal sætte i stedet. Provinsbyen er trist og kvælende for den, der drømmer om berømmelse og eventyr i den store verden; den enlige far og husbestyrerinden Léone er uforstående og forstenede voksne, mens den lille 6-årige bebrillede og svagelige legekammerat Lucie kun virker som en frygteligt barnlig klods om benet på drømmeren Charlotte.

I løbet af ganske få dage i den sommerferie, der tegnede til at blive umanerligt trist, når Charlotte imidlertid dels at blive hovedkulds betaget af et ligeledes 13-årigt kvindeligt pianist-vidunderbarn, der gør sin entré i den lille franske provinsby i hvid Porsche og med et større opvartende følge, dels at opleve en lille flov "affære" med en voksen sømand. I begge tilfælde repræsenterer de to fremmede et pust fra den så forjættede store verden (som sømanden i øvrigt meget bogstaveligt bærer med sig i form af en oplyst globus, som Charlotte mindst lige så symbolsk ender med at smadre på hans hovedskal). Gennem disse oplevelser når Charlotte til en vis form for erkendelse af de sande og nære værdier i sin tilværelse, og på ganske voksen vis accepterer hun til sidst det forhold, at hun endnu ikke *er* voksen.

Claude Millers film *Piger på spil* lever først og fremmest i kraft af det åbenbare naturtalent Charlotte Gainsbourg (datter af "Je t'aime"-parret Jane Birkin og Serge Gainsbourg), der simpelthen synes at være identisk med filmens Charlotte. Hun dækker hele denne krævende rolles register og er lige overbevisende, hvad enten hun fremstiller Charlottes som oftest øretæveindbydende muthed eller den store sårbarhed og manglende selvsikkerhed, der er baggrunden for alle hendes problemer, men som kun i sjældne øjeblikke får lov til at stikke hovedet frem til overfladen.

Derudover er det en fornøjelse at gense Bernadette Lafont, der her spiller rollen som husbestyrerinde. Man kunne få den tanke, at Claude Miller dels ved sin sammenbringning af hende og Jean-Claude Brialy (som optræder som vidunderbarnets flødebolle af en manager) dels ved sin skildring af livet i den franske provins har villet sende en lille kærlig hilsen til kollegaen Claude Chabrol og hans debutfilm, *Vennerne* (1958), der blev startskuddet til Den Ny Bølge. Endelig kan selve temaet for *Piger på spil* – barnets vanskeligheder ved at begå sig i de voksnes verden – lede tanken hen på en anden kær nybølge-instruktørs første spillefilm, nemlig Truffauts *Ung flugt* (1959).

Rent stilistisk synes *Piger på spil* også at have hentet inspiration i de bedste af Bølgens værker. Borte er den smarte finish, som har kendetegnet flere af Millers øvrige film – specielt *Øjet* (1983), men også i en vis udstrækning *Mistænkt* (1981) og *Den søde syge* (1977) – og som sandsynligvis må tilskrives hans "anden" profession som reklamefilminstruktør. I stedet finder vi i *Piger på spil* en forfriskende umiddelbarhed og tilsyneladende stilistisk enkelhed, der kan minde såvel om den tidlige Truffaut og den tidlige Chabrol som om den sene Rohmer.

Piger på spil vil næppe flytte nogen hegnspæle i filmhistorien – dertil er historien trods alt for bittelille og stilen for uoriginal – men den er en sød, indtagende og menneskekærlig film, som det absolut er værd at se.

Eva Jørholt

SKÆG OG BALLADE

Min mikro-makker (Innerspace) USA 1987. I: Joe Dante. M: Chip Poser, Jeffrey Boam. F: Andrew Laszlo. Kl: Kent Beyda. Mu: Jerry Goldsmith. Medv.: Dennis Quaid, Martin Short, Meg Ryan, Kevin McCarthy, Fiona Lewis, Henry Gibson.

I 1966 skulle vi tro på, at Raquel Welsh var højt uddannet og fysisk af den rette støbning til at blive mikroskopisk formindsket, så hun i en u-båd sammen med et persongalleri à la *Grand Hotel* kunne tøffe rundt inden i et for verdensfreden uundværligt geni og fjerne en slem svulst, som absolut ikke kunne fjernes på anden måde. *Den fantastiske rejse* var en fantastisk gang pladder, men når man nu uforvarende bliver mindet om den, så havde den faktisk nogle flotte effekter, der endda udsprang logisk af historien – f.eks. da u-båden angribes af hvide blodlegemer, der tror den er en bakterie eller sådan noget.

Mikro-makkeren i Joe Dante filmen er en enmandsversion af samme påhit. Dennis Quaid er den afdankede testpilot (han var jo også testpilot/astronaut i *Mænd af den rette støbning*), der skal sprøjtes ind i en kanin men ender i Martin Shorts forvirrede lille undermåler, som pludselig må mande sig op og fange skurkene, så Quaid kan komme tilbage til fuld størrelse. Laboratoriet er nemlig blevet raided af industrispioner, og de har den nødvendige lille dippedut. I mellemtiden kan Quaid koble sig på Shorts syn og hørelse, så han kan dirigere slaget, og det afvikles efter alle kunstens velkendte regler fra Spielberg-selskabets familie-action, med special effects fra George Lucas' Industrial Light and Magic, og vitser fra Joe Dantes ungdomskomedier (*Gremlins, Explorers*).

Min mikro-makker har derfor alle de indfald, der får historien til at rulle som både action og komedie, alt det som *Den fantastiske rejse* manglede. Formindskelsespointen er der til gengæld næsten intet blevet tilbage af. Den er selvfølgelig i dag, ikke fordi man nu kan gøre det i virkeligheden (det kan man vel ikke?) men fordi dagens special effects kan alt. Derfor mistes det, som var den gamle films – og er mange science fiction films – eneste men ikke uvæsentlige berettigelse, nemlig *visionen*, det at kunne forestille sig og kunne visualisere noget, som ingen har set. Den visuelle oplevelse af kanalrundfarten i legemet er temmelig tam i Dantes film; der dynges effekter op men visionen mangler.

Til gengæld er det skægt, at "u-båden" ligner drengens hjemmebyggede rumskib fra *Explorers*, at skurken med øst-forbindelser er Kevin McCarthy fra Siegels gamle *Invasion of the Body Snatchers*, at Short svinger i bagdøren på en lastbil i fuld fart og lander i heltindens sportsvogn, mens Quaid slynges rundt indeni ham – og sådan noget: skæg og ballade for et ikke alt for krævende publikum.

Kaare Schmidt

DET HANDLER OM FILM

Spaceballs (...) USA 1987. I: Mel Brooks. M: Mel Brooks, Thomas Meehan og Ronny Graham. F: Nick McLean. Kl: Conrad Buff IV. Mu: John Morris. Medv.: Mel Brooks. John Candy, Rich Moranis.

