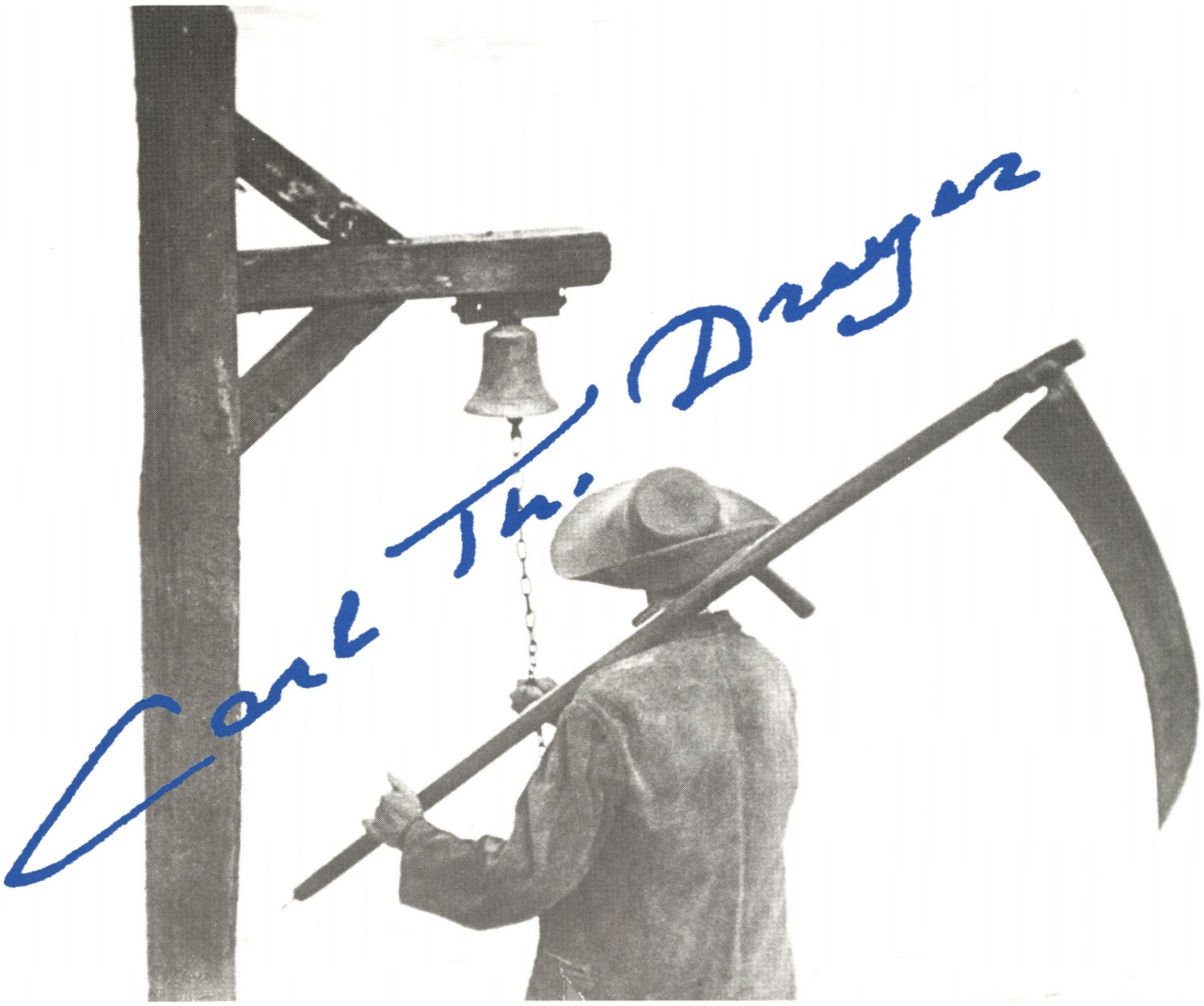
KOSMORAMA

187 * 35. ÅRGANG * FORÅR 1989 * KR. 45

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



DREYER 100 ÅR

JESUS-FILM * DICKENS-FILM

FREARS * ROEG * POTTER

THERESA RUSSELL * KIESLOWSKI

I N D H O L D

England

Pascalis ø, Drowning by Numbers og Fisken de kaldte Wanda / *Palle Schantz Lauridsen* 7

Sammy & Rosie gør det: Stephen Frears' BZ-London / *Ebbe Iversen* 8

Lille Dorrit: Dickens på film / *Ib Monty* 10

Afsporet: Ødipus Camp / *Christian Jungersen* 12

Dennis Potter: Fantasier og iscenesættelse / *Kassandra Wellendorf* 14

Portræt

Theresa Russell / *Henrik Lundgren* 16

Kunsten at dræbe

Klatter fra en hængning / *Christian Braad Thomsen* 18

Dreyer

Dreyer i 100 år 20

Perletrækkeren – 'En Revolutionær i Kinematografien' / *Edvin Kau* 21

Dreyers diktat: Tekst og kvinde i Jeanne d'Arc / *James Schamus* 30

Den anden side af sjælen: Dreyers univers / *Maria Machetti* 34

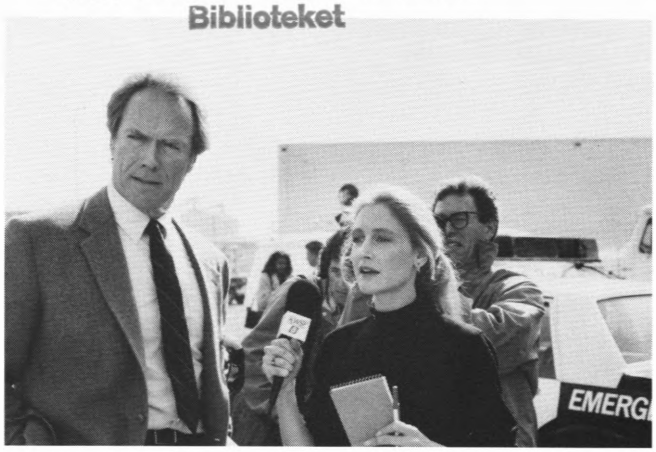
Under opløsningens måne – Mødet mellem Carl Th. Dreyer og Sigurd Hoel / *Gunnar Iversen* 35

Jesus på film – en balancegang mellem afmagt og overmod / *Lisbeth Nannestad Jørgensen* 37

Mirakuløs eller monstrøs / *Christian Braad Thomsen* 42

Om Carl Th. Dreyer / *Lars von Trier* 45

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Klip 4

Værd at se?

17 op; Kærlighed uden stop; Salaam Bombay; Rødder; Dirty Harry i dødsspillet; Forrådt; Sidste udvej; Tucker; Århus by Night; The Raggedy Rawny 46

Museumshjørnet

Filmplakater / *Janus Barfoed* 51

Forsiden: *Døden i Dreyers Vampyr.*

T.v.: *Theresa Russell i The Last Tycoon.*

Herover: *Debra Winger og Tom Berenger i Forrådt.* T.h.: *Clint Eastwood og Patricia Clarkson i Dirty Harry i dødsspillet. Establishing i Rødder.*

Bagsiden: *Jane Eggertsen i 17 op.*

KOSMORAMA

187 * Forår 1989 * 35. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Dan Nissen, 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. 150. Enkeltnumre kr. 45. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 01 57 65 00 og 01 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.

Film på vej

Federico Fellini har overdraget Cinecittá studiets gyldne nøgler til Francis Coppola, Coppola vil efter planen have hovedkvarter i Italiens berømmede filmby de næste fem år, hvor han skal indspille en slags historisk superfilm. *Secret Journal*, om så vidt forskellige personer som Cicero, Cæsar og New Yorks borgmester Ed Koch. Projektet er budgeteret til 35 mio. $, hvilket må siges at være ret beskedent i Coppola-regi. Filmen vil blive optaget i to dele, efter sigende på High Definition Video – et andet rygtet vil vide, at et af filmens afsnit planlægges i 3-D. Fellini er også igang med en ny film; *The Poem of the Moon People*. Optagelserne finder sted i de italienske Empire Studios.

Den engelske instruktør Gavin Millar vakte en vis opsigt herhjemme med sin Dennis Potter-film *Dreamchild*. Denne gang har Millar fundet et litterært forlæg hos Roald Dahl, titlen er *Danny the Champion of the World*. Med på rollelisten er den ni-årige Sam Irons samt hans far Jeremy. Endvidere medvirker veteraner i britisk film som Cyril Cusack, Lionel Jeffries og Sir Michael Hordern.

Bertold Brecht og Kurt Weills klassiker *The Threepenny Opera*, der udspiller sig i en imaginær underverden i London, er ved at blive genindspillet i Budapest. Bag produktionen står Cannon selskabet og det er Menahem Golan himself, der bestrider instruktørposten. Filmen, der knytter an til Cannons række af prestigeprodukter, har Raul Julia i rollen som Mack the Knife. I øvrigt medvirker Richard Harris, Julie Walters og Roger Daltrey.

Eversmile, New Jersey er den besynderlige titel på en romantisk komedie, der foregår i Argentina, og er med Daniel Day Lewis og den debuterende jugoslaviske skuespillerinde Miriana Jokovic. Det bliver efter sigende Lewis' sidste film før han tager et sabbatår, der vil være helliget teaterarbejde. Filmen indspilles i Buenos Aires og Patagonien, instruktionen foretages af Carlos Sorin, der ellers laver reklamefilm.

The Lemon Sisters er en komedie om en trio af lettere afdankede syngepiger, spillet af Diane Keaton, Carol Kane og Kathryn Grody, der da deres karriere er gået i stå forsøger at åbne deres egen natklub i Atlantic City. Aidan Quinn og Elliott Gould medvirker endvidere i filmen, der instrueres af Loyce Chopra, Diane Keaton fungerer også som coproducent.

Bob Rafelson er igang med en historisk adventure film, *Mountains Of The Moon*, der beretter om de to opdagelsesrejsende Sir Richard Burton og John Hanning Spekes ekspedition for at finde Nilens udspring. Filmen er optaget i Kenya og Shepperton studierne, blandt de medvirkende er Iain Glen, Richard E. Grant, Anna Massey og Peter Vaughan. Rafelson har yderligere to projekter på bedding; *Paris Noir* og *Air America*.

Jerry Schatzberg forestår instruktionen af en stor international co-produktion med titlen *Reunion* eller *L'Ami Retrouve*, efter et manuskript af Harold Pinter. Jason Robards, Sam West, Christian Anholt og Francoise Fabian er blandt de medvirkende. Production designer er ingen ringere end veteranen Alexandre Trauner, der i sin tid stod bag film som *Paradisets børn*.

Alexandro Jodorowsky, der bedst vil huskes som instruktør af den særprægede kult western *El Topo*, skulle oprindeligt have instrueret *Dune*, som David Lynch i stedet tog sig af. Jodorowsky trak sig herefter tilbage for at dyrke psykoterapi og skrive historier til science fiction tegneserier. Nu er hans projekt *Santa Sangre (Holy Blood)* imidlertid efter fem års forberedelser gået i produktion. Det meste af familien, bl.a. Axel Jodorwosky og Ade Jodorowsky, medvirker, Guy Stockwell, Sabrina Dennison og Bianca Guerra er også på rollelisten. Filmen, der indspilles i Mexico City, er baseret på en autentisk historie om en ung kvindemorder, med 30 mord på samvittigheden, der efter at være blevet udskrevet fra et sindsygehospital fik succes som forfatter. Det lyder som et ideelt forlæg til Jodorowskys besynderlige blanding af visuel og voldelig poesi.

