KOSMORAMA

185 * 34. ÅRGANG * EFTERÅR 1988 * KR. 40

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

POLANSKI * ARNFRED * BRESSON
HYLDEST TIL HUSTON
BOORMAN * ALLEN * ANGELOPOULOS
TEMA: ITALIEN
KUNST * PENGE * POLITIK

I N D H O L D

Himmel og helvede Filmkys – *Erik Svendsen om Morten Arnfreds originale værk* 6

Frantic Paris på vrangen – *Polanski er igen på mærkerne / Palle Schantz Lauridsen har også snakket med ham* 8

September På én gang kølig og varm – *Woody Allen når han er bedst / Anne Jerslev* 10

Ved Vejen Det er så yndigt – *men bid er der ikke i det / Lene Nordin om Max von Sydows Bang-film* 12

Big Town Det handler om moral – *højt spil i klassisk stil / Casper Tybjerg* 14

Hope and Glory Sikken herlig krig – *Boormans bedste barndomserindringer / Kaare Schmidt* 16

Biavleren Grækenland i krampe – *Kassandra Wellendorf tolker Angelopoulos' indforståede univers* 18

Blodpenge Giften i den sociale krop – *Martin Drouzy om fortvivlelsen hos Bresson* 20

The Dead Et livgivende mesterværk – *Hustons sidste film / Dan Nissen* 21

Huston Favoritfilm – *Tretten filmskribenter hylder John Huston, den sidste af det gamle Hollywoods mestre der som 81-årig døde på toppen af karrieren* 23

TEMA

Italien Italiensk film fra Il Duce til Den sidste kejser – *Branche og filmpolitik, kunst og underholdning i italiensk films mange op- og nedgangsperioder / Eva Jørholt* 31

Italiensk film nu – *Jens Thomsen om instruktørerne, der tegner billedet i dag og hvis film sjældent når danske biografer* 40

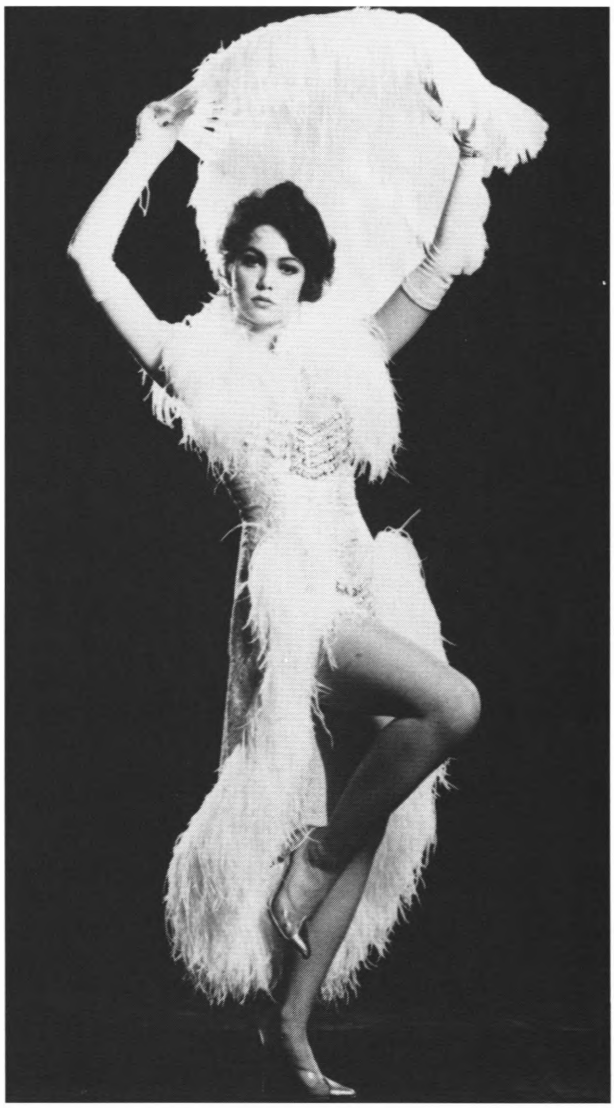
Klip 4

På tryk 47

Værd at se? Bagdad Café; Prince Tonite; Hail! Hail! Rock'N'Roll; Teknisk uheld; Stormy Monday; Big; Biloxi Blues; Tokyo-ga 48

Museumshjørnet Dreyer i Sydamerika / *Ib Monty* 51

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Forsiden: *Harrison Ford og Emmanuelle Seigner i Polanskis Frantic.*

Til venstre: *John Huston med datteren Anjelica under indspilningen af A Walk With Love and Death (69).*

Øverst: *Donal McCann i The Dead. T.h. Diane Lane i The Big Town.*

KOSMORAMA

185 * Efterår 1988 * 34. 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.

Woody Allen genopliver episodefilmen

Episodefilmen havde sin storhedstid i 30'erne og 40'erne med titler som Duviviers: *Et Balkort* og *Tales of Manhattan*, herhjemme blev det til bl.a. *Otte akkorder*. Nu er Woody Allen kommet på den ide at genoplive 'genren', som han siger: 'Jeg har en masse saftige ideer, der bare ikke egner sig som hele spillefilm, og jeg følte, at andre instruktører måtte være i samme båd'. Først overvejede Woody at invitere europæiske instruktører til at instruere egne afsnit af projektet *New York Tales*, men da Francis Coppola og Martin Scorsese var meget interesseret i oplægget, bliver der nu tale om en ren amerikansk produktion.

Luk aldrig den satan herind igen - med mindre vi får brug for ham!

De der har fulgt med i Klips miniføljeton om Ciminos *Sicilianeren*, har måske følt anledning til at undre sig over, hvorfor en instruktør som Michael Cimino, nu efter tre eklatante fiaskoer på rad og række: *Heavens Gate*, *Chinatown bløder* og *Sicilianeren*, ikke forlængst hviler under mulde - altså hvad instruktøropgaver angår! Er producenterne da de rene sadomasochister, eller er de bare villige til at betale det hvide ud af aktionærernes øjne for at kunne associere sig med vore dages Orson Welles'er (læs: Cimino, Coppola, Altman, Scorsese, Elaine May m.fl.). En artikel i 'American Film' om Hollywoods mange megaturkeys inden for de seneste år, konkluderer at svaret er det sidstnævnte: har en instruktør først fået et vist renomme kan han/hun godt regne med fortsat beskæftigelse. Men alt har selvfølgelig sin pris, og prisen er i dette tilfælde at instruktørerne ikke længere nyder fuld kunstnerisk frihed, bl.a. i valg af projekter. Coppolas *One From the Heart* tabte omkring 25 mio. $, han måtte herefter i en periode, som bod, lave 'teen-ache' film, kun for at frembringe 40 mio. $ ekstravaganzaen *Cotton Club*. Resultatet er, at Coppola har måttet vente i 12 år på at kunne realisere drømmeprojektet om bilkonstruktøren *Tucker*. Scorseses *King of Comedy* betød et tab på ca. 17 mio. $ - Scorsese ventede i ti år på at kunne lave ønskefilmen *The Last Temptation of Christ*. Ifølge manusforfatteren Steve Shagan (*Sicilianeren*) drejer alt i Hollywood sig om at lave gode 'deals'. Shagan hævder derfor at det er følgende bonmot der nu gælder for instruktørerne, 'man er kun så god, som den næste film de vil have en til at lave'.

Den gammelkendte vending 'man er kun så god som sin sidste film' gælder stadig, men næsten udelukkende for unge uprøvede instruktører. Scorer de ikke en pæn succes med første eller andet forsøg, falder hammeren. Instruktøren Bruce Malmuth er et eksempel, efter to flops *Nighthawks* og *The Man Who Wasn't There*, fik han følgende besked fra sin agent: 'Jeg tror du skal tage en lang ferie!'

Film på vej

Oliver Stones kommende film *Talk Radio* er baseret på en autentisk mordsag, nemlig det politiske mord på radiostjerne Alan Berg. P.t. er Stone netop gået igang med en ny vietnam film *Born on the Fourth of July*, Al Pacino havde sat næsen op efter hovedrollen, den gik istedet til Tom Cruise.

Spielberg og lederen af hans Amblinselskab, Kathy Kennedy har droppet deres *Tin-Tin* projekt. Istedet vil Kathy Kennedy filmatisere William ('Birdy') Whartons roman 'Dad', Jack Lemmon skal spille titelrollen.

Mens Keith Carradine venter på startskuddet til Robert Altmans fortsættelse af sin egen *Nashville*, er han taget til Portugal for at medvirke i veteranen Sam Fullers *Street of No Return*, blandt hans modspillere er Valentina Vargas, kendt som den enlige kvindelige medvirkende i *Rosens navn*.

En New Zealandsk film om attentatet på Greenpeace-skibet Rainbow Warrior er på trapperne. I *The Rainbow Warrior Conspiracy* medvirker australieren Jack Thomson, New Zealænderen Bruno Lawrence samt amerikaneren Brad Davis.

Den engelske instruktør Malcolm Mowbray (*Gris på gaflen*), er taget til Hollywood for at lave sin første amerikanske film for selskabet Hemdale: *Out Cold* en sort humoristisk Film Noir - pastiche. John Lithgow, Teri Garr og Randy Quaid medvirker.

I *Midnight Run* vil Robert De Niro være at se som en dusørjæger, der er på jagt efter en tidligere mafia-revisor, spillet af Charles Grodin. Filmen betegnes som et action/drama og Martin Brest foretager instruktionen.

Den østrigske instruktør Carl Schenkel indspiller film på Jamaica, nemlig *Finding Maubee*. Blandt de medvirkende er Denzel Washington fra *Et råb om frihed*, samt Robert Townsend, der havde en lovende debut som komiker i sin egen film *The Hollywood Shuffle*. James Fox og Mimi Rogers dukker også op i filmen.

Peter Risby

Quiz

- ved Peter Hirsch

REJSE I ITALIEN
(frit efter Rossellini)

"De bedste rejser foretages i fantasien", siger "hertugen" (Jean-Claude Brialy) i *'Hjerterkonge'*.

Det er ikke nødvendigvis de bedste rejser, der foretages i biografen, men disse snapshots repræsenterer alligevel en rejse, såvel i Italien som i filmhistorien.

Nu har rejse-billeder det jo med at blive lidt sammenrodede efter et stykke tids forløb - og det er ikke altid man bagefter kan huske, hvor motivet egentlig stammer fra. Derfor vil vi gerne bede læserne hjælpe med at identificere:

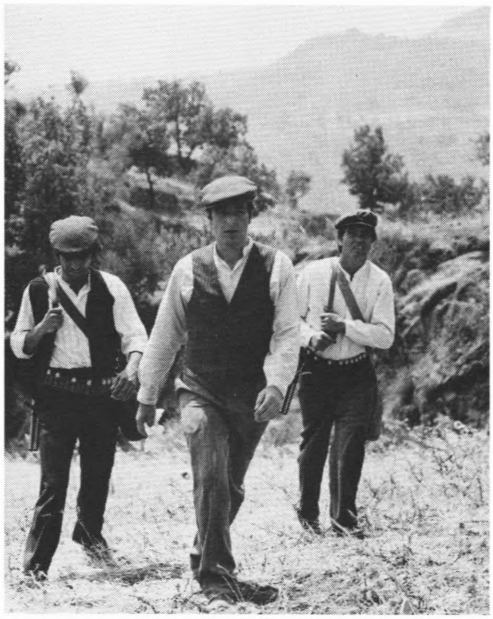
1) Hvilken kendt italiensk location, der danner baggrund på billedet? - og:
2) Hvilken film billedet stammer fra.

Der er ikke nødvendigvis nogen geografisk eller kronologisk orden i billedrækkefølgen. Kun eet er sikkert: Hvis det er torsdag, må det være Italien! Præmien til den, der hurtigst løser opgaven - eller finder løsningen andetsteds i bladet - er *ikke* en rejse til Italien! Billederne og de (biograf)ture, de fremkalder i erindringen, udgør belønningen i sig selv.

1. Et tiltrængt fodbad efter natlig byvandring - men hvilken by?
2. Veludrustede guider på en større ø - men hvilken ø?
3. Høstbal i landsby på slette - men hvilken slette?
4. Køn turist mister balancen - i hvilken by?
5. Festoriginaler i udkanten af - hvilken by?
6. På vulkan(er) - men hvilken vulkan?

Løsninger s. 47.

1



2

3

4

5

6

Filmkys

Morten Arnfreds film er nuanceret og fantasifuld
af Erik Svendsen

De første billeder i *Himmel og Helvede* er en kameratur ned gennem en nedlagt klinik. Frk. Andersen, der i en menneskealder har været sekretær og tyst forelsket i sin arbejdsgiver, lægen, der angiveligt er den store faderfigur, sidder alene i det blåtonede rum, hvor tingene, redskaberne der kan kurere sygdomme, står tomme hen. Lige nu er den aldrende kvinde ved at hjælpe sig selv ved at lufte de indestængte følelser: Frk. Andersen nedskriver sine drømme om kærlighed, samtidig med at hun spørger sig 'hvad det vil sige at være menneske blandt mennesker'. Kameraet bevæger sig forbi kvinden og kører hen til et vindue: overfor ser vi unge Maria, der alene i et pauvert værelse spiller violin.

To kvinder der kender sublimeringens kunst, men deres liv er på ingen måde eventyrligt. Før de møder hinanden.

Himmel og Helvede slutter med at vi ser Maria spille violin på Strøget sammen med en mandlig kollega. Hun er blevet en del af en social sammenhæng og øjeblikket efter ryger hun ind i en kaotisk strøm af revolutionære unge, der flygter fra ordensmagten. Maria er blevet synlig for andre, og hun tager del i verden. Dér i vrimlen ser hun Frk. Andersen, som håner politiet. De to ser måske hinanden, og de er kommet ned på jorden. Totalbilledet af Maria i mængden fryses.

Det er udgangen på Arnfreds frie filmatisering af K. Thorups 'Himmel og Helvede'. Sammenstillingen af prolog og epilog kunne antyde en heroisk og optimistisk udviklingshistorie. Men det er en sandhed med modifikationer, og det er akkurat det, der er det fine ved filmen.

Udgangen er håbefuld – og smuk som sådan – men den får sin styrke snarere ved at stå i kontrast til historien om Maria end ved at resumere fortællingen om den unge kvinde, der i de forandringsrige tider i begyndelsen af 70erne forsøger at finde egne ben at gå på. At blive synlig for andre, at være menneske blandt mennesker.

Himmel og Helvede er en bemærkelsesværdig god film, fordi den er så nuanceret i sit udtryk. Ligesom Arnfred bruger en farvesætning, der betoner det fantasifulde og fabulerende, fx ved hyppig anvendelse af blå farver, der for mig konnoterer det ubevidste hav, ude at svømme som Maria er, stryger han tilskueren mod hårene ved ikke at gøre den sjæls- og kropsstyngende kærlighedshistorie Maria oplever lettere end den er. Kompromisløst og det vil sige komplekst får vi fortællingen om Marias møde med himlen og helvedet, med tilværelsens mest ekstreme og vitale følelser: den dybe kærlighed og den grænseløse fortvivlelse, ja hadet, der får Maria til at slå den Jonni hun elsker af hele sit hjerte.

Kærlighedshistorien har ikke en lykkelig udgang, omend den gør Maria voksen. Den tilskynder hendes behov for at blive synlig, men når hun griber tilbage til musikken og slutter sig sammen med andre er det på baggrund af en oplevelse af ikke at blive helet gennem kærlighed. Marias projekt mislykkes og det gør *Himmel og Helvede* til en kønstragedie: alle de dobbeltheder og skyggesider som hun – og forøvrigt alle de andre i historien – besidder, bliver ikke ophævede, tværtimod skærer de sig

T.v. Karina Skands og Ole Lemmeke
T.h. Harriet Andersson
Yderst t.h. Karina Skands og Erik Mørk

længere og længere ned i det inderste, ligesåvel som de sætter deres tydelige spor på kroppen.

Kroppen, dens fortvivlede sprog og dens fantasmer er filmens hjerte. Det der driver Maria ud af barndomshjemmet er ønsket om at blive et subjekt. Dertil behøver man andre, og allermest prekært er det, at en underfundig omvending melder sig: for at blive et subjekt skal man være et begæret objekt. Den andens begær er det centrale. Dér trykker skoen for Maria for det er det Jonni ikke formår. Jonnis hovede elsker kvinder, in casu Maria, men hans krop elsker mænd, og uanset hvor meget hovedet tænker, så er det kroppen der handler.

Jonnis krop handler, bare ikke med Marias. I lang tid tror hun at der er noget i vejen med hendes krop, derfor shiner hun den op. Maria vil være ét og alt for Jonni, og da hun stadig ikke kan nå igennem tjener hun ekstra penge som luder – bliver kroppen ikke begæret af den man begærer kan man blive tvunget til at finde erstatningsobjekter.

Hvad hendes krop mangler erfarer Maria først med sikkerhed, da hun læser Jonnis dagbog, som ikke nævner hende med et ord. Brister den store drøm klynger Maria sig nu til den lille: overhovedet at blive omtalt i Jonnis dagbog. Det lykkes, men skæbnesvangert samtidig med at deres forhold er blevet et fallitbo. Maria kysser Jonnis hoveddør – så langt ud i substituternes rækker er hun nået – mens Jonni ligger smadret indenfor på gangen. Hans krop taler afmagtens destruktive sprog, og han smertes inderligt over at have tabt sin elskede kvinde, der holdt ham væk fra den ensomhed Jonni flygter fra som en skygge der klæber sig til ham.

Jeg er vild med film, der mestrer at vise det store i det små: psykologisk-kropslige detaljer, der fint markerer hvordan mennesker går fejl af hinanden eller går dybt ind i hinanden uden at forstå hinanden eller uden at de tør stå ved hvad deres krop siger. Den kunst kan Woody Allen, og det er *September* en lang demonstration af. Arnfred er ved at lære det: beskrivelsen af forholdet mellem Jonni og Maria er intenst og en så simpel, men hjertebankende effekt som tungekysset ('filmkysset') bliver turneret, så det er en fryd – hvis man ellers kan holde distrancen. Hvis ikke er det smerteligt, for pointen er naturigvis at Jonni altid forskyder, viger udenom, så det brændende kys Maria længes efter udebliver og erstattes af utallige inderligt venskabelige pande- og kindkys – Hvad Jonni simpelthen ikke kan sige, har hans undvigende krop forlængst sagt. Eller tag en anden detalje: Jonni kalder ustandselig Maria for 'søde', og han mener det af et godt hjerte. Tilslut eksploderer Maria, for den kropsligt-erotiske betydning kælenavnet har for hende er netop fraværende i Jonnis mund. Maria bliver aldrig andet end en søster til Jonni, sådan som han i starten præsenterer hende for omverdenen.

Bliver Maria aldrig hel i kærlighed fordi hun blot bliver elsket som en søster, har hun flere søstre hun kan spejle sine muligheder i. Frk. Andersen taber i kærlighed, men arver en formue fra lægen og hendes fantasi rækker til at blive bordelmutter og moder for skødehunden Tarzan. Der er mindre kærlighed per stedfortræder i Marias moder Jasmin, der resolut bryder op efter at datteren er flyttet og hendes mand, Bols, for surt opsparede penge har købt sit eventyrslot på Standvejen, langt væk fra det nedslidte Vesterbro, familien bor på. Jasmin kan nu træde nøgen frem for Maria og vise hvordan en moderlig krop ser ud. Endelig står Jasmin ved sig selv, og hun drømmer om at opsøge sine rødder. Hun vil flytte til Lolland og derfra se over til sine døde venner i det Østeuropa hun engang er flygtet fra.

Jasmin og Bols er frysende eventyrere, der har gjort en overgangssituation til en permanent levemåde. Rodløshed er deres eksistensvilkår og Marias baggrund. Bols har et fikspunkt: sin kærlighed til Maria, der er smeltet sammen med de store ambitioner han har på datterens vegne. Hun skal blive den lysende musikstjerne, som giver hans dødsenstriste tilværelse mening. Men den ødipale drøm er dømt til at gå under. Maria omtaler en violinkasse som en barnekiste, og da hun flere gange bevidst undlader at tage instrumentet med i flytteriet, kan selv Bols erkende at datteren siger farvel til sin barndom og den binding hun har haft til faderen.

Afskeden med musikken er imidlertid ikke definitiv, for violinen var også genvejen til den sublime verden, som Maria, ikke til hver en tid, men netop efter bruddet med Jonni, igen har brug for at hvile i. I kraft af kunstens sublimering kan hun komme over den tabte kærlighed og med kunsten kan hendes krop blive synlig.

At være menneske blandt mennesker betyder at skæbner mødes og skilles. Personerne lever mellem himmel og helvede og deres liv, der flettes sammen i et netværk, er en lang proces af overgange, forbindelser, fordoblinger og brud. Intet kan gøre krav på at fremstå distinkt i det univers. Derfor de diffuse billeder i Arnfreds film, derfor de mange scener hvor støv og tåge anes omkring menneskene, derfor de mange scener i gange, hvor den ene forgæves prøver at nå den anden, derfor de mange billeder af mennesker, der passerer åbne døre uden af den grund at lukke de ensomme sjæle op.

Maria samler alle trådene i *Himmel og Helvede*, men hun skiller dem også, fordi hendes begær efter at blive begæret ikke tilfredsstilles. Hun bliver ikke et helt subjekt, men hun efterlever Jasmins credo: 'den der elsker mest er den stærkeste'. Derfor kan filmen slutte så positivt. Det er smukt tænkt og udført af Arnfred og et mægtigt hold teknikere og skuespillere. Ingen nævnt, ingen glemt.

Himmel og helvede

Danmark 1988. Instr: Morten Arnfred. Manus: Morten Arnfred, Jørgen Ljungdalh efter Kirsten Thorups roman. Foto: Dirk Brüel. Klip: Lizzi Weischenfeldt. Musik: Ole Arnfred. Dekor: Leo Jørgart. Prod: Metronome, FI. Medv: Karina Skands (Maria), Ole Lemmeke (Jonni), Harriet Andersson (Jasmin), Lise Ringheim (Frk. Andersen), Erik Mørk (Bols), Waage Sandø (Moritzen, spillelærer), Pernille Højmark (sygeplejeske), Judy Gringer ('Snehvide'), Peter Schrøder (Christian, tjener), Anne Marie Helger (Ekspeditrice). Udl: Warner & Metronome. 120 min. Prem: 14.10.1988.

Paris på vrangen

Palle Schantz Lauridsen har set den veloplagte Frantic og talt med dens trætte instruktør, Roman Polanski

Polanski havde allerede givet fem interviews den dag. København var den tredje europæiske storby ud af fire på reklame-turnéen for *Frantic*. Så selv om han ikke syntes, det var en stor præstation, mente han dog, at den var intens. Det er den ene efter den anden hele tiden. Så man begynder at blive lidt *sonné* (slået ud), som de siger i Frankrig, *gaga*'. Især når man tænker på at filmen havde været færdig i 1/2-års tid: 'Når den endelig kommer ud, er man dødtræt af den'.

Redaktøren havde på fornemmelsen, at der var noget Hitchcock over *Frantic*. Det er der også. Men det er på de løstsiddende enkelt-elementers plan: titlens *frantic* er adjektivet til Hitchcocks *Frenzy* – afsindig, afsind. Hitchcock lader slutscenen af *Saboteur* (1942) udspille sig i hånden på frihedsgudinden i New York. Polanski bruger – efter en idé fra hans tilbagevendende medmanuskriptforfatter, Gérard Brach – frihedsgudinden i Paris: slutscenen udspiller sig nedenfor den og ikke mindst: det, hele affæren drejer sig om, ligger gemt i en porcelænskopi af damen med faklen. Det er den samme slags gemmested, James Masons Vandamm bruger i *Menneskejagt*.

Gjentagelsen

Sådan er der så meget, men filmen som sådan er ikke mere hitchcocksk end enhver anden agent-film, hvis gennemnormale hovedpersoner pludselig ser sig rodet ind i internationale spioners kamp: 'Man tager den elskværdige gentleman og smider ham ud i en masse lort', som Polanski karakteriserede konceptet. Det er Harrison Ford og Betty Buckley, der kommer i centrum for en mellemøstlig kamp om en 'kryton'. En detonator-dims til atombomber, hvis navnelighed med Supermans hjemstavnsplanet kunne sige noget om, at dimsen selv er ligegyldig: det er i hvert fald meget få, der véd, om der findes sådan noget som en 'kryton' (hvad der faktisk gør, understregede instruktøren).

Denne kryton ligger i en kuffert, amerikanerinden Sondra Walker ved en fejltagelse får udleveret i lufthavnen, da hun og hendes mand, Richard, kommer til Paris: han skal deltage i en international lægekongres og har taget konen med, for at de kan genopleve deres hvedebrødsdage dér i byen. Men – som allerede Kierkegaard så – er gjentagelsen umulig: 'Erindringen er en aflagt Klædning, som, hvor skjøn den end er, dog

Polanski: 'Der er især én indstilling (der hvor han griber hendes hånd), der er en slags hommage à Hitchcock', *en hyldest til Hitchcock.*

ikke passer, da man er voxet fra den'. Allerede på vej ind til hotellet begynder det at gå galt: de kan ikke genkende byen, taxa-chaufføren har kraftig raggaemusik drønende på kassettespilleren ('Hvorfor spiller han ikke musette, ligesom Morricones underlægningsmusik gør i begyndelsen og slutningen af filmen', synes de at tænke), taxaen punkterer. Man aner de uheldssvangre undertoner, da portieren venligt siger: 'Have at pleasant stay'. Hr. og Fru Walker er kommet til byen i god tid inden kongressen og har planlagt en parisisk dag i sengen. De varmer op i fine to-plansbilleder, hvor både for- og baggrunden skal ses, med i brusebadet – hver for sig – at nynne Cole Porters 'I love Paris', men det bliver ved opvarmningen, for Cole Porters Paris er ikke mere. Vi er langt fra erotiske Montmartre-idyller og Quartier Latin-romantik, fjernt fra Minellis 50'er-musical *An American in Paris*, der lod Gene Kelly hygge sig i den obligate kunstnerfattigdom og danse sig igennem tableauer hentet fra de store malere, hvis mytologiserede liv har deres andel i de pariser-forestillinger, der stadig hersker. Der er, trods Hemingways påstand om de modsatte, en ende på Paris. Og det er faktisk meningen: 'Jeg ville fordrive de forestillinger, mange mennesker – især amerikanerne – stadig nærer om Paris. Jeg ville vise et andet Paris end det, amerikanerne viser i film om Paris. Jeg ville under ingen omstændigheder vise et Paris à la *Moulin Rouge* eller *Irma la Douce*. Jeg ville vise Paris, som den er i dag'.

Det nye Paris hos Polanski er de multinationale hotelkæders turistindustrielle produkt, hvis glasdøre i Tatis *Playtime* er ene om at give adgang til den klassiske turists Paris: de spejler Eiffeltårnet og Sacre Coeur, som man ellers ikke ser noget til. Men hvor Tati er romantikeren, der trods sin pointering af modernitetens fremmedgørende omsiggriben lev-

ner plads til, at Monsieur Hulot kan genetablere en god portion 'ægte' fransk, folkelig nærhed, er Polanski snarere kynikeren. Hos ham forsvinder ægtheden i bureaukratisk henholdenhed hos såvel franske som amerikanske myndigheder, hvilket især i begyndelsen af filmen skaber nogle grotesk-humoristiske situationer; den bliver væk i obskure natklub-miljøer, i parkeringskældre, i narko-gangsteres livsstruende pengebegær og altså i agenters præ-apokalyptiske aktioner. I *Frantic* er det 'gamle' Paris en illusion, for nu, hvor alt er forandret, kan byen – som enhver anden international metropol – danne rammen om de mest udspekulerede kriminelle handlinger. Musetten bliver skiftet ud med discotekernes Crace Jones og Morricones bigband-rock.

Kærligheden

Noget ægthed er der dog tilbage: den ægteskabelige kærlighed. Men den har Sondra og Richard Walker med hjemmefra. Da hun forsvinder, er det den, der forvandler ham til at være den praktiske handlingens mand, hustruen ellers var. Trods myndighedernes antydninger af, at hun nok bare har mødt en gammel fiancé (de tror stadig på Paris), holder Walker på, at hun er blevet bortført. Og det har han ret i. Eftersøgningen, der helt bliver hans egen sag, fører ham sammen med den unge, smukke narkokurér Michelle (Emmanuelle Seigner). Skønt de drives af vidt forskellige motiver (han af kærlighed til konen, hun af kærlighed til penge og først til allersidst af ønsket om at hjælpe Walker), lykkes det det umage par at optrævle nettet og at handle sig frem til Sondras frigivelse. Det er også kærligheden, der holder Dr. Walker fra Michelle, der ellers lægger an på ham et par gange. Det er vel firserne, det her (selv Mr. Løs-på-tråden, James Bond, blev monogam i *The Living Daylights)!* Så selvom Paris ikke er, hvad den har været, får de hinanden i enden. På trods af Paris – på grund af kærligheden.

Klassikken

Hvor det i sørøverfilm-pastichen, *Pirater*, lykkedes Polanski at massakrere både genren og Walter Matthau, er hans greb om agent-filmen livgivende, hvilket understreges af Harrison Fords store præstation som Dr. Walker. Han bringer på intet tidspunkt Han Solo og Indiana Jones i erindring: det er ikke så lidt af et kunststykke sådan at bevæge sig ud af type-casting'ens fordomsfulde bånd. Han klarer med bravour spændet fra den udmattede, noget distræte akademiker til den handlekraftige ægtemand og barfodede natteravn, om hvem alle andre tror, han har en *affaire* med den unge, sprøde Michelle. Walker er med Polanskis egne ord 'en helt almindelig, gennem-amerikansk fyr, en retlinet doktor, der konfronteres med alle disse vilde ting, Paris kan tilbyde'.

Men: à propos fordomme. Jeg ved godt, at det er en del af agent-filmens væsen at knytte an til tendenser på den aktuelle, internationale politiks arena, men ikke desto mindre irriterede det mig, at det absolut skulle være arabere af en ikke nærmere angivet nationalitet (altså bare 'Arabere'), der står bag bortførelsen af Sondra, og at deres modstandere absolut skulle være israelere og amerikanere. Et formidlende træk er det dog, at ingen af de involverede efterretningstjenester får filmens skulderklap. Sådan er den slags tjenester ofte blevet skildret før (tænk bare på Smileys Circus og Karlas KGB hos John le Carré), men jeg bliver altså lidt mere forsonlig stemt af den figur end af den, der skønmaler den ene af tjensterne.

Det er i fortælleøkonomisk forstand en meget klassisk film, Polanski – som så ofte før – præsenterer. Mellem indledningen og afslutningen, der eksplicit er hinandens spejlbilleder, fungerer tidens, stedets og handlingens enheder perfekt. Man har sagt meget ondt om den slags: det har intet med virkeligheden at gøre, for 'Stories only exist in stories', som Wenders ladet sit alter ego, Friedrich Munro, formulere sig i *Tingenes tilstand*. Det er en gang ideologisk crap, for det skaber enhed i en flerfoldig verden, og er derfor løgn. Det er rigtigt nok altsammen, men når den klassiske film fungerer, kan der komme djævelsk gode, spændende og morsomme historier ud af det.

The american way

Polanski stod fast på den klassiske film. Både i sit syn på producere, på statsstøtte og på selve dramaturgien var han 100 % amerikansk. Selvom han nok mente, at uafhængige producere kunne have større kunstnerisk forståelse og kunne holde mere af film end producerne i de store amerikanske selskaber, mente han dog at de uafhængige ofte var for 'bange'. De har måske én film i produktion – og dermed afhænger alt af den. Dét var ikke noget for Polanski. Da samtalen drejede sig ind på statsstøtte, kom der lidt liv i den ellers gaga'ede instruktør. Han rykkede frem på stolen og hævede stemmen: 'Hvordan kan det være at de mest interessante film kommer fra USA, hvor der ikke findes nogen form for statsstøtte? *Citizen Kane* fik ingen støtte, *Los Olvidados* fik ingen støtte, *8 1/2* fik ingen støtte, *Den blå engel* fik ingen støtte, *City Lights* fik ingen støtte: de bedste film blev lavet uden støtte'. Det skal ikke være en eller anden konsulent, der bestemmer, hvad der skal produceres. Det er tilskuernes dom, der tæller for Polanski: 'Man skal ikke bruge småfolks penge på en eller andens vanvittige drømme. Uanset om det er film eller teater – eller circus eller De olympiske Lege eller The Globe i London, så skal folk gå derhen'. Det er det, der tæller. Og hvad er det så de skal se? På trods af, at han høfligt påstod, at han faktisk havde været fristet af en anderledes dramaturgi, som den vi f.eks. finder hos Marguerite Duras og Tarkovsky, var han urokkelig i sit ønske om at blive ved med at lave klassisk, fortællende film. Dels fordi han synes, det er svært for filmen som kunstart at være anderledes og dels, fordi tilskuerne og producerne skulle forvente det: 'Det er meget svært at lave ting, som jeg faktisk kan lide at lave, og få pengemænd med på det og uden at have appeal til publikum. Den slags er ret hermetisk. Man må være klar over, at når man viser den slags manuskript til en producent, bliver man mødt med alle mulige krav. Det er en række kompromiser. Man forsøger at indgå så få kompromiser som muligt'.