Mel Brooks har denne gang kastet sig over *Star Wars*. Det er Lucas' film, som leverer rammen til en bombastisk parodi over fiktionen, akkurat som *Frankenstein* og western genren gjorde det i *Sheriffen skyder på det hele* og *Frankenstein Junior* for over ti år siden. Så denne gang foregår det altså ude i rummet på en fjern galakse, ombord på imperiets kæmpeskib, der styres af den onde Dark Helmet.

Her er teknikken så langt fremme at spillefilmene kan udsendes på video allerede inden de er færdigindspillede. Hvilket imidlertid giver problemer, da Dark Helmet tager Mel Brooks' *Spaceballs* frem og spoler hen til situationen med sig selv. Pludselig er fiktionens manipulerende og allestedsnærværende kameraøje forvandlet til et overvågningskamera – virkelighedens døde blik. Og så er der bare ikke mere, der er ikke andet end virkelighedens her og nu. Og hermed befinder vi os midt i en meta-filmisk diskussion om forholdet mellem film og virkelighed, om umuligheden i at forene disse to modsætnin-

ger, som Brooks her giver en så visuel prægnant form, at scenen må blive en standard-reference indenfor fortælle- og fiktionsteorien.

Alligevel lykkes det at komme videre. Fiktionen spurter hen over virkeligheden. Der er nemlig først og fremmest kun fiktion hos Brooks – myriader af citater fra kendte værker, der vælter frem, hver gang en association byder sig til. Det handler som så mange gange før hos Brooks om film, specielt om den hollywoodske drømmefabriks endeløse produktion af underholdning. Det er en hyldest til fiktionen som et stort – hos Brooks – sammenhængende rum, der eksisterer henover de enkelte film. Sparker man en kulisse ned, så viser der sig blot endnu en. Man slipper aldrig ud. Hvor Brecht og Godard etablerede en kunstnerisk form, der gik ud på at nedbryde, dvs. via fiktionen at henvise tilskueren til virkeligheden udenfor, at frigøre publikum fra sprogets ideologiske blændværk, så har Brooks skabt en humoristisk form, der også arbejder med at nedbryde fiktionen, men med den stik modsatte effekt: man ryger længere og længere ind i det fiktive, så denne bliver altomfattende og labyrintisk i referencerne. Hvordan det lykkedes Brooks at slå bro mellem Tornerose, Prins Valiant, *Star Wars*, *Alien* og *Abernes Planet*, ja, det handler finalen i *Spaceballs* om. Den er en eksplosion.

Spaceballs har en begyndelse, en række øjeblikke og så denne finale, der i vanvid, opfindsomhed og dårlig smag, viser Brooks fra hans mest vitale side. Filmen har imidlertid heller ikke meget mere end dette. Problemet for Brooks er denne gang forlægget. Lucas' film er nemlig mindst lige så filmisk selvbevidst, som Brooks' er det. Man kan ligefrem udnævne *Star Wars* til gennembrudsværket for den selvbevidsthed, der er ved at være normen i så mange nyere amerikanske film. Den bevidsthed hvormed de traditionskyndige instruktører med glimt i øjet genopliver biografoplevelsens forlængst tabte uskyld ved at gennemhulle og restaurere klicheerne i een og samme bevægelse. I relation hertil virker Brooks' humor ikke, fordi Lucas' film i sig selv har parodien som forudsætning og hermed faktisk befinder sig hinsides parodien. Brooks' film kommer i lange passager til blot at ligne en efterligning af *Star Wars*, og når den er morsom på forlæggets bekostning, får det samme effekt, som når nogen forklarer pointen i en vittighed.

Bedst virker *Spaceballs* derfor, når den sprænger sine rammer, som i finalen. Her spreder den sig så meget ud, at den også bliver politisk. Når Imperiets Præsident – der spilles af Brooks selv – glider ud af frihedsgudindens næse som en snotklat, handler det ikke længere bare om film; virkeligheden blæser ind et sted ude fra rummet.

Steen Salomonsen

ROCK OG ROD

Vild med rock (Light of Day) USA 1987. I+M: Paul Schrader. F: John Bailey. Kl: Jacqueline Cambas. Mu: Thomas Newman. Medv.: Michael J. Fox, Joan Jett, Gena Rowlands, Jason Miller, Michael McKean, Michael Dolan, Paul J. Harkins.

Vild med rock er en film, som det vil være vanskeligt at sætte i bås, og som sikkert vil have temmelig vanskeligt ved at finde et publikum. Den blander rockfilm, socialrealisme og melodrama på en måde, som ikke rigtigt vil kunne stille tilhængere af nogen af disse tilfreds. Den lider under en vis inkonsekvens, hvad angår plot og dramatisk struktur og fremdrift; de fleste af de konflikter, som Schrader præsenterer os for, kan ikke fastholde hans interesse, og filmen skrumpler afsted i et ujævnt tempo.

En konflikt fastholdes dog hele filmen igennem, selv om dens intensitet er varierende: striden mellem Patti (Jett), der er rocksangerinde og enlig mor, og hendes fundamentalistisk-kristne, konservative mor (Rowlands). Patti er ude af stand til at forlige sig med moderens småborgerlige, og som hun ser det, skinhellige idealer. Hun ser moderen som bedrevidende og tyrannisk, og kæmper desperat for at gøre sig fri af hendes indflydelse. Moderen er på sin side ude af stand til at begribe Pattis frihedstrang eller den indre nødvendighed, som rockmusikken er for hende. Pattis bror Joe (Fox) står sammen med faderen (Miller) som mere eller mindre passiv tilskuer til dette familiedrama. De to søskende har sammen med tre andre bandet "The Barbusters", hvis skæbne filmen også gør en del ud af.

Vild med rock står meget stærkt på to punkter. For det første skuespillerne: Gena Rowlands virker en anelse manieret, men det passer fint til rollen. Rocksangerinden Joan Jett, der her gør sin filmdebut, er perfekt som den rebelske, trodsige og mutte Patti. Fox har lagt gavflaben fra *Tilbage til fremtiden* og *Vejen til succes* på hylden, og giver os i stedet et stilfærdigt og præcist portræt af en "average Joe", en helt almindelig ung mand. Også birollerne er besat med folk, som helt selvfølgeligt bliver del af Schraders indfødte beskrivelse af det trøstesløse industribymiljø, som filmen udspiller sig i. Denne overbevisende realisme, som er filmens andet store plus, præger også filmens rockscener: musikken er optaget live, og det er de medvirkende selv, der trakterer instrumenterne. Visuelt er disse scener, som filmen i øvrigt, fuldstændigt afglamouriserede: ingen lyseffekter, få klip, tilskuere, der stikker hovederne ind i billedfeltet, så udsynet til aktørerne blokeres af deres uskarpe omrids.