Den engelske instruktørveteran Lewis Gilbert og manuskriptforfatteren Willy Russel har tidligere haft succes med samarbejdet på *Lærenemme Rita*, der blev Julie Walters' store gennembrud. Nu har Gilbert og Russell forenet deres kræfter i en filmatisering af Russels teaterstykke *Shirley Valentine* om en husmor, der møder sit livs kærlighed under et to-ugers ferieophold i det græske ø-hav. Pauline Collins, Tom Conti, Alison Steadman og Joanna Lumley er på rollelisten.

Danske film

Oscar-forgyldte Gabriel Axel har skrinlagt det historiske drama *Amlet*, og har nu i stedet givet sig lag med filmen *Christian* om en ung mands rejse ned gennem Europa. Georg Metz har på vegne af Det Danske Filminstitut støttet filmen med 2,7 mio. kr. Det er en dansk/fransk co-produktion og produktionselskabet hedder Victoria Film.

Dansk films palmegrensomviftede og netop også Golden Globe belønnede Bille August er ved at have gang i en filmatisering af Isabel Allendes bestseller *Åndernes hus*. Men det vil nok være lovligt flot at kalde filmen, der foreløbigt er budgetteret til 120 mio. kr., for en dansk produktion – der er nemlig tale om en co-produktion mellem Det svenske Filminstitut og amerikanske Warner Bros. Bille August er således det eneste danske indslag i filmen, der forventes at skulle produceres af ingen ringere end David Puttnam. Optagelserne skal efter planen foregå i Argentina efteråret '89.

Birger Larsen, der tidligere har fungeret som instruktør-assistent for Søren Kragh-Jacobsen, får nu sin debut som instruktør med børnefilmen *Lad isbjørnen danse*, efter en roman af Ulf Starck. Det er ikke, som titlen lader formode, Nordisk Film, der producerer men derimod Metronome. Børnefilm-konsulent Hans Hansen har indstillet filmen til institutstøtte på ialt 7 mio. kr.

Leif Magnusson og hans L&M Filmproduktion ApS er igang med filmen *En verden til forskel*. Den handler om den 12-årige Jens, der af sin jugoslaviske far er blevet sat i pleje hos sin bedstefar i Jugoslavien. Drengen flygter imidlertid tilbage til Danmark for at blive genforenet med sin far og mor.

Dansk Filmindustri A/S debuterer som produktionsselskab med filmen *Dagens Donna*. Optagelserne starter d. 27. februar 1989, og det er en begivenhed, der fortjener særlig omtale. Projektet er nemlig, som noget uhørt for en dansk spillefilm, allerede på præ-produktionsstadiet udstyret med en informativ pressemappe – og det indbyder jo næsten til presseomtale eller hyr? Filmkonsulent Kirsten Bonnén Rask har bevilget støtte på godt 6 mio. kr. og det samlede budget bliver på ialt 8,35 mio. kr. *Dagens Donna* er historien om to meget forskellige veninder Donna (Birgitte Simonsen) og Britt (Hanne Windfeld Lund), der flytter fra Jylland til København, hvor venindeforholdet kommer på en hård prøve efterhånden som de to møder forskelligartede udfordringer i karriere og kærlighed. Filmen er baseret på et originalmanuskript af forfatteren Hanne-Vibeke Holst og instruktionen foretages af Stefan Henszelman. Det var Dansk Filmindustris direktør for bio-

grafudlejning Torben Villesen, der oprindeligt tog initiativ til projektet, og Villesen vil således fungere som filmens producent.

Dansk films 'battle of the century' om retten til titlen *Mama Mia* blev tabt af Linda Wendel – hendes ungdomsfilm hedder nu *I kærlighedens navn.*

Peter Risby

QUIZ

ET GLIMT I BAKSPEJLET. ▶

Kos-quiz'en er dennegang en afskedshyldest til en, vi holder mest af i rollen som forhenværende.

Så kort og godt: Hvem er den stjerne, som et dansk filmleksikon karakteriserede med følgende ord:

'Hans elskværdige, neutrale, ukrukkede væsen, hyggelige lune og all-roundsportslige fremtræden har ladet ham yde en god fyldest i alle slags heroiske roller, som han spiller med et drenget smil og en kvik replik.'

P.s. Hans karrieres højdepunkt var utvivlsomt titelrollen i *Sheriffen renser ud* (Law and Order). Billedet er dog ikke fra denne film, men foreviger en anden af hans charmerende præstationer.

Peter Hirsch

Danmarkspremiere på verdens værste film i byens værste bio

Tirsdag d. 17/1 '89 var Barbue-baren i Huset i Magstræde rammen om den første danske forevisning af turkey klassikeren *Plan Nine From Outer Space.* Filmen blev vist som et led i Barbues lukrative række af såkaldte 'Late Shows'. Mere herom senere.

Plan Nine From Outer Space (1959) er filmen, der er 'så mesmeriserende dårlig, at den faktisk synes bedre ved hvert nyt gennemsyn.' Rumvæsener fra en angiveligt højerestående planet har udtænkt plan nummer ni, at rejse de døde i en californisk kirkegård for at udrydde menneskeheden.

I løbet af den nådefuldt korte film (79 min.) lykkes det dem at decimere jordens befolkning med siger og skriver tre personer – heriblandt den kæmpemæssige svenske bryder Tor Johnson, men alligevel. Skulle den plan have nogen effekt måtte filmen have været lavet som brasiliansk TV-serie i 398 afsnit. Den gamle gyserstjerne Bela Lugosi spillede sin sidste rolle i dette eksempel på ultra low budget 50'er science fiction. Lugosi døde beklageligvis, da man var to dage inde i optagelserne, og den opfindsomme facon, hvorpå man får ekspederet Lugosi ud af handlingen, tjener filmen til ære bedømt efter publikums latterbrøl: Lugosi forlader sit hus, og filmens salvelsesfulde fortællerstemme forkynder, at det er 'for the last time'. Så såre Lugosi er off-screen, høres en tolv tons lastbil, der hugger bremserne i – den ildevarslende lyd følges op af et hjerteskærende skrig, som fra en sjæl i helvede. Effekten synes at give en af filmens opblæste rummænd med det eksotiske navn Eros, spillet af flødebollen Dudley Manlove, ret, når han hysterisk forkynder at menneskeracen er: 'Stupid! Stupid! Stupid!' Filmens mest originale visuelle træk er den nærmest surrealistiske facon, hvorpå dagslysscener veksler med natscener. Hvergang politiet ankommer til kirkegården sker det i fuldt dagslys. Så snart der klippes til selve kirkegården er det uvægerligt blevet bulderravende mørkt.

Denne filmiske udgydelse, der af 'bad movie buffs' verden over hyldes som 'Verdens værste film', er exploitationproducenten Edward D. Woods hovedværk. Ed Wood, der også fungerede som forfatter, instruktør og skuespiller har en række film på samvittigheden, som ikke giver *Plan Nine* meget efter, bl.a. *Glen or Glenda* (1953), et hårdtslående realistisk drama om transseksualisme. Wood spiller selv en dybt splittet ung mand, der ikke ved hvordan han skal få fortalt sin kæreste, at han vil have hendes tøj på! – Wood skrev i øvrigt alle sine manuskripter iført en uundværlig angora-sweater, kun da kom den rette inspiration over ham. Filmens forfatter lover at behandle emnet med grel realisme – denne såkaldte realisme er dog ikke mere grel, end at Bela Lugosi optræder som et overnaturligt væsen, der strategisk placeret i en lænestol i et spøgelseshus med jævne mellemrum afbryder handlingen for at komme med mere eller mindre relevante kommentarer.

Der kan måske synes at være en vis logik i, at verdens værste film bliver forevist under Danmarks værste forhold, men ingen film er så ringe at den fortjener at blive vist i Barbue. Den store tilstrømning til 'The Late Show' kan kun forklares med visse sadomasochistiske overtoner i tiden ungdomskultur. Hvorfor vil nogen ellers stå i kø i en lille times tid, for derefter at skulle deltage i en nådesløs batalje om ca. 50 siddepladser (kun fra de to forreste stolerækker er det muligt at se hele 'lærredet') i det lille tilrøgede lokale, hvor Barbue lukker et par hundrede mennesker ind. Forevisningens tekniske kvalitet (hvis det er ordet?) er rædsom, filmene bliver vist på en video storskærm – nærmere bestemt et krøllet lagen! Lyden eller mere præcist suset på lydsporet, sendes ud over et stort disco PA-anlæg, hvor det forstærkes til et stormvejr! Kopierne er 2. – 3. generations hjemme-videokopier tappet fra bl.a. engelsk TV. Ved en tidligere forevisning havde man end ikke gjort sig den ulejlighed at klippe TV-reklamerne ud. Dennegang var reklamerne væk, men stederne, hvor der var break for reklame fremgik tydeligt – videokopierne *var* altså TV-kopier, som Barbue ikke har haft skyggen af ret til at forevise offentligt mod betaling. Det er i alle må-

der beklageligt, at et initiativ som 'The Late Show' stammer fra en flok klamphuggere som Barbues bagmænd, der kun ønsker at disse film skal sikre lidt profit og så ellers bare fungere som en slags bagtæppe mens stamkunderne er optaget af at kyle bajere ned. Selv ikke verdens værste film fortjener en sådan vanskæbne!

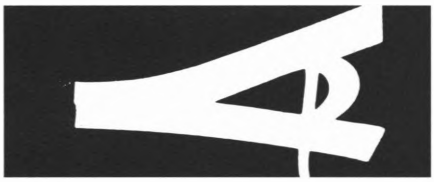
Peter Risby

Quiz-løsning:

Ronald Reagan.
Billedet er fra Don Siegels *The Killers* (1964). Damen, der er genstand for hans opmærksomhed, er Angie Dickinson.

Videotek i Paris

I Forum des Halles, dér hvor Paris' Haller lå i gamle dage, er der for ca. et halvt år siden åbnet et nyt museum: La Vidéothèque de Paris. Det er et museum for levende billeder, der omhandler Paris. Det har en samling på ca. 2.500 titler: Spillefilm, reportagefilm, dokumentarfilm, fjernsynsreportager, fjernsynsfilm, industrifilm, ja endog amatørfilm. Og samlingen vokser daglig. Det eneste, der kræves af en film eller et videoprogram for at det kan indlemmes i samlingen er, at Paris på en eller anden måde optræder. Paris kan enten være hovedpersonen eller hovedemnet som i Joris Ivens film: *La Seine a rencontré Paris* (Seinen møder Paris) fra 1957 eller danne baggrund for handlingen eller en del af handlingen som i Jean Renoirs spillefilm *La Marseillaise* fra 1937 eller i Georges Franjus dokumentarfilm *Hôtel des Invalides* fra 1952.



Videoteket står under det franske kulturministerium, som har nævnt lederen, José Frèches. Foruden ham arbejder ni mennesker på museet, 2. Gallerie, Porte Saint Eustache, 75001 Paris, lige ved Saint Eustache kirken. Dets indgang eller rettere nedgang - for videoteket ligger i en kælderetage - er lige ved siden af en lille plads, der domineres af Epousteguys dejlige skulptur af et overdimensioneret menneskehovede. Videoteket er åbent hver dag pånær mandag fra 14,30 til ca. 22. Sidste forestilling begynder 20,30 og varer i almindelighed til et sted mellem 22 og 23. Lørdag åbner videoteket allerede kl. 12,30. Den første forestilling den dag er altid et program bestående af gamle reportagefilm om Paris. Om mandagen er der lukket. Entrébilletten på 18 francs gælder for en hel dag. For dem, der bliver sultne eller tørstige er der en lille bar, hvor man kan få en mellemmad og lidt at drikke mellem slagene.

Videoteket har to biografer, hvor der vises film i hele åbningstiden. Men museets hjerte er la salle de consultation, videorummet. Det er et stort mørkt rum, kun med den nødvendige belysning ved en kontorskranke og lysene fra de tændte videoskærme (minitels). I salens bagvæg er der en glasdør ind til det tilstødende arkivrum. Herfra trænger der også lidt lys ind i videorummet.