Film og ægteskab

Mod slutningen af interview-sessionen fik vi et levende bevis på den humor, der også præger *Frantic*. Polanski har for nylig sagt, at han havde svært ved at finde materiale, når han skal lave en film. 'Jamen, når der nu er tusindvis af romaner og noveller, der kan filmatiseres...' startede en kvindelig journalist. Polanski afbrød hende med spørgsmålet om, hvorvidt hun var gift. Lettere forvirret – for hvad havde det med sagen at gøre? – fik han ud af hende, at hun da havde en ven.

'Hvorfor er du ikke gift?' instisterede han. 'Jo jeg har endnu ikke fundet den slags mand, som...' 'There are so many men around...', trumfede Polanski og mente dermed at have svaret på spørgsmålet. At vælge partner og at vælge materiale til en film er altså stort set det samme. Måske især, når man som Polanski ofte lader sin partner spille med i sine film: Sharon Tate i *Vampyrernes Nat*, Nastassia Kinski i *Tess* og Emmanuelle Seigner i *Frantic*. Det ville Hitchcock aldrig have gjort.

Frantic

Frantic USA 1988. Instr: Roman Polanski. Manus: Roman Polanski, Gérard Brach. Foto: Witold Sobocinski. Klip: Sam O'Steen. Musik: Ennio Morricone. Medv.: Harrison Ford, Emmanuelle Seigner, Betty Buckley, John Mahoney, Jimmie Ray Weeks.
Udl: Warner & Metronome. 120 min. Prem: 2.9.1988.

På én gang kølig og varm

Et hovedværk i Woody Allens række af små, store film
af Anne Jerslev

Woody Allen har i et TV-interview udtalt, at han, hver gang han laver en ny film, ønsker, at det denne gang lykkes ham at skabe Kunstværket. På den ene side kan dette ønske, eller denne længsel, ses som drivkraften og driften bag hans kolossale produktivitet. En produktivitet der ofte – efter min mening – skaber små, charmerende bagateller – for nu at bruge en sammensætning af kunstkritikkens klicheer. *Midsummernights Sex Comedy*, *Zelig* og *Radio Days* er de seneste på min liste. På den anden side er denne produktivitet måske – paradoksalt nok – også samtidig den nødvendige hindring mod at nå hen til at lave dette mesterværk, der da kunne gå hen og blive hans kunstneriske karrieres endemål og endeligt.

Hvordan Allen selv placerer sin sidste film i sin lange række af værker, ved jeg ikke. Men jeg ser den som et *hoved*værk i denne række: et afklaret og nuanceret generationsportræt, en på en gang overskuende og overbærende skildring af en lille gruppe personers følelsesmæssige og ægteskabelige kaos og en både præcist nærgående og nænsom videreførelse og uddybning af temaer fra tidligere Allen-film: kærligheden, mødrene, mor-datterforholdet, kunstneren.

September er et kammerspil for 6 personer, i Bergmansk forstand: 'Det er, når man rendyrker et antal motiver for et yderst begrænset antal stemmer og figurer. Man abstraherer baggrundene. Man hyller dem i en slags dis'. Fra indledningstotalen af opholdsstuen i det smukke hus på landet, som den fragile og følelseshæmmede Lane (Mia Farrow) bor i, og som filmen foregår i, til et tilsvarende slutbillede, er filmen holdt i en på en gang afbleget og vemodigt-varm bleggylden tone; det er såvel interiørets farver som farven på det tøj, personerne bærer filmen igennem. Som sådan skaber Allen både med sine billedkompositioner, sine diskrete panoreringer og gennemgående halvnær- og halvtotalbilleder og med sit overbærende olympiske blik på sine personer en slags orden og sammenhængende forståelse, som det netop er (film)kunstens evne at kunne skabe. Filmen er da, fra de dødeliges højde, både ekkoer af og et forsøg på en bemestring af den eksistentielle

angst, som atomfysikeren Lloyd på et tidspunkt i filmen udtrykker: for ham er det skræmmende ikke, at vores jord på et tidspunkt muligvis ødelægges af en atomkatastrofe, men klodens, rummets og tidens relativitet i det hele taget. Og hvor Allen i flere af sine film kun har haft ironisk kulde tilovers for sine livsfornægtende kunstnere og intellektuelle, hvis abstrakt livsfilosofiske ordgyderi primært har tjent til at holde mennesker og følelser på afstand, synes han her – i langt højere grad end i den delvis beslægtede *Interiors* (Rene Linjer) fra 1978, som formmæssigt er lige så kølig og distancerende som dens personer – at forene den distance og objektivering, der skaber overblik og kunst, med en forstående indlevelse i og varme i forhold til sine personer.

'Maybe the poets are right. Maybe love is the answer', siger Allen-personen i instruktørens forgående film *Hannah og hendes søstre*, på jagt efter en mening med livet. Og den finder han tilsidst, i ægteskabet med sin tidligere kones søster. 'Hjertet er virkelig en ukuelig lille muskel', er hans forelskede og lykkelige slutreplik, i denne film der nok handler om voksne mænd og kvinder på følelsernes vildveje, men som også i sidste ende lader kabalen gå op og fastholder den uforpligtede lystspiltone i en slutning, der på én gang er forførende smuk og utroværdig.

Så nemt er det ikke i *September*. Lanes nabo, den lidt ældre Howard (Denholm Elliot) elsker Lane. Men Lane elsker sin logerende, forfatter in spe Peter (Sam Waterston), der først troede, at han var betaget af Lane, men så har forelsket sig i Lanes veninde Steffie (Dianne Wiest), der er på sensommerbesøg. Hun elsker også ham, men er gift og har børn til hverdag. Ydermere kompliceres relationerne af, at Lanes dominerende mor, der tidligere skuespillerinde Diane (Elaine Stritch) og dennes nuværende mand, atomfysikeren Lloyd (Jack Warden) også er tilstede. Denne kabale er af den slags, der (alt for) sjældent går op, med mindre man snyder. Og det gør Woody Allen ikke.

Omkring disse besværlige kærlighedskonstellationer udspiller der sig en række scener, hvori personerne famlende forsøger at bringe sig i overensstemmelse med deres følelser og afklare, hvad de vil med sig selv og hinanden. Mest sikker på sin kærlighed er Howard, og han er den, der får lov til at sige den smukkeste replik i filmen. 'Hvordan kommer du hjem?', spørger Lane ham bekymret sidst på en aftens stigende beruselse. Og han svarer: 'Som jeg plejer. Med dig i tankerne'. Lane er på sin side

Woody Allen instruerer Jack Warden, Elaine Stritch og Mia Farrow.

S. 10:
Sam Waterston og Dianne Wiest.

den følelsesmæssigt mest ødelagte, tømt for psykisk kraft til at kæmpe med livet af en traumatisk pubertetsoplevelse og mangel på kærlighed fra en voldsomt dominerende og fortrængende mor. Hun er knuget af et fortid, hun hverken kan frigøre sig fra eller leve med og en fremtid, som hun både længes efter og ikke ved, hvad hun skal bruge til, fordi der aldrig har været plads til, at hun kunne fornemme sine egne behov.

Beskrivelsen af mor-datterforholdet har mange træk med beskrivelsen af forholdet mellem moderen Eve og den yngste datter Joy i *Interiors*. I deres fysiske fremtræden ligner de to døtre hinanden, forkrampede og kropsskjulende som de er, Lane alt for plump, Joey alt for spidst tynd. Og begge får de i en monolog lov til at leve deres had mod moderen ud. Men der er også afgørende forskelle mellem de to film, først og fremmest i mor-beskrivelsen. Hvor den køligt klynkende, raffineret undertrykkende og livsangste Eve havde sit modstykke i den anderledes livskraftige og sanselige Pearl, som bliver Eves mands nye kone, dér er disse to kvindefigurer smeltet sammen i Diane, som både er højrøstet dominerende indtil det hjerteløse og et noget udmattende livsstykke. (Hendes stemme trænger sig således flere gange på off screen; som en pilespids borer den sig ind mellem de øvrige personers lavmælte forsøg på at tale sig til rette med hinanden og fortælle om deres kærlighed).

Denne nuancering modsvares af, at hvor Pearl i *Interiors* bar stærkt rødt i modsætning til de gennemførte beige farver i indretningsarkitekten Eves interiører, dér benytter hele filmen *September* sig af en farveholdning, der *på én gang* er kølig og varm.

Diane er uomtvisteligt både alt for meget og alt for lidt, det viser filmen tydeligt, og alene af den grund virker Lanes eneste voldsomt ulykkelige udbrud af had og sorg mod moderen uhørt stærkt. Men filmen tildeler også Diane en hæmningsløs vilje til liv og en evne til at insistere på sin egen lykke – også selv om det bliver på bekostning af andre – som Lane ikke kan hente frem, fordi hun ikke – hvor gerne hun end ville – kan komme ud over at se sig selv som offer i og for sin egen historie.

Det kan Woody Allen så til gengæld heller ikke. Hun forbliver det lidt kluntede og klynkende barn – i modsætning til sin veninde Steffie, der overmandes af de følelser, hun har sat i gang i sig selv og Peter. Deres kærlighed er reel, og de to forlængst voksnes kærlighedserklæringer, iklædt pubertetens dramatiske og ublufærdige sprogbrug, er smukt beskrevet. Men den gensidige tiltrækning er også samtidig erstatning for et utilfredsstillet liv. Peter er dybest set en uansvarlig egoist, der end ikke kan mande sig op til at skrive bogen om sin far – og dermed til at dykke ned i sin egen historie. Og Steffies heftige og umulige lidenskab startede som en flirt, fordi hendes ægteskab ikke var hende nok. Hun ville bare erfare, at hun kunne begæres, forklarer hun den ulykkelige Lane, da denne har opdaget – eller erkendt – retningen i Peters drift.

'Hvad er sandheden', spørger Steffie uafklaret og ulykkelig i slutningen af filmen. Hvad er mest rigtigt at gøre? I 1978 kunne Woody Allen utvetydigt udtrykke, at sandheden lå i Pearls røde kjole og sanselige umiddelbarhed. Knap ti år efter, i *September* kan han kun stille spørgsmålet. Dét er en spændende udvikling.

September

September. USA 1987. Instr & Manus: Woody Allen. Foto: Carlo De Palma. Klip: Susan E. Morse. P-design: Santo Loquasto. Prod: Jack Rollins, Charles H. Joffe, Robert Greenhut. Distr: Orion.
Medv: Denholm Elliott (Howard), Dianne Wiest (Stephanie), Mia Farrow (Lane), Elaine Stritch (Diane), Sam Waterston (Peter), Jack Warden (Lloyd), Ira Wheeler (Mr. Raines), Jane Cecil (Mrs. Raines), Rosemary Murphy (Mrs. Mason).
Udl: Nordisk. 83 min. Prem: 30.9.1988.

Det er så yndigt...

af Lene Nordin

Når karakterbogen skal frem, og det skal den jo pr. tradition altid, når der kommer en ny dansk film, så bliver skudsmålet for *Ved Vejen* et: på den ene side og på den anden side. Alt efter temperament har kritikken lagt vægt på de positive eller negative sider, og dermed er selvfølgelig sagt, at filmen har begge dele.

Ved Vejen er ikke *kunst* og ikke noget filmisk mesterværk. Men i nogle sammenhænge kan mindre gøre det, og jeg synes bestemt, den har sine kvaliteter: Den er folkelig, den underholder og griber, den er ærlig og uprætentiøs. Rollerne er mange steder velbesat, Tammi Øst er fin og nuanceret som Katinka, Ghita Nørby er herligt for meget som Frøken Jensen, Kurt Ravn spiller fremragende forvalter Huus' svære rolle. Man kan også komme med indvendinger: Det *er* en illustreret klassiker, instruktionen er ujævn, stemningssvingene mellem det tragiske og den rene folkekomedie er uharmoniske, billederne er ikke en Nykvist værdige, og så videre. Men mere interessant end denne guldvægt-snak er det at prøve at finde frem til, hvad der inden for filmens egne præmisser ikke er godt nok, hvorfor den ikke hænger ordentligt sammen, og hvorfor denne fine, tragiske kærlighedshistorie ikke virker stærkere på tilskueren, end den gør. *Ved Vejen* handler om kvindeskæbne og om kærlighed for hundrede år siden. Til kvinders skæbne knytter sig spørgsmålet om ægteskab, til kærligheden spørgsmålet om idealitet over for sanselighed. I Herman Bangs novelle, som danner forlæg for den aktuelle film, er spørgsmålet ligeligt og nuanceret belyst. I Max von Sydows og Klaus Rifbjergs filmatisering af den har man (jeg skal ikke kunne sige hvem) valgt at koncentrere sig om kærligheden og lade kvindeskæbne og ægteskab synke i baggrunden. Det er der principielt ikke noget galt i, det gør selvfølgelig perspektiverne i historien smallere, men ikke i sig selv tragedien og den individuelle kærlighedshistorie ringere. Men som resultatet foreligger, kommer der til at mangle noget afgørende. Kærlighedshistorien har simpelt hen et svagt led, og det led er *forklaringen* på, at Katinka sender sit livs kærlighed væk.

Et rigtigt ægteskab

Men inden vi når så langt, fortæller filmen følgende: Der er to slags kærlighed, den åndelige og den kropslige. De to er gift med hinanden, i skikkelser af Katinka og stationsforstander Bai, og det er ingen frugtbar alliance. Umiddelbart ser forholdet trygt og velfungerende ud. Bai er ganske vist en noget brovtende og larmende natur, og dertil lovlig demonstrativ og fysisk i sin kærlighed, både over for Katinka og i sin iver efter at mandfolkesnakke om piger: 'Man siger, at de går til Rusland', siger han og ser bekymret sensationslysten ud, selvom det er et spørgsmål, der aldrig vil berøre hans liv det mindste. Men han er også på sin egen barnlige facon sød og kærlig over for Katinka, og helt klart glad for hende.

Katinka på sin side er en stille, blid natur, som passer sine begonier og sit bagværk, følger med i togenes ankomst og afgang og får et hyggeligt hjem ud af stationsforstanderlivet. Hun har taget Bai til sig som sin ægtemand, føjer ukritisk smilende hans luner og barnligheder, og sender gerne forvalter Huus på juleindkøb for at overraske Bai med hans yndlingsflaske. Hun ser det gode i det givne og stiller ingen krav selv. 'Man må jo tage livet som det er ... og egentlig er det jo dog så lykkeligt', siger hun taktfuldt.

Deres forskellige naturer giver sig selvfølgelig også udslag i kærlighedslivet: Katinka kan i stille ømhed lægge armene om halsen på Bai, men den slags følsomhed har han ingen sans for. Og han kan til gengæld ved sengetid tage fat om hende og ville kærtegne hendes bryster, hvad hun ikke bryder sig om. Men på trods af deres i grunden fundamentale og uforenelige oplevelser af kærligheden ligner Katinkas og Bais samliv til forveksling dét, vi alle med vores borgerligt-pragmatiske normer er opdraget til, og vant til, at betragte som – et rigtig godt mønsterægteskab...

Men da Katinka møder forvalter Huus, ja fra det øjeblik han træder ud på stationsforstanderens perron, er tragedien i virkeligheden i gang. I starten betyder det åndelige fællesskab og den stille samhørighedsfølelse mellem Katinka og Huus ganske vist, at hun blomstrer op, får fornyet energi og kraft, bliver gladere i sin lille verden. Men det holder kun så længe hun ikke er klar over, hvorfor hun er så glad. Da hun forstår, at hun elsker Huus, bryder hendes skin-lykke sammen.

En tragisk historie

Det er her tragedien bryder ud i lys lue, men det er også netop her, filmen falder fra hinanden. Den påstår, at Katinka ikke kan vælge at følge sin kærlighed, og at hun ikke kan leve videre i sit praktiske hverdagsægteskab, nu da hun er klar over, hvad kærlighed og længsel er. Sygdommen kan få tag i hende og hun dør. Konsekvent nok og tragisk nok. Men hvorfor er det nødt til at være sådan? Filmen giver ingen forklaring. Vi bliver præsenteret for Katinkas beslutning, uden at vi får mulighed for at forstå den eller føle den som sand. Hvorfor kan hun kun dø? Kunne hun ikke være rejst væk med Huus, eller bare have forladt Bai, eller i det mindste leve videre med Bai i deres i grunden hyggelige ægteskab og med tiden glemme Huus? Filmens indre logik og sammenhæng er brudt sammen – og så gør det jo hverken fra eller til, at man kan hente forståelsen i romanforlægget.

Hos Bang er pointen, at Katinka ikke har noget valg. Hun opdager ikke alene, hvad ægte kærlighed er, hun opdager også, at hele ægteskabet er et påtvunget bedrag, et mandens domæne, som hun er opdraget til at kaste sig ind i og socialt tvunget til at blive i. Og det er ikke hendes skæbne alene. Alle fortællingens kvinder spejler den problematik: Den forsmåede Frøken Jensen, der er blevet uvidende og patetisk gammeljomfru, de flagrende frøkener Abel, der sætter alle kropslige sejl til i mandejagten, den intelligente Agnes Linde, der handlekraftigt opgiver sin kærlighed, og derved tvinger ham til at bestemme sig. De er alle – ligesom Katinka – tvunget til at hægte sig på en mand, for ikke at leve som udskud og stakler. Ægteskabet er altså ikke kun et forum for mere eller mindre dybfølt kærlighed, noget kvinder kan vælge eller lade være, og heller ikke, som filmen også fremstiller det, en indiskutabel institution, der kan falde mere eller mindre heldigt ud.

Bangs novelle rækker ud over Katinkas individuelle tragedie og udfolder et kritisk perspektiv: 'Ved Vejen' er en skarp anklage mod det mands- og ægteskabsdominerede samfund, som uden blusel bestemmer kvinders skæbne og i den hellige ægtestands navn knuser ægte følelser og liv. Det er dét perspektiv, von Sydows film ikke har med. Ægteskabet er slet ikke under anklage, og kvinderne omkring Katinka er ikke spejlbilleder i en fælles skæbnehistorie, kun bipersoner i en folkekomedie. Tragedien mangler klangbund.

Ved Vejen

Danmark 1988. Instr: Max von Sydow. Manus: Klaus Rifbjerg efter Herman Bangs roman. Foto: Sven Nykvist. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Georg Riedel. Scenografi: Peter Høimark. Prod: Nordisk Film, Svensk-Filmindustri, Det danske Filminstitut. Medv: Tammi Øst, Ole Ernst, Kurt Ravn, Tine Miehe-Renard, Ghita Nørby, Henrik Kofoed, Erik Paaske m.fl.
Udl.: Nordisk. 96 min. Prem.: 19.8.1988, vist i Cannes 15.5.1988.

Det handler om moral...

– *et amerikansk eventyr*

af Casper Tybjerg

Der var engang en ung mand, som drog afsted fra sit hjem i den stille og arbejdsomme lilleby til den store by for dér at gøre sin lykke...

Sådan er mange af den gamle verdens eventyr begyndt, og også, med visse forskelle i stil, nogle af den nyes. *The Big Town* er ét af dem. Skønt hun ikke er kongedatter, får helten sig alligevel en prinsesse, og skønt han ikke får det halve kongerige, vinder han alligevel et mytisk land.

Året er 1957. Lillebyen er Rockport, Indiana, og den unge mand er J.C. Cullen, kaldet Cully (Matt Dillon). Han er 'the best goddam dice-player I ever saw!' som hans læremester og fadererstatning, Hooker (Don Francks), siger. Hooker tilskynder ham til at drage til Chicago og lade sin formidable beherskelse af terningspillet komme til sin ret ved storbyens grønklædte (af dollarsedler såvel som filt) spilleborde.

Højt spil

Det er terningspillet (her specifikt *craps*, et almindeligt amerikansk hasardspil) og skildringen deraf, som er filmens måske mest spændende element - såvel på det dramaturgiske som det moralske plan. Der har været andre film om spillere før *The Big Town*, nok til, at spilleren eller gambleren har kunnet etablere sig som 'mytologisk' skikkelse, på linje med amerikanske arketyper som gangsteren og gunfighteren.

Tilfælles med gangsteren har han den unge alder og muligheden for at realisere den amerikanske drøm om fra ingenting og gennem sin egen dygtighed at skaffe sig ubegrænsede rigdomme. Men han adskiller sig markant fra gangsteren ved sit professionelle kodex, som placerer ham tæt op af gunfighteren. Han besidder en avanceret professionel kunnen, som - hvis han ønsker det - kan være ganske indbringende. Men det, der virkelig har betydning for ham, er opgøret med den jævnbyrdige modstander om hæder og ære, hvor hans færdigheder kan komme på den afgørende prøve.

Disse færdigheder har en særlig karakter i *The Big Town*. Det er indlysende, at en gunfighters kunnen (herunder hans psykologiske indsigt) er af afgørende betydning for udfaldet af et opgør. Ligeledes poker- (Jewisons *The Cincinatti Kid* fra 1965, m.fl.) eller billardspillerens (Rossens *The Hustler*, 1961). Men terningens rullen styres ene og alene af heldet. Derfor er det dristigt at lave en film om en terningspiller. For hvilke evner kan en terningspiller besidde, som kan gøre ham sine modstandere overlegen? Og hvordan skaber filmen reel spænding, når udfaldet afhænger af heldet, i.e. manuskriptforfatterens forgodtbefindende?

Cully har heldet med sig - naturligvis - men når han står ved spillebordet, besidder han også en urystelig selvsikkerhed og tro på, at han vil vinde. Han har 'the cool', som Hooker siger, og hans cool rimeliggør overfor tilskueren, at han vinder spil efter spil. Vi overbevises om, at en spiller gennem sin psykologiske overlegenhed er i stand til at skabe sit eget held, hvad Cully også udtrykker direkte i filmen. Og den undervurderede Matt Dillon låner med sin karismatiske udstråling og sit udtryksfulde spil troværdighed til denne påstand.

Forbindelsen mellem Cullys held og hans selvtillid er også et spændingsskabende element. Han finder nemlig kærlighedslivet betydeligt vanskeligere at håndtere end terningerne, og det påvirker hans indsats ved spillebordene. Han står splittet mellem den søde, lyse, intelligente enlige mor Aggie og den mørke, forføreriske og særdeles kødelige striptease-danserinde Lorry Dane (fremragende spillet af henholdsvis Suzy Amis og Diane Lane). En næsten klassisk luder-madonna-opdeling.

For Fast Eddie Felson (Paul Newman, herover) i Hajen *er billardspillet en besættelse. For The Kid (Steve McQueen, t.h.) i* Cincinnati Kid *er pokerspillet en leg ligesom spillet med drengen på gaden. For Cully (Matt Dillon, øverst t.v. med Diane Lane) er terningspillet forretning. T.v. hans modstander i kærligheden (Diane Lane) og i spillet (Tommy Lee Jones).*

Kreativ klassicisme

Filmen spiller bevidst på dette klassisk-arketypiske præg. Den rummer en række situationer, som giver os en betryggende fornemmelse af genkendelighed og forudsigelighed: ved afrejsen fra Rockport giver Hooker sin 'lucky dollar' til Cully, som sætter den ind i et afgørende spil - og naturligvis vinder han. Cullys arbejdsgiver i Chicago, den blinde Edwards (Bruce Dern), som lever af at lade dygtige spillere spille med sine penge mod at få broderparten af deres gevinst, fortæller Cully om den spiller, der blindede ham med et fad syre: han havde en letgenkendelig tatovering på håndleddet - og naturligvis møder Cully ham. Også i skildringen af Cullys kærlighedsaffærer kan man glæde sig over den stilsikre brug af virkemidler, som man troede hørte en svunden tid til: da Cully og Lorry Dane forenes i et hedt kys, tordner et højbanetog henover - og det slår gnister til alle sider!

Også på en anden måde vækker filmen mindelser om den klassiske Hollywood-film: ved sin imponerende besætning af birollerne. Foruden de allerede nævnte Tommy Lee Jones som den skulende og dejligt usympatiske Cole, filmens skurk nummer ét, Tom Skerritt som spilleren med tatoveringen på håndleddet, Del Close som 'the Preacher', en snu storspiller, der dækker sin dygtighed bag en ekcentrisk facade: 'Oh Lord let the Holy Spirit enter these dice and help me relieve these poor sinners of their ill-gotten gains!' Og ikke mindst Lee Grant som Edwards' kone, en lidt falmet skønhed, der bag en kuldslået facade skjuler en ulykkelig hengivenhed for Hooker.

Klassiske er ligeledes de rock'n'roll-numre, som smykker lydsporet. Prunkløse, fyndige, og sprængfulde af energi understøtter de ikke blot det iøvrigt overbevisende tidsbillede, de kommer til at kommentere og berige filmens handling. De suppleres elegant af underlægningsmusikken, som lægger sig tæt op af deres sound, og som af og til benytter sig af deres melodier på ledemotivisk manér.

Men *The Big Town* nøjes ikke med at skabe denne atmosfære af klassicitet; den udnyttes også på skabende vis. 'Your luck will change!' får Cully at vide ikke mindre end fire gange. Gentagelsen giver replikken skæbnesvanger vægt, og vi venter spændt på, at øjeblikket indtræffer, hvor spådommen vil gå i opfyldelse. På sin vis *går* den i opfyldelse - men ikke på den måde vi regner med.

Det halve kongerige

The Big Town har en over al måde lykkelig slutning, hvor Cully uden at have lidt nederlag trækker sig tilbage fra spillebordene og forenes med Aggie. I de fleste andre spillefilm er spillet befængt med et skær af lastefuldhed, forbrydelse og synd. I *The Hustler* må Fast Eddie (Paul Newman) sælge sin sjæl til George C. Scotts Mephisto-figur for at kunne besejre Minnesota Fats, den regerende mester. Spillet som sådan er ikke så forgiftet i *The Cincinatti Kid*, men her berøves Steve McQueen sejren i det afgørende pokerspil, fordi han finder ud af, at der er blevet snydt til hans fordel; skønt ingen opdager det, er spillet kompromitteret for McQueen.

Eddie og The Kid er tragiske tabere, spillelidenskaben styrer deres liv, og de er ikke i stand til at bakke ud (før det er for sent). Men Cully er - da han opdager, hvor samvittighedsløst Edwards, Cole og Lorry Dane har udnyttet ham. Men han fortryder intet, og filmen støtter ham ved resolut at nægte at moralisere. Filmens frisind er en af dens mest tiltalende sider. I gamle dage havde det været utænkeligt, at Aggie, symbolet på renhed, skulle have født sit barn uden for ægteskab (hvad det er) eller at hun ville gå i seng med Cully (hvad hun gør). Cully var næppe heller sluppet fra sin kødelige affære med Lorry Dane uden bebrejdelse og bod. Den moderne holdning er på en gang overraskende og smukt indpasset i filmens klassicisme, så dens skær af nostalgi alene ligger i stilen, ikke i indholdet. Cullys oplevelser betragtes som erfaringer, der modner ham, således at cool og urystelig selvsikkerhed erstattes af indsigt og uangribelig integritet. Det er denne modningsproces, der gør ham i stand til ved filmens slutning definitivt af afsværge sig terningspillet ved at lægge lykkedollaren på Hookers gravsten. Og derefter vandre bort fra kameraet hånd i hånd med Aggie og med hendes datter på skulderen. Billedet fastfryses og forvandles for vore øjne til et maleri taget lige ud af Norman Rockwell. Takket være deres modne og uforfærdede valg af oprigtighedens og retfærdighedens vej har spilleren og den ugifte mor nået det ideale Amerika.

Og så er den dødunderholdende!

The Big Town

The Big Town. USA 1986. I: Ben Bolt. Manus: Robert Roy Pool. Efter: roman 'The Arm' af Clark Howard. Foto: Ralf D. Bode. Klip: Stuart Pappé. Musik: Michael Melvoin. Production Design: Bill Kennedy. Mdv.: Matt Dillon, Diane Lane, Suzy Amis, Tommy Lee Jones, Bruce Dern, Tom Skeritt, Lee Grant, Don Francks, Del Close, David Marshall. 109 min.

Sikken herlig krig

John Boormanns formidable erindringsbilleder fra barndommen under krigen

af Kaare Schmidt

Også før TV og TV-avisen blev nyheder serveret i levende billeder, dengang i biografernes filmjournaler. Boormans *Hope and Glory* åbner med en stump engelsk Pathé Gazette fra 1939, lige før krigsudbruddet. Vi i biografen er dens publikum (den fylder hele lærredet) - indtil der klippes til en biografsal, set fra lærredet, og publikums larm og ballade kobles på og overdøver filmjournalens speak. I næste billede ses nyhederne fra salen - som et element i biografturens sociale samvær. Hvorefter de helt fortrænges til fordel for næste program, en Hopalong Cassidy film, set helt skævt fra børnenes synsvinkel yderst på kobojderrækkerne med hoveder foran og ungernes begejstrede hujen.

Fra Hopalong hoppes videre til kong Arthurs riddere som tinsoldater i højt græs (de blev til *Excalibur* 40 år senere), hvor hovedpersonen, drengen Bill, leger til lyden fra kvarterets græsslåmaskiner. Pludselig hører lyden op, det var krigen, der brød ind, erindrer den voksne Bills fortællerstemme.

Det er unægteligt sjældent, man ser en helt ny måde at begynde film på. Den lille billed- og ikke mindst lydmontage er *Hope and Glory* i en nøddeskal. Foruden tid og sted etableres points of view: fra den store, ydre verden til den lille, nære verden; fra mediernes nyheder og fiktion til bevidsthedens fantasi og erindring; fra fiktionens fortrængning af fakta til virkelighedens afbrydelse af fantasien. Hvorefter erindringen om fantasiens senere udnyttelse af virkeligheden (krigen) bliver emnet for resten af filmen.

Glemmer du, så husker jeg

Anden verdenskrigs udbrud og bombningen af London blev til historie, og i det historiske tilbageblik er det den store, fjerne verdens begivenheder, der tæller. Den nære verden er overladt til erindringen, og det vil sige til glemslen. Med mindre fiktionen samler den op. Hvor nyhederne og historien i det nære dagligliv blot fungerer som historier med det præg af uvirkelighed, der ofte tilskrives fiktionen, så fungerer fiktionen som det levede livs kommentator og historieskriver. Ikke distanceret og objektivt, men indfølt og subjektivt: så-

Familieidyl under blitzen: Sebastian Rice Edwards med en spærreballon i model, Jean-Marc Barr, den canadiske soldat som Dawn forelsker sig i, Sammi Davis og Sarah Miles.

dan *føler* jeg, at det er, det var eller det bør være, siger fiktionen.

Og, siger fiktionens fortæller, I er ikke tilskuere til filmjournalens verden men til filmens, erindringens, min verden. Så *Hope and Glory* fortæller ikke, hvordan det var, ikke engang hvordan den unge John Boorman oplevede det, men nøjagtig hvordan han husker at have oplevet den periode, der herhjemme blev kaldt de fem forbandede år og som næppe mødte færre forbandelser under blitzen i London. Boorman husker det som den lykkeligste periode i sit liv!

Film om verden set gennem et barns øjne er jo i reglen lavet af voksne, og de forsøger ofte at skjule den voksne synsvinkel og i stedet at indsætte naivitet som noget ægte barnligt. Men børn oplever jo ikke sig selv som naive, og Boorman har klogeligt lagt ikke barndomsoplevelsen, men erindringen om den som styrende princip, markeret af fortællerstemmen og fastholdt i en konsekvent, let distance til begivenheder og personer, inklusive Bill, Boormans alter ego. Der sker ting, han ikke direkte har set, og filmen gengiver ting på en anden måde end han oplevede dem på. F.eks. da faderen kommer hjem på orlov efter en motorcykeltur i vinterkulde og stiv som et bræt stavrer op mod gadedøren, hvor ungerne bliver rædselsslagne over hans monsteragtige udseende, mens Boorman og vi griner. Og nok så væsentligt, de voksne ses ikke kun med drengens øjne. Deres andel i beretningen afgrænses af det, drengen kom i berøring med, men er tilføjet den voksne fortællers viden om, hvad det indebar. F.eks. moderens kærlighed til en anden mand, en kærlighed som bliver erkendt, men ikke realiseret under ægtemandens fravær.

Barndommens gade

Hope and Glory er således ikke kun en film om en dreng men om en gruppe personer, hver med sit fuldgyldige liv. Det flimrende, som forløbets ophobning af småepisoder let kunne afstedkomme, undgås, og i stedet spilles direkte på det overblik, som enhver films fortæller har, så beretningen i princippet også kunne have været andre personers erindringer. Bill oplever eventyret sammen med en drengebande, der raserer de bombede huse. Storesøsteren Dawn i kærlighedens og seksualitetens nye muligheder, moderen som eneansvarlig for familiens og sit eget liv, den pensionerede bedstefar som én, der pludselig er brug for igen, og den patriotiske far det samme omend eventyret hurtigt afløses af skuffelse, da han i stedet for officersbestalling må kæmpe for fædrelandet ved en skrivemaskine. De individuelle oplevelser krydses med de fælles, familiens eller hele den mere og mere udbombede gades beboeres. Som f.eks. da en vildfaren spærreballon hjælpeløst tumler rundt og vælter tagsten ned, mens tilskuerne med tilråb støtter dens kamp for overlevelse og oplever en fælles skuffelse, da hjemmeværnet skyder den ned.