Men disse fortrin formår dog ikke ganske at fjerne irritationen over filmens rodede stil. Det er modigt af Schrader at lave en film, der i den grad er forskellig fra den traditionelle, banale rockfilm. Dette, sammen med de tidligere omtalte aktiver, gør filmen interessant og seværdig – men heller ikke mere.

Casper Tybjerg

FANDEN ER LØS – GUD BEDRE DET

Djævelen i hjertet (Angel Heart) USA 1987. I & M: Alan Parker. F: Michael Seresin. Kl.: Gerry Hambling. Mu: Trevor Jones. Medv.: Mickey Rourke, Robert de Niro, Lisa Bonet, Charlotte Rampling, Brownie McGhee.

Vi vidste det godt. Inderst inde. Niggere er noget liderligt djævleyngel. Og nu vi er ved det: tyskerne er onde – og franskmænd er mildt sagt lidt til en side.

Og mig? Jeg er fra Brooklyn. Men det er umuligt at klare sig igennem som ganske almindelig privat-detektiv i et land, der vrimler med udlændinge. De stjæler ens sjæl. Og jeg som troede, jeg vidste, hvem jeg var. Hvorfor kan de ikke bare lade mig være i fred?

Det er Mickey Rourke, der er fra Brooklyn. Det siger han hele tiden i Alan Parkers manierede *Djævlen i hjertet*. Det ville være synd at sige, at man keder sig under filmen. Dramatik, mystik og forviklinger er der nok af. Det er der i detektiv-film. Det ville være forkert at påstå, at Alan Parker er en dårlig instruktør. Men det er en rædselsfuld historie, han har brygget sammen. Endelig ville det være løgnagtigt at hævde, at Rourke, de Niro og Rampling er dårlige skuespillere. Men den overdrevne type-casting, Parker præsenterer, føjer mildt sagt ikke nye dimensioner til deres spillestil. Til gengæld ser vi nye sider af Lisa Bonet. Cosby-datteren har forladt TV-seriens hygge-nyggede mellemlag og giver den nu – under navnet Epiphany Proudfort! – som sensuel voodoo-præstinde under sydens sol og på Louisianas lagner. Det kommer der meget godt lir ud af, men alligevel: den slags reklamefif støder min blakkede moral.

Harold Angel (Mickey Rourke) får en opgave af Louis Cyphre (Robert de Niro). Han skal finde en vis Johnny Favorite (opr. Liebling), der engang indgik en kontrakt (læs: en pagt) med Cyphre. Angels ensomme søgen fører ham fra mord til mord, fra vækkelsesmøder til sort magi, fra Brooklyn til Louisiana. Til sidst gennemskuer *Angel* sin sleske arbejdsgiver – og hans navn *(Lucifer)*. Og det går op for ham, at han selv er Johnny. Hvordan dét kan være, er for indviklet at forklare. Men Johnny – ondskaben selv og dertil (eller rettere: derfor) en fantastisk elsker – har altså stjålet unge Angels sjæl.

Vi var blevet sparet for en del, hvis han havde ladet ham være i fred.

Palle Schantz Lauridsen

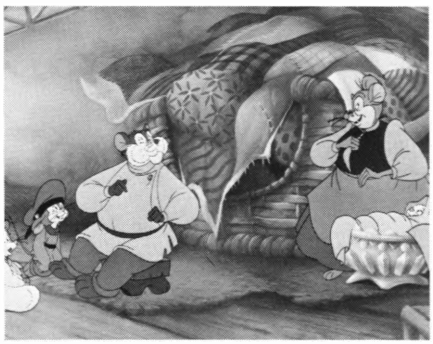
EN AMERIKANSK HALE

Rejsen til Amerika (An American Tail). USA 1987. I: Don Bluth. M: Judy Freudberg, Tony Geiss, David Kirschner. Mu: James Horner.

I tegnefilm kan man gøre ting, som ville være umulige i en *live-action* spillefilm, og Don Bluth er efter min mening den fødte tegnefilminstruktør. Producer Steven Spielberg har aldrig været bleg for at skamrose sine medarbejdere når en ny premiere nærmer sig – men når man ser *Rejsen til Amerika* og måske i forvejen har set Bluths *NIMH – Fru Brisbys hemmelighed (The Secret of NIMH)* fra 1982, må man give Spielberg ret i hans anerkendelse af Bluths talent.

Rejsen til Amerika har for Don Bluth i praksis betydet Rejsen til Europa, idet han er blevet sendt på den sædvanlige *promotion tour* til kontinentets førende filmbyer – og så København. På det obligate Hotel d'Angleterre fortalte Don Bluth bl.a. om sit samarbejde med Spielberg og om sin baggrund hos og sit brud med Disney.

– *Rejsen til Amerika* er blevet den største tegnefilmssucces nogensinde – selv når vi sammenligner med *Snehvide*. Folk spø'r mig om hvorfor – er det Stevens navn på plakaten? (Deres udsendtes iagttagelse: har man



blot én gang været sammen med et kendt Hollywood-navn, omtaler man ham uafvigeligt ved fornavn. Hvad denne tradition mon skyldes, snakkede Don og jeg dog ikke om). – Eller skyldes succesen måske MacDonalds og andres sponsor-støtte og kyst-til-kyst reklame? spørger Bluth. Han lader sig imidlertid overtale til at indrømme, at det måske også hænger sammen med filmens kvalitet. Og kvaliteten præger da også i høj grad *Rejsen til Amerika*, som bekræfter Don Bluths kærlighed til klassisk animation og *story telling*, som han smukt fremstiller mere Disney'sk, end dennes arvtagere i dag formår at gøre det. Handlingen bevæger sig mere flydende end tilfældet var med *NIMH*, måske fordi denne beretning om russiske musefamiliers indvandring i Amerika er en så oplagt fabel over f.eks. jødiske Spielbergs bedsteforældres immigration til "Landet hvor ingen katte findes og hvor gaderne er fyldt med ost". Spielbergs bedstefar, kunne Don Bluth afsløre i suiten på Kgs. Nytorv, hed forresten Feivel ligesom filmens hovedperson. I historien følger vi den unge Feivel Muskowitz' strabadser med at finde sin familie. Grueligt meget ondt må den charmerende mus-ling selvfølgelig igennem inden familien genforenes. Men: "Aldrig si' aldrig, men tro på at alt skal lykkes tilsidst", synger en optimistisk due for lille Feivel i et glimt af det peter pan'ske "Spielberg touch".

James Horners musik til *Rejsen til Amerika* er så grundigt indarbejdet, at man bl.a. i forteksterne, hvor magiske sneflager afslører credits til fjerlette orkestrale arpeggioer, ser mærkbare reminiscenser til Disneys *Fantasia*. Også traditionen med indlagte sange gennemfører Bluth i snehvide-traditionen – skønt den slags har tendens til at virke lidt påklistret (og utallige points fattigere i den danske gendigtning) i en ellers *straight forward* dramatisk handling; "Vi afbryder et øjeblik med denne sang, men er straks tilbage. *Stay tuned!*"

Bluth og Spielberg *har* allerede "tunet" sig ind på det store tegnefilms-publikum, og vender tilbage med en ny tegnefilm næste år.