Entrébilletten giver adgang til at man kan se to timers videoprogrammer, hvis der da ellers er plads foran en af de ca. 20 videoskærme. Åbningstiderne for la salle de consultation er lidt kortere end for biograferne, det lukker allerede kl. 20 pånær om onsdagen, hvor det holder åbent til kl. 22.

Film- eller videobestillingen foregår henne ved skranken, hvorefter man får anvist en plads i en øreklapstol foran en videoskærm, og knap et minut efter det ønskede program pr. EDB overfort fra arkivrummet til ens skærm. Lyden kommer ud gennem en højtaler anbragt i stolens øreklapper, og lyden er indstillet på en sådan måde, at den kun kan høres af den, der sidder i stolen. Med andre ord, man generer på ingen måde dem, der sidder ved de andre videoskærme.

Da jeg besøgte videoteket engang i september var salen næsten fuld, og der sad folk ved de fleste skærme; men det lykkedes heldigvis at få plads foran et apparat. Mine to ledsagere og jeg blev anbragt i lænestole foran den samme skærm - men så kunne der heller ikke være flere. Vi havde bestilt *Seinen møder Paris*, og næppe havde vi sat os, førend filmen stod på skærmen. Det vil sige, inden selve filmen kom først en tekstside med oplysninger om filmen. Der stod et handlingsreferat, der var credits og andre oplysninger. Sådanne tekstsider er anbragt foran alle programmerne og kan købes i trykt form, hvis man er interesseret.

Ønsker man at studere videoprogrammerne i mere end to timer daglig, kan man formedelst 120 francs tegne et månedsabonnement eller for 400 francs et årsabonnement. Der er allerede 600 abonnenter. Abonnementet giver forskellige fordele, af hvilke den vigtigste nok er, at man kan forudbestille plads foran en skærm. Som en af de ansatte fortalte mig, er der et stort pres på for at komme til foran skærmene, for videoteket besøges ikke blot af almindelige biografgængere, men mange forskellige slags specialister kommer for at studere et eller andet emne foran skærmen. Der kommer fx. byhistorikere, historikere, modeskabere, arkitekter, byplanlæggere, scenografer, musikfolk, foruden de der arbejder indenfor filmens eller fjernsynets verden.

Det er tydeligt, at La Vidéothèque de Paris allerede er blevet en succes. Samlingen vokser desuden daglig, og man er så småt begyndt at tænke på en udvidelse af videotekets emneområde: Man vil muligvis skabe et Vidéothèque de France. Men som man siger, vil det kræve en forbedring og udvidelse af den franske telekommunikation, førend man kan sidde i Paris og pr. EDB bestille et program fra f.eks. Bordeaux, der så omgående står foran en på skærmen.

Forestillingerne i biografsalen har lige siden videotekets åbning været samlet under et eller andet tema. Man har f.eks. haft en række programmer under temaet 'Paris om natten', eller 'Maj 1968' eller 'Paris ved Seinen'. I september-oktober 1988 havde man samlet filmene under temaet. 'Paris: Un arrondissement par jour' (Paris, et kvarter om dagen).

I 1989, hvor hele Frankrig planlægger festligheder i anledningen af 200 års dagen for den store revolution, har videoteket allerede bestemt, at de den 12. juli vil spille Jean Renoirs *La Marseillaise* som en friluftsforestilling om aftenen foran Saint Eustache kirken.

Jeg kan af flere grunde anbefale filminteresserede at besøge videoteket i Paris. Dels får man her lejlighed til at gense en kær, gammel film, dels og det er måske vigtigere, får man mulighed for at se en lang række kortfilm, som det ofte kan være svært at komme til at se. Endelig må man jo også sige, at det er en billig fornøjelse at se ca. 30 film for 18 francs.

Marguerite Engberg

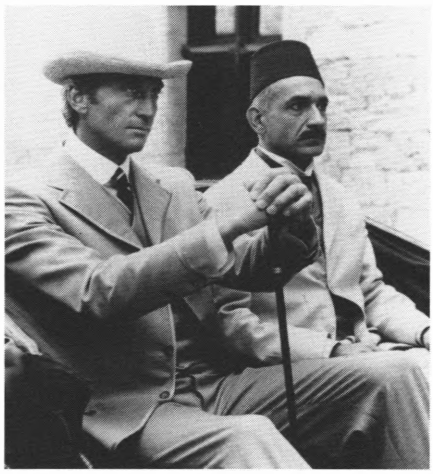
IMELLEM NEGLENE

Pascalis ø (Pascali's Island) England 1988. I og M: James Dearden efter Barry Unsworths roman. F: Roger Deakins. Mu: Loek Dikker. Medv: Ben Kingsley, Charles Dance, Helen Mirren.

For filosoffen Pascal får verden kun mening i kraft af troen på Gud. Stedes man uden tro, bliver verden og dermed ens liv meningsløst. Da Gud døde for omkring 100 år siden, gav Nietzsche ham nogle ord med i nekrologen. Han hævdede nemlig bl.a., at mennesket i dets slaphed fortsatte med at dyrke afguder, men at der var en vej ud af misèren, overmenneskets vej, den 'der ikke fortvivler over sin manglende tro på Gud, men i stedet helt og holdent sætter sin vilje ind på selv at fylde verden med mening' (Politikens Filosofi Leksikon, 1983, s. 314).

Der er ikke meget der tyder på, at overmennesket skulle have lagt vejen om ad øen Nisi i Ægæerhavet. Øen, der ligesom de andre dodekanesiske øer kun ligger tre skridt og en spytklat fra Tyrkiets fastland, er græsk; men indtil slutningen af 1. verdenskrig var den en del af dét Osmanniske Rige, der efter at have toppet i midten af 1500-tallet langsomt gik sin undergang i møde, kulminerende med sultanens afsættelse i 1908.

Pascali, Basil Pascali (Ben Kingsley), tror i 1908 stadig på sultanen. Han har i tyve år modtaget en lille månedlig ydelse for at holde en eller anden osmannisk bureaukrat i Konstatinobel underrettet om, hvilke mystiske hændelser af potentielt undergravende karakter, der foregik på Nisi. Men som tilfældet var for Kafkas nogenlunde samtidige personer, får han ingen respons. Tyve år som tro tjener – tyve år uden svar – tyve år på en ø, der befolkes af stridende grækere og tyrkere og som nu, i 1908, bliver et mødested for den vestlige verdens æstetikere og pengemænd: den østrigske maler Lydia Neuman (Helen Mirren), den amerikanske rigmand Mr. Smith, den tyske våben-agent Herr Gesing og ikke mindst den engelske eventyrer, småsvindler og måske-arkæolog Anthony Bowles (Charles Dance). Det er ikke tilfældigt, når distributionsselskabet på plakaten for filmen leget med Humphrey Bogarts berømte slutreplik: 'This looks like the beginning of a beautiful friendship' – for instruktør Deardens Nisi anno 1908 bærer qua den internationale opløsningsstemning kraftige mindelser om Hollywoods Casablanca anno 1942 (om end



der ikke er meget, der berettiger til sammenligningen mellem Rick og Kaptajn Renault fra *Casablanca* på den ene side og Pascali og Bowles på den anden).

Pascalis problem er, at han i alle livets forhold er fanget i en mellemposition. Af *fødsel* er han halvt europæer på mødrende side. Hans far er ukendt. Af *overbevisning* deler han den tro på sultanen, som det passer sig for undersåtter i det senere Tyrkiet, men som nævnt får han ingen anerkendelse for sine tjenester for *fædre*landet. Af tro er han vist ingenting, men grækerne er i hvert fald ikke glade for at se ham til langfredags-messen i deres ortodokse kirke. Hans *kærlighedsliv* er også mellemmandens. Han har i årevis været hemmeligt forelsket i malerinden, men må affinde sig med at være hendes fortrolige og med at være den, der fører hende sammen med Bowles.

Så Pascali har det ikke nemt. Hans historisk begrundede rolle som mellemmand fører ham fra det ene dilemma til det andet. Han søger ofte – og ofte med held – at tinge sig ud af de mindre af sine problemer. Men kun for snart at stå i et nyt. Og de store problemer, guds- og kærlighedsløsheden (manglen på stabile, troværdige overførings-objekter, som det ville hedde på psykoanalytisk) er der hele tiden. De driver ham til paranoid beluring og amoralsk angiveri. Vænnet som han er til, at man ikke kan stole på nogen, stoler han heller ikke på Bowles. End ikke da denne – som led i en handel – lover ham de 500 Lira, der er nok til at han kan forlade Nisi. Han angiver englænderen, der bliver skudt af de lokale osmanner, men da Pascali kommer hjem ligger pengene i en kuvert. Bowles var alligevel, måske ikke moralsk, men i hvert fald menneskeligt til at stole på. Her slutter filmen: billederne af den sammensunkne, hulkende Pascali afløses af billederne af den store røde sol, der synker i havet. Det er nat med osmannerne og med Pascali.

Måske navneligheden Pascal/Pascali er en tilfældighed. I så fald er den en prægnant tilfældighed. For den peger lige ind i centret af denne let dybsindige film, der med ynde og ikke uden humor tager fat på eksistentielle problemer, der på et eller andet tidspunkt nok skal dukke op i ethvert menneskes liv. Overmenneskets – og post-modernistens – undtaget.

Palle Schantz Lauridsen

DET RENE VAND

Drowning by Numbers... England 1987. I & M: Peter Greenaway. F: Sacha Vierny. Mu: Michael Nyman. Medv: Berhard Hill, Joan Plowright, Juliet Stephenson, Joely Richardson, Jason Edwards.
Fisken de kaldte Wanda (A Fish called Wanda) England 1988. I: Charles Crichton. M: John Cleese, F: Alan Hume. Kl: John Jumpson. Medv: John Cleese, Jamie Le Curtis, Kevin Kline, Michael Palin.

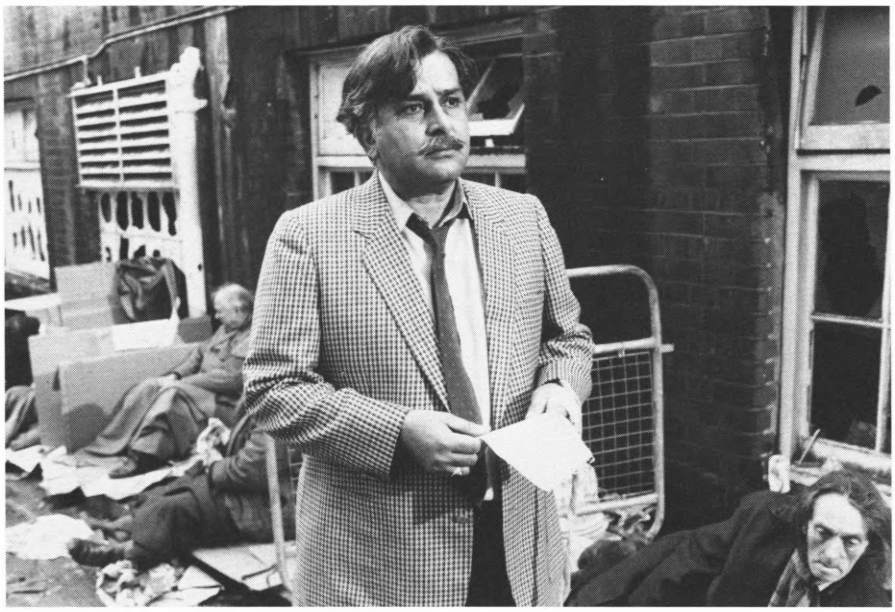
Når fisk kommer på land, dør de. Det samme gør mænd, hvis de kommer i vand – og ikke kan svømme, vel at mærke. Det første sker med fisken Wanda, det andet sker for ikke mindre end fire mænd i Peter Greenaways *Drowning by Numbers*.