Oplevelserne i barndomsgaden er berettet med en for Boorman usædvanlig lethed og poesi (modsat f.eks. den tungt symbolske gade i *Leo the Last*). Den ordinære gade og dens ordinære beboere får et skær af magi over sig, og denne kontrast til den tragiske situation (eller til tragiske fremstillinger af den) genfindes i de enkelte episoder, hvor tragedie og komik blandes helt uforudsigeligt. Krigen, tragedien, skaber vidunderlige ting, bombeeksplosioner, lyskastere og luftværnsild er verdens flotteste festfyrværkeri, og Bills eneste tragedie, da familiens hus brænder ned, er de smeltede tinsoldater! Og huset ødelægges ikke af en bombe, som de hjemvendende beboere antager, almindelige ildebrande kan jo også opstå i krigstid, som en vagtmand tørt siger til Bills mor.

Da brandfolkene første gang går i aktion i gaden, tidligt i filmen, ligner det Humphrey Jennings' billeder fra datidens berømteste dokumentarfilm, *Fires Were Started* (43). Men hos Boorman er der ingen heroisk indsats, kun fascinationen over skuespillet, den visuelle skønhed i de lange stiger og brandfolkenes grafiske kontrast til flammernes og vandkaskadernes farvemix. Tilsvarende karakteriseres oplevelsen af krigstidens kulturelle opblomstring med Bills fascination af en klaverspillende dames enorme korpus, mens hendes musikalske frembringelser, som var sagen i *Listen to Britain* (Jennings, 41, damen var Myra Hess) bliver ligegyldige.

En hjertesag

Denne umådelige distance til krigen selv virker ægte i filmens fine sanselighed netop som oplevelses- og erindringsbillede. En sådan film ville være utænkelig i samtiden, tæt på begivenhederne, og selv i dag må barnet motivere (eller legitimere) den seriøse krigsskildring, hvor krigens egen tragik ikke er hovedsagen eller slet ikke er sagen. Det ses også i Steven Spielbergs *Solens rige*, hvor selv kz-lejren giver afsæt for den ligeledes engelske drengs livsudfoldelse, i kontrast til de hidtidige få film om kz-lejre (kz-lejrenes rædsler er ellers dér, hvor fiktionen må give op: skal det være realistisk, må det blive *for* stærkt og kan virke som spekulation, og ellers bliver det patetisk og dermed også usmageligt). Bortset fra det, så er *Solens rige* og *Hope and Glory* så forskellige som noget, Spielbergs film er et bravournummer, der imponerer, Boormans film har det selvoplevnes skrøbelighed, der går til hjertet.

Det med hjertet har ellers ikke tidligere været Boormans stærkeste side i hans række af visionære og ofte kraftfulde film, gerne om mænd i barske omgivelser. Hans yndlingstema om naturens (både i og udenfor mennesket) primat over civilisationen udfoldes ubesværet og uden pegefingre i den næsten lystige beskrivelse af personernes positive udbytte af, hvad der nærmest er civilisationens sammenbrud under bomberne.

Til gengæld taber filmen i intensitet, da temaet indføres i handlingsstrukturen. Familien flytter fra det nedbrændte hus ud til bedstefaderens i skoven ved floden, altså 'tilbage til naturen', hvor kontrasterne i overensstemmelse med Boormans naturfilosofi er væk, og lykken er derfor altdominerende og uden andre facetter end det 'barndommens tabte land', som filmen ellers så smukt er styret udenom.

Den ellers rigt nuancerede Ian Bannen bliver da også som bedstefaderen netop den knarkvorne hyggeonkel, som bedstefar-klicheen kræver, i modsætning til det sammensatte, modent neddæmpede og indtagende portræt af moderen, som den ellers manierede Sarah Miles præsterer i filmens klart stærkeste rolle. Boorman viser sig også overfor mindre kendte og mindre prøvede kræfter, bl.a. Sammi Davis (den blinde pige i *Messe for en morder*) og debutanten Sebastian Rice Edwards, som en eminent personinstruktør. Hans tidligere film har for det meste udnyttet stjerner, der ganske vist heller ikke er lette at få til at makke ret, men som på den anden side selv kan få en rolle til at køre.

Hope and Glory er på flere måder et nybrud og bringer Boorman tilbage - efter nedturen med *Regnskovens hemmelighed* - blandt tidens mest spændende filmskabere.

Hope and Glory

Hope and Glory. England 1987. Instr. + Manus + Prod: John Boorman. Foto: Philippe Rousselot. Klip: Ian Crafford. Musik: Peter Martin. P-design: Anthony Pratt. P-selskab: Nelson/Goldcrest. Distr: Columbia. Medv.: Sarah Miles (Grace Rohan), David Hayman (Clive Rohan), Derrick O'Connor (Mac), Susan Wooldridge (Molly), Sammi Davis (Dawn Rohan), Ian Bannen (Bedstefar), Sebastian Rice Edwards (Bill Rohan). Udl: VCM. 112 min. Prem: 5.8.1988

Grækenland i krampe

Angelopoulos' fascinerende film om det græske borgerkrigstraume kræver uophørlig fortolkning.

af Kassandra Wellendorf

Jeg klatrede op i pebertræet
for at plukke en peberfrugt ned,
men pebertræet flækkede
og jeg skar min hånd,
så fandt jeg mit lommetørklæde frem
og forbandt den blodige hånd.

I det symbollæssede værk, *Biavleren*, viser instruktøren Theo Angelopoulos os, hvordan kramperne efter kommunisternes nederlag i Den Græske Borgerkrig stadig spøger i den græske mentalitet. Med en falmet plakat fra filmen *I Confess* (Hitchcock 52) hængende som en kommentar i baggrunden udenfor en forlængst nedlagt biograf, bekender filmen sig til det umulige i at leve i nutidens Grækenland med den smertelige erindring om Borgerkrigen hængende over hovedet.

Hovedpersonen Spyros (Marcello Mastroianni) har kæmpet som kommunist under Borgerkrigen i et forsøg på at skabe et lykkeligere land ('for at plukke en peberfrugt ned'), forsøget mislykkedes ('pebertræet flækkede') og han har herefter viet sig til et borgerligt liv ('jeg fandt mit lommetørklæde frem og forbandt den blodige hånd'). Et postulat om, at partisanerne siden 49 har dækket deres sår under en tyk dyne af borgerlighed.

En rejsende biavler

Filmen starter med et bryllup, hvor Spyros sidste datter forlader reden. Her beslutter han at bryde med sit hidtidige liv, sin familie og sit job for helt og holdent at hellige sig sine forfædres hverv, biavl. Han pakker sin lastbil med bistader og kører gennem Grækenland til den anden side af kortet for at finde foråret og skaffe blomsternæring til sine bier.

Men Grækenland er ikke hvad, det har været, og biavlerfaget er på retur. Han starter sin rejse i slud og smadret frugt, landskaberne, han kører igennem er grelle og grimme, men efterhånden, som han indhenter foråret, bliver farverne en kende mindre trøstesløse. Rejsens sidste mål er hans barndomsby, hvor han genser sit forladte og forfaldne barndomshjem, der ser ud som om, det har stået tomt, siden han forlod det.

Med sig på denne rejse tilbage i fortiden har han en repræsentant for den nye generation, en ung kvindelig blaffer, der har hægtet sig på ham. Mødet med denne unge pige får hans gamle sår til at springe op igen. Via hendes nærvær har han nutiden helt inde på livet, en nutid han forfærdes og fascineres af på samme tid, altimens han roder rundt i sin fortid, opsøger gamle partisanfæller og prøver at få klarhed over sine familierelationer.

Honningen og kulden

I filmens univers bliver bierne symbol på den livskraft, grækerne stadig har summende under forbindingen. En ukontrollabel og farlig drift, fordi den så længe har været indespærret. Kameraet udpeger med panoreringer ligheden mellem bistaderne og menneskeboligerne. Filmens første og sidste hus har form og farve som bikuber. Det første udvendigt, en stor gul kasse med brullupsgæster strømmende ud som bier. Det sidste indvendigt, en mørk biograf med gule sæder, hvor en ung kommende dronning prøver at blive lukket ud af kuben.

Filmen er holdt i blå, grå og gule farver. Honningen, der flyder under den

kolde blå overflade. En verden af gult pakket ind i blåt. Det livsmønster, filmen afspejler, er et mønster, hvor følelser og drifter skjules bag lukkede døre (som bierne, der holdes inde i staderne). Folk reagerer forlegne og forfjamskede, hvis de konfronteres med eksponenter herfor uden for de trygge familier. Da brudens mor til brylluppet bryder grædende sammen efter at have tabt en bakke med glas, gøres alt for at skåne gæsterne for dette syn. Spyros, der ikke formår at leve i dette mønster, forlader selskabet. Vi ser ham stå lænet op af en stabel bistader, luften er ladet med spænding, og bierne summer om kap med hans livsdrift for at blive lukket ud.

T.v.: En af de mange inkonsekvente handlinger; pigen sæber Spyros' ansigt ind uden at barbere ham.

T.h.: Den unge pige (Nadia Mourouzi) bider den gamle mand (Marcello Mastroianni) i hånden, fortidens sår springer op igen.

På sin rejse føler Spyros, repræsentanten for den gamle generation, sig ilde tilpas. Det Grækenland, han engang drømte om, er amerikaniseret, Kantinernes plastikfarver skurrer, og det er ikke mere rødvin, men øl fra akavede dåser man drikker. Alligevel driver håbet ham frem. Den gamle generation kan ikke blive ved med at leve i destruktive minder lukket inde i et blodigt hospital. Spyros gamle partisanfælle (Serge Reggiani) lever døende et sådant sted i et evigt rendez-vous med fortiden. Måden at overleve på er, enten som Spyros' anden gamle ven at tjene penge og springe ud i det nye Grækenlands kolde vand uden at kny, eller, som Spyros prøver på, at blive ved med naivt at søge lykken. Filmen viser os de tre mænd i samme scene: Spyros trøster den frysende syge mand, mens forretningsmanden springer ud i havets bølger.

De to generationer

Mens den gamle generation søger en fælles identitet som hos bierne, har den nye generation hukommelsestab og forsøger at leve kun i nuet. Som pigen, der siger til Spyros: 'Hr. Husker, se på mig! Jeg husker intet'. Afstanden mellem disse to generationer skaber splittelse, og gentagne eksempler på krampetrækninger viser, hvilke frustrationer, der ligger under overfladen. De to generationer har nemlig ikke helt frigjort sig fra hinanden, de frastødes og tiltrækkes i et gensidigt spil.

Spyros er bange for pigens/den nye generations skamløse tilnærmelser. Han prøver at ryste den unge pige af sig. Samtidig vækker hun hans drifter, drifter, der skræmmer ham, og som han gør alt for at skjule. Efter et utvetydigt forslag fra pigens side, som han nervøst afslår, trækker han dybt rystet de gule gardiner for ind til sit hotelværelse og gemmer sig i bikubens halvmørke. (Pigen minder ham til stadighed om de to døtre, som han havde svært ved at lade flytte hjemmefra. Ligesom pigen lever hans døtre i en anden verden end ham, der ingen har til at fortsætte biavlerhvervet efter sig.) Hans modsatrettede følelser munder ud i voldtægtslignende livtag med den nye generation, mest overbevisende i scenen, hvor han kører sin lastbil gennem glasvæggen og bryder muren ind til pigen og den amerikanske kultur, der omgiver hende.

Pigen har et lige så ambivalent forhold til Spyros/den gamle generation. Samtidig med at hun befinder sig på en evig rastløs rejse med løsslupne udfoldelser, slæber hun rundt på en vadsæk med sit 'brudeudstyr', en hvid kjole og et par hvide sko – en skarp kontrast til hendes eller sjuskede påklædning. Overfor Spyros opfører hun sig skiftevis underdanigt og skamløst frækt. Hun drages mod ham samtidig med, at hun prøver at glemme alle de gamle traditioner. Hendes abivalente følelser vises tydeligst i scenen, hvor hun først bider Spyros' hånd til blods, hvorefter hun slikker blodet af.

I et forsøg på forening begiver Spyros og pigen sig ind i det allerhelligste, ind i filmtemplets mørke i den bikubelignende biograf Pantheon. Her udfører de en krampagtig imitation af et samleje. Pigen klynker 'lad mig gå', 'lad mig gå', hun vil ud af bikuben, væk fra den gamle generation, men hendes nøgne krog bliver ved med desperat at klynge sig til Spyros' tildækkede krop. Efter disse frustrerende brydetag iører hun sig stående foran filmlærredet sin hvide kjole. Hun er nu rede til at glide ind i de gamle traditioner og spille rollen som anstændig hustru ved Spyros' side. Efter ca. en halv time opgiver hun dog dette filmcitat og forlader ham.

Spyros må erkende, at splittelsen mellem generationerne i Grækenland er et uomgængeligt vilkår. Hans håb om lykke slukkes, og han vælger at lade sin egen indestængte livsdrift dræbe sig. Han vælter bistaderne og overfaldes af de rasende bier. Filmens sidste indstilling viser hans hånd i de sidste dødskramper.

Tilskueren og filmen

Filmen sætter en del krav til tilskueren. De mange symboler er nemlig svære at tyde, hvis man ikke læser dem på baggrund af græsk historie. Filmens mange henvisninger til Borgerkrigen er vage, viser sig ikke ved f.eks. flashbacks, men antydes gennem enkelte ord eller rent symbolsk som i digtet om peberfrugten. For en tilskuer med kendskab til græsk kultur og historie eller til instruktørens tidligere film (der alle kredser om Borgerkrigen) har Biavleren en ridgom af spændende fortolkningsmuligheder.

Filmens spænding ligger ikke i selve historien, der fortælles, men i det netværk af kontraster, der skriger ud fra lærredet i en intens og nøgen udlevering af et Grækenland i krampe. Hele filmens form og tempo afspejler denne krampagtige tematik. Vi præsenteres for meget lange, rolige, nærmest kedelige indstillinger af landskaber afbrudt af underlige, inkonsekvente bratte handlinger, der aldrig følges op, fordi de er mættede af ambivalens. Udtrykket stemmer overens med personernes konflikter. Alt dette gør, at tilskueren får et ligeså frustreret forhold til filmen, som instruktøren har det til Grækenland.

Biavleren

O melissokomos. Grækenland, Frankrig, Italien. Instr: Theo Angelopoulos. Manus: Theo Angelopoulos, Dimitris Nollas, Tonin Guerra. Foto: Giorgos Arvanitis. Klip: Takis Yannopoulos. Musik: Helen Karaindrou. P-design: Mikes Karapiperis. Medv: Marcello Mastroianni (Spyros), Nadia Mourouzi (Pigen), Serge Reggiani (syg mand), Jenny Roussca (Spyros' hustru). Udl: Camera. 140 min. Prem: 29.8 1988.

Giften i den sociale krop

En af filmens mest eksklusive kunstnere, den uforsonlige Robert Bresson, præsenterer sit filmtestamente.

af Martin Drouzy

Med fem års forsinkelse bliver vi nu her i Danmark endelig præsenteret for Robert Bressons seneste film, *Blodpenge*. På grund af producenternes skandaløse svigten – og instruktørens høje alder (81 år) taget i betragtning – er der stor sandsynlighed for, at dette nyeste opus også bliver hans sidste, en slags filmtestamente. Under alle omstændigheder kan vi allerede betragte det som sådant, idet den 'uforsonlige' Bresson her viser sig at være mere kompromisløs end nogensinde. Såvel tematisk som formmæssigt når han i denne film de yderste konsekvenser af sin konsekvente holdning.

Handlingen i *Blodpenge* udvikler sig efter en ubønhørlig logik. Det hele begynder med et forholdsvis harmløst bedrageri. To halvvoksne drenge fra det bedre parisiske borgerskab afsætter en falsk seddel på 500 francs hos en fotograf. I sin vrede over at være blevet snydt stikker fotografen den falske seddel videre til en ung lastbilchauffør, Yvon Targe, som uden at ane noget som helst bruger den til at betale en bartender. Snyderiet afsløres, chaufføren bliver arresteret og konfronteret med fotografens assistent, der kommer med et løgnagtigt vidnesbyrd. Affæren slutter i byretten, der frikender Yvon. Men på grund af den mistanke, der er blevet rejst imod ham, mister han sit job. Som følge deraf – og fordi han må skaffe brød til sin kone og sin lille datter – lader han sig involvere i et bankkupforsøg. Nu bliver han dømt og sat i fængsel.

Offer for en fatal (eller djævelsk?) række af ulykkelige tilfældigheder er den uskyldige Yvon blevet en forbryder. Han betaler prisen for de andres snyderi og løgn. Det onde begynder at tage fat i ham ligesom en koldbrand. Medens han afsoner sin straf, forlader konen ham for at leve sit eget liv. Hans datter dør. Et desperat vredesudbrud fører ham for en tid til isolationscellen, hvor han forsøger at begå selvmord. Trods en medfanges forståelse og støtte oplever Yvon kun had og hævnlyst. Han forlader fængslet som en oprører, der indvendigt føler en uimodståelig trang til at dræbe.

Indtil nu har filmen skildret Yvons tilfælde med et nøgternt og klinisk blik ligesom en politirapport. Værkets sidste del er meget mere gådefuld, idet Bresson introducerer en ny og vigtig figur: en 50 årig kvinde, som Yvon har mødt på gaden og som har indvilliget i at give ham husly. Hun er klar over, at han allerede har dræbt, og kender altså den risiko, hun løber – både for sig selv og for sine nærmeste: et invalidbarn og en bror, der har været spillelærer og nu har slået sig på druk. Af kærlighed eller af medlidenhed ('Hvis jeg var Vorherre, ville jeg tilgive alle mennesker', siger hun) accepterer hun imidlertid risikoen. Eftersom Yvon er blevet sendt til hende, må hun tage sig af ham. Har hun forestillet sig, hvad der kommer til at ske? Er hun bare enfoldig og naiv? Eller er hun en 'helgen', der ligesom Anne Marie i *Syndens Engle* på forhånd accepterer døden for at redde en morder? Det er svært at afgøre. I alt fald begår Yvon sit tredobbelte mord. Intet har kunnet standse ham. Han venter intet mere af menneskene og melder sig selv til politiet. Det onde (pengene) har fuldendt sit værk. Der er intet håb tilbage. Til forskel fra tidligere Bresson-film har hverken kærligheden eller et mystisk glimt fra det hinsidige her formået at bringe et forsonende element i tragedien. Filmen slutter i en knugende atmosfære af fortvivlelse.

Og når *Blodpenge* fremtræder i et så pessimistisk skær, er det også fordi Bressons stilistiske virkemidler ikke nøjes med at skildre historien om en mand, der ved en fejltagelse og med urette er blevet fordømt. Det er i virkeligheden et røntgenbillede af vort samfund, instruktøren desuden konfronterer os med. I denne film skal alt tydes. Alt er tegn. Hver indstilling, hver replik, hver enkelt lyd har til funktion at udtrykke mere end det, de umiddelbart fremstiller eller reproducerer – og dette mere er bylivets umenneskelighed.

Den enkeltes isolation. De riges fejhed og løgn. Retsvæsenets uretfærdighed. Fængselssystemets grusomhed. Følelsernes umulige vilkår. Og først og fremmest pengenes magt i det moderne samfund. Ligesom sygt blod cirkulerer pengene i den sociale krop og korrumperer den. Hvis vi ikke vidste, at Bresson var en katolik af den mest traditionelle observans, kunne man nemt forestille sig, at han var inspireret af marxistisk tankegang. Sjældent har man fra et filmlærred oplevet en så radikal fremstilling og fordømmelse af pengemagtens fordærvende virkning.

De mennesker, som ikke bryder sig om Bresson, vil formodentlig endnu en gang tale om æstetisk krukkeri og stemple *Blodpenge* som kedelig og publikumsfjendtlig. De andre, som derimod beundrer *Lommetyven*, *Mouchette* og *Hvad med Baltazar*, vil betragte den som et nyt, mageløst mesterværk. Og endnu en gang vil de opleve, at alle de andre film (selv de bedste) blegner ved siden af. Ved sit enestående asketiske sprog formår Bresson både at ryste os og at skænke os eksistentielt stof at tænke over. Thi i denne film er alt (eller næsten alt) sagt – eller snarere antydet ad ellipsens vej: det enkelte menneskes ensomhed, vore (manglende) sociale relationer, de usynlige bånd, der knytter os indbyrdes, det moderne samfunds umenneskelige ansigt. Og det mest forbløffende er, at denne desperate og dystre film er et af de få værker, som i dag, hvor filmbranchen bliver mere og mere merkantil og fordærvet af profitjagt, får os til at genfinde troen på filmkunstens muligheder og dens uerstattelige betydning for åndslivet af i morgen.

Blodpenge

L'Argent. Schweitz/Frankrig, 1983. EOS Films (Chêne Bourg)/Marion's Films/FR3 (Paris). Instr.: Robert Bresson. Manus.: Robert Bresson efter Leo Tolstoys historie Den forfalskede anvisning. Foto: Emmanuel Machuel, Pasqualino De Santis. Klip: Jean-Francois Naudon. Musik: Johann Sebastian Bach. P-design: Pierre Guffroy. Medv.: Christian Patey (Yvon Targe), Sylvie van den Elsen (kvinden), Michel Briguet (Kvindens far), Caroline Lang (Elise Targe), Vincent Risterucci (Lucien). Udlejning: Camera Film. 84 min. Prem.: 9.9.88. Også vist i fransk filmuge 3.4.85.

Et livgivende mesterværk

af Dan Nissen

John Huston har jævnthen besvaret spørgsmålet angående sin stil ved at benægte sig i besiddelse af en sådan størrelse. Hans mildest talt blakkede produktion gennem årene gør det da også vanskeligt at tegne konturerne af en stil, for ikke at tale om en *auteur*. Men med *The Dead*, der blev Hustons sidste og posthumt udsendte film, får udsagnet ny betydning. Det begavet afklarede og næsten lydefri alderdomsværk er lige præcis en af den slags film der brillerer ved sin stil – løshed, ved netop ikke at pege på sig selv og sin stil, men ved til gengæld på næsten magisk vis, som i en trance, konstant at gøre det rigtige. Kamerabevægelser, klip, lys og spil går op i en højere enhed, forener sig i en ro, renhed og harmoni, der får filmen til at ånde og leve, til at *være*.

Joyce

På forhånd ville man have forsvoret, at det skulle lykkes at filmatisere James Joyce, denne højlærde irer hvis værker er sande netværker af litterære referencer, hvis udsøgt raffinerede sproglige musikalitet er unik og hvis stof her er alt det der ligger under det sagte og sete, er antydningerne i sproget og reflektioner over livet, døden og kærligheden. Intet mindre. Men det lykkes i overrumplende tilfredsstillende grad.

Hustons tilgang er ellers den enklest tænkelige: han har simpelthen overført værket så teksttro som muligt og har givet afkald på næsten alle de traditionelle åbninger der bydes på, når en tekst, der udspiller sig i et så begrænset rum som her, skal gøres 'egnet til film'. Han har lagt nogle andre accenter ind, har pointeret lidt anderledes end Joyce, har skåret lidt fra og har til gengæld indlagt nogle små situationer der tjener til uddybende at karakteristisere personer og relationer.

Hustons screenwriter, sønnen Tony, har leveret et produkt kongenialt med Joyce.

Perfekt spil

Umiddelbart tager filmen sig ikke ud af andet end en lidt velvoksen anekdote. Vi er i Dublin på Hellig tre kongers aften, 1904, hos frøknerne Morkan, der denne aften afholder deres traditionsrige årlige bal for familie, venner og bekendte. De to ældre frøkner Julia og Kate, samt den unge Mary Jane, er værtinderne, og af gæsterne aftegner efterhånden Gretta og Gabriel sig som de centrale. Man aner en vis hudløs irritation de to imellem, netop aner, for det udtrykkes ikke på denne festlige aften. Men han kommenterer hendes tre-timers toilette som undskyldning for en let forsinkelse, og efter ankomsten skilles de hurtigt. Han er den betænksomme hjælpevært, der artigt konverserer den gamle mrs. Malins, hjælper den lettere vaklende Freddy Malins ind i selskabet og ser til, at han ikke falder for meget igennem. Men samtidig er han lettere distræt og har konstant et blik i retning af Gretta.

Freddy har ret så let til flasken, også selv om han har måttet love sin mor at holde måde. Efterhånden lader filmen os forstå, at hun måske ikke er den mindste grund til hans ubændige lyst til at drukne sig i god irsk whiskey, hvilket er en af filmens nye pointeringer i forhold til novellen.

Lidt hører vi også til ms. Ivors, der holder meget på den irske selvbevisthed og skoser Gabriel for at skrive i en 'vest-

britisk' avis og for at begive sig på rejse på kontinentet, fremfor til de irske rødder vestpå.

Alle leverer de pragtpræstationer af præcision og lydhørhed i fortolkningen. Ikke mindst Anjelica Huston som den selvbevidste og knejsende smukke Gretta. Men også Donal McCann som den usikre Gabriel, der konstant memorerer sin 'tåbelige tale' – der så er et lille oratorisk mesterværk – er fortræffelig. Det samme gælder Donald Donnellys Freddy, der uafladeligt giver sit besyv med, men konstant rammer ved siden af den uhørlige kammertone, der selvfølgelig er netop så civiliseret, at man ikke gerne lader sig mærke med hans falske toner. Og Cathleen Delanys tante Julia, der med værdighed modtager det bragende bifald for sin sang, velvidende at den aldrende skrøbelige stemme ikke er bifaldet værd, er rørende rigtig, også da hun under Gabriels tale kæmper for at holde sin bevægethed kultiveret tilbage.

Det er fintmærkende, udciselerede portrætter af mennesker i udkanten af Europa, på en ø, hvor vinterødet udenfor understreger den klaustrofobiske indelukkethed, den mangel på luft der er den anden side af den kulturelle fernis.

Huston rammer kongenialt Joyces tone og holdning. Joyce skrev novellen i Rom og nærede en modsætningsfyldt længsel efter den charmerende, men også indelukkede, lilleverden, den verden som han flygtede fra, men som han beskrev igen og igen i sine værker. Dobbeltheden af kærlighed og varme, sammen med indsigt i begrænsningerne og fortielserne, er baggrunden for novellens indsigtsfulde nuancerigdom. Huston, der selv exilerede sig fra USA og Hollywood og i en årrække boede i Irland og senere i Mexico, har måske haft den rette baggrund for at ramme Joyces dobbelthed.

Bag den lune idyl

Selskabet i de hyggelige stuer er badet i et varmt gyldent lys og udstråler en victoriansk hygge, der står i kontrast til den blåisnende vinterkulde udenfor, den vinterkulde Gabriel betragter indefra, da han til sidst erkender, at hans egen kærlighed aldrig vil nå de varmegrader som Grettas overfor ungdommens tabte elskede.

Der gemmer sig mange ting bag den varmttonede overflade, hvor der konsekvent lægges låg på 'politiske' diskussioner, og hvor også tante Kates udfald mod paven bremses. Først og fremmest Grettas gamle kærlighed i Galway, Michael Furey, der ligger begravet derude mod vest, ude ved de irske rødder hvor Gabriel ikke vil tilbringe sin ferie. Han vil til 'kontinentet', er en moderne mand der også har indført kontinentets fodbeklædning: galocherne.

Grettas erinderinger om ungdommens tabte kærlighed bliver sat i gang af d'Arcys version af *Pigen fra Aughrim*. For Gabriel bliver det sandhedens øjeblik hvor han opfatter *what poor part I played in your life* – med de Joyce'ske allitterationer der gør Gabriels afsluttende indre monolog til dybt rørende og rytmisk fintsvungent sproglig musik.

Tilsvarende aner man bag Mary Janes sublimerede udladninger ved pianoet en lidenskab der ikke kan få andre afløb. Også hun har mere kærlighed i sig end hun kan få afløb for. For den kultiverede konversation og de underliggende bornerte normer sætter sine grænser. I små glimt ser vi bagom overfladen. Som f.eks. da nogle af de yngre herrer under de kulturelle indslag går afsides for at smage den irske whiskey, men pligtskyldigst vender tilbage for at deltage i applausen, eller da Mr. Brownes tiltagende fuldskab til slut får den værdigt hvidhårede til totalt at falde sammen i garderoben. Eller det kan aflæses i tante Julias guddommelige kommentar til Gabriels galocher: 'Åh. Kontinentet.' Med hendes betoning er den slags nymodens pjat placeret, ligesom mrs. Malins får Verdi placeret ved at hentyde til hans vistnok dubiøse moral.

Det er lutter skarpe skud, træfsikre perler, der gør Freddy til en så befriende skikkelse, selvom vi selvfølgelig også tåkrummende ser hvordan han jokker i spinaten ved ikke at kunne finde kammertonen.

Livet, døden, kærligheden

Kun to gange forlader kameraet sin rolle som registrant af personer og situationer. To gange bliver det kommenterende, påpegende. Første gang er under tante Julias sang, hvor det går på opdagelse i de andre rum, focuserer på fotografier, broderede stykker, små porcelænsengle, dukkehuset m.m. Altsammen ting der har med fortiden at gøre og signalerer det stillestående i miljøet. I de billeder rummes også en melankoli over forgangne tiders netop forgangenhed, en nostalgi der måske antyder, at livet ikke er blevet hvad man drømte om, hvorfor der tages tilflugt i fortiden og minderne.

Anden gang er da d'Arcy synger og Grettas erindring vækkes. I lange, magisk ladede indstillinger fastholdes Gretta og Gabriel hver for sig i det unaturligt stille og bare rum. Vi ser hendes dybe bevægelse og hans undrende iagttagen hende.

I de to situationer åbenbarer filmen sin sjæl: den melankolske oplevelse af forgangent liv og dermed af livet som noget forgængeligt. Sangene og recitationen, ja selv Gabriels festtale, kredser om de fraværende, der, viser det sig efterhånden, fylder lige så meget i rummet som de tilstedeværende. Det bliver lysende klart i Gabriels afsluttende reflektioner over forgængeligheden: Tante Julias såvel som hans egen.

Huston har valgt at lade denne situation ledsage af blåtonede snelandskabsbilleder, der ikke bare bliver en illustration af hvordan sneen dækker det irske landskabs mangfoldighed, men et overjordisk smukt vemodigt sindbillede på tystheden i den fælles skæbne, på den skæbne der er fælles for de mange forskellige liv med de mange forskellige problemer, ideer og holdninger.
Sammen med Joyces tekst bliver dette den afsluttende kulmination på og endelige klargøring af den tematik der diskret har været signaleret filmen igennem. Det er mesterligt.

Gabriels reflektioner får deres egen tragiske toning fordi forgængeligheden bindes sammen med hans oplevelse af egen mangel på den følelsesdybde der får Gretta til, efter årtiers ægteskab, at opløses i gråd over en ungdommens tabte elskede/ en tabt uskyld. Hun har, må han erkende, i sig en lidenskab som det aldrig har været den betænksomt opvartende Gabriel beskåret at opleve. Måske er det ham der er titlens døde.

Man kan unde enhver stor filmkunstner at slutte sit livsværk af med en så afklaret film der synes at opsummere et livs erfaringer med filmkunst og følelser. Joyce skrev novellen da han var 25, Huston filmatiserede den da han over var 80, så at sige fra dødslejet, lænket til en rullestol og et iltapparat.

Men på tværs af årene og grænserne har de nået og hørt hinanden. Med en film af denne karat er Huston sikker på, at hans efterliv i vore hjerter og i filmkunstens annaler, vil stå sig med Michael Fureys i Grettas sind.

The Dead

The Dead. USA/Engand 1987. Instr.: John Huston. Manus: Tony Huston. Foto: Fred Murphy. Klip: Robert Silvi. Musik: Alex North. P-design: Stephen Grimes, Dennis Washington. Kostumer: Dorothy Jeakins. Prod.: Chris Sievernich, Wieland Schulz-Keil - Zenith Prod./Lieffy Films. Distr.: Vestron. Medv.: Anjelica Huston (Gretta), Donal McCann (Gabriel), Helena Carroll (Tante Katz), Cathleen Delany (Tante Julia), Ingrid Craigic (Mary Jane), Rachael Dowling (Lily), Dan O'Herlihy (Mr. Browne), Donald Donnelly (Freddy), Marie Kean (Mrs. Malins), Frank Patterson (Bartell D'Arcy). Udl: VCM. 79, opr. 83 min., Prem: 12.8.88.

JOHN HUSTON 1906-87

Favoritfilm

Tretten beretninger om Huston-film, som har gjort et ganske særligt indtryk

Ridderfalken: Elisha Cook, Sidney Greenstreet og Humphrey Bogart.

DAN NISSEN

Ridderfalken

Huston startede sin karriere med filmatiseringen af et krimimesterstykke og afsluttede med en mesterlig version af en af den moderne litteraturs tungvægtere. Og ind imellem har han prøvet kræfter med lidt af hvert, fra Hemingway til Melville, fra Stephen Crane til Lowry. Selv Biblen har han været i lag med. Men trods den mellemliggende blakkethed, så har Huston unægtelig indledt og afsluttet sin karriere med maner. Og selv om de to film ikke har meget til fælles, så er de dog fælles om et fremragende og tæt manuskript, en række stjernepræstationer fra skuespillerne – og en mesterlig beherskelse af den narrative kunst i al kontant prunkløshed.