Søren Hyldgaard

ROSI STANDSEDE I COLOMBIA

Historien om et bebudet mord (Cronaca di una morte annunciata) Italien 1986. I: Francesco Rosi. M: Francesco Rosi & Tonino Guerra. F: Pasqualino de Santis. Kl: Ruggero Mastroianni. Dek: Andrea Crisanti. Mu: Piero Piccioni. Medv.: Rupert Everett, Gian-Maria Volonte, Ornella Muti, Irene Papas, Anthony Delon, Alain Cuny, Lucia Bose, Carlos & Rugerio Miranda m.fl.

Bolighajen, Nådestødet, Ingenmandsland, Magten og dens pris ... det er ikke så få rigtigt gode film, Francesco Rosi har beriget verden med. Så meget desto større var skuffelsen da også, da han i 1985 forlod sit indædte sociale engagement til fordel for den forførende zigeunerske Carmen. *Carmen* kunne måske nok begejstre opera-entusiaster ved sin sang og sine storladne sceniske optrin, men for den cinefile var der ikke meget at hente i denne filmatisering af Gabriel García Márquez' forunderlige "Historie om et bebudet mord", er skuffelsen nok stadigvæk stor – i betragtning af, hvad man ved Rosi i stand til at lave – men denne gang er vi blot ikke mere så overraskede. Floppet var så at sige bebudet.

Hvad er det så, der gør, at *Historien om et bebudet mord* ikke er blevet nogen vellykket film? Den vanlige reaktion af typen "Bogen var nu bedre..." er helt relevant også i dette tilfælde, omend det ikke så meget er i adaptionsfasen verbalsprog-til-filmsprog, problemerne ligger. Filmmanuskriptet vender lidt op og ned på fortællingens kronologi i forhold til romanen og indsætter en ny fortæller, men der er ikke tale om ændringer, som på nogen måde forråder forlægget. Desuden har filmen tilføjet enkelte scener, som ikke fandtes hos Márquez, men også dét er gjort med finesse og helt i romanens ånd – det gælder således bl.a. scenen, hvor den "snydte" ægtemand Bayardo, der udløste det blodige hævndrama, da han leverede sin let brugte brud tilbage til familien, mange år senere vender tilbage til landsbyen og strør i hundredevis af sin vivs uåbnede breve efter sig som lysende hvide Hans og Grete-sten. Det er en slående flot visualisering af netop de magiske og mytiske elementer, som udgør hovedingredienserne i det Márquez'ske univers. Mesteren selv kunne næppe have gjort det bedre.

Når det alligevel går galt for Rosi, skyldes det først og fremmest, at han er en fremmed i Márquez' drønhede, snavsede, primitive, fattige, blodige, men også forunderligt magiske Sydamerika, hvor æren og en kvindes dyd synes vigtigere end alt andet, og de lange knive altid sidder lige parat til brug. Hvor napolitansk han end er, kan europæeren Rosi aldrig blive andet end en fascineret turist i denne del af verden. Dét kunne der måske have været en dobbelt pointe i, eftersom såvel dramaets katalysator, Bayardo, som vi tilskuere er ligeså fremmede som Rosi selv og alle hans europæiske skuespillere over for dette colombianske landsbysamfund og dets uskrevne love, men pointen udebliver, fordi Rosi befinder sig i formidlerens rolle. Tilskuerens fremmedhed over for denne verden bliver så at sige sat i anden potens, og det bevirker, at vi aldrig rigtigt bliver i stand til at føle dramaets spændinger og forstå dets baggrund. Rosi og hans fotograf, Pasqualino de Santis, har først og fremmest gengivet det pittoreske ved den colombianske kultur og natur, men sjælen mangler.

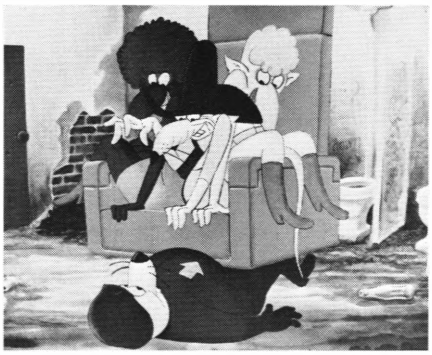
Det ligger lige for at sammenligne *Historien om et bebudet mord* med Jorge Ali Trianas *Tid til at dø. Tid til at dø*, som Márquez selv har skrevet manuskript til (i øvrigt som en slags forstudie til romanen "Historien om et bebudet mord"), har måske ikke Rosis sofistikerede filmsprog og da slet ikke de Santis' (over)smukke billeder, men ved sin lidt primitive karakter går den så meget desto mere lige ind hos publikum. Vi kan bogstaveligt talt *føle* den ubarmhjertige hede, mærke sveden strømme og støvet kildre i næsen, og vi bliver bl.a. på den baggrund i stand til, i alt fald på et vist niveau, at forstå personernes handlinger. *Tid til at dø* er lavet af folk, der udtrykker deres egen kultur, og det giver den en egen ægthed, som Rosis "outsider-approach" aldrig vil kunne gøre efter.

Eva Jørholt

DET MYLDRER MED MUS OG ROTTER

Strit og Stumme. Danmark 1987. I: Jannik Hastrup. M: Bent Haller, Jannik Hastrup & Birgita Faber, Michael Clante. F: Jakob Koch. Mu: Fuzzy. 24 tegnere, 10 animatorer. Stemmer: Berthe Boelsgård, Jesper "Gokke" Schou, Annemarie Helger, Jess Ingerslev, Tommy Kenter.

Rotty og Rosetta (Rotty och Rosetta) Sverige 1987. I & M: Lennart Gustafsson. F: Mikael Gardin, Anders Holt. Mu: Urban Wrethagen, Ylva-Li Björk. Danske stemmer: Jess Ingerslev, Henning Palner, Lise Schrøder.



Det er faktisk noget af et paradoks: Mens menneskeheden står over for en reel trussel fra såvel store som mindre medlemmer af gnaverfamilien, er der tilsyneladende gået inflation i at fremstille mus og rotter som sympatiske tegnefilms-personligheder. Denne pudsige tendens skyldes vel unægteligt en vis elsket Disney-figurs fødsel for 50 år siden – og i Mickey Mouse's fodspor har vi de seneste sæsoner set mus og rotter i film som *NIMH – Fru Brisbys hemmelighed, Mesterdetektiven Basil Mus* og *Bernard & Bianca* (reprem.).