Men hvad værre er: også de to film går ned. Nu, hvor vi lige var blevet vænnet til, at England igen havde film at byde på, præsenteres vi nogenlunde samtidig for to flop. Fra hver sin ende af skalaen. *Drowning by Numbers* flopper, fordi dens modernistisk mediebevidste leg med fortællingen er mere påtaget idérig, end den er motiveret i filmen selv. Lad så være, at Greenaways påhit med at lade talrækken fra 1 til 100 udmåle filmens tid er ganske pudsig. *Fisken de kaldte Wanda* flopper, fordi den vil være så meget, den egentlig ikke er: spændende, sexet, morsom. At den skal være 'en af årets største successer i USA' går langt over min forstand. Men det minder mig om et rygte, jeg hørte for nogle år siden. Et amerikansk TV-selskab var interesseret i at købe rettighederne til *Halløj på badehotellet*. De ville bare ikke have ham den lange, underlige John Cleese med. Nu har de fået Wanda, som Cleese har skrevet og spiller en hovedrolle i. Og selv om det er ham, der redder de fleste af filmens grin hjem, er der ikke meget af den gamle, absurd-vanvittige Pythongnist tilbage. Den må være blevet slukket, da man ville prøve at svømme over Dammen. Den slags kan man godt gå hen og drukne af.

Palle Schantz Lauridsen

Stephen Frears' BZ-London

Det er ikke historien men den splintrede og provokerende stil, der gør det

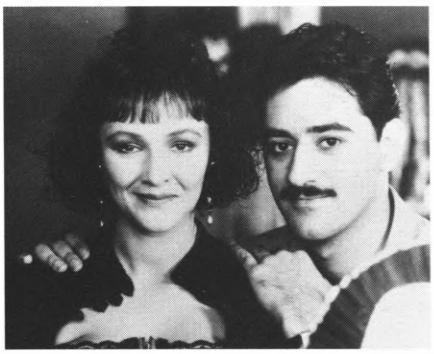


af Ebbe Iversen

Som turist i London er man tilbøjelig til at glemme, hvor urimeligt stor byen faktisk er. Man står velfornøjet i Trafalgar Squares imperiale storladenhed og tænker på, at der i en bred bræmme rundt om centrum strækker sig vældige forstæder, hvis græsselige arkitektur og trøstesløse atmosfære er yderst velegnede til at fremkalde akutte depressioner.

Det er herude, langt fra Christopher Wrens og John Nashs majestætiske London, handlingen udspiller sig i Stephen Frears film – i underklassens, slumstormernes og de farvede indvandreres grå ghettoer. Og instruktøren nøjes ikke med at lade sit årvågne kamera opsøge kvarterer, som velfærdsstaten har glemt, hvis den da overhovedet fortjener betegnelsen velfærdsstat. Han fylder dem også med unge i rasende oprør, med gadekampe og hærværk og brændende biler, så London med en af filmens personers velvalgte ord nærmest minder om Beirut.

Sammy & Rosie gør det (slap dansk titel i forhold til originaltitlen!) bliver således en skræmmende skildring af en storby kastet ud i anarki – og i videre perspektiv en mareridtsagtig vision af aftenlandets undergang, af den vestlige civilisations selvfremkaldte opløsning. Mere konkret undlader Stephen Frears ikke at fremhæve Margaret Thatchers aktive rolle i denne proces, men selv om hans film nok i nogen grad er et politisk kampskrift med tydelig adresse, er den i højere grad en beskrivelse af den socialt bestemte magtesløshed, der får blindt afløb i optøjer og vold. Stephen Frears ved selvfølgelig udmærket, at man ikke laver samfundet om ved at slå nogle butiksruder ind eller kaste sten i hovedet på politifolk – men han forstår den ulmende desperation, der driver mennesker til at gøre den slags.



I sin skildring af dette kaotiske, næsten krigshærgede BZ-London kan *Sammy & Rosie* minde om Alan Ayckbourns skuespil 'Henceforward', opført på Det kgl. Teater under titlen 'Fod på fremtiden'. Stephen Frears er således ikke alene om at se med dyb bekymring på visse tendenser i thatcherismens Storbritannien. Men hans film har også andre ambitioner, for den vil handle om både sex, moral og politik, og det er ikke til dens ubetingede fordel, at Hanif Kureishis manuskript akkompagnerer filmens stærke, brutale billeder med en dialog, som i andægtige aforismer dyrker en form for temmelig overfladisk dybsindighed. Der er ingen helt vellykket kongruens mellem filmens visuelle stil, som ustandselig sprutter af aggressiv originalitet, og dens replikker, der har tendens til at lyde som den knirkende valse på en slidt skrivemaskine.

Spraglet mosaik

Handlingen er i og for sig det mindst interessante i *Sammy & Rosie*, sådan som den stort set også er det i Stephen Frears' øvrige film. Revisoren Sammy, der er af indisk eller pakistansk herkomst, og socialarbejderen Rosie lever sammen i et såkaldt åbent forhold baseret på frihed under ansvar. Det er som bekendt kønt i teorien, men svært at administrere i praksis, og deres seksuelle sidespring kombineret med voksende gensidig ligegyldighed får deres forhold til at knage fælt i fugerne.

Meget bedre bliver det ikke, da Sammys far Rafi ankommer for at bo hos parret i en periode af udefineret varighed. Den gamle mand, der har gjort storslået politisk karriere i sit hjemland, vil gense sin ungdoms elskede London og skænke en større sum penge til sin søn, som han engang svigtede og forlod. Men det afsløres efterhånden, at Rafi har været en kynisk magtpolitiker med tortur og mord på samvittigheden, og det placerer naturligvis sønnen i et dilemma – ligesom Rafi selv skubbes ud i en krise, da han konfronteres dels med Londons unge rebeller, dels med anklager for at have været en blodtørstig tyran i hjemlandet.

Historien om disse tre hovedpersoner og de mange mærkelige mennesker, der

hele tiden vimser rundt i yderkanten af deres liv, kulminerer med tre samtidige samlejer – Stephen Frears nøjes ikke med at krydsklippe, men deler også billedet op i tre parallelle vandrette enkeltbilleder – og et efterfølgende selvmord. Så er der serveret stof til eftertanke, men den har lidt vanskeligt ved at melde sig med særlig påtrængende styrke, fordi filmen på én gang er for banal og for diffus i håndteringen af sine mange temaer – forholdet mellem de to køn, prisen for seksuel frigørelse, imperialisme og undertrykkelse, britiske klasseskel, politisk vilje til at ofre de få for at hjælpe de mange og til at lade målet hellige midlerne, vold over for ikke-vold, skyld og soning m.m. Det er simpelt hen for meget, og det gør filmen løs i konstruktionen og flaksende i forløbet.

Derfor er det ikke primært filmens leddeløst hoppende handling, men først og fremmest Stephen Frears' højspændte, provokerende måde at fortælle den på, der gør *Sammy & Rosie* fængslende på en lettere facon. Filmen rummer en bizar humor, som ikke forløser, men snarere gør forknyt, og med rastløs energi er den formet i hurtige, undertiden kryptiske scener, visuelt præget af anti-naturalistiske farver og lyssætning. I en dynamisk og bevidst kaotisk stil er filmen slynget op på lærredet som en spraglet mosaik af fragmenter med skarpe kanter.

Det er meget kunstfærdigt på grænsen til det kunstige, grotesk og gådefuldt, men det pirrer og pirker, og det giver filmen en stil, som ikke tillader tilskueren at synke hen i afslappet magelighed. I sin tematiske kerne er *Sammy & Rosie* nok bag alle sine digressioner en relativt enkel film, som angriber diktaturet og hylder oprøret og frihedstrangen, men i sin form er den forvirrende, foruroligende og dermed forfriskende. Billederne fortæller mere end ordene, og hvad de fortæller, er en udfordring – også til den såkaldte gode smag.

Opfindsom pessimist

Dermed fortsætter Stephen Frears en filmisk karriere, som hidtil ikke har været overvældende produktiv, men til gengæld iøjnefaldende original. Efter den lidet kendte debutfilm *The Burning* fra 1968 og den ganske lystige privatdetektiv-pastiche *Gumshoe* fra 1972 (med Albert Finney i hovedrollen som bingoudråber, og musik af Andrew Lloyd Webber!) arbejdede han udelukkende med TV, indtil han i 1984 vendte tilbage til spillefilmen med den særprægede gangsterhistorie *Hævnens time* (The Hit). Beretningen om den bekymrede professionelle morder John Hurt, der

Øverst Wendy Gazelle og Ayub Khan Din. Nederst Frances Barber. S. 8 øverst Shashi Kapoor. Nederst Frances Barber og Ayub Khan Din.

Sammy & Rosie gør det

Sammy & Rosie Get Laid. England 1987. Instr: Stephen Frears. Manus: Hanif Kureishi. Foto: Oliver Stapleton. Kl: Mick Audsley. Medv: Shashi Kapoor (Rafi), Claire Bloom (Alice), Ayub Khan Din (Sammy), Frances Barber (Rosie), Roland Gift (Danny), Wendy Gazelle (Anna). Udl: Scala Film. 101 min. Prem: 10.2.1989.

skal bringe den tidligere forbryder og sladrehank Terence Stamp gennem Spanien, så han kan blive likvideret i Paris, levede først og fremmest på sine tvetydige stemninger, sin spektakulære symbolske brug af de øde spanske landskaber og sit psykologiske magtspil mellem morderen og hans påfaldende ubekymrede fange. Også en ganske enkel historie, fortalt så den fik antydninger af uhåndgribelige ekstra dimensioner.

Men Stephen Frears' hidtil bedste film er *Mit smukke vaskeri* (My Beautiful Laundrette), produceret på et minimalt budget, ligesom *Sammy & Rosie* indspillet i nogle af Londons mindst attraktive forstæder og fyldt med både humor, uhygge og dirrende intens miljøskildring i sin beretning om den unge ambitiøse pakistaner og hans homoseksuelle punk-ven. Det var en film om storbyens hærgede bagside, om racisme og brutalitet, strammere og mere stringent fortalt end *Sammy & Rosie*.

Også i Stephen Frears' følgende film, *Spids ørerne, smukke!* (Prick Up Your Ears) var temaerne det etablerede samfunds intolerance og outsiderens marginale position, her repræsenteret af den homoseksuelle dramatiker Joe Orton med den rebelske livsholdning, den overrumplende kunstneriske succes og den tidlige, blodige død som offer for samleverens jalousi. Og ligesom *Hævnens time*, *Mit smukke vaskeri* og *Sammy & Rosie* havde filmen i højere grad sin styrke i sine stærke stemninger og markante billeder, gerne af forfald og dekadence, end i sin løst skitserede handling.

På den baggrund bliver det spændende at se Stephen Frears' nyeste film, den amerikanske produktion *Les Liaisons Dangereuses* efter Christopher Hamptons vellykkede dramatisering af Choderlos de Laclos' roman om erotiske intriger og kynisk forførelse, i filmen udført af Glenn Close og John Malkovich. Men foreløbig bekræfter *Sammy & Rosie gør det*, at Stephen Frears er en rasende opfindsom billedmager, en pessimistisk samfundsobservatør og en tabuangribende, heftigt oppositionel kunstner, der helst beskæftiger sig med kontroversielle sociale og seksuelle emner, og som ikke lider af overdreven blufærdighed eller trang til at behage sit publikum.

Barsk sans for humor har Stephen Frears også, hvad især filmen om Joe Orton demonstrerede, men det sjoveste indslag i *Sammy & Rosie* har han dog ikke æren for. Det optræder nemlig i de danske undertekster, hvor den hæderkronede engelske landskabsmaler Constables navn oversættes til *konstabler*.