Ridderfalken er med sin fortællings lapidariske tæthed et skoleeksempel på narrative effektivitet. Den ene mere uforklarlige og besynderlige personage efter den anden dukker op, og Huston holder boldene i luften så vores nysgerrighed kun lagsomt tilfredsstilles og personer og hændelser sættes i sammenhæng.

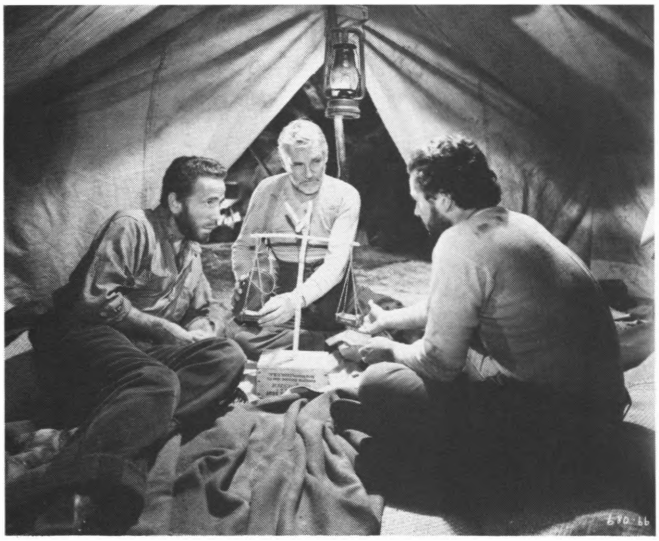
Skuespillerne leverer pragtpræstationer og deres spil er dobbeltspil, hvor vi konstant bedrages af Mary Astors skiftende identiteter og historier, af Peter Lorres gangsterelegantier og Sidney Greenstreets kultiverede begær. Dertil selvfølgelig Bogart som den kyniske Sam Spade, der heller ikke går af vejen for at spille dobbeltspil hvis det kan fremme sagen. Filmen søsatte ham i et rollefag han kom til at inkarnere fremover, ligesom Greenstreet blev en ny type skurk der vendte tilbage i talrige Warner-film i årtiet. Ingen andre end han kunne udfylde den rolle.

Gentagne gennemsyn føjer stadig nye aspekter til filmen. Bogarts Spade bliver mere ulden i kanten, og den grundlæggende hæderlighed og moralske ansvarlighed der senere blev figuren til del, viser sig her meget sent, så sent, så man er grundlæggende i tvivl om hvorvidt han er med i handlen om den eftertragtede falk, elsker Mary Astor, eller blot spiller. Og da hæderligheden sluttelig vinder, begrunder han den selv som udsprunget af at det er *bad for business*, hvis han ikke afslører sin partners morder. Hæderlighed eller kølig kalkulation? Måske har han fortjent den ubodelige ensomhed der bliver hans sluttelige lod.

NIELS JENSEN

Tre mand søger guld

Mexico i tyverne. Tampico i smeltende hede. Dobbs, en gringochancerytter har fået skægget raget og håret skåret. Er parat til nye eventyr. En hurtig, rastløs mand. Søgende og aggressiv. Et impuls-menneske med usikre instinkter. Snart er han med et par ligestillede - Howard og Curtin - på jagt efter guld i Sierra Madres kløfter. Curtin er ung og åben. Den gode vilje og stabiliserende faktor. Howard er gammel og erfaren. Har set alt og prøvet det hele. Der er ressourcer i trekløveret. Alligevel - deres forehavende ender i et mareridt. Dobbs er trioens trøsk. Mistillid hans grundfølelse. Den avler frygten og frygten avler



Tre mand søger guld: Bogart, Walter Huston og Tim Holt som Dobbs, Howard og Curtin. Asfaltjunglen: Sam Jaffe, Sterling Hayden, Anthony Caruso og James Whitmore (bagest).

hadet. Han er dømt til undergang og er nær ved at trække de andre med. For Curtin bliver rejsen til Sierra Madre da også den sidste skattejagt. Men med livet i behold kan han erfare, at katastroferne kommer, hvor trivialiteten fornægtes. Nu vælger han ansvarligheden - måske kedsomheden? - og prøver om modet til hverdagen kan bære. Kun Howard forbliver den han er. Vagabond og aristokrat. Mennesket der ikke har noget at risikere. Da guldet de så møjsomt har samlet blæser i vinden, får han det sidste ord: 'Laugh, Curtin, old boy. It's a great joke played on us by the Lord of fate or by Nature ... which ever you prefer, but whoever or whatever played it, certainly has a sense of humor. The gold has gone back to where we got it. Laugh, my boy, laugh. It's worth ten months of labour and suffering ... this joke is'!

Howard, Curtin og Dobbs er naturligvis indstillinger, muligheder og tilbøjeligheder i os alle. Historien om dem er almen. Men også ærkeamerikansk. Dens motiv er gangsterfilmens: Uskyldstabet og den nemme succes' omkostninger. Men der er også et westerntema i filmen: Naturen krænket og den krænkedes hævn.

I John Hustons produktion markerer *Tre mand søger Guld* instruktørens tilbagevenden til Hollywood efter krigen. FØR den dokumentarfilm som *The Battle of San Pietro* og *Let there be Light*. Efter den de symbolske overtoner i *We Were Strangers* og *Key Largo* og formelle eksperimenter som *Moulin Rouge* og *Moby Dick*. Selv er *Tre Mand søger Guld* selvbevidst og uprætentiøs. Der er håndelag og nok at fortælle om. Og mere end som så. Da Huston lavede *Ridderfalken*, havde han ingen forestillinger om at være i gang med det usædvanlige. Ej heller nogen ærgerrighed i den retning. Uskylden herskede. Siden kom ambitionerne og med dem prætentionerne. Just i dette vækstlag mellem studiesystemets bestillingsarbejde og driften mod det personlige gennemslag bliver *Tre Mand søger Guld* til. Ikke det værste sted for et filmmenneske at befinde sig. 'While we were under contract our daily and future lives were assured, so we could afford to strive for quality', siger Huston selv. Filmen om skatten i Sierra Madre dokumenterer det smukt. Er talent det at ville mere end man kan og så at kunne det alligevel, er *Tre Mand søger Guld* John Hustons talentfuldeste film. Hans bedste. En veritabel og formidabel røverhistorie.

Tre mand søger guld: John Huston som den rige amerikaner, der får pudset sko, Bogart som den håbefulde.

MORTEN PIIL

Asfaltjunglen

Den første første gangsterfilm, hvor forbryderen er en metodisk håndværker, hverken psykopat eller outsider, men en mand, der skal have et job gjort, en professionel.

'Forbrydelse er bare en problematisk form for menneskelig stræben', siger juvelkuppets smuldrende kransekagefigur, Louis Calherns uforglemmeligt affabelt-nervøse sagfører Emmerich.

Og for Huston sætter kuppets fiasko da også al menneskelig stræbens fiasko på spidsen – som et billede på menneskenes uundgåelige selvødelæggelse. Et tema, der fastholdes lige til *Familiens ære*, hvor anti-heltens og anti-heltindens 'stræben' er at myrde hinanden!

Asfaltjunglen er genindspillet tre gangen og har inspireret utallige ganster- og kupfilm (og måske også vor hjemlige Olsen-bande?). Det kunne have ført til fordunkling, men filmen har sin egen ubønhørligt sorte poesi, sin egen tørre, grundige saglighed og sit eget ubarmhjertigt kliniske blik på personerne.

Hvem kan glemme Marc Lawrence' paniske, kop-arrede Cobby, der begynder at svede, hver gang han har penge mellem hænderne? Eller Sterling Haydens tunge bitterhed som revolvermanden Dix, der går rundt med en håbløs drøm om at gentage barndommen fjernt fra al asfalt. Eller Marilyn Monroes blåøjede barnlighed som Emmerichs elskerinde, hendes gennembrudsrolle? 'The Trick is in the casting', sagde Huston engang. *Asfaltjunglen* er genialt rollebesat.

Filmen var *meget* forud for sin tid. MGM producerede, men havde svært ved at markedsføre noget så uglamourøst. Mange udlejere forstod ikke titlen

og fik den en tid forvandlet til 'The Pelletier Jewel Robbery'. Huston var i de år en af Hollywoods sande banebrydere. Da han forlod filmbyen, blev hans produktion uberegnelig.

Misfits (t.v.): Marilyn Monroe og Montgomery Clift. Hemmelige lidenskaber (t.h.): drømmescene. Nederst t.v.: Huston instruerer Marilyn i Asfaltjunglen; t.h. Miller, Eli Wallach, Clift, Marilyn, Huston og Gable på Misfits.

MICHAEL BLÆDEL

Misfits - De frigjorte

Selvfølgelig er *The Misfits* slem. Huston når han var værst, og det var han, når han skulle være stor, og hans ret tarvelige smag ikke blev omsat i studiestyret energi. Den energi, som spejderne er villige til at kalde fanden-i-voldsk, og som i hans alderdom blev erstattet af veloovervejet kynisme og til sidst af afklaret vemod.

The Misfits faldt midtvejs i karrieren og lignede et prestigeprojekt. Hvordan skulle Huston kunne modstå Arthur Miller, der kom halsende på en stor fortid med 'En sælgers død' og en udbrændt nutid forgyldt med store symboler i novellen fra 'Esquire', nu tilføjet en kvindelig figur med bankgaranti i Marilyn Monroe. Huston, der med stolthed betragtede sig selv som en 'misfit' i Hollywood, fik hele apoteosen på et sølvfad, med skilsmissebyen som kulisse og de rodløse cowboys som søgende mandfolk i ørkenen. På en måde ligner det følelsesbelastede og panisk frihedsstræbende femkløver klassiske Huston-figurer: mennesker på vej mod et uopnåeligt mål, mere eller mindre isoleret fra det sociale system og bundet til hinanden i en fælles skæbne. Nej, den var ikke til at stå for.

Og så får vi da Nevadas metaforiske ødelandskab, Marilyn Monroes skrøbelige Roslyn med den knuste kærlighed, hendes resignerede chaperone Isabelle og de tre mænd, der tror de selv vælger og erstatter rodløsheden med indfangning af vilde mustangs - disse forbandede heste, der rummer hele filosofien og sparker symbolerne op af sandet derude ved civilisationens sidste uberørte holdeplads. Den måtte komme, den scene, der sætter trumf på, da Clark Gable løser rebet fra den stolte førerhingst og slipper den fri, mens han selv kører mod solnedgangen med Marilyn.

Så meget klæg litterært guf tog fusen på Hollywoods friluftskæmpe, og Millers replikker eksekverede dommen. Og alligevel: der er et format over skamløsheden, og revet ud af sin tid står filmen i dag som et stykke stjerne-kitsch på en egen piedestal med alle de store skuespillere i et sært slutspil. Virkeligheden har senere tildelt dem en forudanende smerte i dette misfit-ensemble, med Marilyn Monroe i centrum som sig selv - rolle, myte og facts i en overvældende blanding af Miller'sk tilbedelse og Huston'sk grandeur. Det er ikke rigtig til at ryste af sig.

Den sidste på listen: bag maskerne Burt Lancaster, Robert Mitchum og Frank Sinatra; t.h. Kirk Douglas og George C. Scott som detektiven.
Herunder: Huston instruerer Montgomery Clift som Freud.

CARL NØRRESTED

Hemmelige lidenskaber

Af vægtige Huston-film vil jeg fremhæve den upåagtede *Hemmelige lidenskaber* (Freud The Secret Passion, USA 1963). Med den videreudviklede Huston det humanistiske filmessay for biografpublikummet, som greb fat hvor det sidste af slagsen, Benjamin Christensens *Heksen* (Häxan, Sverige 1922), havde sluppet. Denne genre blev forbundet med den ligeledes gammeldags biografiske film, der for et amerikansk publikum havde anskueliggjort (fortrinsvis) gammeleuropæiske humanistiske centralskikkelsers liv og levned – en genre der naturligt havde haft sin opblomstring før 2. verdenskrig. En bevidst anakronisme? Den var i alle tilfælde Huston magtpåliggende. Han var selv direkte impliceret som producent, selvom han ikke havde udformet drejebogen (Charles Kaufman/Wolfgang Reinhardt (medproducent)).

Mens *Heksen* i det moderne afsnit gjorde hysteri kvindespecifikt med direkte paralleller til middelalderens hekseværsen, lægger Huston via Freud afstand til Charcots teorier om livmoderbundent hysteri og går fra hypnosen til drømmen som den rette symptomtolkning. *Hemmelige lidenskabers* essayistiske oplæg udgår helt fra antikkens lys via inskriptionen 'Kend dig selv' på Delfitemplet, mens menneskets forfængelighed gav plads for diverse mistolkninger. Kopernikus, Darwin og Freud opfattes da som de centrale humanistiske forskere der genindsatte menneskets selverkendelse i det rette styring. Det kan forekomme naivt, men det er et artikuleret oprør imod gængs vanetænkning. Filmen blev en fiasko og gravlagde den belærende biografiske film.

For mig bekræftede filmen, at Huston anakronistisk indforskrev sig i og definitivt videreførte 30'ernes Hollywood-humanisme. Jeg kunne ikke fordrage filmen, da den kom frem, men ved gensyn er dens kvaliteter blevet åbenbare og mange. Kors hvor jeg savner den type film her og nu.

KAARE SCHMIDT

Den sidste på listen

Lige siden jeg som teenager så *Asfaltjunglen* og blev interesseret i filmkunst, har Huston kunne spænde mine forventninger. Nemlig på den måde, at jeg ikke anede, hvad jeg skulle forvente. Måske en filmatisering af noget, der ikke burde kunne filmatiseres. Måske en genialitet i noget, der umiddelbart tegnede helt ordinært. Jeg elsker både hans halsbrækkende udfordring af det umulige og hans eminente evne til at fortælle en god historie så selvfølgeligt rigtigt, at man glemmer, at det 'bare' er en god historie.

Gode film får tilskueren til at stille spørgsmål, gætte svar, lege med. Hustons gode film er en invitation til at lege med mediet selv. Vi skal ikke spekulere over dets virkemidler, de er den fortællende films, Hollywood-traditionens, og dem skal håndværkeren Huston nok tage sig af. Men vi skal ind i en dialog med kunstneren, tryllekunstneren og snydetampen Huston om hvad de bruges til. Elliptiske montager i første del, hektisk action i anden del af *Med ryggen mod muren* lokker os ind i thrillerens velsmurte univers. Indtil slutningen sparker os ud på gaden med tvivl i sindet (og lyst til at gå ind igen): var de onde gode og de gode onde? Var det velsmurte snyd, hvad skete der egentlig *mellem* klippene? Eller kampen mellem Ahab og hvalen i *Moby Dick*, hvem er Gud og hvem er Djævelen i det moralske ingenmandsland, der står mejslet gysende uhyggeligt som et stålstik i de farveløse farvebilleder af skibet med slappe sejl på uendelighedens hav? Hvilken verden er vi overhovedet i, spørger billederne.

Den sidste på listen er en film om *the Huston way*. En krimi om forvekslede og skjulte identiteter - spænding eller dybsindigheder? Huston lokker med en masse stjerner, som viser sig at optræde i biroller, forklædt som hvad som helst. Pointen bliver at gætte hvem der er hvem, indtil helten, der viser sig at være skurken og hele tiden har været Kirk Douglas, til sidst med dødsrallen flår sin Kirk Douglas-maske af og afslører... nej, ikke Huston, Kirk Douglas selv! Tekst: historien er forbi, men ikke filmen. Og så smider Burt Lancaster, Frank Sinatra, Robert Mitchum m.fl. maskeringerne. Det er alt sammen herligt fornøjeligt og er aldrig gjort før eller siden. Sådan noget kan jeg slet ikke stå for.

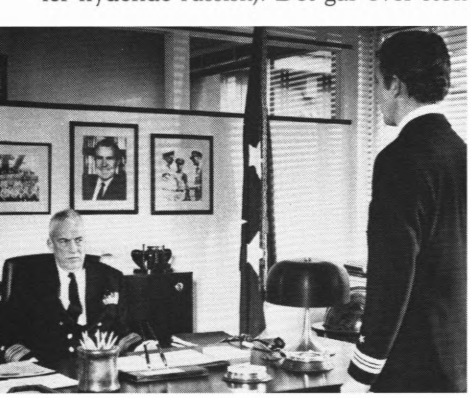
Brevet til Kreml (t.v.): Richard Boone og Bibi Andersson; nederst Huston og Patrick O'Neal. Fat City (t.h.): Stacy Keach og Jeff Bridges.

ASBJØRN SKYTTE

Brevet til Kreml

Et brev, hvori amerikanerne foreslår en fælles front mod Den kinesiske Folkerepublik, er ved et uheld røget afsted fra Det hvide Hus til Kreml. Et hold af fribytter-agenter sendes ad bagvejen ind i Sovjetunionen for at tilbageerobre brevet, inden kineserne får nys om det. Samtidig med at de infiltrerer den russiske underverden, drejes intrigen flere hundrede omgange. Det famøse brev har hele tiden ligget i Peking, og hele affæren er sat i scene af en dobbeltagent for at fremprovokere et magtskifte i KGB.

Brevet til Kreml har den mest indviklede intrige, siden Hawks filmatiserede Chandlers 'The Big Sleep' i 1946. Den første gang, jeg så filmen, var jeg forvirret og fascineret; anden gang fattede jeg intrigens indviklede forløb og var betaget; tredie gang blev jeg begejstret; fjerde gang synes jeg, filmen var et mesterværk i Hustons produktion. Men Huston giver heller ikke ved dørene i denne filmatisering af Noel Behns uortodokse spionthriller. Filmen starter på russisk og glider derefter langsomt over i engelsk (pointen er, at alle hovedpersonerne taler flydende russisk). Det går over stok og sten. Den handlingsmættede intrige er afpudset for ethvert gram overflødigt fedt. Det gælder om at hænge på i svinget, for filmen repeterer (som den dobbeltagent, hvorom det hele drejer sig) aldrig sig selv. Han spilles af en veloplagt, begavet Richard Boone i spidsen for en fremragende rollebesætning: Max von Sydow som den KGB-chef, der skal afsættes, Bibi Andersson som hans hustru, der bliver hans achilleshæl, Orson Welles som udenrigsminister (og ham, der får lov at udstøde den befriende latter, der giver ekko tilbage til Sydney Greenstreet, Walter Huston og Louis Calhern), og på agentholdet i øvrigt: Nigel Greene, Dean Jagger, George Sanders (som bøsse og transvestit!), Barbara Parkins og endelig Patrick O'Neal, der er filmens 'helt', og bliver dens svageste punkt, fordi han ikke har tilstrækkeligt format til rollen, især ikke i forhold til det formidable modsil, han får fra Boone.



I Hustons prunkløse ligepå-og-hårdt fortællestil er *Brevet til Kreml* blevet ikke blot en fremragende spionfilm, men også en moderne, ægte *film noir*. Så hvorfor ikke citere en anden af de moderne 'sorte' mestre, Jean-Pierre Melville:

'... i går og i forgårs så jeg en ny Hustonfilm, der hedder *The Kremlin Letter*, og den er et mesterværk. Da vi forlod biografen, sagde jeg ét ord til min hustru: 'Mesterligt' Mesterligt, et værk af en mester, en lærer, og *The Kremlin Letter* kan bruges som en lektion i, hvordan man laver film.'

(Fra 'Melville on Melville', Secker and Warburg, London 1971).

ERIK SVENDSEN

Fat City

Fat Citys indledning og afslutning er mærket af en mester. Først en bevægelse ned i en underdog verden befolket af sorte, bumser og alkoholikere. Alt er forfaldent, ligger bogstavelig talt i ruiner, alligevel har livet på skyggesiden sin egen skønhed og dén indfanger Huston også i de første billeder.

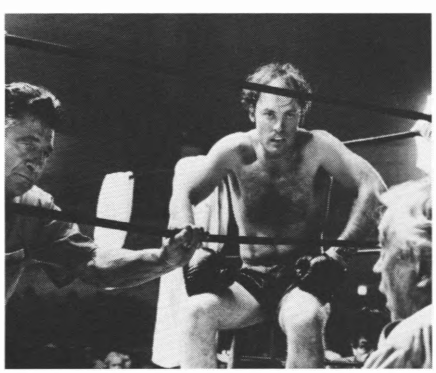
Der er hel- og halvtotaler af vitale tabere, mens vi på lydsporet i starten hører en instrumentalversion af Help me make it through the night, derpå originaludgaven med sangeren Kris Kristofferson. Det er på grænsen til det sentimentale, men det var de fotografer som Huston hilser i sin indledning (og senere i filmen) også. Hvad *Fat City* præsenterer er en remake af depressionstidens socialkritiske og humanistiske dokumentariske fotografier, gjort af folk som Walker Evans, Ben Shahn, Russell Lee og Dorothea Lange. Den verden Huston portrætterer i *Fat City* har både drømmene og den sociale elendighed fælles med det som landets dårlige samvittigheds registranter havde fået til opgave at indfange. Tilsvarende demonstrerer *Fat Citys* sad story at selv om vi er i slutningen af de glade 60ere er der ikke ændret meget, hvis man befinder sig nederst i systemet.

Filmens hovedperson, Tully, er løsarbejder og falleret bokser, og for den slags mennesker ændrer historien sig ikke. Det kan kun gå fremad på én måde og det er nedad. Ikke desto mindre slutter indledningen med at Tully prøver at mane sig op til kamp. Han tager sit gode tøj, forlader det pauvre hotelværelse og går til boksetræning.

Fat City slutter på en nedslidt kaffebar, hvor Tully er linet op sammen med sin yngre udgave Ernie, der endnu ikke

er blevet helt mørbanket af tilværelsen. De snakker vagt om hvad det vil sige at være lykkelig og pludselig taler Huston med store bogstaver når han fryser billedet og lader Tully momentant miste høresansen. Kontakten med omverdenen bliver stadig svagere for filmens tapre men determinerede antihelt. *Fat City* slutter inde i en fortabt sjæl, i et mentalt mørke, hvor det eneste der sanses er stilheden af en tikkende evighed.

Hvad der ligger mellem indledningen og afslutningen er mere på det jævne, men visualiseringen af historiens yderpoler vidner om hvordan Huston kunne spænde fra et socialt univers til et introvert psykologisk. Det kræver sin mand og kunstner.



Keach og Huston (yderst t.h.) på Fat City. Øverst Shakira Caine som bruden i Manden der ville være konge.

JØRGEN OLDENBURG

Manden der ville være konge

Huston var vel ikke nogen dybsindig eller poetisk instruktør. Man husker ikke tanker eller uhåndgribelige stemninger fra hans film, men mindes konkrete situationer, underholdende dramatik, der vidner om en evne til at fryde sig ved livet og engagere sig i mennesker. Hans film opleves derfor som varme og stimulerende – besynderligt, fordi de jo næsten uden undtagelse handler om tabere og nederlag. Der sker bare det, at hans direkte, energiske, håndfaste form sejrer over selve historiens drejning mod det elegiske. Hustons livsduelighed dominerer hans intellektuelle erkendelse, glæden ved at yde en praktisk eller moralsk indsats er mere betydningsfuld end konstateringen af, at det måske i sidste instans ikke lykkes helt.

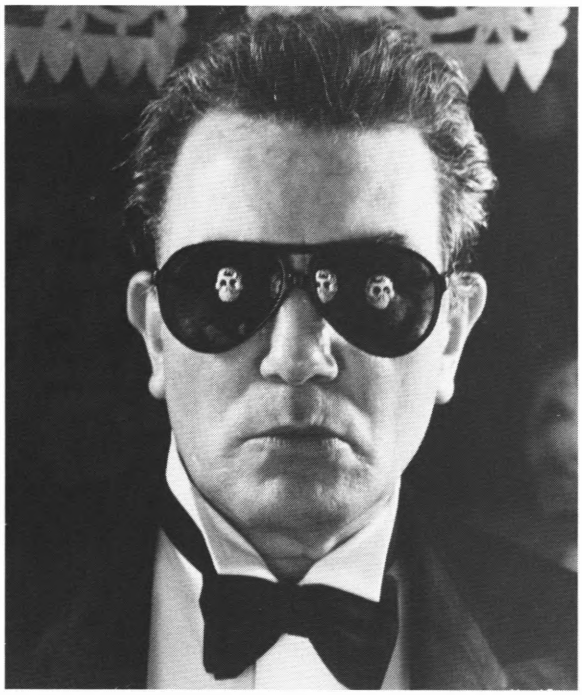
Disse betragtninger affødt af den af Hustons film, der efter min opfattelse forløser det bedste i hans talent: livsappetitten, den selvfølge, hvormed han rent håndværksmæssigt håndterer udtryksmidlerne og endelig det rum, han giver skuespillerne, og som gang på gang bevirker, at deres præstationer i hans film føles så usædvanligt veloplagte. Det er virkelig en film der er BIGGER THAN LIFE.

STEEN SALOMONSEN

Victory – Fangelejrens helte

Jeg forestiller mig, at *Fangelejrens helte* er blevet til som en ren fidus. Den kommercielle kerne har været at føre en række af virkelighedens berømte fodboldspillere gennem tiden sammen i frydefuldt samspil med nogle af lærredets populære stjerner. Inspirationen har været navnlig de tv-transmitterede verdensmesterskaber i fodbold (filmen handler om en fodboldkamp mellem tyskere og allierede fanger under anden verdenskrig). Formålet har været at score på fodboldens popularitet, og endvidere (for *Fangelejrens helte* er ikke en egentlig sportsfilm, men en flugt-film) at rendyrke auraen om den internationale fodbold, som den slog mærkbart igennem i 1978 i Argentina. Dvs. vægtigt ideologisk gods, for dengang i Argentina blev verden større og rystet sammen over en spænding, der kom til at stå som ren og skær menneskelig essens. For sporten tror på mennesket og ærligheden, og holdsporten tror på sammenholdet og kampen som en redelig slagmark. Lad os finde på en historie, der kan favne alt dette, har producenterne bag *Fangelejrens helte* tænkt, og valget faldt på anden verdenskrig, der her tjener som dekoration for en historie, der nærmest omfatter alt, hvad fortælles kan: Eneren overfor kollektivet, individualisten overfor systemet, arbejdere kontra overklasse, englændere kontra amerikanere, tyskere kontra nazister, sammenhold overfor splittelse, undertrykkelse kontra demokrati... altsammen abstraheret op i friheden som universelt princip. Alverdens umenneskelighed og menneskelighed hældt på en enkelt film. Selv kærligheden bliver der plads til i denne totale mandfolke-film; den klaskes lynhurtigt på en sidehandling hen mod slutningen.

På papiret kunne det måske lyde som lidt af en bedrift. Filmen er imidlertid snarere en slags matematisk præstation. En fuldkommen suveræn beherskelse af et funktionelt filmsprog, vidner filmen om, hvilket for det første er ret underholdende og for det andet simpelthen forførende, når man bagefter skærer igennem og ser, hvad al denne ukuelige optimisme var: et stort bluff-nummer. For det kan næppe være alvorligt ment, i så tilfælde er *Fangelejrens helte* noget nær 80'ernes mest naive biografpremiere. Snarere er filmen et eksempel på et af John Hustons særlige talenter (ved siden af det personlige, visionære), nem-



Fangelejrens helte: Michael Caine lægger taktik. Under vulkanen: Albert Finney spejler døden.

lig hans mangel på engagement som en særlig force. Den viser sig her i overblik, overdådig rutine og vidner hermed om, hvad Huston også (og i mine øjne først og fremmest) var: en fremragende fortæller.

EBBE IVERSEN

Under vulkanen

Nej, jeg ved det godt. Man kan ikke med nogen somhelst rimelighed hævde, at *Under vulkanen* hører til John Hustons bedste film. Næppe heller til de næstbedste.

Når filmatiseringen af Malcom Lowrys roman fra 1947 alligevel har en ganske særlig komfortabel plads i mit hjerte, skyldes det til dels, at jeg godt kan lide den desperate konsekvens i beretningen om en mand, som beslutter at drikke sig ihjel. Det er der da destruktivt format over. Men den egentlige, meget personlige og ganske useriøse årsag er, at netop *Under vulkanen* gav mig lejlighed til at møde John Huston. Det skete på filmfestivalen i Cannes i 1984, da instruktøren var 77 år og allerede dengang tydeligt syg. Men hans udstråling var stærk og fuld af autoritet, og hans meninger var så markante som de furede træk i det store ansigt med det tætklippede hvide skæg.

Hvad John Huston havde at sige om *Under vulkanen*, gjorde selvfølgelig hverken filmen bedre eller værre. Men der lå dog en form for trodsigt livssyn i følgende replik: 'Efter min opfattelse er filmens konsul ikke en svag mand. Han er tværtimod en helt. Hans alkoholisme er et forsvar mod tilværelsens urimeligheder, og uden drikkeriet ville hans liv være ubærligt. Alkoholisme er ikke altid bare en afhængighed – tænk på, hvor mange amerikanske forfattere, der har været drankere'!

Opmuntrende ord for enhver, der ikke tilhører afholdsbevægelsen. Og når man nu efter John Hustons død ser tilbage på hans samlede produktion, er det vel også værd at citere, hvad han selv sagde om dengang i Cannes:

'Jeg har stort set altid haft mulighed for at lave det, jeg helst ville. De fejltagelser, jeg har begået, har været min egen skyld. Nogle af mine film betragter jeg som personlige, andre føler jeg mig ikke særlig nært knyttet til. Nogle af filmene instruerede jeg for pengenes skyld, eller fordi de simpelt hen var lette og hurtige at lave. Andre film, nogle få, havde jeg det rart med at lave, og nogle af dem kom jeg endda til at holde af'.

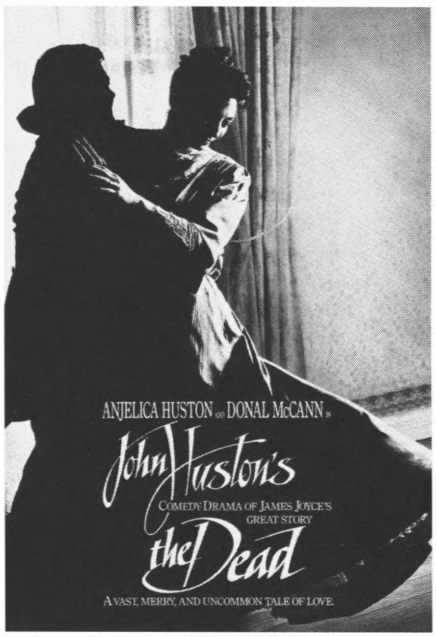
Konfronteret med så nøgtern og ukrukket en ærlighed er det ikke så sært, at man selv kom til at holde af John Huston. Derfor sætter jeg pris på *Under vulkanen'*, og jeg tænker kærligt på dens instruktør den 2. november, hvor de i den heroisk fordrukne konsul Geoffrey Firmins Mexico fester for de døde.

Huston og Jacqueline Bisset på Under vulkanen.

PALLE SCHANTZ LAURIDSEN

Familiens ære

'Do I ice her or do I marry her?' – 'Skal jeg gøre hende kold eller skal jeg gifte mig med hende?' Det er mafia-lejemorderen Charley Partannas (Jack Nicholson) dilemma i *Familiens ære*. Det ender med, at han gør begge dele – i omvendt rækkefølge, forstås. Inden vi når så langt, har vi bevidnet det mest veldrejet ironiske Godfather-spin-off, jeg kender til. Alle, *alle* i den ærekære Prizzi-familie løber om hjørner med hinanden, når de kan se deres snit til det – og deres økonomiske fordel i det. Det bliver til en kompliceret intrige, hvis alvor jævnthen dementeres på forskellig vis: Nicholson har fuld gang i gummiansigtet i rollen som den snedige håndlanger, der med lethed planlægger og – gerne akkompagneret af Rossinis muntre *Den tyvagtige Skade* på lydsporet – udfører det ene koldblodige mord efter det andet, men som har sin tåbelige viden om forelskelse og kærlighed fra populærvidenskabelige magasiner. Godfather'ens stemme er – hvem havde troet det muligt – mere ru, raspet og astmatisk end Marlon Brandos. Herligt er det, når



Familiens ære: Jack Nicholson og Kathleen Turner. The Dead (plakaten t.h.): Donal McCann og Anjelica Huston; nederst Donald Donnelly. Nederst t.v. John Huston.

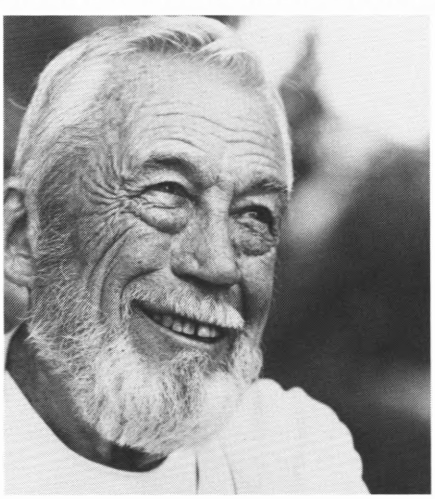
Huston driver gæk med den konventionelle måde at flytte personer tværs over USA: man ser et fly i luften. I *Familiens ære* begynder man at grine tredie gang, det sker. Og man er helt færdig, når det sker ottende og sidste gang.

Det kræver en Huston at lave så meget fis med en genre – uden at genren fortoner sig bag ironiens masker!