Senest har horderne okkuperet biografl ærrederne i Spielberg/Bluth-succes'en *Rejsen til Amerika*, og som ekstra ost på fælden har vi fået svenske *Rotty & Rosetta* samt Jannik Hastrups *Strit & Stumme*. Hastrup er dog heldigvis aldrig bleg for at vende op og ned på klicheerne, så i Bent Hallers kulsorte fremtidsvision om livet i hulerne under vor forureningsdestruerede klode er rotterne nogle væmmelige atommuterede bæster af værste slags – men ikke desto mindre også de bedste og mest kulørte karakterer i filmen. Omvendt er hovedpersonerne – Strit, Stumme, Blånæse, Bedstemor – så uinteressante, konturløse i karakter og så lidet appellerende, at det er en uoverstigelig opgave for filmselskabets PR-folk at sælge filmen i såvel annoncer som trailere. *Strit & Stumme* plager muligvis sit potentielle publikum med det bredt udpenslede Greenpeace-budskab; selv om historien er fængende og i det store hele velfungerende, er det bare lige ved at være for meget at se en såkaldt vedkommende tegnefilm (den slags forpligter tilskueren) i forlængelse af sørgeligt aktuelle TV- og avisindslag om Tjernobyl, Kemisk Værk, Kommunekemi osv. PR-udtrykket *Box Office Poison* får nye dimensioner i denne sammenhæng.

Den amerikanske konkurrent *Rejsen til Amerika* har været et af efterårets store *scoops*, og på alle leder og kanter må *Strit & Stumme* uvægerligt tabe terræn over for de nuttede indvandrermus i Bluths lille immigrations-saga. Måske har biografgængerne i det hele taget følt sig overfodret med langtegnefilm i efterårssæsonen; i hvert fald tegner *Strit & Stumme* i skrivende stund til at blive en fiasko, der giver ni-foldigt ekko i de flot tegnede lava-huler.

Svenskerne kan også lave tegnefilm, omend de ikke i filmen *Rotty & Rosetta* er nær så dygtige til det som deres danske kollegaer. Det kan vel ikke chokere nogen, at Lennart Gustafssons historie handler om rotter og mus – nærmere betegnet teenageren Rottys strabadser med identiteten, motorcykelbander og den første kærlighed – og andre problemer, som er så karakteristiske for netop yngre rotter i pubertetsalderen.

Den visuelle fantasi i *Rotty & Rosetta* maser sig ikke voldsomt på, og det samme kan siges om musikken og sangene, der hurtigt bliver ensformige og irriterende – bl.a. fordi de er lavet med minimalt input af musikalsk talent. Men ellers udmærker *Rotty & Rosetta* sig ved at være ganske morsom og til tider direkte underholdende, at dømme efter impulsive udbrud fra det indbudte publikum fra 5. og 8. klassetrin.

I øvrigt skal vi se endnu en juletegnefilm udover Disneys standardrepertoire. Det ama'rkanske Swan Film (*Valhalla*) barsler med en stribe af de korte TV-producerede Quark-episoder. Og der går vedholdende forlydender om, at der i *Quark på julesjov* ikke medvirker andre medlemmer af gnaverfamilien end Quark selv...

Søren Hyldgaard

IDIOSYNKRATISK TEENAGEFILM

The Pickup Artist (The Pickup Artist) USA 1987. M+I: James Toback. F: Gordon Willis. Mu: Georges Delerue. Medv: Robert Towney, Molly Ringwald, Harvey Keitel, Dennis Hopper, Danny Aiello.

I strømmen af ligegyldige amerikanske teenage-underholdningsfilm risikerer *The Pickup Artist* nemt at blive overset, og det vil absolut være synd, for den skiller sig markant ud fra mængden. For den, der kender instruktøren James Toback, vil dette næppe komme som en overraskelse. De vil nok blive en anelse skuffede, for *The Pickup Artist* er langt mere mainstream-agtig og letfordøjelig end hans tidligere film. Andre vil her få lejlighed til at gøre denne spændende, idiosynkratiske og næsten helt ukendte instruktørs bekendtskab.

Tobacks produktion er meget lille. Siden debuten i 1977 med *Fingers* har han kun lavet to andre film: *Love and Money* (1982), som har gået i de hjemlige biografer, og *Exposed* (1983), der kun er tilgængelig på video. Hans film er karakteriseret ved deres bizarre persongalleri, deres indviklede plots, og et helt enestående sensuelt-vulgært tonefald, der giver tilskueren en fornemmelse af at stå over for en virkelig sygelig kunstner. Man finder ham enten inderligt afskyelig eller grænseløst fascinerende.

Selv om mange sikkert vil irriteres over dens forskruede plot, vil *The Pickup Artist* imidlertid ikke kunne virke så frastødende som Tobacks tidligere film. Hvor humor forekom i disse var den altid kulsort, hvorimod *The Pickup Artist* er en ren komedie. Den fremtræder tilsyneladende som en typisk teenage-kærlighedskomedie, et præg, der forstærkes af, at den kvindelige hovedrolle spilles af Molly Ringwald, teenagestjernen par excellence. Men skindet bedrager. Det får vi en mistanke om allerede under forteksterne.

Dér præsenteres vi for filmens helt, Jack Jericho, titlens "pickup artist", dvs. en intensiv dyrker af den ædle kunst at passe flotte piger op på gaden og overbevise dem om sine attraktive egenskaber: "Hi, I'm Jack Jericho! Do you know that you have the face of a Chagall and the body of a Rubens?" Samtidig er han imidlertid en dygtig og populær, omend meget ung, lærer i en skole for mindre børn. En sådan kombination ville være utænkelig i den traditionelle teenagefilm, dels fordi lærere dér altid er bipersoner, men især fordi de dygtige lærere *altid* er moralsk fuldstændig uangribelige. Kun de helt inkompetente og usympatiske lærere er moralsk anløbne.

Da Jack første gang møder Randy (Molly Ringwald) og prøver sit nummer på hende, hopper hun til hans store overraskelse straks i seng med ham. Denne adfærd ville man næppe se i andre teenagefilm, som – diverse narrestreger til trods – hviler på et meget moralistisk grundlag, og hvor sex altid tages meget alvorligt. Ikke hos Toback: "If you could shut up for fifteen seconds, I'll come", oplyser Randy den snakkesalige Jack.

Jeg vil ikke forsøge at udrede den vildt usandsynlige kriminalintrige, som vore hovedpersoner rodes ind i, men i stedet blot sige, at *The Pickup Artist* måske mangler den virkelig bizarre dimension, som udmærkede Tobacks tidligere film, men som i kraft af sit forfriskende opgør med en klichétynget filmgenre, sin humor og sin underholdningsværdi alligevel er umådelig seværdig.

Casper Tybjerg

EN NEGLEBIDER

Ingen vej tilbage (No Way Out) USA 1987. I: Roger Donaldson. M: Robert Garland efter Kenneth Fearings roman »The Big Clock«. F: John Alcott. Mu: Maurice Jarre. Medv: Kevin Costner, Gene Hackman, Sean Young, Will Patton, Howard Duff.