LILLE DORRIT

Dickens på film

Disse engelske skuespillere og deres mageløse klassiker-fortolkning

af Ib Monty

I gamle dage, dvs da filmen var massernes foretrukne form for underholdning, sagde man, at hvis Dickens havde levet i dag ville han have været manuskriptforfatter i Hollywood. I dag, da det er TV, som tryllebinder millionerne, ville man naturligvis med samme ret kunne sige, at den store engelske socialrealist og romancier ville have haft en fast kontrakt med BBC eller Channel Four og hans beretninger ville være kommet i serieform på skærmen i stedet for i hans ugeblade.

Dickens må være en af de mest filmede forfattere og blot en nødtørftig gennemgang af de mange visuelle gendigtninger af hans populære værker ville fylde lige så meget som en af hans romaner. En sådan gennemgang skal jeg følgelig afholde mig fra her, men jeg har i øvrigt heller ikke lyst til at indlade mig i sammenlignende analyser, som mere hører hjemme bag universiteternes mure. Lad det blive ved nogle notater i anledning af udsendelsen af Christine Edzards seks timer lange film fra 1987 over Dickens' roman 'Little Dorrit', der udkom i årene 1855-57 i Dickens' magasin Household Words.

Dickens-film

Så vidt jeg nødtørftigt har kunnet efterforske var Biographs *Nicholas Nickleby* fra 1903 den første Dickens-film. Og allerede inden 1910, da filmene blev længere, var der gang i Dickens-filmatiseringerne. I 1908 lavede Essanay den første af talløse filmudgaver af 'A Christmas Carol', hvoraf Richard Donners *Scrooged* er den hidtil sidste. Og i 1909 lavede Griffith *Cricket on the Hearth*.

Blandt de mere notable Dickensfilmatiseringer var vor egen A.W.Sandbergs fire film, der udsendtes i årene 1921-24, og hvormed vi som så ofte før og siden søgte at vinde verdens bevågenhed. De fire film prøvede at efterligne svenskerne, der havde vakt opmærksomhed med Selma Lagerlöf-filmene. Men Sandberg koncentrerede sig i en sådan grad om at skabe tids- og miljøægthed, at filmene fremstod som kedsommelige og trivielle genfortællinger, kun af og til illumineret af markante skuespillerpræstationer. Det var den sædvanlige danske kulturelle middelmådighed, der slog igennem i *Vor fælles*

Ven, David Copperfield, Store Forventninger og *Lille Dorrit*. Man kan ikke være uenig med Harald Engberg, der i sin stadig læseværdige og glimrende lille bog 'A.W.Sandberg og hans Film' kalder *Lille Dorrit* for den ringeste af dem.

Efter skarer af traditionelle historisk-litterære Dickens-film i den anglo-amerikanske manér fulgte efter den anden verdenskrig tre storartede britiske film, fulde af fantasi, barsk humor og grotesk social realisme, David Leans *Store forventninger* og *Oliver Twist* fra 1946 og 1948 og Cavalcantis *Nicholas Nickleby* fra 1947, der var mindre stor i slaget og prestigebetonet end Leans, men absolut ikke mindre interessant.

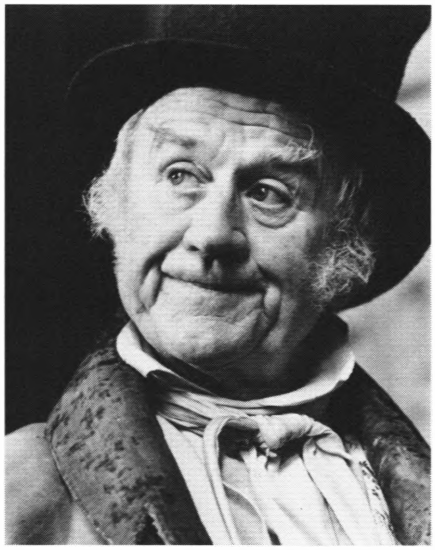
I nyere tid har Dickens-filmene ikke været så talrige. Og vi skal helt frem til 1982, til Trevor Nunns TV-serie i ni dele efter 'Nicholas Nickleby', førend der er grund til at beskæftige sig med Dickens på film eller TV. Trevor Nunns serie var ganske vist først og fremmest for os fattigrøve, der ikke kunne drage til London eller New York for at se Royal Shakespeare Companys dramatisering, som nu er en teaterhistorisk milepæl. Men Trevor Nunns televisering med sin geniale kombination af det episke og det dramatiske og det dialektiske spil i iscenesættelsen satte simpelthen en ny standard, ikke blot for Dickens på skærm eller lærred, men for TV-dramatik overhovedet.

Filmatiseringen

En ny standard sættes der ikke i Christine Edzards filmatisering af 'Little Dorrit', og under førstedelen 'Nobody's Fault' kan man godt gribe sig i at småkede sig lidt. Beretningen om familien Dorrits tilværelse i gældsfængslet Marshalsea, hvor Dickens' egen far opholdt sig en tid på grund af fattigdom, er relativ traditionelt afviklet som fortælling. Det moderne i holdningen spores i beskrivelsen af fængslet, der selvfølgelig er et sindbillede på det engelske samfund under den gryende kapitialisme, der kan føre til såvel den højeste lykke som til den dybeste ulykke. Edzard har tydeligvis nedtonet gruen i gældsfængselstilværelsen. Beboerne i Marshalsea er ganske vist ufrie, men hvem er ikke det i det moderne samfund, og William Dorrits ulykkelige skæbne skyldes en ufuldstændig kontrakt med Omsvøbsdepartementet, et satirisk koncentrat af statslige myndigheder. Og hvem kan ikke falde i kløerne på de statslige myndigheder, blive et offer for bureaukratiet.

Lille Dorrit bliver væsentlig mere interessant i andendelen 'Little Dorrit's Story'. Her låner Edzard nemlig fra Dickens selv, der også lader dele af sin bog blive fortalt af Amy. Og det er da den unge piges synsvinkel, der anlægges på hændelserne i andendelen. Har *Lille Dorrit* da ikke den fængslende dialektik, som var det konstant fængslende i Trevor Nunns *Nicholas Nickleby*, illusionsspillet, så har den dog en æstetisk og dramaturgisk spænding i og med at dialektikken i filmen er baseret på de to synsvinkler i henholdsvis første og anden del. Vi får af og til den samme scene i andendelen, som vi kender fra førstedelen, men med en anden accent, og derved uddybes og nuanceres skildringen.

T.v. Alec Guinness. Øverst Sarah Pickering. Nederst Cyril Cusack.



Over for romanen kan man måske nok sige, at filmen kommer til kort, fordi den ikke har bogens vældige rigdom på karakterer. En del har nødvendigvis måttet skæres væk. Og Christine Edzard har heller ikke til fulde løst det problem, der eksisterer, når man skal filme Dickens i dag. Hvordan skal man afveje de mange ingredienser mod hinanden? Det socialt anklagende over for det eventyrlige, det individuelt-beskrivende over for den kollektive afmaling af et samfund bestemt af pengene. Det litterære arvegods over for det ny-opfundne osv. osv. Men er man ikke besværet af at have romanen stærkt present er disse problemer ikke presserende. Og de huller i filmen, som der er i førstedelen, fyldes til en vis grad ud i andendelen.

Portrætkunst

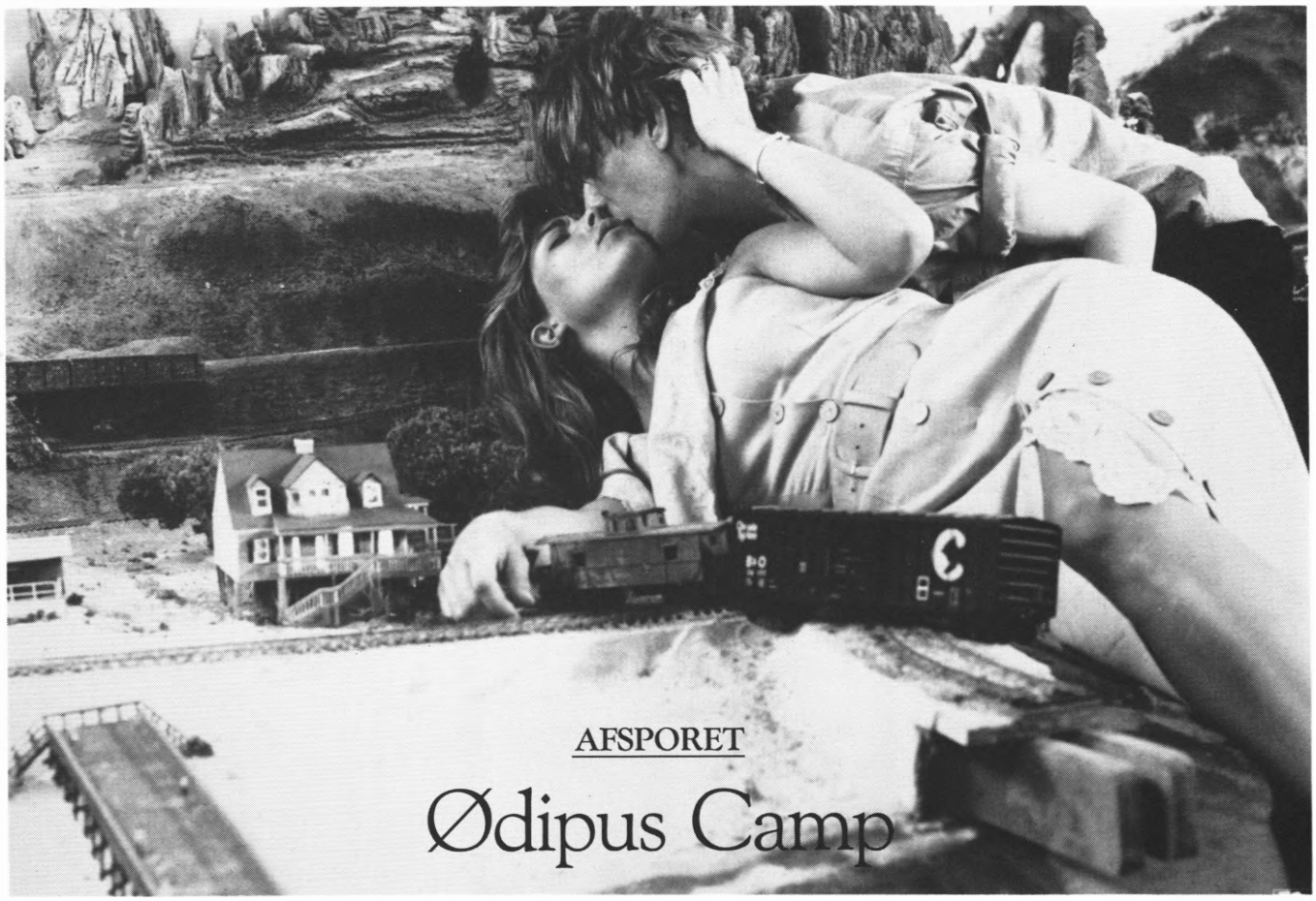
Men fremfor alt har denne nye udgave af *Lille Dorrit* sin styrke i det, som altid har været de engelske Dickens-films force, skuespillerne. Mens man sidder og følger historien og karaktererne folde sig ud i det lange forløb får man en stærk fornemmelse af, at England har verdens bedste skuespillere, og at de engelske skuespillere naturligvis har en gangske særlig forståelse for Dickens' personer.