IB MONTY

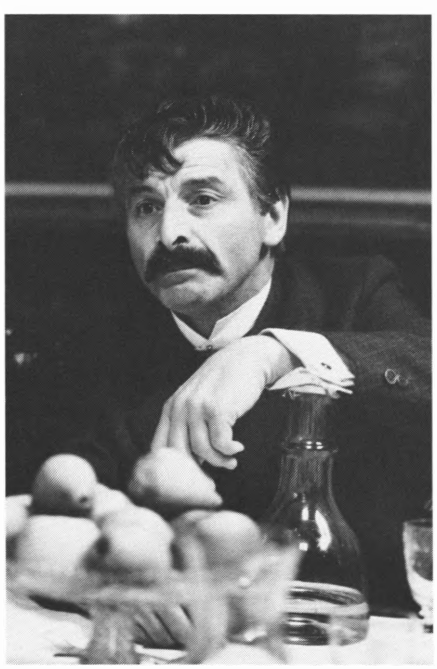
The Dead

At det er den sidste film, Huston har lavet - og jeg har set - farver måske indtrukket. Alligevel er jeg ret sikker på, at jeg også om 10 år vil synes, at hans kongeniale tolkning af Joyces novelle, tro i bogstav og ånd og dog dybt personlig - en fuldendt filmatisering - er Hustons ædleste, klogeste og smukkeste film. Hvad får han ikke på grundlag af et borgerligt juleselskab i Dublin i 1904 fortalt om livet og menneskene, om kærlighe-



den og døden. *The Dead* har mesterværkets selvfølgelighed og naturlighed, er en af de film, hvor kunsten skjuler kunsten, hvori hvert billede, hver gestus, har en betydning. Det er en film, som man ikke har den fjerneste lyst til at analysere, men blot lade strømme over sig.

Endelig er *The Dead* en af de film, der viser, at når de gamle gør mesterværker kan ingen ung måle sig med dem. Hvor storladent at få en sådan sortie.



Filmografi

Film instrueret af John Huston

41: The Maltese Falcon/Ridderfalken
42: In This Our Life/I dette vort liv
Across the Pacific/Angreb på Panama
43: Report from the Aleutians (dok.film)
44: San Pietro (dok.film)
46: Let There Be Light (dok.film)
47: The Treasure of the Sierra Madre/
Tre mand søger guld
48: Key Largo/Uvejrsøen Key Largo
49: We Were Strangers/
De seks fra modstandsbevægelsen
50: The Asphalt Jungle/Asfalt junglen
51: The Red Badge of Courage/Modets røde kokarde
The African Queen/Afrikas Dronning (Eng.)
52: Moulin Rouge/Moulin Rouge (Eng.)
53: Beat the Devil/Fuld af løgn (Eng.)
56: Moby Dick/Moby Dick, den hvide hval (Eng.)
57: Heaven Knows, Mr. Allison/Nonnen og marineren
58: The Barbarian and the Geisha
The Roots of Heaven/Himlens rødder
59: The Unforgiven/De uovervindelige
61: The Misfits/De frigjorte
62: Freud – The Secret Passion/Hemmelige lidenskaber
63: The List of Adrian Messenger/Den sidste på listen
64: The Night of the Iguana/Fanget i natten
66: La bibbia/Bibelen (Ital.)
67: Casino Royale/
James Bond 007 – Casino Royale (Co-I) (Eng.)
Reflections In a Golden Eye/Glimt i et gyldent øje
68: Sinful Davey/Slynglen Davey (Eng.)
69: A Walk with Love and Death
The Kremlin Letter/Brevet til Kreml
72: Fat City/Fat City
The Life and Times of Judge Roy Bean/
Vestens b[illegible]ge dommer
73: The Mackintosh Man/
Med ryggen mod muren (eng.)
75: The Man Who Would Be King/
Manden der ville være konge
76: Independence (kortfilm)
79: Wise Blood/Ondt blod
80: Phobia/Morderens mareridt (Canada)
81: Victory/Victory – Fangelejrens helte
Annie/Annie
84: Under the Volcano/Under vulkanen
85: Prizzi's Honor/Familiens ære
87: The Dead/The Dead – De døde

Italiensk film fra Il Duce til Den sidste kejser

– et historisk vue over den italienske filmbranches op- og nedture gennem de sidste 50 år.

af Eva Jørholt

C'era una volta in Italia - eller, ret beset, 'tre volte' - hvor der blev lavet film, så det gav genlyd langt uden for 'støvlens' grænser.
Første gang var helt tilbage i filmens tidligste barndom, hvor italienerne excellerede i historiske kolossalfilm - som Enrico Guazzonis *Quo Vadis?* (1912) og, ikke mindst, Giovanni Pastrones *Cabiria* (1915) - der skulle blive uvurderlige inspirationskilder for såvel D.W. Griffith som Cecil B. DeMille.

Anden gang italiensk film slog sit navn fast i international sammenhæng, var umiddelbart efter anden verdenskrig, hvor den navnkundige neorealisme skabte fornyelse på den internationale filmscene ved at tage kameraet med ud i det virkelige liv og filme dagligdagens mennesker og småbegivenheder.

Og tredje gang var en snes år senere. Da oplevede italiensk film nemlig en sådan renæssance, at Christian Braad Thomsen i dette blads spalter (Kosmorama nr. 106, 1972) følte sig foranlediget til at omtale den som et overflødighedshorn. Og dét kan vel næppe kalde en overdrivelse, i betragtning af at 'landet, hvor citronerne blomstrer' i begyndelsen og midten af 70'erne berigede filmhistorien med mesterværker som Viscontis *De lange knives nat* (1970), *Døden i Venedig* (1971), *Ludwig* (1972) og *Vold og lidenskab* (1974); Bertoluccis *Edderkoppens strategi* (1970), *Medløberen* (1971), *Sidste tango i Paris* (1972) og *1900* (1976); Pasolinis *Teorema* (1968), *Medea* (1970), og *Salò - eller de 120 dage i Sodoma* (1975); Fellinis *Satyricon* (1969), *Roma* (1972) og *Amarcord* (1973); Antonionis *Zabriskie Point* (1969) og *Profession: Reporter* (1975); Rosis *Ingenmandsland* (1970), *Lucky Luciano* (1973) og *Magten og dens pris* (1975)....

Marcello Mastroianni og Il Duce i Scolas En ganske særlig dag *(1977).*

Også på niveauet lige under mesterklassen skete der interessante ting i italiensk film dengang: den politiske thriller dyrkedes af folk som Damiano Damiani (*Jeg er bange*, 1977), Elio Petri (*Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke*, 1970) og Marco Leto (*Professor Rossinis tvungne ferie*, 1973), samtidig med at enere som Ermanno Olmi og brødrene Taviani for alvor slog deres navne fast inden for den mere poetiske genre med mesterværker som hhv. *Træskotræet* og *Padre Padrone* (begge fra 1977). På det kønspolitiske område huserede Liliana Cavani (*Natportieren*, 1973) og Lina Wertmüller (*Syv skønheder*, 1976), mens Marco'erne Bellocchio og Ferreri samt Ettore Scola hver på deres måde tog italienernes politiske og seksuelle traumer op i film som *I faderens navn* (Bellocchio, 1971), *Det store ædegilde (Ferreri, 1973) og En ganske særlig dag* (Scola, 1977).

Jo, italiensk film har haft sine storhedsperioder. Det er sikkert og vist! I de sidste ti år har der imidlertid været langt imellem de italienske film på det danske biografrepertoire. Det skyldes formodentlig ikke en eller anden form for akut italofobi hos den samlede flok af danske filmimportører, men snarere at der en dag blev sat prop i overflødighedshornet. I midten af 70'erne produceredes der 250-280 film om året i Italien, mens tallet i 1985 var faldet til kun 89. Naturligvis var ikke alle 250-280 årlige produktioner filmkunstneriske hovedværker, men den livskraftige industri skabte en slags drivhusmiljø, hvor nye talenter kunne spire og de gamle blomstre længe. Omvendt siger det næsten sig selv, at en nation af Italiens størrelse, som kun laver 89 film om året (også her er revl og krat talt med), ikke kan

egne med at finde ret mange guldæg under den magre høne.

I internationale filmkredse begyndte man i slutningen af 70'erne at omtale italiensk film som forhenværende eller ligefrem afdød. Somme udenlandske iagttagere mente at kunne spore antydningen af en vejrtrækning hos patienten, mens andre erklærede liget stendødt. Øjensynlig var det de første, der havde ret, for pludselig synes italiensk film nu at vågne af sin dødlignende coma-tilstand. Herhjemme har der blot inden for det sidste års tid været tale om en veritabel italiensk invasion af biograflærrederne. Det startede med Rosis *Historien om et bebudet mord*, og siden

Italiensk stumfilms historiske superfilm før Hollywood: Pastrones Cabiria *(1915) var super-super.*

kom så Bertoluccis *Den sidste kejser*, Fellinis *Intervista*, Wertmüllers *Camorra*, Scolas *Familien*, Taviani'ernes *Godmorgen Babylon*, og endelig *Sorte øjne* af Nikita Mikhalkov.

Alt andet lige, så er det vel i grunden ikke så dårligt scoret af en afdød. Jeg skal afholde mig fra at forsøge at give nogen medicinsk forklaring på fænomenet og istedet se lidt nærmere på de økonomiske og strukturelle forhold, som først sendte italiensk film under mulde og senere lod den genopstå fra de døde. Men først et tilbageblik til en ganske særlig periode i italiensk historie, hvor grunden blev lagt til mangt og meget i det moderne Italien, herunder i vidt omfang også den italienske filmscene, som den tager sig ud i dag.

Il Duce og den syvende kunstart

Da Mussolini tog magten i Italien i 1922, var filmen endnu kun ved at træde sine barnesko, dvs. den havde endnu ikke lært at tale, ligesom dens billedsprog endnu ikke var fuldt udviklet. Blandt andet derfor var fascisternes interesse for filmen i begyndelsen ikke særlig udtalt. Dertil kom, at den nationale filmindustri ved 1. verdenskrigs afslutning nærmest var blevet væltet over ende af amerikanske, tyske og franske film, der nu havde fået fri adgang til det italienske marked. Stribevis af filmselskaber gik konkurs, og mange af de instruktører, teknikere og skuespillere, som få år tidligere havde skabt respekt om italiensk film og gjort Italien til datidens førende filmnation (kvantitativt set), udvandrede til Tyskland, Frankrig og USA. Katastrofen aftegnede sig markant i produktionstallene: hvor Italien i sin glansperiode havde produceret omkring 700 film årligt, faldt tallet i midten af 20'erne til kun omkring 10 (ti!) spillefilm om året.

Umiddelbart kunne fascisterne altså ikke se nogen grund til at interessere sig synderligt for denne hensygnende (stum) filmindustri, men noget tyder på, at de alligevel ret tidligt havde en fornemmelse af, at filmen trods alt måtte kunne bruges til et eller andet i propagandamæssig sammenhæng, for allerede i 1924 oprettede de et statsligt selskab for ugerevy- og kortfilmproduktion, LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa). LUCE skulle til at begynde med blot lave oplysende film af typen 'Biernes liv' eller 'Blodets kredsløb', men efterhånden ændrede selskabets mission sig til udelukkende at sprede det fascistiske lys over landet.

Videre forsøgte man i 1926 at bremse *lidt* for strømmen af udenlandske film gennem en kvotaordning, der pålagde biograferne at vise mindst én italiensk film for hver 10 importerede. Denne 10 procents-kvote udvidedes i 1928 til 25 procent.

Da der kom lyd på strimlerne i begyndelsen af 30'erne, vaktes Mussolinis interesse for filmmediet imidlertid for alvor. LUCE udstyredes allerede i 1930 med sofistikeret lyd-apparatur, da man skønnede, at Il Duce's opflammende taler ville få væsentlig større effekt, hvis biografgængerne også fik mulighed for at *høre* dem. Og det kom italienerne så til, eftersom det ved dekret blev pålagt hver eneste biograf i Italien at vise LUCE's film.

Derudover oprettede fascisterne et sindrigt system til støtte af den sande, nationalt sindede og patriotiske italienske film. De akkrediterede produktionsstudier kunne således nyde godt af en udstrakt økonomisk statsstøtte, forudsat at producenten kunne godtgøre, at der var tale om 'kunstnerisk værdifuldt' film, hvilket i den fascistiske terminologi var synonymt med film, som ikke på nogen tænkelig måde modarbejdede styret. Støtten, der fra 1934 blev administreret af et særligt organ, La Direzione Generale per la Cinematografia, som hørte direkte under Propagandaministeriet, havde form af favorable lån, formidlet gennem den statslige Banca Nazionale del Lavoro. Man kunne låne op til 60 procent af filmens produktionspris, og hvis studierne bar sig rigtigt ad, behøvede de kun at betale en lille del af pengene tilbage. Een hensigtsmæssig måde at sikre økonomien på var således at sørge for at få en fascistisk toppolitiker anbragt som gallionsfigur i studiets ledelse. Dét var lige så meget værd som penge på selv de værste publikumsflops.

For yderligere at støtte filmindustrien oprettede de fascistiske magthavere, også i 1934, en statslig kæde af biografer fordelt over hele landet (ENIC), og, ikke mindst, de lukkede i 1938 ved lov Italiens grænser for de store amerikanske filmselskaber, the majors. Og endelig oprettede man et særligt organ, ENIPE (Ente Nazionale Importazione Pellicole Estere), som fik til opgave at gennemse alle udenlandske film, som ville have adgang til det italienske marked, og luge dem rene for uønsket ideologisk indhold, inden de blev vist for italienerne. Denne foranstaltning blev ledsaget af et forbud mod, at udenlandske film kunne vises på originalsproget. Alle skulle de eftersynkroniseres til italiensk, hvilket først og fremmest var begrundet i de forhold, at det derved blev væsentligt lettere at si alle 'skadelige' ideologiske budskaber fra: man kunne jo blot udforme den italienske dialog, så den faldt i hak med de fascistiske idealer, uden smålig skelen til den oprindelige manuskripts- og dialogforfatters kunstneriske ambitioner.

Selv om fascisternes forkærlighed for filmen helt klart skyldtes en udbredt tiltro til dens propagandamæssige slagkraft - de omtalte ligefrem filmen som 'det stærkeste våben' - og selv om de af denne grund stillede filmen i den fascistiske stats tjeneste, så fik den ikke desto mindre en stribe positive effekter for filmbranchen. For det første muliggjorde den statslige støttepolitik en i alt fald kvantitativt set særdeles veludviklet

produktion. For det andet koordinerede og effektiviserede la Direzione Generale per la Cinematografia produktions- og udlejningssektoren. Efter hollywoodsk forbillede oprettede fascisterne for det tredje i 1937 den gigantiske filmby Cinecittà lidt uden for Roms centrum. Og endelig kom den stærkt protektionistiske politik i forhold til udenlandske film til at fungere som lidt af et drivhus for den nationale produktion.

Kombinationen af alle disse forholdsregler gav således den italienske filmindustri de allerbedste vækstbetingelser i slutningen af 30'erne og begyndelsen af 40'erne, og resultatet afspejlede sig i de voldsomt stigende produktionstal: hvor Italien i 1930 kun havde lavet i alt 12 film, var tallet i 1942 oppe på 119 spillefilm af normal biograflængde.

De hvide telefoners film: Gastone Moschini i Camillo Mastrocinques La danza dei milioni *(1940).*
Neorealismen i svøb: Massimo Girotti og Clara Calamai i Viscontis Ossessione *(1942) efter James M. Cains 'Postbudet ringer altid to gange'.*

Den talmæssige side af sagen var der med andre ord ikke noget i vejen med, men anderledes forholdt det sig med indholdssiden, der var noget af en tynd kop te. Italiensk film i 30'erne begrænsede sig (med ganske få undtagelser) til tre typer: dokumentarfilm af mere eller mindre fascistisk tilsnit, men uden en Leni Riefenstahls genialitet; rene formøvelser (den såkaldte kalligrafiske stil), og totalt virkelighedsfjerne og eskapistiske melodramaer og komedier, der udspillede sig i overklassemiljøer. Da en stor del af handlingen i denne sidste type film som oftest var henlagt til heltindens boudoir, hvori en hvid telefon var fast inventar, omtales disse værker også som 'hvide telefon-film'. Det skal understreges, at disse film ikke havde andet end settingen til fælles med f.ex. Ernst Lubitschs og (senere) George Cukors elegante og slagfærdige komedier.

Selv om kvaliteten langt fra stod mål med kvantiteten, så hører det også med til dette billede af italiensk film under fascismen, at det var hér, sædekornet blev lagt til det, der nogle år senere skulle blive italiensk films andet store internationale gennembrud. Dels var der en række tænksomme og kunstnerisk talentfulde unge mennesker, som ved forskellige former for assistentjobs rundt om i de blomstrende studier fik en praktisk introduktion til den mere håndværksmæssige side af mediet; dels oprettedes rundt om på universiteterne en række fascistiske studiekredse (G.U.F.), hvor man diskuterede film mere ud fra en kinematografisk end fra en egentlig fascistisk synsvinkel; og endelig fik Italien i 1935 en filmskole, Centro Sperimentale di Cinematografia. På Centro Sperimentale undervistes bl.a. i Eisensteins, Pudovkins og Balázs' realisme- og montageteorier, og blandt eleverne fandt man navne som Roberto Rossellini, Pietro Germi og Michelangelo Antonioni. I 1937 startede skolen sit eget filmtidsskrift, det endnu i dag eksisterende Bianco e Nero, der sammen med det to år ældre blad Cinema (som lededes af Mussolinis søn Vittorio) kom til at fungere som teoretisk knudepunkt for det frodigt spirende talent. I den lange række af kritikere i Cinema optrådte således f.ex. både Visconti og Antonioni, der - paradoksalt nok - netop kunne tillade sig at komme med udfald mod datidens italienske filmproduktion, fordi bladets chefredaktør hed Vittorio Mussolini. Den fascistiske kransekagefigur fredede så at sige Cinema fra overgreb fra magthaverne.

Da Il Duce's tid som fører i 1943 fik en brat ende, kendetegnedes italiensk film således på den ene side af en økonomisk blomstrende, men indholdsmæssigt gold og middelmådig industri, og på den anden af en spirende talentmasse, hvis navne imidlertid kun fik lov til at optræde meget sporadisk på creditlisterne i den fascistiske æras film. Da disse to komponenter forenedes efter krigens afslutning, var resultatet eksplosivt: man kaldte det neorealisme!

Hvad udadtil vindes, skal indadtil tabes

Mens den internationale filmkritik faldt i svime over Viscontis *Ossessione* (1942) og senere *Jorden skælver* (1948), Rossellinis *Rom - åben by* (1945), De Sicas *Cykeltyven* (1948) og *Umberto D* (1952) osv., var neorealismen knap så populær i sit hjemland. Det italienske publikum var ikke synderlig interesseret i at betale penge for at se sine egne hverdagskonflikter udpenslet på biografl ærredet. Af de neorealistiske film blev kun *Rom - åben by* en publikumssucces i sit hjemland - og da den første befrielsesrus og generelle efterkrigsforbrødring var vel overstået, fik neorealismen også fjender i politikerkredse. Landet skulle samles og genopbygges, og i den forbindelse var enhver form for subversiv kunst uvelkommen.

Det var dog ikke filmen generelt, der faldt i unåde hos de nye politiske magthavere, kun den samfundskritiske neo-

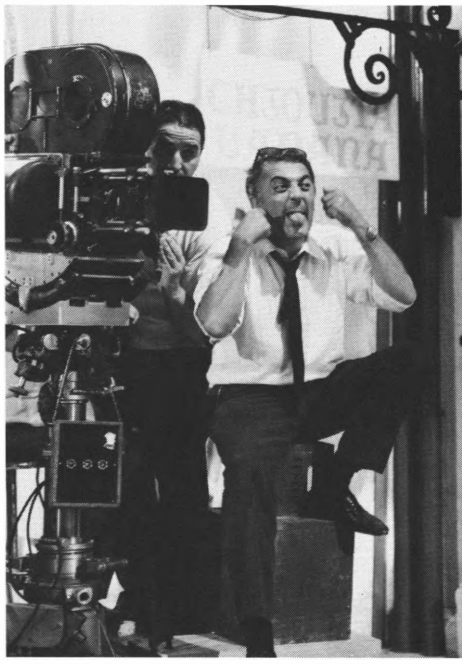
realisme (sådan oplevedes den i alt fald i regeringskredse). Filmproduktionen i øvrigt ansås tværtimod for et middel til at skabe goodwill for Italien i udlandet og dertil sikre landet nogle hårdt tiltrængte eksportindtægter.

Denne holdning afspejlede sig i vedtagelsen af en ny filmlov i 1949, ifølge hvilken film kunne få statsstøtte, alt efter hvor store publikumssucces'er de viste sig at være. Det betød, ikke overraskende, at de neorealistiske hovedværker blev spist af med håndører, mens f.ex. Julien Duviviers fransk/italienske coproduktion *Don Camillos lille verden* kunne inkassere et 3-cifret antal millioner lire i støtte fra den rundhåndede statskasse. Ikke netop en ordning, der befordrede lødigheden i italiensk film - som filmhistorikeren Arthur Knight skriver i 'The Liveliest Art': 'Indeed, no system could have been more ideally designed to encourage wastefulness and to discourage creativity.' Og producenten Carlo Ponti udtrykte i 1953 sit eget og sine kollegers dilemma således: 'Enhver, der vil producere film, bevæger sig i dag ud i et minefelt af kompromis'er, intimideringer og alskens former for pression. Hvis en producent er virkelig modig, kan han løbe en risiko én gang. Anden gang vil han foretrække at investere sine penge i rene underholdningsfilm, der ikke alene med sikkerhed vil give overskud, men som efter al sandsynlighed tillige vil indbringe ham en præmie for exceptionel kvalitet.'

1949-loven videreførte tillige den udspekulerede kreditgivning gennem Banca Nazionale del Lavoro. For at komme i betragtning til et sådant statsgaranteret lån på favorable vilkår måtte producenten først indsende manuskriptet til ideologisk godkendelse i et embedsmandsudvalg. Dermed var den direkte forhåndscensur med andre ord genetableret, og det samme var selvcensuren. Som Vittorio De Sica sagde i 1955 i et interview med Le Monde: 'Den værste af vores forhåndscensurer er selvcensuren. Når vi forbereder en film, skriver den eller optager den, hænger der til stadighed en mørk skygge over os. Vi kan ikke tillade os over for vore producenter at lave film, hvis rentabilitet kan bringes i fare af en negativ dom fra regeringen eller kirken. Derfor indlader vi os, undertiden ubevidst, på kompromiser.'

Indirekte og direkte censur var imidlertid ikke de eneste problemer, de italienske filmskabere havde at kæmpe imod i 50'erne og begyndelsen af 60'erne. Som nævnt svigtede publikum de neorealistiske mesterværker, men det var ikke ensbetydende med, at de så

Neorealismens fattige afløses af folkekomediens med rundere former: Gina Lollobrigida i serien Brød, kærlighed og..., *her* jalousi *(Luigi Comencini, 1954).*
Kunsten kom igen med bl.a. Fellini (t.h.), mens amerikanerne lavede superfilm i Cinecittà, yderst t.h. Liz Taylor i Cleopatra *(Joseph Mankiewicz, 1963).*



myldrede ind for at se andre italienske film. Den absurde støttepolitik bevirkede nemlig, at italiensk film, med ganske få undtagelser, pany blev en lind grød af kommercielle formler og emner, som end ikke italienerne selv gad spilde tid og penge på. Nej, når man gik i biffen, så var det for at se den hollywoodske drømmefabriks produkter, som siden 1944 atter havde fået om ikke fri, så dog friere adgang til de italienske lærreder. De udenlandske producenter blev nemlig i 1949 pålagt en særlig eftersynkroniseringsafgift: alle importerede film skulle stadigvæk versioneres til italiensk, men nu blev det tillige et krav, at dette arbejde skulle foregå i Italien og udføres af italienere, samtidig med at den udenlandske producent måtte betale en vis afgift for overhovedet at få sin film versioneret. Ordningen skabte jobs i den italienske filmindustri, samtidig med at den satte en vis form for bremseklodser på amerikansk films fremmarch i Italien. Imidlertid fandt the majors det ikke særlig morsomt at have større summer af gode dollars stående indefrosset i Italien, og da italienerne krævede, at pengene fra eftersynkroniseringsafgiften skulle anvendes på filmproduktion inden for Italiens grænser, flyttede Hollywood snedigt en del af sine større studieproduktioner - såsom Mervyn LeRoys udgave af *Quo Vadis?* (1950), William Wylers *Ben Hur* (1958) og Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* (1961) - til Cinecittà (også kaldet 'Hollywood ved Tiberen'), hvor det tekniske personale i øvrigt kunne spises af med væsentligt lavere hyrer end deres kolleger i Los Angeles.

Amerikanernes tilstedeværelse i Cinecittà, der varede lige til afgiften på eftersynkronisering blev fjernet igen i 1963, fik to konsekvenser for italiensk film: på den ene side oparbejdedes der en solid professionalisme i landets filmtekniske kredse, men på den anden side smittede de dollarstærke amerikanske produktioner også af på den nationale

filmindustri, hvis produktionsomkostninger steg til fuldstændig absurde højder, og jo dyrere hver enkelt film blev, jo færre kunne der produceres inden for de givne rammer.

Hvor produktionen stod i krisens tegn i slutningen af 50'erne, havde udlejerne og specielt, biograferne til gengæld kronede dage takket være Hollywood. Aldrig hverken før eller siden er italienerne gået så meget i biografen som i 1955. Dét år blev der i alt i Italien solgt ikke færre end 819 millioner biografbilletter, hvilket svarer til, at hver italiener i teorien har set lidt over 15 film på bare ét år, og hele 'Støvlen' husede på det tidspunkt 11.000 biografer. Men som det skete overalt i verden i slutningen af 50'erne og op igennem 60'erne, faldt biografernes tiltrækningskraft i takt med, at TV gradvist indtog sin plads som husalter i de små hjem. Således også i Italien, hvor be-

søgstallene begyndte at tegne en nedadgående kurve.

I et forsøg på at vende udviklingen besluttedes det at styrke statens engagement i filmsektoren, og i 1958 oprettedes derfor et overordnet statsligt organ, Ente Gestione Cinema (EGC), der skulle samle de offentlige filmvirksomheder under én hat, dvs. produktionscentret Cinecittà, Istituto LUCE (som ud over en vis produktion af både spille- og kortfilm tillige kom til at rumme det statslige filmarkiv) samt, fra 1966, Italnoleggio, der skulle beskæftige sig med udlejning af kunstneriske kvalitetsfilm og drive biografer i samme ånd.

Selv om EGC naturligvis nød godt af offentlige tilskud, viste det sig relativt hurtigt, at erhvervsvirksomhed og statsligt bureaukrati går meget dårligt sammen. Ikke på nogen af deres respektive felter kunne de statslige selskaber klare sig i konkurrencen med de private, og så kan man naturligvis sige, at ideen med et statsligt engagement på et område som filmens vel netop må være at se stort på profithensyn og hjælpe mere marginale værker til og ud i verden. Sådan var det imidlertid ikke i Italien, hvor det fra politisk side mere eller mindre forventedes, at de statslige virksomheder hvilede i sig selv. Resultatet blev derfor, at der hverken blev produceret, distribueret eller vist meget mere filmkunst inden for den statlige sektor end udenfor.

Når italienerne gik i biffen i begyndelsen af 60'erne, var det stadigvæk i vidt omfang for at se amerikansk film, hvilket naturligvis var uacceptabelt set fra den italienske filmbranches synspunkt. Blandt andet for at få en del af den amerikanske kage og samtidig beskytte den spage nationale film vedtog parlamentet derfor i 1965 en ny, stærkt protektionistisk filmlov.

Italiensk film i statsligt ilttelt

- baggrunden for det store come-back i 70'erne

1965-loven (også kaldet Legge 1213 eller Legge Corona) tog i vidt omfang tråden op fra de tidligere italienske lovgivninger på filmområdet. Låneordningen gennem Banca Nazionale del Lavoro blev gjort endnu mere fordelagtig. Nu blev det bogstaveligt talt risikofrit at producere film i Italien, idet loven ud over at fastsætte en så lav rente som muligt i forhold til diskontoen og en relativt lang løbetid, ydermere som noget nyt indførte det princip, at alle biografrettigheder på en film efter 3 år ville overgå til staten, såfremt filmen ikke havde nået at spille sig ind i løbet af denne periode. Samtidig blev producenten ved denne transaktion befriet for alle gældsforpligtelser.

Allerede de første år efter lovens ikrafttræden firdobledes italiensk filmproduktion i forhold til årene umiddelbart før. Og i takt med Italiens indtræden i 'den telektroniske tidsalder' - og filmbranchens deraf følgende problemer - er statens økonomiske andel i filmproduktionen steget støt: i 1965 lå denne andel på cirka 30 procent, stigende til 57 procent i 1978, og hele 67 procent i 1982.

Ja, Legge Corona gav producenterne kronede dage, og ikke alene med den særdeles fordelagtige kreditordning, for producenterne fik også en særlig statspræmie på 13 procent af de nationale films nettoindtægter i løbet af disses første fem år på markedet. Uagtet at denne form for støttepolitik, som kun giver til dem, der har i forvejen, allerede ved flere lejligheder havde afsløret sine uheldige side-effekter - opblomstring af kommercielle underholdningsprodukter af den mest spekulative slags og hensygnen af den kunstneriske film - videreførte man altså princippet ud fra en (i sig selv meget fornuftig) idé om, at det ved et sådant automatisk støttesystem ville være mulig at komme uden om den korruption og nepotisme, som ellers er en af bærepillerne i det italienske samfund.

Hvor prisværdige intentionerne end må have været, så var resultatet generelt set meget lig de erfaringer, man tidligere havde gjort: såkaldte 'filoni' i lange baner, dvs. serieproduktion af spaghettiwesterns, politi- og gangsterfilm, samt en træt og til det pornografisk grænsende efterligning af den gamle 'commedia all 'italiana'tradition. Dermed ikke være sagt, at der ikke kunne produceres aldeles udmærkede film inden for disse rammer (beviset er Sergio Leones 'Dollar-trilogi'), men i størsteparten af filoni'erne var der ikke mange kunstneriske kvaliteter at hente. Det var samlebåndsprodukter, hvis eneste eksistensberettigelse var at fylde producenternes tegnebøger.

Der indførtes tillige et nyt begreb, de såkaldte nationalitetsattester, som efter en række nærmere retningslinier udstedtes til italienske filmproduktioner. De film, der opnåede disse attester, fik uden videre ret til mindst 25 dage på plakaten i mindst én premiere-biograf, forudsat at filmen i øvrigt hverken var pornografisk eller på anden måde ud til bens. Biografejeren fik på sin side ret til at slippe for en pæn del af den ellers obligatoriske statsafgift på billetindtægterne (21 procent i 1965), når han kørte disse nationalitetsattestudstyrede film.

Sidst, og absolut mindst, betænkte man filmselskaberne, som sandelig også fik en statslig præmieordning, ikke på 13, men kun på 0,4 procent af spilleindtægterne i løbet af filmens første fem år i distribution. Disse penge udbetaltes lige så automatisk som produktionspræmierne og kom således den samme type film til gode. Imidlertid oprettede man

også - som en slags kulturelt alibi - en kvalitetspræmieordning. Staten udskrev årligt 20 kvalitetspræmier à 40 millioner lire (dengang svarende til ca. 400.000 kr.) til kunstneriske film, men hvor produktionspræmierne har fulgt pristalsudviklingen i det inflationsplagede Italien, er kvalitetspræmierne blevet stående på samme nominelle beløb lige siden 1965, hvilket betyder, at deres reelle værdi i dag kun er cirka en sjettedel af, hvad de var værd i 1965. Dét siger ikke så lidt om, hvad det var lovgiverne lagde vægt på at fremme: kommercielle og eksportbare underholdningsprodukter.

Alligevel kom den økonomiske saltvandsindsprøjtning i 1965 også til at smitte af på den kunstneriske film, selv om den altså ikke direkte blev betænkt med midler i noget nævneværdigt omfang. For når producenterne ikke satte noget til ved at gå ind i selv marginale filmprojekter, blev det nemlig ulige meget nemmere også for film*kunstnerne* - debuterende såvel som gamle rotter i faget - at finde velvillige mæcener med åbne tegnedrenge.

Dét var den økonomiske baggrund for italiensk films store come-back i begyndelsen af 70'erne. Boom'et var naturligvis parret med en usædvanligt frodig idé-rigdom og tilstedeværelsen af en hel stribe talentfulde instruktører - nye såvel som gamle - men det er nu engang sådan i denne branche, at hvor man sagtens kan lave noget, der vil blive kaldt film, uden at være i besiddelse af hverken ideer eller talent men bare penge nok, så skaber omvendt nok så mange ideer og nok så sprudlende talenter ingen film, hvis kassen er tom.