Advarsel: *Ingen vej tilbage* er udspekuleret suspense, hvor komplet overraskende drejninger vender op og ned på historien flere gange undervejs og helt afgørende til slut. De røbes her, så se filmen først!

Umiddelbart er det en politisk thriller, hvor intrigerne i Pentagons bureaukrati, og magtkamp mellem forsvarsministeren, en højreorienteret senator og CIAs chef, lægger op til stort komplot; er det mon Oliver North og Irangate, der spøger? Selv om det viser sig ikke at være tilfældet, så gives et fascinerende billede af Washington bag lukkede døre – diplomatiets halvt fordækte, halvt publicitysøgende verden og den tæt forbundne og helt fordækte efterretningsvirksomhed. At en sådan blanding af demokratisk valgte, politisk udnævnte og hemmeligt ansatte vogtere af nationen pludselig midt i en politisk konfrontation dropper alt for at sætte magtapparatet ind på at rage nogle private kastanjer ud af ilden, forekommer i høj grad troværdigt. Miljøet kan opfattes som baggrund for den egentlige historie, så ubesværet skildres det, men netop derved bliver det uhyggeligt overbevisende, både som hjemmebane for en Oliver North, og som integreret del af en spændingshistorie, der ellers mest tager efter Hitchcock.

En nydelig flådeofficer, tilforladelig, intelligent, følsom og ubestikkelig i Kevin Costners skikkelse, overflyttes til Pentagon som forsvarsministerens forbindelsesofficer til CIA og direkte under en gammel studenterkammerat, ministerens sekretær (Will Patton). Sekretæren er klart nok den stærke mand (*Javel, hr. minister*), hvilket han beviser, da ministeren ved et uheld slår sin elskerinde ihjel. Det følgende cover-up, hvor den rystede og bange minister (en neddæmpet Gene Hackman) lader sig skubbe i baggrunden, medfører mord på egne folk, som tilfældigt kommer på tværs, samt intens jagt på en sovjetisk spion, der tildeles syndebukkens rolle. Og som må fanges før pressen, politiet og CIA opdager noget. Som efterretningsmand bliver Costner leder af undersøgelsen, der skal skjule sandheden og hvor tidsfaktoren er afgørende.

Det er den endnu mere for Costner selv. Han kom nemlig også sammen med pigen. Diskret, på grund af ministeren, og han forlod huset, da ministeren ankom den fatale aften, så han gætter sandheden. Men alle tilbageværende spor vil pege på ham, og han er nødt til at grave dem frem for ikke at røbe sin viden, før han selv har fundet beviser mod ministeren. Han er *Den forkerte mand* i anden potens.

Dramaturgisk følges en konstant stigende spændingskurve men med en ganske usædvanlig establishing for en moderne thriller. I stedet for den sædvanlige start midt i historien, hvor uoverskueligheden skal øge forventningerne og den senere tilføjelse af de elementære oplysninger bliver del af opklaringen, lægger *Ingen vej tilbage* ud med en halv times (!) præsentation af miljø og personer.

Costners redningsaktion til søs, hvor han bliver den helt, som ministeren kan bruge til at polere sit image med. Diplomatiets fester i Washington, så overdådige som ved Louis XIVs hof og som kun amerikanerne i savnet af blåt blod kan gøre det i dag, hvor der uden at blinke skiftes fra superpatriotisk selvhøjtidelighed til lystig twistmusik og hæmningsløse udskejelser. Mødet mellem Costner og pigen (Sean Young), der dybt nedringet og smagløst elegant er det ærketypiske billede på en diplomat-swinger, lige ud af sladderpressens historier om Washingtons søde liv (den new zealandske instruktør har tydeligvis godtet sig ved diskret at spidde amerikansk partykultur, og en af festerne foregår da også på den new zealandske ambassade med maorifolkedans – hvor man rækker tunge!). Og Costners og pigens meget erotiske samkvem, første gang i diplomatbil med chauffør (!), og senere med voksende kærlighed, så ministeren bliver et problem.

Alt det skaber naturligvis forventninger, men alene i kraft af forløbets egne kvaliteter, og ikke fordi der nødvendigvis skal komme en krimiintrige senere. Da snebolden så ruller, er personer og miljø til gengæld så bekendt, at der ikke forventes overraskelser fra den kant. Derfor kan man trygt bide negle i bekymring for rare Costner, fra hvis synsvinkel historien ses (som i Hitchcocks *Den forkerte mand*), og føle nettet stramme mere og mere. Helt superb er afhøringen af pigens veninde (der ved, at de kom sammen), hvor Costner får møvet sig ind og næsten uden øjenkontakt får hende til at tie. Og der er heller ikke ligefrem indlagt tissepause i den afsluttende jagt, hvor et vidne, der har set Costner og pigen sammen, ser et glimt af ham i Pentagon, og verdens største kontorkompleks forsegles for at fange den formodede russiske spion. Det er som et rotteforsøg, hvor man selv er rotten og der er no way out.

Alligevel er der indbygget overraskelser i personerne. Da Costner kommer med beviser og ministeren beder om nåde, går sekretæren op i limningen. Det er tidligere i en bisætning nævnt, at han er bøsse, og nu bliver denne skrupelløse skurk pludselig tragisk, da det viser sig, at han har intrigeret og myrdet ud af kærlighed til sin chef. Og i de sidste billeder bliver hele filmen til en spionfilm, da Costner uden at blive afsløret viser sig at være den russiske spion, der skulle have været syndebuk. Han var faktisk den forkerte mand i tredie potens. Eller den rigtige mand, jagtet af den forkerte grund.

Sådan en overraskelse på et tidspunkt, hvor folk i biografen roder efter cykelklemmer og snebriller, er jo herlig. Alligevel var det nok ikke det rette tidspunkt i betragtning af filmens øvrige omhyggelighed i plot og persontegning, og faktisk troede jeg, at der kom noget mere. Nu kan man ganske vist se indledningsforløbet som planlagt af Costner for at infiltrere Pentagon, men det bliver samtidig uklart, hvor meget han planlagde, og hvor meget sekretæren vidste, og om pigen var en del af noget af det eller den tilfældige streg i regningen for alle parter. Men selv om Costners motiver bliver tvivlsomme, så gøres han ikke til skurk, og slutpointen sætter dermed intrigerne i Pentagon endnu mere på spidsen. Et ganske forfriskende bidrag til amerikansk *glasnost*.

Roger Donaldson har instrueret den vellykkede nye version af *Bounty* med Mel Gibson og Anthony Hopkins efter Robert Bolts fremragende, nyfortolkende manuskript, og den helt mislykkede *Marie* med Sissy Spacek imod korruption i en sydstat. Nu står den så 2-1 i hans favør.