Derek Jacobi og Alec Guinness som Arthur Clennam og William Dorrit er i mesterklassen og så fuldkommen indforstået med deres pesoner, at man har meget vanskeligt ved at forestille sig andre i de roller, og kan skuespillere nå længere? Her er der tale om en nuanceret, sandfærdig og følsom portrætkunst, der får disse to mænd til at ligne nogen, som vi kender fra det, man kalder det virkelige liv. Men også Joan Greenwood i hvad, der skulle blive hendes sidste film som Arthurs puritanske og uforsonlige mor, til det sidste rugende over en hemmelighed, og Cyril Cusack som William Dorrits tyste og selvudslettende bror er mageløst præcise. Og den purunge og uprøvede Sarah Pickering får skabt en skær, yndefuld og sårbar pigeskikkelse som Amy Dorrit.

Der er således grunde nok til, at man lader sig lukke ind i den dickenske verden, som åbnes endnu engang med *Lille Dorrit*. Litteratur og film har atter indgået en lykkelig alliance.

Lille Dorrit

Little Dorrit. England 1987. I & M: Christine Edzard. P: Sands Films og Cannon Screen Entertainment. F: Bruno De Keyzer. K: Olivier Stockman, Fraser Maclean. Medv: Derek Jacobi (Arthur Clennam), Joan Greenwood (Mrs. Clennam), Alec Guinness (William Dorrit), Sarah Pickering (Little Dorrit), Cyril Cusack (Frederick Dorrit). 1. del 176 min., 2. del 181 min.



AFSPORET

Ødipus Camp

Dennis Potter og Nicolas Roegs Afsporet forener en personlig drejning af Ødipustragedien med campet 80'er-komedie

af Christian Jungersen

Et skravl af en ung læderjakke-misfit, helt alene på vejen gennem en skov. Fortvivlet råber han 'Moar!'.

Her starter manuskriptforfatteren Dennis Potter og instruktøren Nicolas Roegs *Afsporet (Track 29)*. Igennem hele filmen udfoldes dette billede, denne længsel efter den forsvundne 'moar', og den traumatiske barndoms uafkastelighed. Da filmen til slut igen er tilbage hos den ensomme moderløse i skoven, har den gennemrejst en fantastisk og uforudsigelig filmfantasi.

Først og fremmest har *Afsporet* sprunget fra denne pjusket sårbare fyrs bevidsthed over i en lige så fortvivlet og ensom moders savn af sit barn. Hermed foretager *Afsporet* ikke bare et overrumplende synsvinkelskift, den viser også Ødipus-tragedien i en ny fortolkning. Denne klassiske tragedie fortælles her ikke som sønnens fantasi om faderdrab og overtagelse af faderens plads med moderen, men i stedet som en fantasi i moderen. Den fortælles som den forladte mors længsel efter at blive elsket og savnet – Ødipustragedien som moderens savn af savnet.

Prolog

Den unge mand, Martin (Gary Oldman), hitchhiker ud af skoven og ankommer til en sovende amerikansk sydstatsby. Selv er han i udsøgt grad brite – londoner. Dennis Potters kultiverede aristokratreplikker falder forbløffende godt i munden på denne unge outcast. Det lykkes for Gary Oldman at forene tilsyneladende modsætninger mellem affekterede replikker og forhutlet ydre til en karakter med sin egen besynderlige charme. Man forstår hans ensomhed blandt de uforstående, sprogfattige amerikanere, som han ufrivilligt støder fra sig ved sin kantede facon.

Allerede her fortsætter Dennis Potter et af de spor, han påbegyndte i *Dreamchild*: en udforskning af – og satirisk udlevering af – modsætninger mellem britisk europæisk kultur og amerikansk kultur. Og som i *Dreamchild* giver denne nu videreudviklede modstilling anledning til stor humor.

Martin finder endelig sin mor, Linda Henry (Theresa Russell). Hun er ung, sidst i trediverne, og bortadopterede ham efter en voldtægt, da hun var 15. Nu lever hun i et alt for forudsigeligt og indholdsløst ægteskab med den ældre læge Dr. Henry Henry (Christopher Lloyd). Hun ønsker desperat at få et barn, hvad hendes mand ikke vil tillade, så hun keder sig, hun drikker stive sjusser – og så fantaserer hun. Hendes mand Henry Henry er på sin side lige så provokerende fraværende og kedsommelig, som hans navn antyder. Han undgår samvær og samtale med sin kone, som han tilsyneladende gladeligt ville bytte væk for et enkelt nyt lokomotiv til den kolossale og overdådigt detaljerige modeljernbane, han har indrettet i villaens førstesal. Også han hænger altså fast i barndommens hængedynd, ikke kun i sin opslugende modelbyggerinteresse, men dertil også i sine sexuelle udskejelser med Nurse Stein (Sandra Bernhard), som velvilligt giver ham smæk i numsen.

Sådan er brikkerne stillet op til det komiske kulturmøde: USA/Europa, og

sådan er de stillet op til det uhyggelige familiedrama: 'Ødipus 1987'.

Konflikt

Martin møder Linda, de trænger længere og længere ind på livet af hinanden, mens muligheden anes af, at han kan være et produkt af hendes ulykkelige og fordrukne fantasi. Først halvvejs i filmen får man syn for sagen: på et cafeteria midt i en snak mellem de to spørger en tjener, om det var til ham, Linda talte. Han undrer sig, da hun svarer nej. Og endelig ser man med tjeneren hende, som hun sidder alene og taler med sig selv. Det kommer overrumplende, og stadig er det ikke til at sige, hvad der er fantasi, og hvad der er virkelighed. Alt holdes svævende til det sidste – og netop særligt markeret dobbelttydigt til sidst – i dette underlige blandingsunivers, der er Dennis Potters specialitet.

Potters manuskript er uvanligt komplekst i sin sløring af virkeligheden bag fantasierne og i den roegianske krydsklipning. Men et større problem for instruktøren må det have været at forsone dobbeltheden af på den ene side indlevet psykodrama og på den anden side satire over det amerikanske sydstatsliv.

Væsentlige komiske ingredienser er den infantilitet, der præger alle de centrale karakterer – især i deres sexliv. Og dertil den udleverende og overdrevne amerikanske 'dårlige smag'. De to englændere Roeg og Potter svælger legende og drillende i et stiliseret lilleby-USA, som man samtidig fornemmer, de er stærkt fascinerede af. I Roegs instruktion udnyttes de grotesk humoristiske muligheder, der ligger heri, i høj grad. Samtidig er den indlevede forståelse for filmens ulykkelige skæbner – især for moderskikkelsen – helt central i filmens idé.

Roeg formår at samle disse ellers modsatrettede spor til én film, hvor humoren ikke svækkes af alvoren, og alvoren ikke svækkes af den campede humor.

Stærkest vises den potentielle modsætningsfuldhed i scenen, hvor Linda betror sin veninde Arlanda, hvordan hun i sin tid blev voldtaget og derefter tvunget til at bortadoptere sit barn. Her lykkes det for Roeg at give et medrivende indtryk af en stærkt traumatiseret kvinde i en grænsepsykotisk verden, samtidig med at der virkelig svælges i USA-satire. Linda med sin overdrevent markerede sydstatsdialekt og med tandbøjle, Arlanda i grumt neonfarvet aerobic-træningsdragt, og begge placeret i Henry-parrets stue, indrettet med oppustelig plasticbordpynt og anden amerikansk folklore.

Nogle vil sikkert finde, at filmen netop her flækker på grund af denne stilistiske modsætningsfuldhed. Jeg finder imidlertid, at denne scenes store spil holder som en afslutende accentuering af det filmsprog, Roeg har anvendt gennem hele filmen.

Epilog

At *Afsporet* dermed indfrier sine store ambitioner skyldes også skuespillernes nærvær på lærredet. Theresa Russell (der iøvrigt er Roegs ægtefælle og hans foretrukne kvindelige skuespiller) spiller overbevisende den velpolerede, på overfladen uerfarne husmoder, som først i filmen aner og frygter sin egen dybde og senere tvinges til en konfrontation med den. Hun sammenføjer det næsten karikerende og det stærkt følelsesladede i sit spil.

Også skuespillerne omkring hende har dygtighed nok til at skabe en konsistens i filmens dimensionering af spillet og i dets stiliseringsniveau.

Alligevel skiller Gary Oldman som Martin sig ud. *Afsporet* er værd at se alene for hans skyld.

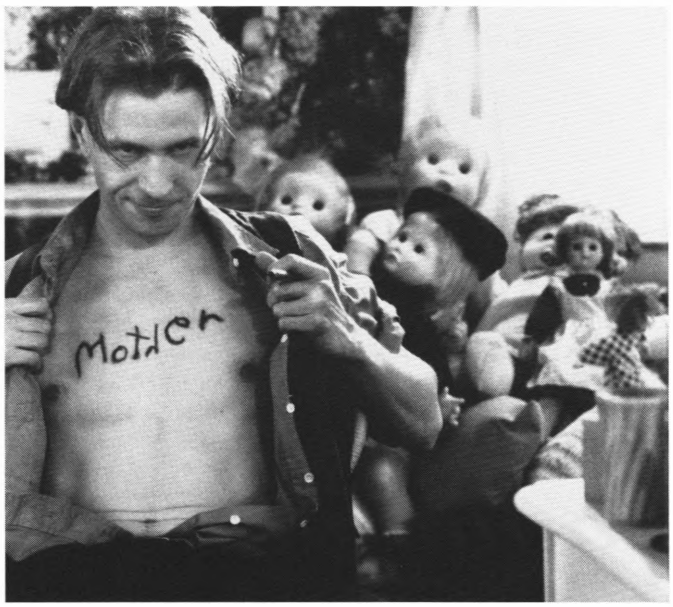
Gary Oldman, som efter sin præstation i *Sid og Nancy* har en meget høj stjerne i USA, er hjemme i England blevet betegnet som 'Sandsynligvis den bedste skuespiller i sin generation' af Royal Shakespeare Company-instruktøren Ron Daniels. Det er en position, som kun kan styrkes med hans optræden i *Afsporet*.

Først i filmen optræder han som nævnt som en intellektuelt sprogsmagende halvpunk, efter mødet med moderen regrederer han derefter desperat insisterende og skræmmende i sin længe savnede 'amerikanske barndom' (hvor han bl.a. iører en af Lindas utallige dukker et pessar som hue, hvorefter han ammer dukken med pessarcreme). Endelig i slutscenen, hvor Martin nøgen springer ud af skabet for at dræbe faderen, minder han mest om en hyperaggressiv, vanvittig bjergbavian. Igennem hele dette udviklingsforløb – denne selvorganiserede psykoterapi – beholder Gary Oldman en unikt personlig måde at udvendiggøre sine følelser på i et klart begribeligt mimisk og kropsligt sprog.

I en tragedie hører det sig til, at oprøreren mod samfundets og gudernes lov bliver straffet. I Sofokles' Ødipus stak kong Ødipus sine egne øjne ud, da han blev klar over, at han havde dræbt sin far og delt seng med sin mor. I Potters moderne Ødipus stikker Martin ikke sine øjne ud, men som 'hovedsageligt' fantasisfoster kan han også dårligt drages til ansvar for det faderdrab, der 'sandsynligvis' blev begået. Martin/Ødipus genopstår i filmens sidste billede i sit gamle jeg: som hitchhikeren, den evige følgesvend og besøgende, alene i skoven råbende på sin moar, klar til at banke på døren til nye familier.

Linda, som er den egentlige lovbryder efter at have ladet Martin dræbe infantile Henry Henry, bryder op fra sit hjem i en rus af selvsikkerhed og livsmod. Nærmest festklædt kører hun befriet ud i verden. Om hun vil få sin straf er uforudsigeligt i dette filmunivers, hvor realverdenen allerede er opløst i parallelle fantasispor.

T.v. Theresa Russell og Gary Oldman. T.h. Gary Oldman.



Afsporet

Track 29. England 1987, Instr: Nicolas Roeg, Manus: Dennis Potter, Foto: Alex Thomson, Klip: Tony Lawson, Musik: Stanley Myers, P-design: David Brockhurst, Prod: Handmade Films.
Medv: Theresa Russell (Linda Henry), Gary Oldman (Martin), Christopher Lloyd (Henry Henry), Colleen Camp (Arlanda), Sandra Bernhard (Søster Stein), Udl: Nordisk Film. 90 min.