Dødsstødet

Alt imens italiensk film fejrede triumfer over hele verden, var der folk nok hjemme i Italien, der begyndte at interessere sig for TV-mediets muligheder. Lokal-TV blev det store dyr i åbenbaringen, og efter en periode med piratsendere og ophedede parlamentsdebatter skar Forfatningsdomstolen igennem i juni 1976:

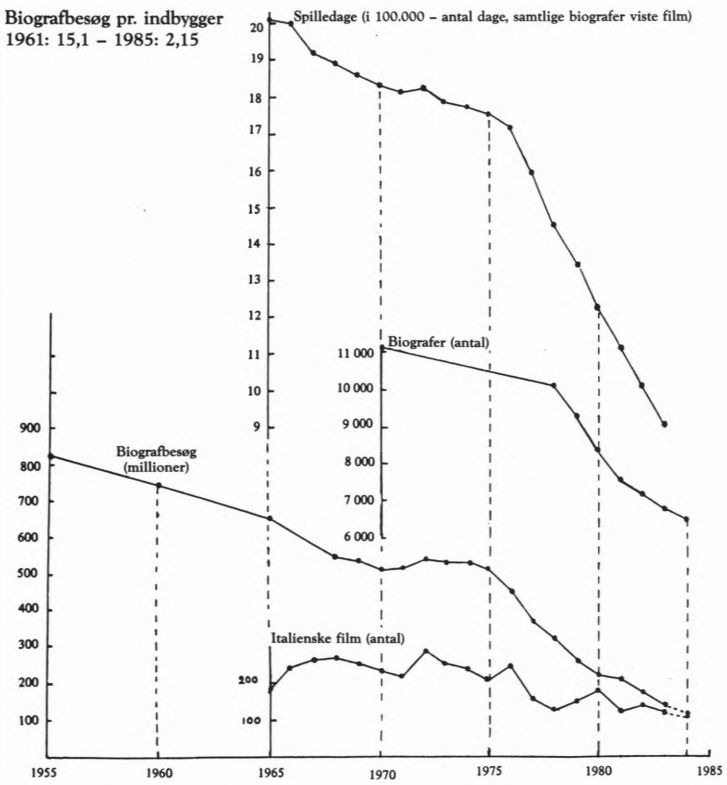
60ernes yderpunkter: Antonionis Den røde ørken *(64) med Monica Vitti og Leones spaghettiwestern* En nævefuld dollars *(64) med Clint Eastwood.*

det statslige TV RAI's hidtidige ætermonopol blev ophævet, og der åbnedes mulighed for privat lokal-TV-virksomhed.

I ethvert andet land end Italien ville en sådan beslutning være blevet fulgt op af forskellige former for love og regulativer til afbalancering af det samlede mediebillede, men ikke hér. Jungleloven blev den italienske mediesektors eneste juridiske rettesnor, og resultatet var, at private lokal-TV-sendere i hobetal snart skød op som ukrudt over hele landet. Alle de mange nye TV-stationer kæmpede en hård indbyrdes kamp om de reklamepenge, som skulle finansiere dem, og da der var alt for mange om buddet, var det kun 'the fittest', der overlevede, mens resten blev opkøbt af smarte forretningsmænd, der lugtede penge. Efter nogle år dannedes således - ved siden af de rent lokale stationer og klart i strid med lovens bogstav - en lille håndfuld særdeles magtfulde nationale TV-networks, der ikke alene var i stand til at tage pusten fra RAI, men også lukkede luften fuldstændig ud af filmbranchens boom, som meget hurtigt blev forhenværende.

I dette mylder af private TV-kanaler var det kun de færreste, der havde råd til selv at producere programmer. I stedet sendte de så massevis af billige TV-serier og film, fortrinsvis af amerikansk herkomst. Opgørelsen viser, at der f.ex. i 1984 gennemsnitligt blev vist 2000 (sic!) film om dagen på alle de italienske TV-kanaler tilsammen.

Med et så stort udbud af film og TV-serier kan det ikke undre, at biograferne mistede en stor del af deres tiltrækningskraft. Deres største aktiv var det store lærred, og ikke engang dét var særlig attraktivt, eftersom de fleste italienske biografer er i en elendig forfatning, såvel hvad angår komfort som teknisk udstyr. Kun i meget begrænset omfang kunne biograferne tilbyde friskere produkter end TV-kanalerne, eftersom de private networks ingenlunde var til sinds at overholde den (teoretisk set) obligatoriske 'karens-tid' på 2 år fra en films biografpremiere til dens visning på TV. Mens distributørerne var lige så interesserede som TV-kanalerne i så vidt muligt at omgå loven og vise filmene så hurtigt som muligt på TV, så måtte biograferne og filmkunsten deles om at sidde tilbage med Sorteper, når spillefilmene blev drønet ud på den lille skærm som en slags samlesæt imellem de utallige reklameindslag.



Udviklingen i den italienske filmbranche siden 1955. T.h. Charlotte Rampling i Liliana Cavanis Natportieren *(73) om diverse perversioner.*

Den relative publikumstilbagegang, som de italienske biografer havde oplevet siden det virkelig store år 1955, var for intet at regne med det styrtdyk, som tilskuertallene tog i sidste halvdel af 70'erne og første halvdel af 80'erne. I 1985 blev der kun solgt 123,1 millioner biografbilletter i Italien, og selv om det kan lyde af meget i danske ører, så svarer det til, at italienerne dét år hver især kun gik i biffen gennemsnitlig to gange, mens de 30 år tidligere som nævnt havde været helt oppe på 15 gange. Nærmest i bundter har de italienske biografer måttet dreje nøglen om og skifte stolerækkerne ud med supermarkedsvarer eller lignende. Hvor Italien i 1955 kunne prale af sine 11.000 biografsale, er der i dag kun knap 1800 tilbage, og for de fleste af dem, der overlevede, er tilværelsen en stadig kamp for overlevelse. Det er ikke alene det svigtende publikums skyld, men har i lige så høj grad noget at gøre med, at der er opstået nogle mægtige monopoler såvel i udlejningssektoren som blandt premiere-biografferne i de største byers centre.

Udlejerne presser i vidt omfang biograferne i de små og mellemstore provinsbyer, i forstæderne og i det sydlige Italien til block-booking, dvs. at de for at få én sællert på plakaten er nødt til at tage en hel pakke umulige film med i købet. Denne praksis er så udbredt, at mange biografejere foretrækker blot at betale den fastsatte minimumsleje for disse film og sende dem tilbage i uåbnet emballage, frem for at køre dem for tomme sale. Dertil kommer, at en films økonomiske levetid er blevet væsentligt kortere, forstået på den måde, at den helst skal spille sig ind så hurtigt, og dermed så økonomiske rationelt, som muligt. I 1978 var det kun omkring 60 procent af en films indtægter, der lå inden for det første år, mens det i 1983 var blevet reglen, at en film spillede 90 procent af sine samlede indtægter ind i løbet af de første 12 måneder efter premieren. Det betyder, at en film er praktisk talt død i biografsammenhæng, når den forlader de store premierebiografer, så der kun er krummerne fra de riges bord tilbage til alle de øvrige biffer, som ikke kan smykke sig med 'prima visione' betegnelsen. Og hvis filmen så ovenikøbet har været vist på TV, inden den når de mindre biffer, ja så er der ikke mange lire tilbage at pine ud af den.

Mens udlejerne og prima visione-biograferne ikke kom til at mærke noget synderligt til krisen, så slog publikumstilbagegangen så meget desto hårdere for de øvrige biografer *og* for produktionen, hvis mange støtteordninger i vidt omfang finansieredes af afgiften på entré-indtægterne. Som allerede nævnt produceredes der i 1985 kun 89 spillefilm i Italien, og heraf var de 9 internationale co-produktioner.

Den statslige sektor af italienske film gik nærmest helt i sort i perioden fra 1975 til 1985. Cinecittàs ordrebog havde blanke sider på grund af nedgangen i produktionen af biograffilm, og fra TV's side var der heller ikke mange ordrer, da stationerne jo købte hovedparten af deres programmer i udlandet og producerede resten enten i egne TV-studier eller i private filmstudier, hvis priser det tunge og teknisk utidssvarende Cinecittà ikke kunne hamle op med. Italnoleggio ramtes endnu hårdere: det gik i 1983 slet og ret konkurs og måtte sælge sin biografkæde til det franske selskab Gaumont, der på dét tidspunkt førte en optimistisk ekspansionspolitik på den anden side Alperne (Gaumont måtte dog allerede året efter sælge hele herligheden videre til d'herrer Golan og Globus, alias Cannon Film, som i dag sidder på det største net af biografer i Italien).

På grund af EGC's påtrængende økonomiske problemer blev hele den statslige sektor omorganiseret i 1983 og skiftede ved den lejlighed i øvrigt navn til Ente Autonoma Gestione Cinema (EAGC). Omorganiseringen indebar dels en sammenlægning af Istituto LUCE og Italnoleggio, dels en formel, men ikke særlig reel, frigørelse af de statslige filmvirksomheder fra direkte politisk styring. Ideen med omstruktureringerne var naturligvis at rationalisere og styrke den statslige filmsektor, og dette i forbindelse med besparelser og frasalg af bygninger og en del af Cinecittàs område, satte EAGC i stand til at ka-

ste sig ud i et ambitiøst investeringsprogram, som dog i en vis udstrækning blokeredes af politisk modstand. Det lykkedes imidlertid at få Cinecittà ført op til den mest moderne tekniske standard - med sidste skrig inden for elektroniske og computeriserede produktionsfaciliteter - og LUCE/Italnoleggio begyndte i højere grad at tage deres opgave alvorligt og gøre en indsats for produktion og distribution af kunstneriske kvalitetsfilm.

Trods disse statslige tiltag i 11. time må ti-året 1975-85 betegnes som en usædvanlig mager periode i italiensk films historie. Ikke alene hvad økonomi og statistikker angår, men også indholdsmæssigt var krisen en kendsgerning. Selv om de navne, der havde markeret sig i det gyldne forudgående årti, stadig nu og da kunne barsle med interessante værker, - f.ex. Scolas *Passione d'amore* (1980), *Den nye verden* (1982) og *Le bal* (1983); Tavianiernes *San Lorenzo natten* (1981) og *Kaos* (1984); Antonionis *Oberwald-mysteriet* (1980); Rosis *Kristus standsede i Eboli* (TV, 1979) og Fellinis *Og skibet sejler...* (1983) - så led italiensk film generelt under en fatal mangel på nye impulser og nye talenter. Kritikeren Lino Micciché lagde ikke fingrene imellem, da han i 1979 skulle karakterisere sit lands filmproduktion: '90 procent af de italienske film er politisk virkningsløse, socialt set uden relation til samfundet, fra et intellektuelt synspunkt primitive, æstetisk set intetsigende, og desuden produkter af en industri, der synes angrebet af engelsk syge.' Og rundt omkring på enhver international filmfestival med respekt for sig selv var italiensk films sundhedstilstand eller mangel på samme et sikkert emne for mangen bekymret rundbordsdiskussion. Konklusionen var hver gang, at alt håb øjensynligt var ude, og at italiensk film ikke blot befandt sig i sit livs efterår, men var nået et langt stykke ind i sin sidste vinter.

Nyt forår for italiensk film?

Det *kan* skyldes klimatiske mærkværdigheder, at det nu alle dommedagsprofetier til trods alligevel kunne se ud til, at italiensk film måske skal opleve endnu et forår. Muligvis vil det dog være mere rimeligt at søge andre forklaringer på de spæde forårstegn, som bl.a. er kommet til udtryk i den seneste tids strøm af italienske film til de danske lærreder.

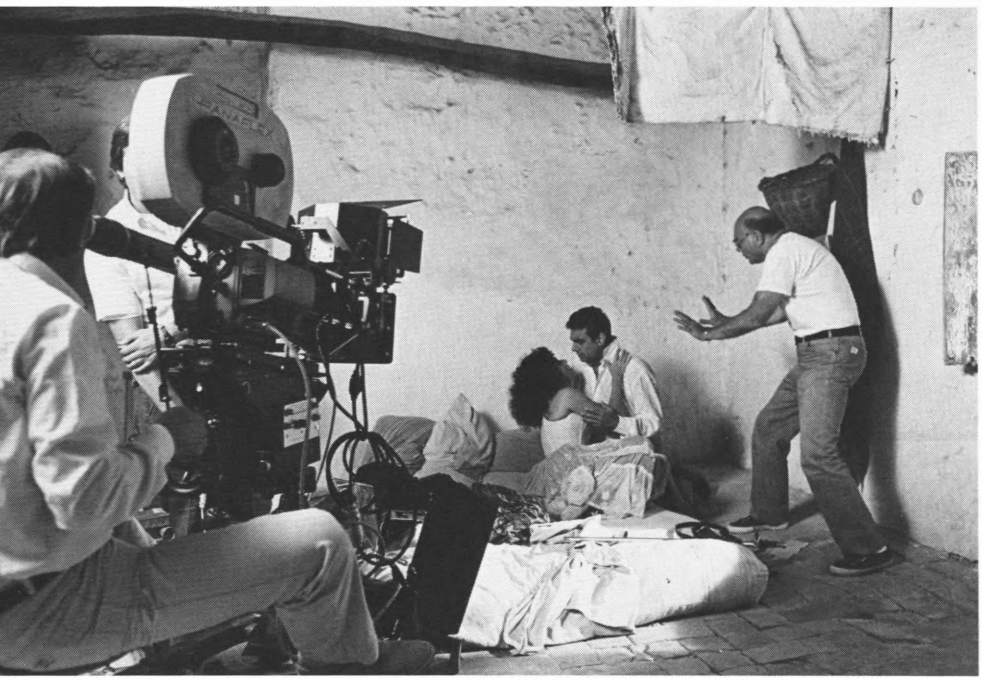
Det er således næppe uden betydning, at parlamentet i 1985 vedtog en ny stor rammelov for 'gli spettacoli', dvs. alle de udøvende kunstarter under ét. For perioden 1985-87 blev der sat 2050 milliarder lire af til en fælles fond, Fondo Unico per lo Spettacolo, og heraf kom en fjerdedel, eller cirka 500 milliarder (svarende til ca. 2,7 milliarder danske kroner), filmbranchen til gode. Desuden fik filmselskaberne ved samme lejlighed mulighed for at trække op til 70 procent af deres overskud fra i skat, forudsat at pengene blev geninvesteret i ny national filmproduktion/-distribution eller om-/nybygning af biografsale.

Dét har naturligvis hjulpet noget på problemerne, men var dog i sig selv kun et plaster på det åbne sår. Nej, af langt større betydning er det, at italienerne tilsyneladende pludselig er begyndt at gå i biffen igen. Det startede i 1986, og selv om stigningen ikke var så stor - kun 1,4 procent i forhold til året før - så er det vigtigste dog, at fremgangen *er* der, og at udviklingen nu ser ud til igen at gå den rigtige vej.

Når italienerne så småt er begyndt at svigte TV-skærmene til fordel for det store lærred, er forklaringen først og fremmest, at de er ved at være 'fed up' med de mange reklameafbrydelser, der fuldstændig ødelægger filmoplevelsen på TV. TV-stationerne er med andre ord mod deres vilje blevet medvirkende til det spæde opsving i filmbranchen.

Men også på anden, mere frivillig, vis har den TV-eksplosion, som i første omgang sendte italiensk film ned for tælling, været med til at puste liv i filmproduktionen. Såvel RAI som de store private networks har nemlig fundet ud af, at de største seertal, og dermed de største reklameindtægter, opnås, når der står nyere italienske film på programmet. Derfor er de nu begyndt i stadig større omfang at optræde som coproducenter (og i visse tilfælde som eneproducenter) på spillefilm, der så vises både på TV og i biografsalene - undertiden sådan at der samtidig laves en 2-timers biografversion og en 4 eller 6 timers TV-serie-version af den samme film.

Faktisk er arvefjenden TV gået hen og blevet den vigtigste filmproducent i Italien. Således er RAI og de private TV-stationer i fællesskab i dag direkte eller indirekte økonomisk involverede i over 80 procent af landets produktion af spillefilm. RAI, der generelt set fortrinsvis engagerer sig i kvalitetsproduktioner, producerede eller co-producerede 29 film i 1987 - heriblandt Olmis *Lunga vita alla signora*, Comencinis *Un ragazzo di Calabria*, Peter Del Montes *Giulia e Giulia*, debutanten Carlo Mazzacuratis *Notte italiana*, og Louis Malles *Au revoir les enfants*. RAI har desuden sit eget internationale distributionsselskab, SACIS, som promoverer de film, RAI har været indblandet i, i udlandet. Og det skal da i den forbindelse nævnes, at RAI og SACIS i forening i oktober sid-



Francesco Rosi instruerer

ste år åbnede en italiensk biograf i Carnegie Hall i New York. 'Cinema Italia - Roberto Rossellini', som den hedder, viser udelukkende italienske film for på den måde at åbne newyorkernes øjne for disses kvaliteter.

Viscontis Døden i Venedig *(71) med Dirk Bogarde (t.h.).*

Også de private networks er - stik imod alle forventninger for blot et par år siden - gået hen og blevet en ny forbundsfælle for den italienske filmbranche. Generelt ligger det kunstneriske niveau på de film, de engagerer sig i, nok lidt lavere end for RAI's vedkommende, men på listen over deres filmprojekter finder man dog også Klaus Kinskis *Kinski - Paganini*, Giuliano Montaldos *Gli occhiali d'oro*, Marco Bellocchios *Le visioni del Sabba*, Marco Ferreris *Come sono buoni i bianchi*, og Bertrand Taverniers seneste opus, *Le quatrième commandement*. I alt har de private networks foreløbig co-produceret 33 film i sæsonen 1987/88, og de har annonceret, at de vil komme op på i alt 80 titler.

Videre sender de private networks masser af film-orienteringsprogrammer, hvor der vises appetitvækkende klip fra de aktuelle film i biograferne, og de udgiver sågar et filmblad, Ciak (opkaldt efter den lyd, et italiensk klaptræ frembringer), som nok er kulørt og usagligt i forhold til f.ex. det hæderkronede Bianco e Nero, men som dog er med til at lokke folk væk fra TV-skærmene og ind i biograferne.

Pengene fra TV har igen sat gang i italiensk filmproduktion. De samlede investeringer steg fra 145 milliarder lire i 1985 til 220 milliarder i 1986, og der produceredes 114 film, eller 25 flere end året før. Næsten endnu bedre spår det for fremtiden i den italienske filmbranche som helhed, at de italienske film i 1986/87-sæsonen gennemsnitligt spillede mere ind på hjemmemarkedet end de amerikanske. I antal udgjorde de amerikanske film knap halvdelen af alle dem, der havde premiere i perioden, og de skrev sig for cirka en lige så stor del af de samlede entrè-indtægter, mens de italienske med en antalsmæssig markedsandel på kun cirka en fjerdedel, spillede cirka en tredjedel af de samlede indtægter hjem.

Der kan således siges meget om forbrødring og frugtbare symbiose mellem de traditionelle fjender film og TV. Og det italienske eksempel er ikke mindst interessant i internationalt perspektiv, fordi det er et udtryk for, hvordan tingene udvikler sig på mediefronten, når denne udelukkende styres af de fri markedskræfters økonomiske lovmæssigheder uden en regulerende lovgivnings snærende bånd. Man kan således godt - som f.ex. i Frankrig - ved hjælp af en lang række indviklede regelsystemer pålægge TV-stationerne at investere i filmproduktion, men forholdene i Italien viser, at det måske i sidste ende ikke er nødvendigt, fordi det på et vist trin i medieudviklingen i allerhøjeste grad vil være i TV-stationernes egen interesse at være med til at sikre en sund national filmproduktion.

Eet, ikke uvæsentligt, aber-dabei er der imidlertid ved denne udvikling - hvor rosenrød den end kan tage sig ud for en umiddelbar betragtning - og det er, at det kan være vanskeligt for de mange ubeskrevne instruktørblade og de mere marginale filmskabere af den ældre generation at få TV-selskaberne til at slippe slanterne. En grøn debutant eller en navnkundig avantgardist stiller ingen garantier for høje seer-tal, hvorfor de vil være relativt uinteressante investeringsobjekter for i alt fald de private TV-stationer, men også i vid udstrækning for det offentlige TV, der jo skal konkurrere med det private. Resultatet kan således meget nemt gå hen og blive, at kun de kommercielt anlagte film *og* de store, anerkendte filmkunstnere af den gamle garde vil gå adgang til lirekassen. Faktisk er der jo heller ikke en eneste af alle de nye italienske film, der er kommet her til landet, som ikke er lavet af et stort og kendt navn, der allerede *har* bevist sit værd.

Inden for dette system vil det sandsynligvis blive uhyre vanskeligt for italiensk film at fremavle en ny generation af interessante instruktører til at tage over og bære de historiske laurbær videre, når 'de gamle' en dag ikke kan længere. Hvis ikke producenter/TV-selskaberne får øjnene op for det kortsigtede i den politik, de fører i øjeblikket, kan Bertolucci meget vel ende som italiensk films uigenkaldeligt sidste kejser, og det kan vel i grunden ingen andre end Bertoluccis ego være tjent med.

Den sidste kejser *(87): Bernardo Bertolucci under optagelserne.*

Italiensk film nu

De evigt debuterende, de egentligt debuterende og de evigt tilbagevendende i 80'ernes italienske film

af Jens Thomsen

Kathleen Turner i Peter Del Montes Den låste dør.

En dag i 1977 henvendte en ung mand sig til bestyreren af filmklubben *Filmstudio 70*. Under armen havde han en 8 mm-film han selv havde lavet, og han spurgte om man eventuelt var interesseret i at vise den for den sluttede kreds. Det var man, og de tilstedeværende i den lille romerske klub blev så begejstrede at rygtet hurtigt bredte sig. Den unge smalfilmer, hvis navn var Nanni Moretti, var snarrådig og forstod i løbet af kort tid at skrabe penge nok sammen til at få filmen blæst op i en 16 mm-kopi, der så gik sin sejrsgang, først i filminteresserede kredse i Rom, dernæst også i andre dele af landet. Succesen kulminerede med at filmen, sit beskedne udspring til trods, blev købt af TV, og Moretti blev af mange udråbt til geni. Det var lige hvad man manglede på dette tidspunkt, hvor man allerede i en del år, med bekymring havde set sig om efter nye, unge talenter til opfølgning af den internationale succes blandt andre Francesco Rosi og Bernardo Bertolucci havde vundet i de tidligere 70'ere.

Morettis lille film hed *Io sono un autarchico* (Jeg er en autark; dvs. sådan en der kan det hele selv). Titlen kunne gælde som karakteristik for hele den gruppe af instruktører der begyndte at lave film i anden halvdel af 70'erne, og som stadig i dag har svært ved at finde producenter i en filmindustri, der længe har været præget af mangel på en ordentlig infrastruktur.

De evigt debuterende

Der er ellers nok af dygtige håndværkere, der laver gedigen filmbrugskunst. Nogle få af dem høster til nød ros på de internationale festivaler, men de når aldrig så langt som til at gøre sig virkelig gældende i udenlandsk distribution. Og det synes kritikken, og det meste af filmbranchen iøvrigt, at være lidt for manisk optaget af. Det er en tilstand af frustration over ikke at kunne finde folk der kan vedligeholde Italiens historiske ry som stor filmnation. Som sædvanlig, når man ikke med djævlens vold og magt kan se tegn på nogen sammenhængende nye tendenser og derfor ikke kan proklamere at man her står overfor en 'bevægelse', den være sig nok så broget og uensartet, så taler man om *krise* – så har man da noget!

Det virker desværre tilbage på miljøet, og måske er det i sidste ende medvirkende til at gøre dette endnu mere

ufrugtbart end det egentlig behøver at være. Det accepteres ikke at disse instruktører allerede har fundet et udtryk og en tematik som er deres personlige (at de har bevist at være *autori*) og at de forlængst har cementeret sig i den italienske biografgængers bevidsthed hermed. Hver gang de laver en ny film bedømmes de efter en international karakterskala, og man oplever derfor det groteske, at mange af dem, efter at have lavet film i 10-15 år, stadig bliver opfattet som debutanter.

Man har talt meget om, at 'det neorealistiske spøgelse' er med til at vanskeliggøre nytænkning og at det ihvertfald, uanset om man forsøger at trække veksler på det ved en direkte og erklæret inspiration, eller febrilsk prøver at tage afstand fra det, er umuligt at undlade at forholde sig til. En af Taviani-brødrene har omtalt det som et far-søn forhold: Det er med neorealismen som med en kær far; på et tidspunkt bliver man nødt til at begrave ham, og så kan man ære hans minde og elske ham for det han var, men man kan samtidig distancere sig og være anderledes, være sig selv.

Har man det som Taviani her siger, er der jo ingen ko på isen. Det er først i det øjeblik man føler sig hjemsøgt af neorealismen som et spøgelse, at det bliver et kejtet forhold. Men problemet for de unge *autori* er nok snarere, at de skal kæmpe med levende spøgelser, der stadig laver film. I modsætning til i Vesttyskland, hvor Fassbinder, Herzog og Wenders kunne starte på bar bund, fordi de ikke havde nogen umiddelbar fortid at skulle leve op til. Her skulle man så langt tilbage som til den tyske ekspressionisme i tyverne, for at tale om en egentlig storhedstid, og så var det ulige nemmere at være nyskabende.

De evigt tilbagevendende

Selvom italiensk film stadig nyder stor international prestige, så må man selvfølgelig give den bekymrede del af kritikken ret i at det længe har skortet på fornyelse, ikke mindst i en situation hvor det er de etablerede berømtheder der dominerer – med skiftende resultat.

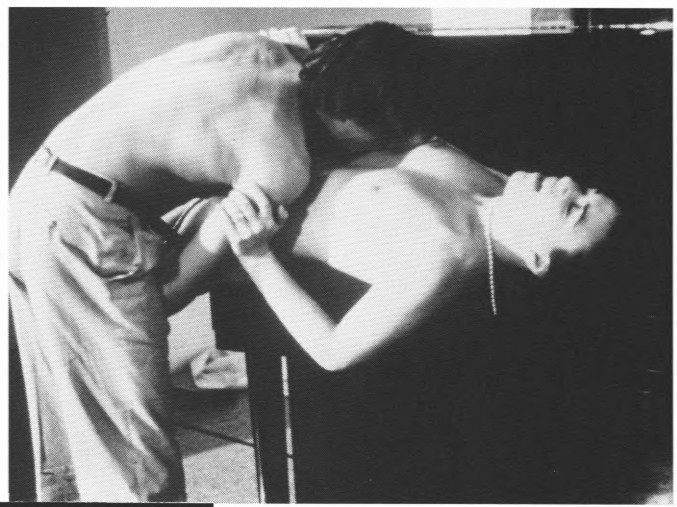
Ettore Scolas blidt nostalgiske *La Famiglia* (Familien, 1987) er en gammelmands-sentimental repetition af den kærligt latterliggørende skildring af personrelationer der bearbejdes af tidens ubarmhjertige fremadskriden, som blev så mesterligt ædrueligt beskrevet i *Så gode venner var vi vist* fra 1974. *La Famiglia* derimod mangler bare lidt vaseline på linsen for at fuldstændiggøres som det sofastykke den i virkeligheden er.

Den langtrukne, kedsommeligt selvudstillende *Intervista* bekræfter blot hvad man længe så småt var begyndt at affinde sig med måtte være alt der kunne forventes fra Fellinis hånd fremover, kun livgivende afkræftet af den sprælske *Ginger e Fred*. Federico har altid været glad for sig selv, og det har vi været glade for, men det er ikke spændende når man for 117. gang skal se hvor glad Federico er for at man er glad for hvor glad han er for sig selv.

Så er der selvfølgelig folk som Francesco Rosi, Marco Bellocchio eller Bernardo Bertolucci. De har ganske vist ændret sig, men derfor behøver det jo ikke at blive fornyende. Rosi er blevet en lidt for farveglad landskabsmaler i både *Carmen* og *Historien om et bebudet mord*. Bertolucci er vendt tilbage med et storladent epos *Den sidste Kejser*. Denne gang har han desværre tilsyneladende været fraværende og ladet historien 'fortælle sig selv', hvilket naturligvis tiltalte amerikanerne, og Oscar-effekten har da også bevirket at filmen kom ind på en førsteplads på den italienske Top-20 over billetindtægter i sidste sæson. Bellocchios vrede og non-konformisme fordampede fuldstændig i hans *Djævlen i kroppen*. som kritikeren Codelli skriver. Det er Berlusconis Reteitalia der har produceret hans *La visione del Sabba* (Heksesabbat-visionen; 1988), hvis eneste attraktionsværdier ser ud til at være Béatrice Dalle i hovedrollen og en volds- og sex-skandale under optagelserne.

Men man behøver vel ikke partout at gå i barndom, blive senilt patetisk eller savlende ungpige-fikseret med alderen. Der er jo også chancen for at blive moden. Men hvad der på dette punkt synes at være reglen indenfor litteraturen og den klassiske musik, er desværre for det meste undtagelsen med filmen og rockmusikken. Derfor er det også så meget desto mere prisværdigt, når folk som Taviani-brødrene holder fanen højt med *Kaos* og *Good Morning Babilonia*. Ligesom med Ermanno Olmi, der efter filmen *Camminacammina* (Videre, videre) fra 1983 og en periode med alvorlig sygdom, nu er aktiv igen. Han beviste med sin *Lunga vita alla Signora!* (Fruen længe leve!; 1987), at han stadig kan præstere lavmælte bravournumre, serveret med moden tilbageholdenhed. Filmen indbragte ham en sølvløve på festivalen i Venedig, og igen i år deltager han i konkurrencen. Denne gang er det med *La leggenda del santo bevitore* (Legenden om en dranker for Herren; 1988), baseret på en roman af østrigeren Joseph Roth, Olmis første filmatisering nogensinde og samtidig den første film hvor han benytter professionelle skuespillere.

Men på nær disse få undtagelser, er det altså et panorama af temmelig rutineprægede kvalitetsproduktioner, og man har vel heller ikke herhjemme kunnet undgå at lægge mærke til det repeti-

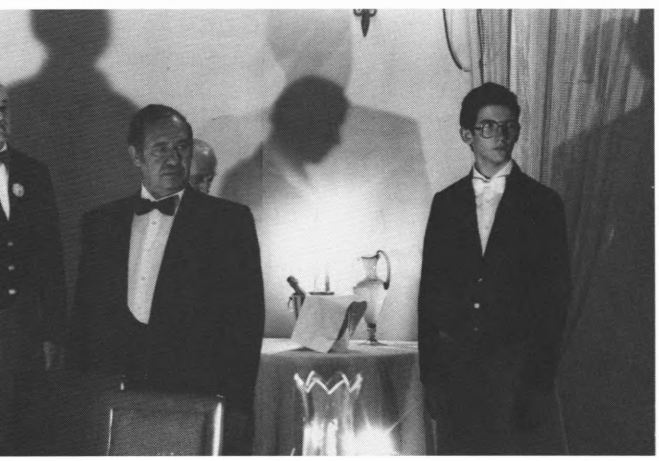


Marco Bellocchios Djævlen i kroppen *(86) med Maruschka Detmers. Og: så pikant kan en premiereannonce for en forhenværende 'tung' instruktørs nye film se ud.*

tive i biografers italienske repertoire, der de sidste 15 år er blevet fyldt ud med de 'store gamle'.

Nu ser det imidlertid ud til at der er ved at ske en ændring. Rundt omkring i verden, især i Paris og i New York, er man begyndt at få øjnene op for kvaliteterne i den unge italienske film. Det er de evigt debuterende som Nanni Moretti, Pupi Avati og Peter Del Monte, der i det sidste årti har konsolideret sig på den hjemlige italienske filmfront med en strøm af seværdig, engageret og til tider original filmkunst. Men det er også de egentlig debuterende, som f.eks. Carlo Mazzacurati, opmærksomheden rettes mod.

Herhjemme stiftes bekendtskab med disse instruktører, dels på den italienske filmuge i efteråret 1986, arrangeret af det italienske kulturinstitut, dels ved premierer i dette efterår.



Valeria Golino, der spiler Mara i Piccoli fuochi, *er ny stjerne i italiensk film. Siden sin debut for 7 år siden har hun spillet i henved 15 film.*

Peter Del Monte

Den nu 44-årige Del Monte spillefilmdebuterede i 1975 med *Irene, Irene*, hele 6 år efter endt uddannelse på filmskolen *Centro Sperimentale de Cinematografia* (CSC) i Rom, og der gik 6 år mere før han lavede sin film nr. 2. Ved at være erklæret ikke-ideologisk orienteret, distancerede han sig fra samtidens italienske filmdebutanter, der for manges vedkommende forsøgte sig i kølvandet på bl.a. Bellocchio og Bertolucci, som havde været med til at lancere den politisk orienterede, temmelig heterogene 'bevægelse' man af og til kalder *den nye italienske film*. 'I like to look at life with the eyes of a dreamer', siger den amerikansk fødte Del Monte. Man kunne også indkredse hans historier ved at sige, at han i en realistisk ramme forsøger at gøre fortællingen flertydig, ved at inkorporere *eventyret* i bredest mulig forstand.

Piccoli fuochi (Små bål; 1985), som vi så på filmugen i '86, handler om drengen Tommaso og hans fantasiverden, og om hans kærlighed til den dejlige Mara, ung pige i huset. I sin fantasi sekunderes vor hovedperson af sine tre venner, Kongen, Dragen og Robotten. De hjælper ham i det daglige og har samme funktion som djævlen og englen, der slås om ens samvittighed i tegneserierne. En dag da Mara i et raserianfald ønsker sin ubehagelige kæreste død, tager Tommaso og hans medsammensvorne resolut fat, sætter ild på kærestens hus og lader ham brænde inde. Tommaso vil herefter leve med Mara, uden rival, og han tager endda afsked med sine fantasifostre, som måske ikke er så uvirkelige når det kommer til stykket. Tommaso overkommer nemlig en hel del, som det ville være svært bare at henvise til barnligt sværmerisk drømmeverden.