Kaare Schmidt

MED PÅ UNODERNE

Who's That Girl (Who's That Girl). USA 1987. I: James Foley. M: Andrew Smith, Ken Finkleman. F: Jan De Bont. Mu: Stephen Bray. Medv.: Madonna, Griffin Dunne, Haviland Morris, John McMartin, John Mills.

Mage til eksploitationpladder skal man lede længe efter. *Who's That Girl* er udbrændt bygget op omkring fænomenet Madonna, der har charme som et stalinorgel. Hun har ganske givet, siden hun kravlede rundt med ble på væg-til-væg gulvtæppet, fået at vide, at hun er den allerkæreste sexede tingest, og det har en eller anden manager fortsat med at overbevise hende og ugepressen om. Hun måtte havne i Hollywood. Handlingen i filmen vrides omkring den sædvanlige yuppie (Griffin Dunne), der fascineret bringes ud af rutinen af donnaen, der gi'r den punket i tyllskørt og lædertrusser for til slut at udvikle sig til en sødladen Marilyn Monroe-replikant.

Der har foresvævet manuskriptforfatterne et eller andet om en stor lystspilsucces fra oldtiden, *Bringing Up Baby* hed den, og Babyen var en leopard. Sådan et dyr er også med, men det er det nærmeste man kommer den film. Screwballkomedien er for Smith, Finkleman & Foley en by i provinsen.

Jeg følte mig meget, meget gammel efter den film og det er måske dens eksistensberettigelse?

Carl Nørrested

DET DANSKE FILMMUSEUM I ÅRHUS

Efter at Filmmuseet i snart 25 år havde haft regelmæssige filmforevisninger i København, besluttede man i efteråret 1973 forsøgsvis at oprette en filial i Århus. Filmmuseet nærede et stort ønske om efterhånden at oprette filialer flere steder rundt om i provinsen, men husets økonomi forhindrede, at der kunne blive tale om oprettelse af Filmmuseumsforevisningslokaler flere steder.

På Filmmuseet legede man derfor med tanken om, at man kunne indgå et samarbejde med de forskellige filmklubber, der eksisterede i de større provinsbyer. På den måde undgik man at skulle etablere et organisationsapparat, fordi et sådant jo i forvejen eksisterede på basis af de enkelte filmklub-bestyrelsers arbejde og virksomhed. Dertil kom, at man i Århus Studenternes Filmklub i længere tid havde ønsket et formaliseret samarbejde med Filmmuseet.

Igennem nogle sæsoner op til efteråret 1973 havde ÅSF ved flere lejligheder sikret sig ret til at vise forskellige af filmene fra Filmmuseets arkiv. Det havde været både vanskeligt og bureaukratisk, fordi man skulle have tilladelse fra rettighedshaverne, og det kan ofte være meget vanskeligt at spore, hvem de er, når det drejer sig om ældre film. Men i flere tilfælde var det på den måde lykkedes at få filmene til Århus, og det var konstateret, at der i Århus var marked og interesse for en museumsfilial.

På baggrund af resultaterne af dette store arbejde, som især Peter Voigt, Asbjørn Skytte og Niels Peder Weisberg havde udført, fandt Filmmuseet det naturligt at starte sin filialvirksomhed i Århus. Også i betragtning af, at Århus Studenternes Filmklub allerede på det tidspunkt var en traditionsrig og stor klub og en betydelig faktor i det århusianske kulturliv. Og da der dengang ingen art-cinemas var i Århus, var filmklubben det helt naturlige samlingssted for byens filminteresserede.

Filmklubben blev grundlagt i september 1953 som et mødested for filmglade studerende ved Aarhus Universitet. Snart udvidede klubben sin tilknytningskreds til alle århusianere over 16 år, og efter 15 års interimistiske filmforevisningsforhold på Fysisk Institut flyttede klubben i 1968 over i det dengang nybyggede Matematisk Institut, hvor arkitekterne havde fået pålagt at afsætte plads til et filmklubkontor samt tilknytte et operatørrum og et stort filmlærred til instituttets største auditorium. Herefter var ÅSF ikke længere en løst sammensat klub, der ihærdigt arbejdede på at vise film, hvor man nu kunne komme afsted med det, men en fast integreret del af Aarhus Universitet.

Alt dette var naturligvis med i Filmmuseets direktør, Ib Montys overvejelser, da han i 1973 grundlagde den århusianske museumsfilial. Hele projektet var i første omgang kun ment som et forsøg, men da de første sæsoner var en ubetinget succes, varede det ikke længe, før samarbejdet mellem ÅSF og Filmmuseet var en fast del af begge parters virksomhed.

I efteråret 1973 lagde Filmmuseet i Århus ud med et solidt program: Erich von Stroheim, klassiske gangsterfilm, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Jacques Tati, King Vidor, Jean-Pierre Melville, Luchino Visconti og Carole Lombard var overskrifterne, og besøgstallene var ret overbevisende. Siden har Århusfilialen vist film af stort set alle betydelige, klassiske instruktører. Men man kommer nok ikke udenom, at John Ford og Alfred Hitchcock er de to instruktører, der er blevet plejet oftest og med den største omhu og entusiasme.

I foråret 1983 kom der en ny dimension ind i samarbejdet mellem ÅSF og Filmmuseet. Begge steder havde man længe næret et varmt ønske om at præsentere en meget omfattende serie af Fritz Langs film. Men da det kun er meget få af Langs film, der er at finde i Filmmuseets eget arkiv, måtte en sådan serie nødvendigvis baseres på importer fra udenlandske filmarkiver, hvilket ville blive en meget kostbar affære, når det drejer sig om en serie af det omfang. ÅSF tog dog alligevel initiativ til et samarbejde om serien med et tilbud om at betale halvdelen af fragtomkostningerne. Hermed var der skabt grundlaget for, at filminteresserede i både København og Århus i foråret 1983 kunne se ca. 30 sjældne film af en af filmkunstens ypperste instruktører.

Et lignende samarbejde blev realiseret i forbindelse med en knap så stor "Film Noir"-serie i foråret 1985. I begge tilfælde var der tale om serier af høj kvalitet og af stor filmhistorisk interesse, men i Århus måtte vi nok konstatere, at serierne ikke havde den helt store tiltrækning på vore medlemmer. Men vi var glade for serierne og den store velvilje, Filmmuseet og Ib Monty lagde for dagen i samarbejdet og i realiseringen af de to projekter, vi længe havde drømt om at føre ud i livet.

I de sidste par sæsoner har der været stor interesse for museumsprogrammet blandt ÅSF's medlemmer. Serier som Martin Scorsese, Sergei Eisenstein og Federico Fellini er bestemt faldet i publikums smag. Især har der i dette efterår været en næsten overraskende stor interesse for Fellini. Her viser ÅSF og Filmmuseet i fællesskab 12 film (Filmmuseet præsenterer 8, filmklubben 4) – en stor og omfattende serie, der netop viser, hvilke muligheder der ligger i et samarbejde mellem en stor filmklub og Filmmuseet. På den måde kan man kombinere visningen af nogle klassiske film fra Filmmuseets arkiv med præsentation af nogle tilknyttede nyere værker, der er i almindelig dansk biografdistribution, og som filmklubben derfor kan vise.