Fantasier og iscenesættelse

Spiller vi roller i Det Store Manuskript, som Gud, tilværelsens højere tilfældighed eller massemedierne har stykket sammen? *af Kassandra Wellendorf*

Let's talk about you?
No, thanks.
Let's talk about me.
No, thanks.
Then let's talk about my book
(fra romanen 'Blackeyes)

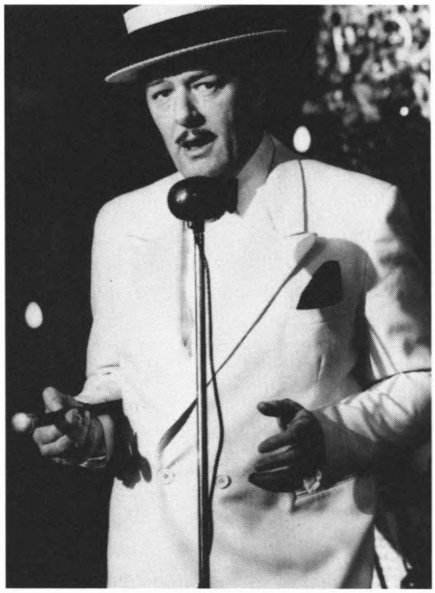
I find the notion that the world out there is just what it seems to be, intensely boring.
(Dennis Potter)

Virkeligheden er kedelig, fantasien og fiktionen den eneste måde at overleve på, hævder Dennis Potter, der har tilbragt en stor del af sit liv i en hospitalsseng og derfor må vide, hvad han taler om. Ligesom Philip Marlow i *The Singing Detective* lider Potter af en alvorlig hud- og ledsygdom, der i lange perioder lænker ham til sengen. Denne sygdom tvang ved sit udbrud den unge Potter væk fra en politisk karriere og en fast stilling som journalist og var grund til, at han begyndte af brødføde sig som manuskriptforfatter.

I mere end 20 år har han skrevet tv-dramatik for det engelske fjernsyn. Herhjemme har vi set *Waiting for the boat* og i nyere tid *The Singing Detective* Instrueres af Jon Amis. Svensk TV har udsendt *Pennies from Heaven*, *The Visitors*, og *Christebel*. Efter et par år i Hollywood, hvor han forsøgte lykken med manuskripter til *Gorky Park* og den amerikanske spillefilmsversion af *Pennies from Heaven*, er han begyndt at skrive romaner og er vendt tilbage til England, hvor han efter succeen med *The Singing Detective* af BBC har fået lov at debutere som instruktør af en tv-produktion over han seneste roman 'Blackeyes'. Herhjemme kan vi i øjeblikket se hele to film med manuskript af Potter, *Dreamchild* instrueret af Gavin Millar og *Track 29* instrueret af Nicolas Roeg.

Genrer og Psyke

Potter er manden, der trækker myterne ind i massemedierne, fortæller psykologiske udviklingshistorier i en form, der taler massemediernes eget sprog. I *The Singing Detective* springes der mellem TV-genrer som sæbeopera og iscenesat dokumentarisme, og filmgenrer som film noir og musical. I *Track 29* er det gyserfilmen, tegneserien og lystspillet, der er sproget, hvori historien fortælles.



Michael Gambon som detektiven hhv. krimiforfatteren og Joanne Whalley som sygeplejerske i Den syngende Detektiv, DR 10.8.-14.9.1987.

Men Potter har altid en fasttømret psykologisk forklaring på de handlinger, personerne foretager. At personerne virker skabelonsagtige og som taget ud af en eller anden B-film, skyldes, at de som regel alle er udspaltninger af én eller flere af hovedpersonerne, symboler på sider af den menneskelige psyke. Der udkæmpes så temmeligt voldelige kampe mellem disse helte og skurke, ludere og madonnaer, indtil nogle af figurerne vinder, og hovedpersonen kan spaltes sammen igen.

Årsagerne til konflikterne forklares altid med et barndomstraume. I *The Singing Detective* er det barnet Philips overværelse af moderens samleje med en fremmed mand i skoven, forældrenes efterfølgende skilsmisse og moderens selvmord i floden, der i Philips liv har fået knyttet begreberne sex og død sammen. Dette forhindrer ham i at have et normalt sexliv og driver ham ydermere igen og igen i sine detektivromaner og dagdrømme til selvpinerisk at gentage traumet. I fantasien lader han alle kvinder drukne sig, efter at de har haft sexuel omgang med mænd. Da Philip så ligger på hospitalet med sin hudsygdom, kommer han i behandling hos en psykoanalytiker, der gennem en psykoanalytisk associationsmetode hjælper Philip til selv at se denne sammenhæng, nemlig at det er hans mor, der er den oprindelige figur til alle de døde kvinder i hans fantasier.

I romanen 'Blackeyes' (1987) har voldtægten af den lille pige Jessica drevet hende til gang på gang at forvandle sig til et rent objekt for mænds begær, og i *Track 29* har teenagepigen Lindas ufrivillige graviditet og hendes fars fjernelse af barnet fra hende fået hende til at forblive i rollen som en lille pige uden selvstændig handlekraft. Hun gifter sig med en mand, der kan fortsætte faderens dominans over hende og blive ved at nægte hende at få børn. I romanen 'Ticket to Ride' (1986) har en tyrannisk præstefaders maniske optagethed af kornblomster og afstraffelsen af sønnen John, hvis han ikke kunne huske blomsternavnene udenad, fået den voksne John til ikke blot at fortsætte den sygelige mani med kornblomster, men også at kæde beskæftigelsen sammen med død og afstraffelse, hvilket han lader gå ude over sin kone Helen.

Alle disse traumer afsløres gradvist, idet Potter væver nutid, fortid, fantasi og drømme sammen i komplekse puslespil, der først går op til allersidst i historierne.

Fantasifostre og skyggesider

Undertrykkelsen af traumerne har medført, at personerne, der som oftest

er skildret som overklasseneurotikere med alle de dertil hørende kontaktvanskeligheder og problemer i deres sexliv, begynder at fremkalde fantasifostre omkring sig. I *The Singing Detective* opfinder Philip to alter egoer, en detektiv, der kan overskue det hele og rede trådene ud, og en skurk Mark Binney/Finney, der får skylden for alle de forkerte, onde og egoistiske handlinger, Philip har foretaget i sit liv. På et tidspunkt truer figuren Mark Binney/Finney med helt at tage magten fra Philip, idet han stjæler hans filmmanuskript og hans kone, altimens Philip forsvarsløs ligger på hospitalet. Men til sidst udrydder den syngende detektiv skurkene, og det gode alter ego vinder over det onde.

I 'Ticket to Ride' har John i protest mod sin dominerende far opfundet en dobbeltgænger, der også hedder John. Denne John udfører i fantasien alle de oprørshandlinger, John selv er for fej til at udføre, men på et tidspunkt begynder denne skyggeside at skinne igennem Johns egen facade, og han beslutter sig for at skille sig af med den. Skyggen få så sit eget liv, i hvilket den til sidst ender på et sindsygehospital, mens John selv kan få orden på sit liv. I *Track 29* har Lindas fortrængte vrede, sorg og oprørstrang været holdt nede så længe, at den pludselig materialiseres i hendes version af det barn, der blev taget fra hende som spæd. Denne fantasifigur har så ligesom skyggen i 'Ticket to Ride' modet til at udføre oprøret, i dette tilfælde at dræbe Lindas mand og smadre hans modeltog, symbolet på den falliske magt, der i så lang tid har undertrykt Linda og berøvet hende en selvstændig identitet.

Hvem iscenesætter hvem?

Potters skyggemotiv er mere komplekst, end det umiddelbart tager sig ud. I starten af *Track 29* ser vi en science-fiction TV-udsendelse, der fortæller, at der kan eksistere to forskellige verdener på samme tid og i samme rum men i to forskellige dimensioner. Fantasien har sit eget liv, virkeligheden et andet. Hos Potter er der ingen skarp skelnen mellem de to planer, og engang imellem lykkes det fantasiplanet at få overtaget over virkelighedsplanet, idet fantasien eller fiktionen begynder at iscenesætte personernes handlinger i virkelighedsplanet. I 'Ticket to Ride' sidder John i et tog, da han pludselig får hukommelsestab. Det eneste han kan mærke er 'et par kommaer og punktummer deroppe'. En gang imellem fortæller en stemme ham, hvad han skal gøre, og han følger blindt denne stemme. Stemmen viser sig at være identisk med skriften på nogle kartotekskort, som John selv har skrevet før han tog hjemmefra. Da hans kone Helen finder disse kartotekskort, begynder Johns fantasier at blive projieret over på hende, og hun drives til at dræbe to personer.

Dette at føle sig iscenesat 'andetsteds fra', at der er 'noget', der ligger uden for den almindelige bevidsthed og påvirker ens psyke, er et emne, der beskæftiger Potter i ekstrem grad. Gentagne gange har han udtalt sig om den angst, han føler, når han mister grebet om sine handlinger. 'The ways in which you feel yourself to be in somebody else's story; how at every turn, it's almost as though your secret thoughts are being written for you'.

Potter veksler mellem flere forskellige former for iscenesættelse i sine historier:

Vi har personer, der iscenesætter sine fantasier ved at projicere dem over på andre personer i handlingen. Vi ser f.eks. Nicola i *The Singing Detective* udføre hovedpersonen Philips dagdrømme, og Helen i 'Ticket to Ride', udføre sin mands syge fantasier. I TV-produktionen *The Visitors* dirigerer en teenagedreng rundt med de voksne omkring ham til tonerne af hans walkman. For at bryde den kedsomhed, de ellers udstråler, reducerer han dem til brikker i sine lystfantasier, fremkalder en gruppe terrorister, der nedskyder alle personerne.

Vi har skyggesider, der dikterer personerne, hvad de skal gøre, som Johns skygge i 'Ticket to Ride', der prøver at fortælle ham, hvordan han skal hævne sig på sin far.

Vi har fantasifigurer, der udfører de handlinger, personerne ikke selv tør udføre. Fantasifigurerne er altså iscenesat af personerne selv, som 'barnet' i *Track 29*.

Vi har en forfatter, der dikterer sine fiktive personer, hvad de skal gøre. Disse personer kan så selv få liv og i nogle tilfælde blive bevidst om deres uselvstændige vilje som skurkene i *The Singing Detective*, der harmes over kun at være 'indmad i et par gamle sofaer' og opsøger forfatteren for at hævne sig og derved prøve at frigøre sig fra hans iscenesættelse.

Sidst men ikke mindst har vi fiktive figurer, der influerer de virkelige personers handlinger, fordi disse fiktive figurer er skabt på grundlag af de virkelige. I 'Blackeyes' føler hovedpersonen Jessica sig 'to be little more than words written by at sick old man', fordi hendes 77-årige onkel har skrevet en bestseller, 'Suggarbush' bygget på Jessicas beretninger fra sit eget liv som prostitueret fotomodel. I protest prøver Jessica at skrive bogen om og lade bogen ende lykkeligt i stedet for i et selvmord. Idet hun gør det, tvinges hun til selv at gennemføre fiktionen og begå selvmordet. Til slut afsløres det, at selv om man kunne mene, at forfatteren kun havde fået dikteret romanen af sin niece, er han alligevel indirekte iscenesætter af handlingen, eftersom han har voldtaget hende som lille og derved drevet hende til gang på gang at reducere sig selv til et objekt for ældre mænds begær. 'She was there to be invented in any postyre, any words, over and over again ejaculatory loging'. Jessica reduceres fra at være en virkelig person til et fantasibillede i mænds lystfantasier eller en fiktiv figur i en bog.