Til forskel fra de evigt debuterende, valgte Ermanno Olmi selv den marginale position i italiensk film, han har haft. Da han efter 20 år, 8 spillefilm og en del TV-produktioner blev verdensberømt med Træskotræet, *kom det derfor som noget af en overraskelse, ikke mindst for ham selv. På billedet t.v. Marco Esposito som teenageren Libenzio, der skal servere ved en meget stiv banket på et gammelt slot, i Olmis næstsidste film* Lunga vita alla Signora.

Barnets fantasi kan altså mere end vi umiddelbart tror. Og hermed er et af Del Montes yndlingstemaer slået an, nemlig at *der er mere mellem himmel og jord* ... I visse tilfælde kan det være sjovt at lege med tanken om transcendens og nogle film kan behandle metafysikken som var den en fjerbold. I *Piccoli fuochi* sættes denne ynde desværre lidt over styr, idet filmen synes at insistere en kende for håndfast på drømmens magt. Når Tommasos ønskedrømme går i opfyldelse skal det således ikke opfattes som en pudsig tilfældighed, men derimod som et bevis på eksistensen af en parallelverden de voksne ikke kender, en verden kun dette fantastiske barn er i kontakt med. Filmen tynges af en leflen for de 'kloge, uspolerede børn' i modsætning til de horisont-begrænsede voksne, og af den meget stereotype fantasiverden Del Monte har udstyret Tommaso med.

Det er også påstanden om at *der er mere mellem himmel og jord*, der ligger til grund for *Den låste dør* (Giulia e Giulia; 1987) som nu kan ses i Danmark. Titlen var oprindelig *Linea di confine*, hvilket betyder *grænse*, eller mere i tråd med handlingen kunne vi sige *skillelinje*. Giulia, der spilles af Kathleen Turner, overlever på sin bryllupsrejse et biluheld hvor hendes mand bliver dræbt, og hun lever nu videre i drømmen om det liv de ville have kunnet få sammen.

Det lykkes hende tilsyneladende at holde de to verdener – den virkelige og den indbildte – adskilt, lige indtil hun møder en ung mand (spillet af Sting). Den seksuelle tiltrækning han udøver på hende, kan hun ikke få til at forliges med sin drømmeverden, hvor hun har mand og barn. Sting begynder således også at optræde i hendes *anden verden*, som en hemmelig elsker der indgyder hende skyldfølelse overfor manden. Den eneste måde hvorpå Giulia kan løse problemet er ved at slå op med Sting, men hun opdager samtidig at hver gang hun gør det, så forsvinder drømmeverdenen fuldstændig, og hun må derfor vende tilbage til ham for at holde sin

foretrukne tilværelse gående. Den frustrerende splittelse i valget mellem de to verdener driver hende til sidst til at dræbe elskeren, hvilket får husbond, barn og stor lejlighed til at forsvinde for altid – og dog: hun ender i tossehuset, men korresponderer med svigerfar, som konsekvent, lige siden ulykken skete, har nægtet at se virkeligheden i øjnene, og ligesom Giulia har levet i en drømmeverden. Deres fælles verden.

Filmen understreger Giulias vanskeligheder med at opretholde en veldefineret skillelinje mellem drøm og virkelighed, ved at fortælle historien i en fragmentarisk, Nicolas Roeg-agtig opsplitning af kronologien. Men i stedet for at sætte tanker i gang om hvorvidt vores fantasiverden er ligeså virkelig som den virkelige, bevirker det snarere at man efter forestillingen er optaget af at sammenstykke de enkelte brikker til

et 'normalt' forløb. Og fascinationen af dette puslespil overdøver tildels en eventuel erkendelse af et ellers forholdsvis eksplicit psykologisk mønster.

Det banebrydende ved *Giulia e Giulia*, der har fået det italienske statsfjernsyn RAI til at investere 15 milliarder lire (ca. 85 millioner kroner) i produktionen, er at den er optaget helt elektronisk i en ny teknik – high definition television (Hdtv) – der forøger antallet af linier i TV-billedet, således at opløsningen bliver af hidtil uset finesse, og endda skulle kunne konkurrere med celluloidfilmen på billedkvaliteten. Konsekvensen ser for nogen ud til at blive den almindelige films forsvinden, og de store ord har ikke manglet i forbindelse med *Giulia e Giulia*, der er den første spillefilm optaget i den teknik: 'Filmen er død, men fjernsynet bliver aldrig film: det vil aldrig komme til at besidde filmens karisma', kunne man læse i tidsskriftet Filmcritica.

Endnu er den eneste måde hvorpå man kan forevise et sådant billede i en biograf, at overføre det til almindelig celluloid, og det revolutionerende ved det nye vidunder var ikke just evident i den Rom-biograf hvor jeg så *Giulia e Giulia*. Billedet fremstod umiskendeligt elektronisk og så ud som om fotografen havde glemt at pudse linsen, hvilket megen af ens opmærksomhed desværre gik med at irriteres over. Men én ting man kan glædes over ved kombinationen Hdtv-Del Monte er, at han på trods af emnets 'fantasy'-præg ikke er faldet for at udnytte det elektroniske mediums oplagte evne til special effects. Tværtimod er *Giulia e Giuoia* på dette område uhyre sober, men det er jo også en alvorlig sag når man faktisk som Del Monte mener, at den nye teknik ikke blot er en ny etape i filmens historie, men at *Giulia e Giulia* annoncerer filmkunstens endeligt. I så fald skulle han måske alligevel have bibeholdt arbejdstitlen *Linea di confine*.

Filmen kan nu ses i Danmark, og ovenstående forbehold til trods, er det uden diskussion Del Montes bedste til dato. Vi får se om Sting, Turner og den megen ståhej om teknikken kan skabe generel interesse for Del Monte, så også hans kommende film kommer i bred udenlandsk distribution. Det ville så skæbneironisk nok være hans eget dødsstød til filmkunsten, der blev hans internationale gennembrud.

Kathleen Turner i Den låste dør.

Far, mor og barn – før moderen lader de to herrer i stikken i Grønært.

Del Montes anden spillefilm *Grønært* (Piso pisello, 1981) har vi faktisk kunnet se i dansk fjernsyn i 1983. Det er en meget vellykket alvorskomedie om en 13-årig dreng der bliver far, og som tager sig af barnet da mor'en ikke gider have noget med det at gøre. Der er mange sjove iagttagelser i skildringen af far og søn, der leder efter en kvinde til at komplettere familien, og i modsætning til i *Piccoli fuochi* lykkes det her udmærket at formidle sandheden om at børn ofte er mere modent handlingsdygtige og praktisk pragmatiske end voksne. Det er måske fordi de to børns eventyr netop udspiller sig i en realistisk ramme der aldrig brydes, i modsætning til *Piccoli fuochi* hvor vi skal introduceres for fantasifostre der direkte kan påvirke virkeligheden. I *Grønært* er det de barske såvel som de blide realiteters vilkår der er selve *eventyret*.

Der er altså sket et tematisk skred fra drengen i *Grønært*, der arbejder realistisk med virkeligheden og klarer sig igennem på sin optimisme, over drengen Tommaso der på djævelsk vis lader eventyret (fantasien) ændre historiens gang, til Giulia der hverken kan bearbejde virkelighed eller indbildt parallelverden. Og samtidig er der sket et skred fra humoristisk, halvengageret socialrealisme, over anstrengt påståelighed i noget der genremæssigt i de italienske avisers biografoversigt ville ligge i trekanten mellem *avventura*, *dramma* og *fantascienza*, *til velafbalanceret psykologisk drama med freudiansk vingesus*.

Pupi Avati

Avati fylder 50 inden længe, og at han er blevet midaldrende sås tydeligt i *Regalo di Natale* (Julegaven; 1986), vist på filmugen. Det optimistiske livssyn der på trods af de alvorlige undertoner prægede *Skoleudflugten* (Una gita scolastica; 1983 – vist i dansk TV i 1985) er i *Regalo di Natale* afløst af, eller måske nærmere tonet over i, en bitter konstatering af, at ungdommens venskaber, som man svor ville fortsætte uforandrede resten af livet, med modenheden bevæger sig hen-

imod en kynisme, hvor de uundgåelige psykologiske magtstrukturer, der altid har ligget og gemt sig under overfladen af sammenholdet, kommer frem i lyset og knuser billedet af harmoni. Intet er som det syntes, ikke engang de åbenlyse ufordrageligheder der hører med til evigt venskab.

I *Regalo di Natale* er der således på overfladen en uforløst strid imellem Ugo og Franco, og da de efter mange år igen mødes en lillejuleaften, sammen med to andre venner, over et spil poker, er der lagt op til en forsoning. En femte person er inviteret, og det er meningen at de fire venner skal lokke alle pengene ud af denne velhavende, gamle industrimand, der er besat af en spilledjævel. Franco er den ferme pokerspiller, der skal lade som om han ikke rigtig tør, for at lokke gæsten til at satse alle sine penge på en runde mod ham alene. Gæsten

vinder og det viser sig at Ugo står i ledtog med ham, og altså er imod Franco, der må forlade selskabet en del erfaringer rigere, men fuldstændig ruineret. Den gamle magtstruktur er intakt, med Franco i toppen og Ugo som *underdog'en* der vedvarende udtænker raffinerede set-ups for at få ham ned med nakken. Men det er først nu, i denne modenhedens erkendelsesfase, at desillusionen for alvor får skovlen under Franco. Og i dette *final showdown*, hvor kortene bogstavelig talt bliver lagt på bordet, indser vi med Franco og Pupi Avati verdens forstemmende nedrighed.

Regalo di Natale er et godt sammenskruet kammerspil, med dygtigt opbygget suspense, og med nogle ganske gode skuespilpræstationer af Avatis efterhånden faste medvirkende, Diego Abatantuono og Alessandro Haber.

Udover instuktionen, tager Pupi Avati sig selv af manuskripterne og produktionen af sine film, altid hjulpet af broderen Antonio. Men det er ikke alene på grund af denne udprægede *auteur*-praksis, at man af og til kan se ham omtalt som Italiens Truffaut. På samme måde som hos franskmanden lægger Avatis produktion op til at man betragter filmene som små, veldrejede og underholdende perler på en lang snor. Der er engagement og kærlighed til filmkunsten i hver enkelt film, men man kan ikke tale om nogen af dem som en 'stor' film.

Med sin seneste opus *Ultimo minuto* (Sidste minut; 1987) føjer Avati endnu en lille sædeskildring til sin filmografi, der lidt efter lidt har fået karakter af en dokumentation af italiensk dagligliv, og denne gang er det den korrupte fodboldverden der må stå for skud. 'Jeg er ikke fodboldidiot', siger Avati til ugemagasinet L'Espresso, 'men denne sport indgår i mit dagligliv via fjernsynet, aviserne og samtalerne på restauranten. Det er et fænomen man ikke kan ignorere hvis man fortæller historier som jeg. Hverdagshistorier om det ydmyge Italien og ikke det selvhævdende, uigennemskuelige, lidt kunstige yuppie-Italien som også findes, men som har mindre betydning'.

Ugo Tognazzi spiller en aldrende fodboldmanager, der har viet de sidste tredive år til arbejdet, men som nu får tid til at tænke på andre ting: den voksne datters problemer, sit eget liv og de mange familiemæssige ofre han har måttet gøre for fodbolden. Altså igen en revaluering af livets tilskikkelser. En bittersød, blødt melankolsk konstatering af de mange ting der gik galt. Men uden en hård dom fra Avatis side. Mere en kærlig forståelse, alle denne typiske italienske mands fejl til trods. Titlen hentyder til en afgørende kamps sidste minutter, hvor Tognazzi lader en helt ny og ganske ung, talentfuld spiller komme på banen, en knægt ingen rigtig tror på i så betydningsfuld en kamp. Men det gør Toganzzi og ynglingen scorer naturligvis det afgørende må i sidste minut.

Som man måske kan læse ud af dette referat, så sidder man under filmen med

Carlo Delle Piane fik præmie som bedste mandlige skuespiller på Venedigfestivalen i 1986 for sin rolle som den gamle industrimand i Regalo di Natale.

Ugo Tognazzi og Massimo Bonetti i Ultimo minuto.

en lidt Flemmingbogs-agtig klump i halsen. Alle får lov at vise at de har et hjerte af guld og at de godt kan når de vil. Men spørgsmålet er om det egentlig ikke er noget genre-specifikt, om det overhovedet ville være muligt at forestille sig et populært italiensk nutidsdrama, om det *ydmyge* Italien, uden dette tåreperser-aspekt? Ikke helt ulig en dansk hjemstavnsfilm fra 50'erne.

Ultimo minuto ser ud til at gå hen og blive et publikumshit, og i så fald bliver det Pupi Avatis første rigtigt store succes. Selvom der ikke bliver spillet meget fodbold i filmen, det hele foregår faktisk bag kulisserne så at sige, så er det nu nok ikke helt uden betydning for billetindtægterne at *Ultimo minuto* er blevet promoveret som en folboldfilm. Desuden er Ugo Tognazzi, der ligesom den anden store komiker Nino Manfredi i dette forår undtagelsesvis gør sig på de skrå brædder, ikke et dårligt kort at have på hånden, og hans deltagelse i *Ultimo minuto* kunne måske være et tegn på at noget er ved at ændre sig. Man har nemlig fra forskelligt hold, igennem mange år nu, slået på at en vej ud af krisen kunne være et større engagement fra stjerneskuespillernes side. Hvis de gad eller turde satse deres renommé på at spille i nogen af de internationalt mindre kendte instruktørers film, så ville verdens øjne helt anderledes blive rettet mod disse forsøg.

Carlo Mazzacurati

– en egentlig debutant

Helt anderledes i tonen end *Ultimo minuto* – ihvertfald langt mindre grådkvalt – er den 31-årige Mazzacuratis debutfilm *Notte italiana* (Italiensk nat; 1987), der uden nogen form for sentimentalitet eller italiensk selvforelskelse fortæller et andet nutidsdrama om korruption i et industrialiseret-landligt hverdags-Italien.

Den handler om en ung advokat fra Padova, der for en kortere periode må bo på et lille pensionat i en øde egn ved Po-flodens udmunding. Han har fået til opgave at syne et stort landområde der skal udlægges til naturpark, og han møder egnens beboere, hvoraf visse har klare økonomiske interesser i at fraternisere med ham. Men vor ubestikkelige hovedperson bliver, efterhånden som han får indblik i dette mini-samfunds intriger, klar over at intet er som det ser ud til at være. Historien udvikler sig på klassisk vis til en afslutning, hvor helten er alene mod resten, og på lige så klassisk manér får hans nyerhvervede klarsyn konsekvenser der rækker ud over denne lille ekskursion.

Mazzacurati har valgt en afpillethed i farverne og i billedernes komposition, der kunne minde om 16 mm-æstetik, og en næsten konstant blågrå tågedis, der udover den symbolske uigennemsigtighed føjer en ekstra barhed og råhed til den flade Po-slette – et landskab som iøvrigt er et af italiensk films mest yndede områder: der har sågar været et TV-program af Giuseppe Bertolucci, Bernardos bror, der mindedes alle de film der var optaget her i tidens løb, fra *Møllen ved Po* og sidste episode i *Paisà*, over *Den røde ørken* til *Træskotræet*.

Notte italiana er en typisk debut-film. Den er helt uden production-values af nogen art, og den er i det hele taget meget tydeligt en lav-budget produktion. Man fornemmer et ægte engagement, både kunstnerisk/filmisk, samfundsmæssigt og menneskeligt. Desuden leger den lidt med fortællingen og træder engang imellem ud af den strengt realistiske ramme, for på en lidt *nouvelle vague*-agtig måde at kommentere sig selv og være 'vittig'. For nogen vil alle disse debutant-træk (og specielt det sidstnævnte) være nok til at klassificere Mazzacurati blandt de utallige italienske instruktør-debuter, der ikke engang kan karakteriseres som et lille stjerneskud, før de falder ned i glemslen. For andre derimod (og deriblandt er sandsynligvis den danske importør) vil det indvarsle en karriere der godt kunne vise sig at være kød på.

Med de skuespil-præstationer man ser i *Notte italiana*, og hvad de dermed vidner om angående personinstruktionen, er der nemlig ikke nogen af de ungdommelige stilbrud der falder til jorden. Og Mazzacuratis første film indeholder så tilpas en blanding af seriøsitet, personlighed, komik og ikke mindst charme, at man godt kunne forestille sig en udvikling hen imod noget der ville være i stand til at tage billedet fra de sædvanlige gamle travere.

Notte italiana er produceret af den 36-årige Nanni Moretti, hvis navn åbenbart har borget tilstrækkeligt for kvaliteten til at RAI har turdet finansiere. Det er den første produktion på hans nyoprettede selskab *Sacher Film* – opkaldt efter den østrigske kage, der efter sigende skal være kompliceret og meget sen at fremstille – som han driver sammen med Angelo Barbagallo. Til dagbladet La Repubblica siger han: 'Vi fik en god start. Den modtagelse Mazzacuratis film fik viser at der er et publikum til de personlige film med et eget særpræg, som ikke er kostbare produktioner og som fortæller italienske historier. Det der mangler er biografsalene, men også generelt set viljen til at lave den slags film'.

Før arbejdet med debutfilmen begyndte, opholdt Mazzacurati sig nogen tid i Rom, hvor han lærte lidt af hvert ved at assistere andre. Det var også her han indså den katastrofale mangel på kreative producenter, der i en organiseret branche ville have kunnet sammenføre og promovere nye talentfulde folk. Og det var blot et lykketræf at han stødte ind i Moretti.

Nanni Morreti

– en populær outsider

Forud for Morettis start som producent ligger en karriere på godt 10 år som instruktør. Efter at have gjort sig bemærket i filmkredse med *Io sono un autarchico*, havde han held til at udvide succesen med 16 mm-filmen *Ecce Bombo* fra 1978, og siden er det gået slag i slag. Men i et filmmiljø der var kendetegnet ved, at de enkelte hæderlige forsøg på nytænkning ikke blev kædet sammen, er Moretti som så mange andre forblevet marginaliseret. Den eneste forskel på ham og næsten alle de andre er, at han ikke gav op, men stædigt vedblev at arbejde selvstændigt.

Morettis film er komedier. Han har selv hovedrollen i dem allesammen og som komiker er han blevet sammenlignet med både Jerry Lewis og Woody Allen. Desuden har han som italiensk komedieinstruktør naturligvis ikke kunnet unddrage sig sammenligning med de succesombruste komedier fra 50'erne og 60'erne, *la commedia all'italiana*. På et tidligt tidspunkt erklærede Moretti at han ikke kunne udstå denne traditionelle form for italiensk komedie, og at han så sandelig ikke håbede at man opfattede hans film som en forlængelse af denne. Og alle kan da også blive enige om at der er en klar forskel, om man så vælger at se det som en fornyelse af genren, eller som en modsætning og afstandtagen herfra.

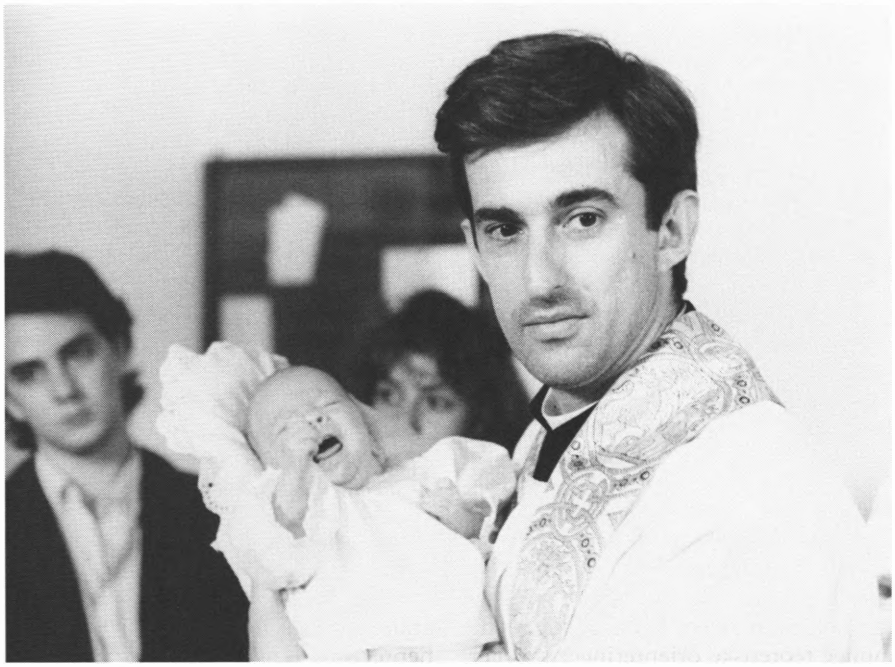
Der er munterhed, humor og satire over Morettis skildringer af menneskelige relationer, men samtidig er hans syn kendetegnet ved en defaitisme, der dog er mere melankolsk end rigtig sortseende. Det er en manglende evne til at kommunikere konstruktivt der karakteriserer Morettis personer, og ikke mindst hans egne hovedpersoner.

Som i *La messa è finita* (Messen er slut; 1985), hvor Moretti spiller den unge præst Don Giulio, der efter ti år vender tilbage til Rom. Han er blevet tildelt et lille forstadssogn med en kirke hvor ingen kommer. Han genser sine forældre, sin søster og nogle af sine gamle venner fra den yderste venstrefløj hvor han også selv var aktiv. Alt er i opløsning og hverken som ven og familiemedlem, eller i kraft af sit embede er han i stand til at udrette noget for de medmennesker han ser som hjælpeløse individer, frataget troen på sig selv, på en fremtid eller blot på et forsyn der kunne indgyde dem håbet om at der måske var en mening i galskaben. Således frustreret, fremstår Don Giulio som et lidt hidsigt, halvneurotisk gemyt, en desillusioneret moralist, der dog i modsætning til sine omgivelser har et indre *drive*. Og når han sidst i filmen vælger at tage til et tyndtbefolket, koldt område ved polarcirklen, hvor han forventer at finde nogen der virkelig kan bruge ham og hvor han håber at kunne lære at elske livet igen, så er det i højere grad udtryk for en sidste rest af dette *drive*, eller denne modstandskraft, end det er resignation.

Med *La messa è finita* er Nanni Moretti blevet mere bitter end hidtil. Men det er en anden bitterhed end den man kunne konstatere hos Avati i *Regalo di Natale*. Morettis er på en måde mere gribende, fordi den bliver serveret med ironi og til tider gemmer sig bag det groteske. En grundliggende holdning, især i *La messa è finita*, er indignationen, men igen til forskel fra Avati, er det ikke en verden befolket af grumme mennesker.

Snarere omvendt er det en grum verden befolket af uskyldige mennesker: indignationen retter sig ikke mod individerne, men mod historisk betingede vilkår og sociale omstændigheder.

Kan Morettis univers på denne måde synes tynget af en slags frustreret sortsyn, så er det først og fremmest fordi komikken retter sig mod Moretti selv. At den peger indad og bliver en form for selvransagelse. Føler man sig trykket, er det på grund af den lidt vanskelige situation man altid befinder sig i, når den sørgmodige klovn selvudstillende gør opmærksom på sin egen sørgelighed.



La messa è finita: *Nanni Moretti som Don Giulio undrer sig over den manglende konsekvens i sine medmenneskers opførsel, og her er han ved at resignere.*

Men Moretti formår at balancere lige på æggen, hvilket han åbenbart er bevidst om, når han til Cahiers du Cinéma siger: 'Der er en komisk side men også en smertefuld, som er en smule dramatisk men ikke altfor skræmmende, håber jeg. En god film skræmmer aldrig'.

La messa è finita fik juryens specialpris på Berlinfestivalen i 1986 og den er blevet fyldigt omtalt i Frankrig, hvor den også publikumsmæssigt er blevet ganske vel modtaget. Den amerikanske presse var lunken, men velvilligt indstillet, da filmen blev vist i hjertet af New York, i den nye promoveringsbiograf for italiensk film *Cinema Italia – Roberto Rossellini*. Herhjemme har vi kunnet se den i filmugen i '86.

Morettis karriere som selvproducerende instruktør er symptomatisk for situationen i den italienske filmindustri de sidste 15 år. Der har været isolerede eksempler på gode film med rimelig succes, men ikke noget man kunne kalde *italiensk film*.

Og selvom det lykkes f.eks. Del Monte og Moretti at blive internationalt anerkendte, løser det jo ikke automatisk denne krise i produktionsleddet.

Ud af krisen

Siden *Notte italiana*, har Morettis *Sacher Film* produceret en debutfilm, Daniele Lunchettis *Domani accadrà* (I morgen vil det ske), og det forlyder at Moretti selv har en ny film på bedding. Men han er ikke den eneste af de evigt debuterende der har slået sig på produktion af andres film. Pupi Avati har således produceret sin assistent Cesare Bastellis *Una domenica si* (Alletiders søndag), og komikeren og komedie-instruktøren Francesco Nuti har gjort det muligt for debutanten Veronesi at lave sin *Maramao* (Æh bæh). At Ugo Tognazzi spiller hovedrollen i *Ultimo minuto*, kan vise sig at blive afgørende for om Avati for første gang skal eksporteres, og en anden stjerneskuespiller, Claudia Cardinales medvirken i debutanten Elfriede Gaengs *Blu elettrico* (Elektrisk blå), peger i retning af en vågnende bevidsthed hos skuespillerne og resten af det etablerede filmmiljø om, at man har en forpligtelse til at satse på nogle af de mere ukendte.

Selvom sådanne enkeltstående tilfælde ikke er nok til at vidne om et spirende miljø, og selvom der stadig ikke er tale om en egentlig sammenkøring af de forskellige initiativer, så må man sige at ansatsen er der. Fra forskelligt hold er man også begyndt af forstå nødvendigheden af at fremelske nye filmfolk, og ikke blot vente på at en behjertet producent tør tage chancen (se artiklen om manusforfatterne).

Desuden har man noteret sig en generel holdningsændring filmarbejderne imellem. Producenten Roberto Cicutto siger til La Repubblica: 'Der er i dag blandt de unge instruktører en meget mere professionel indstilling til filmen. Før i tiden baserede man sin film på en selvbiografisk idé, uden at sikre sig, at bare de allermest nødvendige betingelser for at projektet ville lykkes, var på plads. Derfor de mange mislykkede forsøg. I dag gør man det kun når visse forhold er i orden. Man er indstillet på at skulle konfronteres med markedet og man baserer sig på professionelle manuskripter'.

Instruktøren Fulvio Wetzl, der har måttet rende fra Herodes til Pilatus for at få penge til at færdiggøre sin første film, thrilleren *Mr. Rorret*, mener også at der er ved at ske en ændring: 'Man *kan* godt lave film på den måde jeg har gjort det, men jeg er meget glad for at Moretti har bestemt sig for at producere. Iøvrigt er der idag blandt de unge filmfolk en konkret solidaritet og et indbyrdes samarbejde. Ingen er misundelig over en andens succes, for man er klar over at en vellykket debut er til alles fordel.'

Og debuter bliver der nok af. Foreløbig regner man med at se omkring 40 nye instruktører i 1988. Spørgsmålet er så om der kun er tale om et falsk boom. Ifølge den meget indflydelsesrige anmelder Tullio Kezich, der bl.a. skriver til ugemagasinet Panorama og til La Repubblica, ser det ikke just lovende ud: 'Hos os er det de anerkendte signaturer der hænger ved, de uudslukkelige mestre, og forstærkningerne er triste at se til. De store forventninger til debutanterne til hurtigt skuffes og filmfolkene *under 35* har for øjeblikket ingen meldinger af interesse'. Kezichs kærlighed ligger fuldt og helt hos de grundfæstede kunstnere, og her mener han, desværre sammen med hele resten af verden, at der ikke er nogen grund til at råbe vagt i gevær: 'Vi har aldrig set så mange gode og virkelig gode film som i år (1987, red.). Det er bare synd at publikum ikke altid bliver klar over det. Men når vi jamrer os over at folk ikke går hen og ser den nye Fellini, må vi huske på at halvdelen af filmens historie går gennem tomme sale. Hvem har nogensinde betalt en normal billet for at se en film af Dreyer?'.

Dansk filmteori af international kvalitet

Anmeldelse af Jens Toft: "Filmsprog, subjekt, samfund", Sekvens, særrække af skrifter fra Institut for Filmvidenskab, Københavns Universitet, 1985. 205 sider. Pris kr. 60,00.

Enhver nationalitet har sit at kæmpe med. Danmark har sin evigt provinsielle og dog nære position i forhold til Europa.

Når det gælder videnskab og teori, er denne position interessant såvel for det gode som for det dårlige. Det gode er, at vi kan de store fremmede sprog som næppe mange andre. Det giver det intellektuelle miljø vide horisonter og mange impulser. Det dårlige er, at arbejdet med den internationale orientering tager pusten fra os, så vi sædvanligvis kun importerer (d.v.s. 'formidler'), næsten intet skaber og slet intet eksporterer. Det kunne ligne handelsbalancen.

Jens Toft demonstrerer den særligt danske mulighed: tilegnelse og udvikling af udenlandske inspirationer under fuld udnyttelse af den vide horisont og den saglighed, som karakteriserer den danske position. På dette solide grundlag tager han sig så - og det er det ekstraordinære - frihed til selvstændig udvikling af teoretiske tankegange.

Det, som er Jens Tofts hovedærinde, er at skabe en syntese af den lingvistisk inspirerede filmteori og den sociologisk orienterede ideologikritiske filmanalyse. Mens den første er for formelt orienteret, er den sidste for indholdsorienteret, påpeger Jens Toft, og syntesen må derfor bestå i på een gang at begribe film*sproget* i dets egenart og i dets historiske og sociale sammenhæng. Gennem minutiøse analyser af en række forskellige teoretiske retninger (semiologien, ideologikritikken, den socialpsykologiske fascinationsanalyse, semiotikken, psykoanalysen og det strukturalistiske ideologibegreb) lykkes det Jens Toft at trække grænserne mellem de frugtbare og de misvisende erkendelser. En særlig tyngde ligger på en konstruktivt kritisk fremstilling af teoriudviklingen hos Christian Metz, hvor der knivskarpt trækkes grænser op for rækkevidden af lingvistikkens begrebsapparat på filmens domæne.

Resultaterne foldes derpå videre ud gennem en refleksion over den franske psykoanalytiker, Jacques Lacans arbejder og den franske filosof, Louis Althussers teori om det gensidige afhængighedsforhold mellem ideologi og subjekt. Herved får Toft materialet til sin egen kreative teoriproduktion, som samler sig om begrebet: *de cinematografiske repræsentationssystemer.*

Det lyder måske ikke ligefrem levende, men det er det. Begrebet indfanger filmens forskellige former for organisering af billederne, både hver for sig (billedindstilling) og i deres indbyrdes sammenknytning (montage), og samtidigt defineres den rolle, tilskueren hermed tildeles i filmoplevelsen. Dette sidste bliver aksen, hvorom den samfundsmæssige og historiske definition af det enkelte filmsprog drejes, og værsågod: her er den ønskede (og stærkt tiltrængte!) syntese.

Nu skal man ikke tro, at det er rene og luftige abstraktioner. Sine steder er det ganske vist abstrakte problemer og overvejelser, der optager Jens Toft, men man kan alligevel hele tiden mærke forbindelsen til filmen gennem hans store filmkendskab og hans store filmkærlighed, der ligger bagved og i omegnen af de teoretiske overvejelser. Det er netop en stor kærlighed til filmens egenart (det "filmiske"), som gør Jens Toft stædig nok til at skære tværs gennem alle mulige teoretiske orienteringer fra nær og fjern for at skabe lige netop de begreber, der kan forene hans kærlighed til det filmiske med hans teoretiske interesse for filmsproget.

Og hvad der virkelig er interessant: perspektiverne i Jens Tofts arbejde peger stærkt i retning af Gilles Deleuzes tanker om filmens billeder, som en "signaletisk substans", en "plastisk masse", og hvad de nu kaldes. Det bliver næppe kedeligt når han i et fremtidigt arbejde fremstiller sin indarbejdning af Deleuzes perspektiver i sine egne. Denne fase af Jens Tofts teoriudvikling vil da have den force, at fange filmtegnet såvel fra Metz' lingvistiske som fra Deleuzes erkendelsesteoretiske synsvinkel.

Kort sagt, Jens Toft leverer med sin bog et teoretisk fremstød med en værdi og en perspektivrigdom, der berettiger den til at optræde på den internationale scene for filmteori - med hele den vægt som den særlige danske internationale orientering giver mulighed for.

Flemming Søgaard Sørensen

I anledning af...

Chaplin 14/1960 var et anti-Bergmannummer. Chaplin 215-216/1988 er en diger fødselsdagshilsen til den 70-årige Bergman udgivet både på engelsk og svensk med hyldester fra internationalt kendte instruktørkollegaer og kritikere (den svenske version har dog ikke Peter Cowies bidrag om Bergmans NFT-forelæsninger i 1983) - over 80 sider Bergman til 60 svenske kroner.