Med 14 år bag sig kan Århusfilialen derfor med rimelighed siges at være en levedygtig del af det danske filmliv. Blot må man beklage, at det udmærkede eksperiment i 1973 ikke bredte sig til andre provinsbyer

Ole Caspersen

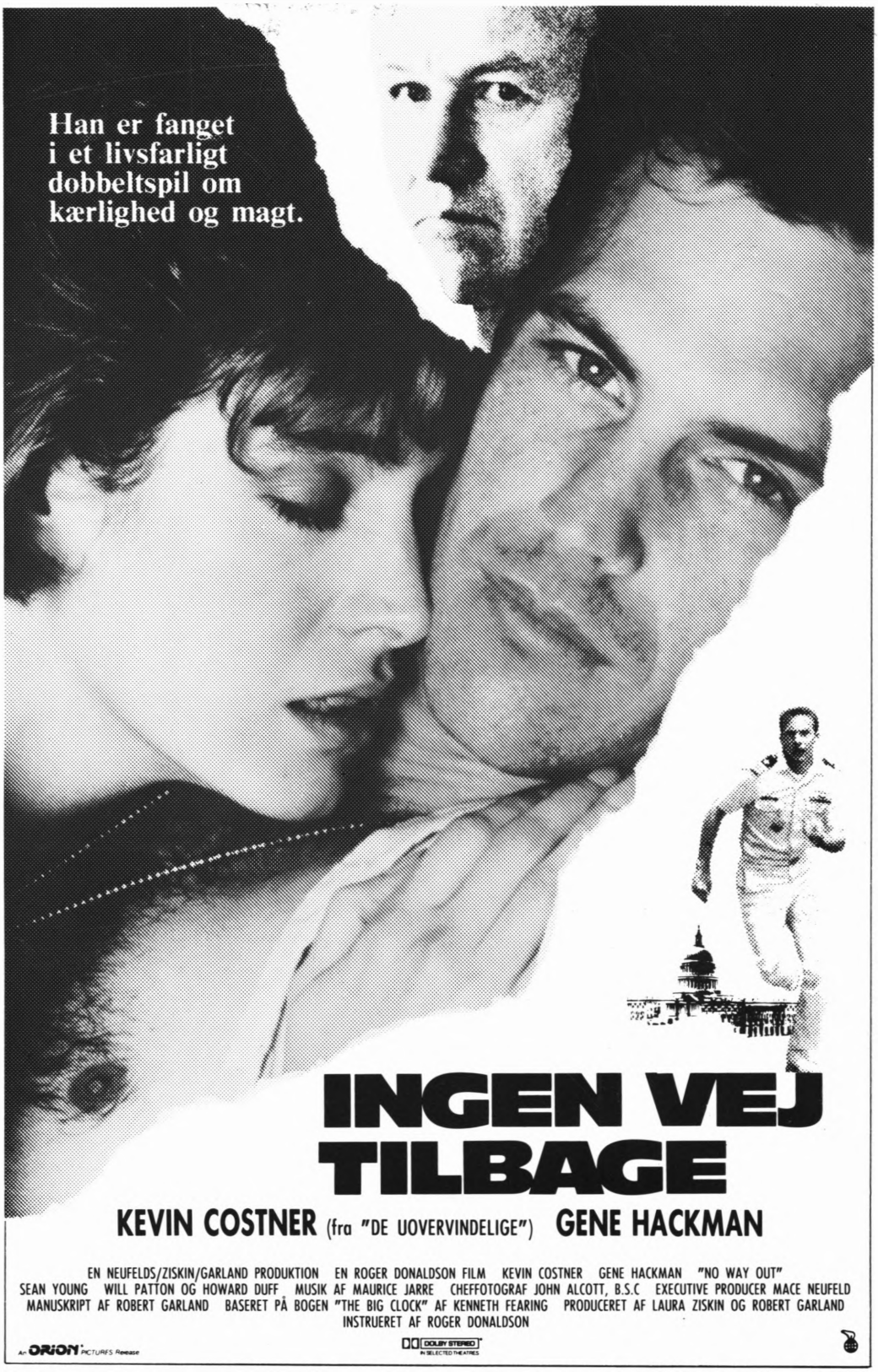
Film top tyve

Første kvartal 1987

De tyve mest sete film	Premiere dato	Antal uger i 1.kvar.
1. **Flamberede hjerter**	26.10.86	alle
2. **Crocodile Dundee**	13.02.87	6
3. **Yes, det ER far**	28.11.86	alle
4. **Valhalla**	10.10.86	alle
5. **Barndommens Gade**	07.11.86	alle
6. **Venner for Altid**	06.02.87	7
7. **Peter von Scholten**	27.02.87	4
8. **9 ½ Uge**	03.11.86	alle
9. **Til ægteskabet os skiller**	26.12.86	alle
10. **Top Gun**	08.08.86	alle
11. **Døden på Larvefødder**	23.02.87	5
12. **Mit Afrika**	21.02.86	alle
13. **Farven lilla**	05.09.86	alle
14. **Mord i Mørket**	19.09.86	alle
15. **The Mission**	30.01.87	8
16. **Fluen**	30.01.87	8
17. **Alle vi børn i Bulderby**	19.12.86	alle
18. **Mesterdetektiven Basil Mus**	05.12.86	alle
19. **Labyrinten til Troldkongens slot**	09.02.87	7
20. **Hvem snører hvem?**	26.12.86	alle

Andet kvartal 1987

De tyve mest sete film	Premiere dato	Antal uger i 2.kvar.
1. **Crocodile Dundee**	13.02.87	alle
2. **Platoon**	08.05.87	7
3. **Golden Child**	10.04.87	11
4. **Flamberede hjerter**	26.10.86	alle
5. **Rosens navn**	27.03.87	alle
6. **9 ½ Uge**	03.11.86	alle
7. **Venner for altid**	06.02.87	alle
8. **Peter von Scholten**	27.02.87	alle
9. **Kærlighed uden ord**	06.03.87	alle
10. **Over the Top**	20.03.87	7
12. **Døden på larvefødder**	23.02.87	alle
13. **Farven lilla**	05.09.86	alle
14. **Det handler om penge**	13.03.87	alle
15. **Elitesoldaten**	20.03.87	alle
16. **Valhalla**	10.10.86	alle
17. **Top Gun**	08.08.86	alle
18. **Værelse med udsigt**	02.03.87	alle
19. **Yes, det ER far**	28.11.86	alle
20. **Barndommens gade**	07.11.86	alle



SE DEN I

PALADS - ABCINEMA