Hvem der er stjernerne og vandbærerne i den sammenhæng ses i lay-outet. Der er selvfølgelig de lidt forpligtede traditionelle hyldester fra bl.a. Woody Allen (skuffende), Kurosawa, Satyajit Ray og Wajda, lidt snånovellistiske neutrale reflektioner fra Fellini og Taviani-brødrene, og Wim Wenders' fødselsdagshilsen giver naturligvis nogle vigtige fodnoter om ham selv. Nogle har oppet sig med længere essays, som f.eks. Stig Björkman (både om *Persona* og *Fra marionetternes liv*), og det gælder naturligvis samtlige kritikere.

Det er dem, der gør nummeret værd at beskæftige sig med (mens det er de andre der sælger det). Her kan man bl.a. hente oplysninger om Bergmans næsten uudforskede reklamefilm (Maaret Koskinen), Bergman og den europæiske kulturtradition (Mikael Timm - der overbevisende benægter at Bergmans tematik og æstetik er 'snæver') og Birgitta Steene om børnens funktion i Bergmans film - det er særnumrets mest vidende indlæg. Godard har ikke gidet skrive et nyt bidrag, så han er repræsenteret som kritiker med sin gamle Cahiers-artikel 'Bergmanorama' (Cahiers du Cinéma 85/1958). Artiklerne fra medarbejderne - der er mærkeligt nok ikke bidrag fra folk bag kameraet - er, bortset fra Max von Sydows, behageligt fri for for det personligt anekdotiske (Gunnel Lindblom, Erland Josephson og Eva Dahlbeck). Fra anti-Bergmannumret har Bergman selv under pseudonymet Ernest Riffe fået genoptrykt nogle koketterende negative betragtninger om sig selv: 'Andlig sömngångare och falskspelare'.

Carl Nørrested

Quiz-løsninger

1: Rom - *Det søde liv* (1959)
2: Sicilien - *Godfather I* (1971)
3: Posletten - *1900 II* (1976)
4: Venezia - *En sommers dårskab* (1955)
5: Milano - *Miraklet i Milano* (1950)
6: Stromboli - *Stromboli* (1950)

1001 NAT I NEVADA

Bagdad Café (Out of Rosenheim). Vesttyskland 1987. Instr. & manus.: Percy Adlon. Foto: Bernd Heinl. Klip: Norbert Herzner. Musik: Bob Telson. Medv.: Marianne Sägerbrecht, CCH Pounder, Jack Palance.

Hvor dén *altså* er go'! *Bagdad Cafe* med Marianne Sägebrecht i den dominerende rolle. Filmen er helstøbt og rund – og det er hun også. Flotte kurver, frodighed og magi alt-i-en dame, jamen hvad vil vi mere? Kan Korinth være en landsby på Fyn, så kan Bagdad også være en flække i Amerika. Alt er muligt.

Her har den filosofiske kommentar til tidsånden og de kulturelle ligtorne fået et menneskeligt og humoristisk ansigt. Til en afveksling græder vi ikke snot over individets isolation, samfundets ørkengørelse eller vore falmede rødder. I følsomt, varieret og let billedsprog fortælles en hyggelig og dog usentimental historie, der samtidig udtrykker langt mere end mange dommedagsprædikende afhandlinger. *Bagdad Cafe* benægter selvsagt ikke, at vi mennesker skaber ørken omkring os – endda i mere end een forstand. Dens påstand er imidlertid, at frodighed og åbenhed kan omskabe ørkenen til et rart sted at være i.

Historien beskriver, kort fortalt, en udvikling mod en fælles forståelse hos to tilsyneladende vidt forskellige kvinder. Den ene en tysk, hvid 'Hausfrau' uden børn – den anden en amerikansk, sort cafe-indehaverske med et mylder af børn (de fleste dog ikke af egen avl). I pagt med manges formodninger/fordomme er tyskeren til at begynde med en stramtandet, rengøringshysterisk 'Ordnung-muss-sein-drage'; amerikaneren er en mellemting mellem hidsig og apatisk og langtfra noget ordensmenneske. Mændene er ikke til meget, de lever i kraft af kvinderne; og kun gennem blid og følsom kunst kan de af og til komme til orde. Kun på afstand kan de betragte, hvorledes det lykkes at få eventyret vækket til live i Bagdad. De to teenagerbørn kan bedst betegnes som lukkede kredsløb, hvilket iøvrigt understreges af datterens nærmeste fastvoksede walk-man.

Heldigvis kan der ved hjælp af magi findes blomster de mærkeligste steder – selv i ørkenen! Et tryllesæt med stav og det hele overtages fra den forsvundne mand af den gode 'Hausfrau' – hun svinger staven, og magien kan begynde. Et skub i den rigtige retning i form af knofedt og sæbevand kan gøre den apatiske effektiv. Det lukkede kredsløb kan blive sjov leg, når man bare har en boomerang og ellers gider interessere sig lidt for andre end sig selv. For at optimismen ikke skal gå hen og blive for lallende, gives et par selvironiske bemærkninger: 'too much harmony!' lyder svaret fx., da man spørger stedets faste kunde og 'tatovøse', hvorfor i al verden hun pludselig vil rejse sin vej.

Til sidst får vi faktisk et bud på, hvorfor den livgivende magi kan forsvinde fra et sted. Det er det stive system – og dermed altså mennesket selv – der sætter bremseklodser. Miss Jasmin, som vor tyske heltinde så betegnende hedder, har måske nok grønne fingre, men ikke noget grønt kort (en arbejds- og opholdstilladelse), så hun udvises af Amerika. Dog, kan man kaste den stive, snærende 'Hausfrau-rolle overbords, så kan lydigheden overfor autoriteter jo ligeså godt ryge samme vej.

Maren Pust

HIGH TJEK OG LOW TJEK

Prince Tonite (Sign O' the Times). USA 1987. I + Mu: Prince. F: Peter Sinclair, Kl: Steve Purcell. Medv.: Prince, Sheila E., Sheena Easton, Cat m.fl.
Hail! Hail! Rock'N'Roll! (...) USA 1987. I: Taylor Hackford. F: Ed Lachman. Kl: Lisa Day. Medv.: Chuck Berry, Eric Clapton, Keith Richards, Robert Cray, Etta James, Julian Lennon, Linda Ronstadt m.fl.

Der er oceaner mellem et musikscene-show som Neil Youngs rustne *Rust Never Sleeps* og Princes *Sign O' the Times*. Saxofonisten Eric Leeds i munkekutte hos Prince er faktisk den eneste plet man kan sætte på hans gennemførte show - og det udelukkende for Leeds' kostume! Alt hos Prince er blankt, perfektionibelt, sexet med en vis portion ironi. Jeg må indrømme, at han er en af de få kunstnere, hvis charme faktisk er, at han er øretæveindbydende indbildsk, og at jeg - til min egen irritation - må indrømme, at han har al mulig grund til at være det.

Havde han ikke rigtigt fat om 30'ernes og 40'ernes filmkoder, som han fuldstændig postmodernistisk knækkede halsen på i *Under the Cherry Moon*, så har han til gengæld helt fat i musikvideoernes og sceneshowets. De kommer i kombination til fuld udfoldelse i *Sign O' the Times* - og så er musikken ovenikøbet interessant. Vi får også en fragmentariseret lovestory, som kun har rammeeffekt i koncerten. Prince udviser en umådelig viden om vekslen af sceniske og musikalske effekter og arbejder intenst på, at filmens publikum aldrig skal miste illusionen om at de er til koncert: At filmen skal imitere essensen af koncerten, tættere på kunstneren end den højest betalende koncertkunde, der som kompensation oplevede kunstneren live. Med filmen går vi ind i drømmebilledernes verden, der ikke skal virke anmassende. De anslås nemt med en kugle med knitrende elektriske stråler (the force) varieret med en antydet trekant i ekspressionistiske musikvideodekorationer. Hvad Busby Berkeley mestrede med en slags Ziegfeld Follies i filmudgave, klarer Prince og co. på nutidens filmiske musikscene. Det hele virker ubesværet, både skift mellem koncertens location (Antwerpen og Rotterdam), og video-clips, kostume- og lysskift - og det er netop det, det skal.

Taylor Hackfords koncertfilm i anledning af Chuck Berrys 60-års fødselsdag er til gengæld problematisk. Hackford er for ærbødig overfor koncerten og vidneudsagnene omkring koncertens 'historicitet' (det samme er Keith Richards, som var initiativtager både til koncert og film). Af 40 års TV burde man have lært at ingen udtrykker sig mere malabarisk om deres kunst end populærmusikere og fodboldspillere. Filmen drukner i ligegyldige nostalgiske interviews, mens koncertdelen splittes op i trofat solistaffilmede sekvenser dækkende et nummer. Det bliver hverken film eller koncertfilm og som dokument hellere på TV end i biografen.

Carl Nørrested

SJOV TRODS ALT

Teknisk uheld (Switching Channels) USA 1988. I: Ted Kotcheff. M: Jonathan Reynolds. F: Francois Protat. Kl: Thom Noble. Mu: Michel Legrand. Medv.: Kathleen Turner, Burt Reynolds, Christopher Reeve, Ned Beatty, Henry Gibson.

– Bliv filmanmelder, siger redaktøren til en journalist, som han ikke kan bruge til noget. Men jeg har ikke set film i årevis?! Skidt, de har ikke ændret sig.

Det er jo altid herligt at finde replikker, som rammer filmen selv. *Teknisk uheld*s bagmænd har tydeligvis ikke set film i årevis, den eneste opdatering af den prøvede komedie er at flytte fra dagbladets til TV-avisens verden. Ben Hecht & Charles MacArthurs stadig opførte 20'er-skuespil 'The Front Page' er tidligere filmatiseret af Lewis Milestone 1931, skarp men i dag dateret og umorsom, Howard Hawks 1940 (*His Girl Friday*), en af verdens sjoveste film, og Billy Wilder 1974, uden opdatering og uden mesterens sædvanlige vid, trods Walter Matthau og Jack Lemmon.

Teknisk uheld følger Hawks, der ændrede historien om redaktøren og hans mandlige topreporter, der vil holde op, til en kærlighedstrekant, hvor reporteren er redaktørens tidligere kone, som har fundet sig en ny mand, der er alt det, redaktøren ikke er, nemlig en tørvetriller. *Teknisk uheld* får ikke gjort Christopher Reeve til tørvetriller eller noget andet, og selv om Burt Reynolds omsider er lige så sjov som før han blev machobøf, må det også undre, hvad sexede, intelligente, følsomme, dejlige Kathleen Turner dog ser i ham. Så man behøver ikke slå dem i hovedet med Hawks' Ralph Bellamy, Cary Grant og Rosalind Russell. Problemet ligger bag kameraet, de mandlige roller er forkert besat, og personerne slæber den konstruktion, der fungerer i en film fra 1940 lige ind i TV-studiet. Og ligesom *alle* de tidligere versioner knækker denne halsen på Hecht-MacArthurs forsøg på at liste tragikken ind i lystspillet med en stakkels dødsdømt, som bliver offer for

politikere og pressens sensationshunger.

Det er underligt, at så meget kan gå galt – og mere til – og så må jeg alligevel indrømme, at indtil den dødsdømte tog over i filmens sidste del, så lo jeg og hele salen højt, længe og ofte. På tværs af den gamle histories og den nye udgaves svagheder og kiks, så er *Teknisk uheld* alligevel en af de sjoveste film længe. Bagefter er det bare sjovere at finde fejlene.

Kaare Schmidt

NEWCASTLE BLUES

Stormy Monday (...) England 1988. Manus + I + Musik: Mike Figgis. Foto: Roger Deakins. Klip: David Martin. Design: Andrew McAlpine. Mv.: Sean Bean, Melanie Griffith, Tommy Lee Jones, Sting.

Den snavsede og slidte engelske havne- og industriby Newcastle er skuepladsen for Mike Figgis' atmosfæremættede thriller. Byen er klædt i amerikanske farver for med en amerikansk kulturuge at fejre den skumle amerikanske forretningsmand Mr. Cosmos storstilede byggeriprojekt i det gamle havnekvarter. Men den koldblodige jazzklubejer Finney nægter at sælge, og mørke skyer trækker op. Den unge arbejdsløse irske jazzfan Brendan og den smukke Kate, der har en blakket fortid i Cosmos tjeneste, bliver fanget i midten...

Story Monday er fortalt i et langsomt, dvælende tempo, men med en vedholdende, ildevarslende undertone, der skaber en isnende spænding. Den atmosfære af brutalitet, som skinner igennem den afdæmpede overflade, skabes ved hjælp af Roger Deakins eminente fotografering, som gør god brug af grelle farver og ekstreme teleindstillinger; med pludselige udbrud af voldsom og uberegnelig krydsklipning; og med den allestednærværende forlorne festivitas, som ledsager Den amerikanske Uge.

Sean Bean er overbevisende, omend en smule farveløs som den brave og redelige Brendan, og Melanie Griffith gør sig ligesom i Jonathan Demmes *Vild og Blodig* (Something Wild) overordentlig godt som Kate med den skumle fortid, som har gjort hende knuget og sårbar. Sting er fortrinlig som den affable men kyniske Finney, og bedst af alle er Tommy Lee Jones som den glatte, ærkeamerikanske og dødsensfarlige Mr. Cosmo.

Casper Tybjerg

HVAD DU ØNSKER...

Big (Big) USA 1988. I: Penny Marshall. M: Gary Ross, Anne Spielberg. F: Barry Sonnenfeld. Kl: Barry Malkin. Mu: Howard Shore. Medv: Tom Hanks, Elizabeth Perkins, Robert Loggia, John Heard.

Forvekslings-, forbytnings- og forbistringskomedier lader til at være formulaen i disse tider, hvor det ikke er til at se forskel på betalingsbalancen og ens egen bankkonto.

I *Big Business* er Bette Midler og Lily Tomlin to rige tvillingsøstre i storbyen og to fattige på bøhlandet, altså fire damer ialt, som blev forbyttet ved fødslen og nu skal forveksles indtil forbistringen opklares (gab). I *Hjælp! Det er så 'søn' for far!* bytter far og søn via buddhistisk magi (nemlig!) krop og roller, og i *Big* ønsker en lille dreng sig stor og bliver *overnight* en voksen af krop men ikke sjæl.

Big pumper ikke sin ide, og netop derfor fungerer det usandsynlige meningsfuldt. I Tom Hanks' figur samles en fin balance mellem det sjove og det poetiske. Barnets ukendskab til den voksne verden og de voksnes ukendskab til barnets bliver den naturlige kerne i filmen, og de enkelte situationer får dermed en egen troværdighed, som det absurde udgangspunkt ikke distraherer fra men netop sætter i relief.

Hanks får job hos en legetøjsproducent, hvor hans ægte barnlighed selvfølgeligt sætter markedsundersøgelser og krøller i hjernen til vægs. En kvindelig kollega forelsker sig i hans oprigtighed – drengen i manden – og her må han lige så selvfølgeligt komme til kort. Han mindes den mistede barndom, han var ved at glemme, finder sin ønskemaskine og vinker farvel til den voksne kærlighed, han ikke helt forstod. Indtagende, morsom, varm.

Kaare Schmidt

TIDEN LÆGER ALLE SÅR

Biloxi Blues (Biloxi Blues, USA 1988), I: Mike Nichols, M: Neil Simon efter eget teaterstykke. F: Bill Butler. Kl: Sam O'Steen, Mu: George Delerue, Medv: Mathew Broderick, Christopher Walken, Matt Mulhern, Corey Parker.

'Det barske liv i hæren kræver mænd med den rette rejsning – den havde han aldrig fået uden Daisys hjælp'. Sådan står der gudhjælpemig på plakaten for Mike Nichols' *Biloxi Blues*. Godt nok handler filmen bl.a. om unge rekrut Eugenes (Mathew Broderick) liv i militærtræningslejren i Biloxi; godt nok møder Eugene en pige, der hedder Daisy – hun har vist imidlertid ikke noget med hans rejsning at gøre. Det har derimod Biloxis lokale luder, der – hvis jeg må være så fri – indfører ham i, hvordan man gør kål på rejsningen. Godt nok. Men: *Biloxi Blues* er dårligt tjent med at blive solgt på platte ordspil, der ovenikøbet må gøre vold på sproget for at nå helt ned under bæltestedet: Har De måske hørt om 'mænd med den rette rejsning' før?

Det er nemlig en udmærket, lille film den her. Det er, hvad man kan vente af Mike Nichols. Han har tidligere beskæftiget sig både med problemerne med at blive voksen (*Fagre voksne Verden*) og med soldatens 'muntre' liv (*Punkt 22*). I Nichols' univers er det hverken sjovt at være ung eller at være soldat. De verdener, man træder ind i – voksenverdenen og militæret – er onde og perverse, og så styres folks handlinger af motiver som personlig gevinst og almindelig liderlighed. Kunne man finde sig tilrette i dét univers, vil man også kunne lide *Biloxi Blues*, der – uden at være en stor film – har forskellige smågodter at byde på.

Kan man f.eks. godt lide sjove, amerikansk veldrejede replikker, er her rigeligt at gå efter. Kan man godt lide en enkel historie med et overskueligt og dog bredspektret persongalleri bliver man heller ikke snydt: i hovedpersonen – og fortælleren – Eugene har vi har den følsomme type, der gerne vil være forfatter – og som bliver det. Hans medrekrutter omfatter bl.a. den intellektuelle Epstein (Corey Parker) og den brovtende Wykowski (Matt Mulhern): ånd og krop, reflektion og handling. Det er de modsætninger Epstein og Wykowski, jøden og polakken, repræsenterer; de modsætninger, Eugene forsøger at placere sig selv i. Han fører dagbog og er dermed intellektuel som Epstein, men han går også på bordel og er dermed kropslig som Wykowski.

Over delingens til tider oprørte vande svæver sergent Toomey, der spilles med gnist af Christopher Walken (det var ham der spillede russisk roulette i Ciminos *Deerhunter* og skurken i Roger Moores sidste James Bond-film, *A View to a Kill*). Toomey er ikke en sexistisk skrighals, som drill-instructor'en i Kubricks skildring af militærtræningen i *Full Metal Jacket*. Bag en lavmælt tale og et vindende smil gemmer Toomey en hjerneskade, der har gjort ham til en satanistisk psykopat. Toomey har oplevet det, ingen af rekrutterne kender: krigen. De kommer heller aldrig til det – for krigen slutter, inden de bliver færdige. Så de kan bare køre hjem igen. Eugene bruger tiden på at gøre de skarpkantede oplevelser til runde erindringer. Med gamle Vergils ord: 'Selv dette vil vi engang mindes med glæde'. Hvorfor? Fordi 'vi var unge dengang', som Eugene siger.

Palle Schantz Lauridsen

DET SANDE FADERBILLEDE

Tokyo-ga (...) BRD/USA 1985. I + M + speak: Wim Wenders. F: Ed Lachman. Kl: Wenders, Solveig Dommartin, Jon Neuburger. Mu: DICK TRACY, Mèche Mamecier, Chico Rojo Ortega.
Medv.: Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Wim Wenders, Werner Herzog.

Tokyo-ga er den mest centrale film i Wim Wenders produktion. Efter rastløst som efterkrigstysker at have hengivet sig betingelsesløst til den amerikanske frihedstanke og æstetik, giver Yasujiro Ozus eksempel ham pludselig fødderne tilbage. Filmen i jetruteflyet, *Deres sensommer* (On Golden Pond) med hele familien Fonda og to døende stjerner giver ikke åndelig vederkvægelse. Salig Nicholas Ray - hvad med ham?

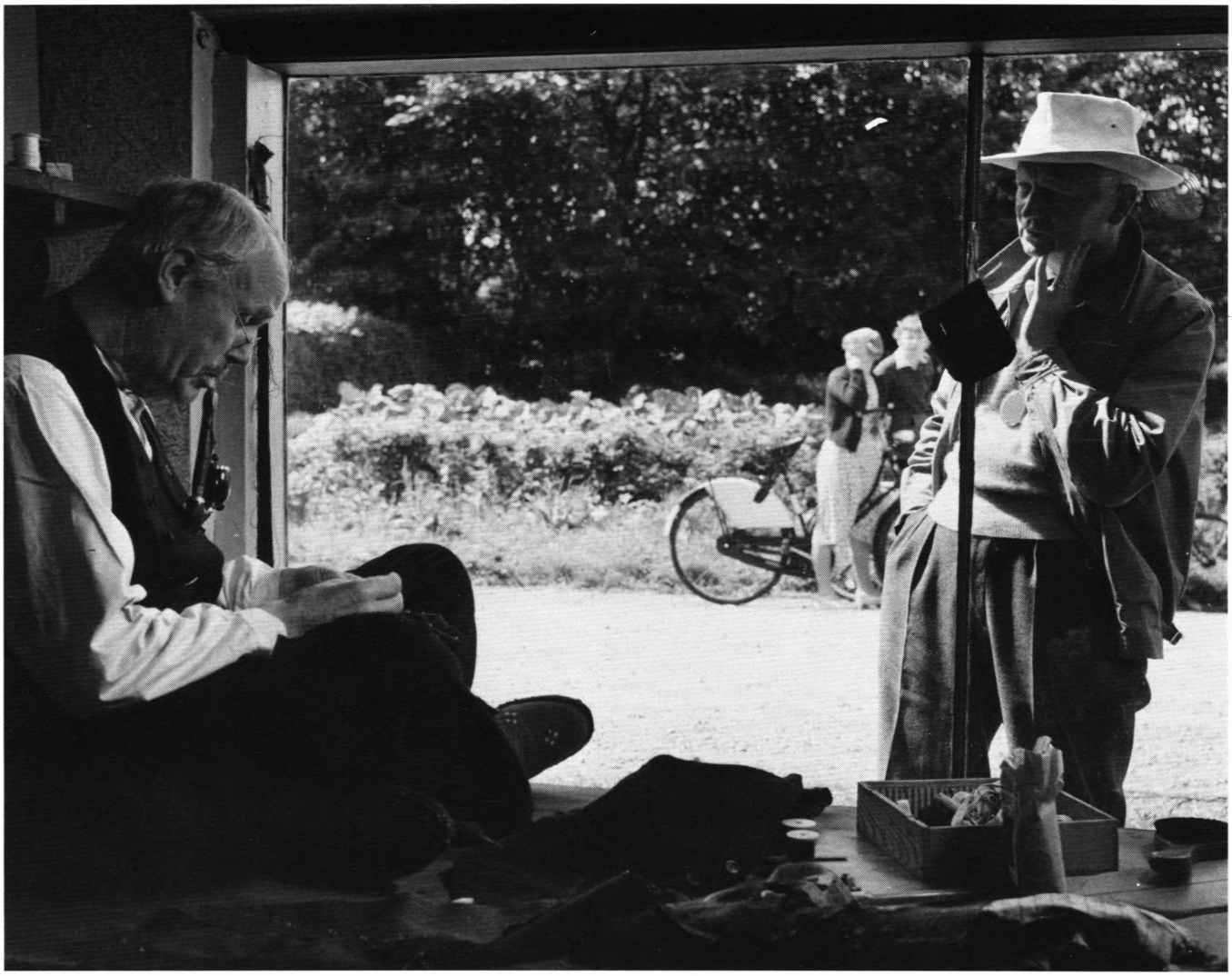
Ozu *er* arketypen på åndelig stabilitet og vækst. Hele sit liv viede han til familien. Han flyttede aldrig fra sin mor. Han levede sit skabende liv på et studie (Schochiku), hvor han selv paternalistisk arbejdede med næsten samme stab med en næsten uforandret tematik, før og efter 2. verdenskrig centreret omkring familien i storbyen Tokyo. Med tiden forenkledes tematikken og renset for æstetiske effekter endte det med få indstillinger i gulvhøjde med centrum i dagligstuen, hvor de kommende generationer kun nødtvunget forlod de gamle og de gamle med vemod måtte konstatere tidens tand. Han gav sig selv zenbuddhistisk eftermælet 'ingenting' - værende i en evig strøm af liv og død og intet.

Tokyos fremtrædelsesform er i sig selv et symbol for Wenders. Byen har i efterkrigstiden anammet USA i tiende potens og efterlader Ozu som uhjælpeligt reaktionær med sine medarbejdere som hengivne vemodige mennesker, der med oprigtig glæde i eksilet mindes den paternalisme som Ozu omgav dem med. Wenders er både ulmende fikseret på det fremmedgjorte Tokyo og den tidløse kirkegård ved Enkakuji-templet med Ozus grav. Det hele sættes i relief, da Wenders ejendommeligt nok møder den rastløse instruktørkollega Werner Herzog i Tokyo Tower. Herzog står ved en kikkert og råber hysterisk på oprindelige billeder og forsvinder til Australien - de seneste billeder i *Cobra Verde* giver signalementet af en rablende psykopat - mens Wenders fluks iler ned i Tokyos virkelighedsbilleder, der direkte giver ledetråden til *Himlen over Berlin*. Set i det perspektiv er der endnu lang vej for Wenders til afklaring, men hans kunstnertemperament har bestemt mange ligheder med det nye faderbillede. Ja, det så hengivent at Wenders lader sin film starte med fortekster (fra Scochikus bomærke med Mt Fuji) samt hele ekspositionen til *Tokyo monogatari* (1953) med franske undertekster for selv at kommentere på engelsk: 'If in our century something sacred still existed... if there were something like a sacred treasure of the cinema, then for me that would have to be the work of the Japanese director, Yasujiro Ozu.'

Hvor langt Wenders endnu selv står fra en etisk afklarethed i dokumentarismen, demonstreres tydeligt ved de næsten ublufærdige interviews med de hengivne Ozu-medarbejdere, skuespilleren Chishu Ryu og cheffotografen Yuharu Atsuta, der til punkt og prikke - næsten fanatisk - har efterlevet Ozus direktiver. Flere gange bliver Atsuta for grebet af situationen og beder Wenders om at stoppe optagelserne - det sker tre gange. Allerede første gang sad jeg og krummede tæer på Wenders' vegne, og hans stædige fortsætten kan kun begrundes med, at der alligevel må være en barnlig trods overfor faderbilledet. Men her gik det tydeligt ud over den forkerte.

Heldigvis er der udgivet en bog omkring filmen. Den er unik i et lille hardcover dagbogsformat i sort med dialogen på tysk, engelsk og fransk med små vedhæftede postkort. Bogen er udgivet af et lille berlinsk forlag Galrev, der har specialiseret sig i japanske emner. Chris Marker, der kort omtales i *Tokyo-ga* og anderledes kontant har fundet sine rødder i Tokyo, har ligeledes fået sin fotobog 'Le depays' udgivet på Galrev som 'Das Fremdland' (1985)

Carl Nørrested



Dreyer instruerer Ejner Federspiel i Ordet *(1955), mens forbipasserende kikker på.*

Dreyer i Sydamerika

20 år efter sin død er Carl Th. Dreyer som kunstner mere levende end nogen sinde. Interessen for hans film er vedvarende og stigende, og 1989 - 100-året for Dreyers fødsel - vil bl.a. komme til at betegne det definitive gennembrud for Dreyer i USA. I februar præsenterer Det Danske Filmmuseum på Museum of Modern Arts Departement of Film i New York en komplet Dreyer-serie, og i de efterfølgende måneder vil Dreyer-filmene blive vist i 9-10 amerikanske byer, bl.a. Washington, Los Angeles og San Fransisco. På New York University påtænkes der afholdt et Dreyer-symposium og MOMA udgiver en publikation om Dreyer i forbindelse med serien i New York.

Men allerede nu er Dreyers erobring af det amerikanske kontinent begyndt. I samarbejde med Fundacion Cinemateca Argentina og Cinemateca Uruguaya præsenterede Filmmuseet i august og september Dreyer i Buenos Aires og Montevideo.

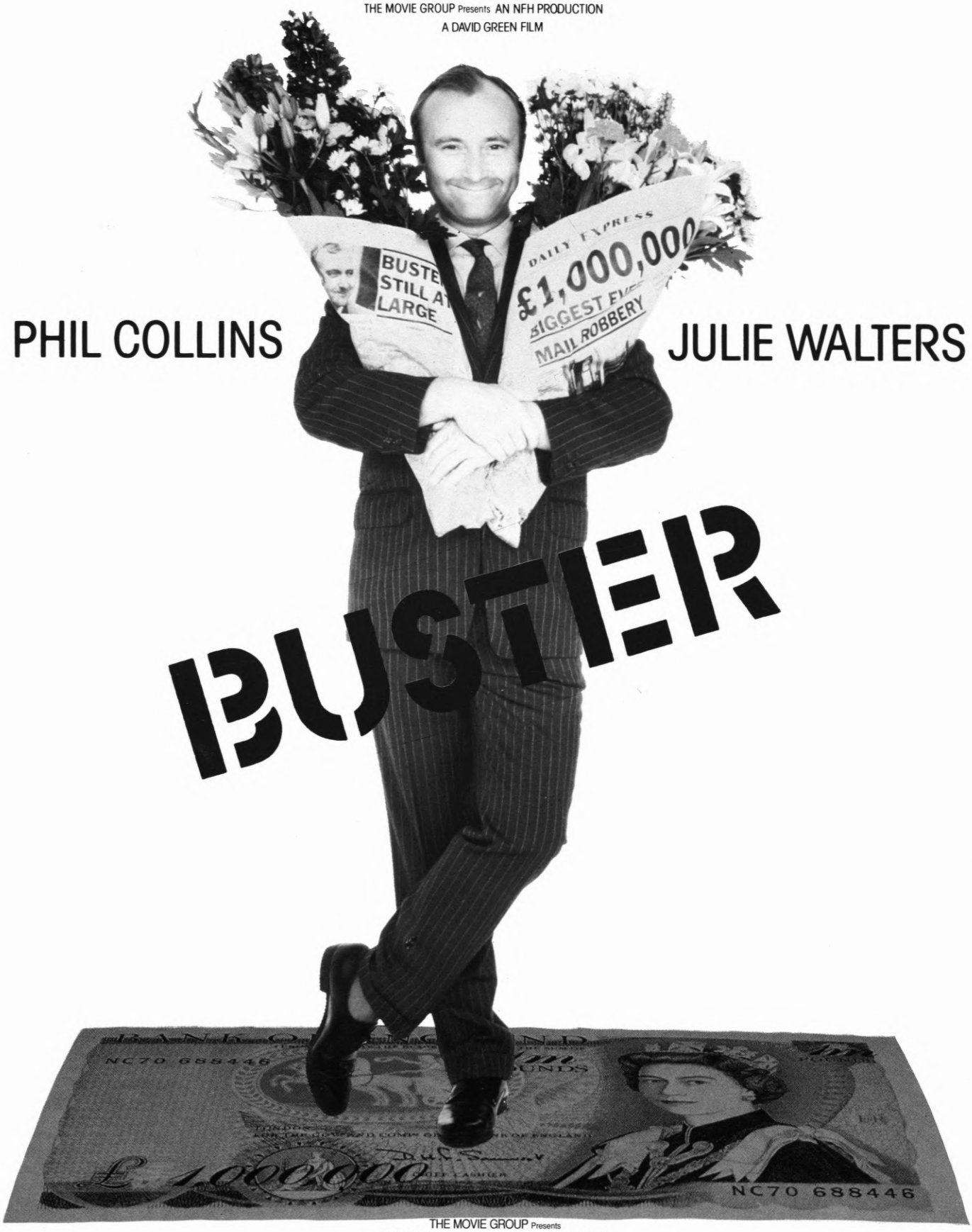
I Buenos Aires indledtes serien den 24. august med *præsidenten* og hver dag ved fem forestillinger vistes der Dreyer-film indtil den 2. september, hvor der afsluttedes med *Gertrud*. Filmene vistes i filmarkivets smukke biograf 'Sala Leopoldo Lugones' i 'Teatro Municipal General San Martin' i Buenos Aires' centrum. Ved et pressemøde et par dage før seriens start var der stort fremmøde af journalister og kritikere, hvoraf flere var velbevandrede i Dreyers produktion, selvom få af hans film har været vist i Argentina.

Fra Buenos Aires fortsatte filmene til Montevideo, hvis filmarkiv Cinemateca Uruguaya råder over 6 biografer i hovedstaden. Og her indledtes serien den 29. august, ligeledes efter et pressemøde.

Filmmuseet havde leveret alle kopierne og Kulturministeriet havde ydet tilskud til transport af kopierne, en udgift, der heldigvis var disponeret med inden de senere provinsielle nedskæringer af budgetterne til kultureksport. Til gengæld var de to sydamerikanske filmarkiver generøs vært for museets leder.

Ib Monty

THE MOVIE GROUP Presents AN NFH PRODUCTION
A DAVID GREEN FILM



PHIL COLLINS JULIE WALTERS

BUSTER

THE MOVIE GROUP Presents
PHIL COLLINS • JULIE WALTERS • in "BUSTER"
Also Starring LARRY LAMB • MARTIN JARVIS • SHEILA HANCOCK • STEPHANIE LAWRENCE
MICHAEL ATTWELL • RALPH BROWN • ANTHONY QUAYLE as Sir James MacDowell
Editor LESLEY WALKER Costume Designer EVANGELINE HARRISON Original Score ANNE DUDLEY
Production Designer SIMON HOLLAND Director of Photography TONI IMI B.S.C.
Executive Producers FRANK GIUSTRA and PETER E. STRAUSS
Screenplay COLIN SHINDLER Associate Producer REDMOND MORRIS
Produced by NORMA HEYMAN Directed by DAVID GREEN
International Distribution by The Movie Group

Soundtrack available on wea records, cassettes and compact discs.

NORDISK FILM DISTRIBUTION A/S