I *Dreamchild* er personen Mrs. Hargraves, til hvem bogen 'Alice i Eventyrland' er skrevet, kommet til Amerika på 100 års fødselsdagen for forfatteren, Lewis Caroll. Man kan sige, at var *hun* i sin tid grunden, til at bogen blev skrevet, er *bogen* nu grunden til, at hun endelig foretager den rejse ind i eventyrland, som bogen handler om. Hendes rejse ind i Amerika afspejler nemlig historien i bogen. Ligesom Jessica i 'Blackeyes' har hun på et eller andet tidspunkt 'været tvunget ' at fuldføre bogens handling.

Tilfælde, skæbne eller iscenesættelse?

Det er disse 3 begreber Potter bestandigt kredser om. 'This was too much of a coincidence to be comfortable, or even entirely plausibel', lader han en af sine personer sige i 'Ticket to Ride', da fjernsynet begynder at gentage personens halluciationer i tegneserieform. Og i *Track 29* kører TVet uafbrudt, altimens det kommenterer og afspejler de begivenheder, der foregår i dagligstuen omkring det. Som om personerne følte sig drevet til deres handlinger tilskyndet og opildnet af TV-skærmen. Personerne begynder at tale i klicheer, der lyder som taget fra en sæbeopera, de føler angst som i en gyserfilm eller opfører sig som uartige børn fra en tegneserie.

Er vi ved at blive reduceret til personer i en TV-serie, er det tilfældigt, er det vores skæbne, eller sidder der én eller anden og iscenesætter det hele? Er vi alle kun figurer i en bog, som Gud har skrevet på siden tidernes morgen, synes Dennis Potter gang på gang at spørge sig selv og os om.

YOU LOOK LIKE SOME STRAYS FROM A BAD MOVIE

Theresa Russell

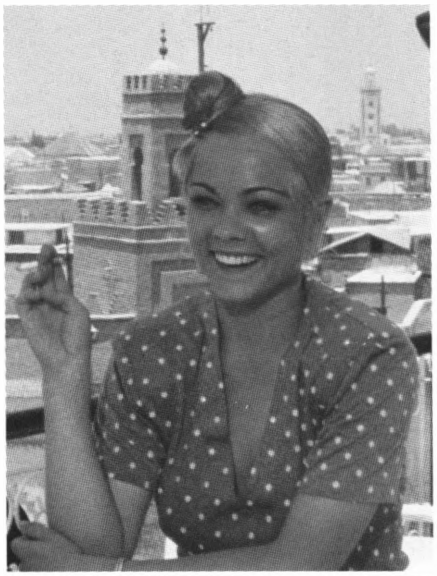
af Henrik Lundgren

Har Nicolas Roeg og Theresa Russell taget endelig død på hinanden? – Det var det spørgsmål, de britiske filmkritikere stillede, da *Afsporet (Track 29)* havde premiere i sommer. Og for englænderne er det et *alvorligt* spørgsmål, ingen tvivl om det. De ser Nicolas Roeg som en af de få instruktører, der har været i stand til at gøre karriere på de rigtige præmisser: Skabe sig et navn og en indtjening i Amerika uden at give afkald på det 'europæiske' særpræg. Nu skulle det lige passe sig, at han gik ned på sin forbindelse med en skuespillerinde, der altid har været lidt mere sexsymbol, end de konservative britiske anmeldere brød sig om.

Strengt taget burde de have gennemskuet hende som en af deres egne, allerede i hendes første film. Det var Elia Kazans filmatisering af F. Scott Fitzgeralds *The Last Tycoon* over et manuskript af Harold Pinter – og er der nogen af de yngre filmskuespillerinder, der har sans for Pinter-stilen, er det Theresa Russell. Hun behersker, med en fuldkommenhed man ikke har oplevet siden Vivian Merchants dage, balancen mellem det udfordrende og det uigennemskuelige: Hun lokker, og hun skubber fra sig, hun udfordrer, og hun forbliver urørlig. Hemmeligheden ved at spille Pinter godt er noget med at kende sine motiver meget godt – og så maskere dem, så hverken modspilleren eller publikum nøjagtig er i stand til at gennemskue dem. Den kunst mestrer Theresa Russell til fuldkommenhed.

Nuvel, gennembruddet kom ikke med *The Last Tycoon* i 1976 (Russell var på det tidspunkt 19 år og overvejede, om hun ikke hellere skulle blive dyrlæge!) Det amerikanske publikum fik hende på lærredet i Ulu Grosbards *Straight Time* (78) og på TV i en serie om hustruerne i udkanten af Watergate-skandalen (*Blind Ambition*, 79). Samme år var hun centrum i Nicolas Roegs *Bad Timing*, og dermed var hendes navn slået fast i en europæisk sammenhæng.

Nicolas Roeg greb fra starten dobbeltheden hos hende: Det intense, udfarende kombineret med det uigennemskuelige. Måske har han i virkeligheden aldrig fanget hendes herskende evner bedre end her, hvor hun for den mandlige hovedperson forbliver en gåde. Da de står sammen på kunstmuseet og betragter Gustav Klimts maleri Kysset, bemærker hun, at parret på lærredet ser lykkelige ud, og Alex (Art Garfunkel) svarer: 'Det er fordi de ikke kender hinanden godt nok endnu!' – Replikken rummer et signalement af de fleste Theresa Russell-figurer: Man har det bedst med dem, så længe man er tiltrukket af deres gådefuldhed. Lærer man først deres hemmeligheder at kende, kan man være temmelig sikker på ubehageligheder. Theresa Russells rollefag er på den måde de *fatale* kvinder, men når kvinder bliver skæbnesvangre for mænd, er det i reglen et spørgsmål om de illusioner, mændene har gjort sig på forhånd. Roeg ville faktisk oprindelig have kaldt *Bad Timing* for *Illusions*: Alex er fascineret af pigen Milena (Russell), han gør sig illusioner om at eje hende og forme hende, men hun unddrager sig hans forsøg på at besidde hende. Han er psykolog og kommet til Wien på et forskningsstipendium for at frekventere Siegmund Freud-instituttet (i en scene prøver Milena at komme i seng med ham på Freuds berømte sofa!). Alex vil som typisk vesterlænding styre og kontrollere sine omgivelser, men Milena er ikke til at bestemme over: 'Gid du ville forstå mig mindre og elske mig mere. Gid du ville holde op med at definere mig', lyder hendes opfordring til ham. Da han ikke er i stand til at efterkomme den, tager hun en overdosis sovepiller og ringer efter ham.



For en pige som Milena er kærligheden noget selvudslettende, grænseoverskridende. Men da Alex dukker op hos hende, ringer han ikke efter en ambulance. Han sætter sig ned og venter på, at hun skal gå i coma, inden han voldtager hende. Endelig har han en chance for at fastholde hende betingelsesløst: for at hun ikke skal komme til at tilhøre nogen anden. Da Milena trods alt overlever, må politiet frafalde deres anklage mod Alex, men Nicolas Roeg fastholder sin: Alex er i hans øjne skyld i en slags sjælemord ved sine gentagne forsøg på at analysere, efterrationalisere og dermed reducere Milenas ustyrlighed.

Efter *Bad Timing* – der for ægtefællerne Roeg og Russell blev et stykke lykkelig timing – fulgte i 83 *Eureka*, Roegs variation over Orson Welles' *Citizen Kane* med Gene Hackman som mangemillionæren Jack McCann og Theresa

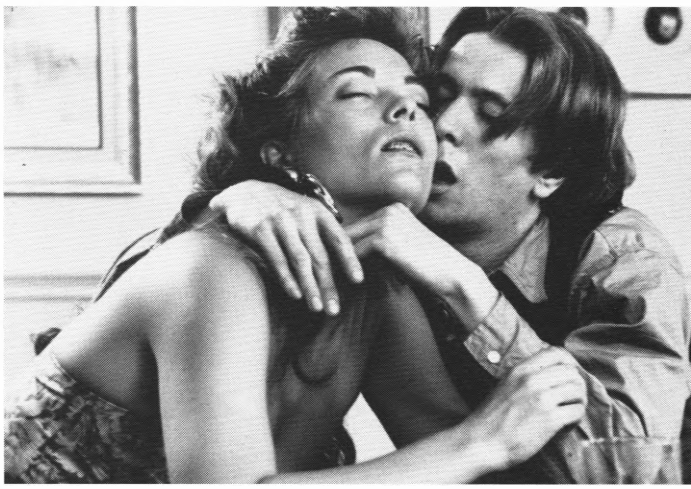
Russell som hans datter Tracy. Året efter var hun lånt ud til John Byrum (*The Razor's Edge*), og i 85 lancerede Roeg hende som selveste Marilyn Monroe i *Insignificance* (der på dansk fik titlen *Pigen og professoren*). Pudsigt nok spiller Russell netop ikke på det 'fatale' i figuren: Hun fastholder linjen fra sin første rolle hos Roeg – Marilyn som en anden Milena, der søger efter en mening, ikke vil lade sig binde af omgivelsernes forsøg på at reducere hende. Således begiver hun sig op til fysikeren Einstein med et helt arsenal af legetøj, som hun vil bruge til at demonstrere, at hun rent faktisk har forstået hans relativitets-teori og ikke bare er en dum blondine. Men Einstein har også et par overraskelser til hende. Han synes ikke, det er spor prægtigt, at hun har lært relativitets-teorien udenad: 'Viden er intet', siger han – det er bare en måde at meddele, 'at man er enig'. Det afgørende er selve det at tænke: at tage sine teorier op til kritisk revision – at turde drage konsekvenserne af den usikkerhed, man føler. Den poetiske dimension af Theresa Russels spil kommer til at ligge her. Under den tilsyneladende sikkerhed, stjernepræget hos figuren, lader hun tvivlen skinne igennem. Monroes livs-appetit, åbenhed og sårbarhed bliver fuldkommen nærværende i Russels fremstilling.

Med Bob Rafelson som instruktør fik Theresa Russell lov at vise, alt det hun kan som *femme fatale: Den sorte enke* (87) spiller 100 procent på det, hun tidligere havde vist – hendes evne til at maskere sine motiver, frækheden, åndsnærværelsen, den raffinerede uigennemskuelighed. Den er næsten et prøvekort over hendes evner, en sidste grandios demonstration af hendes dygtighed til at camouflere det livsfarlige under det killingeagtige – og dermed rummer rollen selvsagt en mulighed for at fremstå som en reduktion af hendes evner.

Afsporet er tydeligvis et forsøg på at bryde med klicheerne: For første gang er Theresa Russell ikke primært lanceret som en erotisk figur (manden er faktisk ved at gå fra hende, hans elskerinde karakteriserer hende som 'alkoholiseret neurotiker'). Linda spiller på en dobbelthed af noget barnligt og noget moderligt: I sin tid har hun måttet give sit barn fra sig til adoption, og åbenbart har hun aldrig levet denne krise rigtigt igennem. Hun fantaserer om den mand, der dengang voldtog hende (han havde ordet *Mother* tatoveret på brystet!) – og hun fantaserer ikke mindst om den forsvundne søn, der selvfølgelig må ligne den biologiske far (de spilles af den samme skuespiller, Gary Oldman). En dag står den unge mand pludselig i hendes have, hvis det da ikke bare er noget, hun fantaserer sig til: Ved et besøg på en bar kan betjeningen faktisk ikke se den unge mand. Men selvfølgelig kan det også være, at det hele er noget, *han* fantaserer sig til: Den mulighed lægger Roeg op til ved at begynde og slutte filmen (efter slut-teksterne!) med det samme billede af ynglingen i skoven. Uanset om det er det ene eller andet har han i løbet af sit besøg opnået, at 'moderen' har gennemskuet sin dødssyge tørvetriller af en lægemand og har besluttet at forlade ham. Tilsyneladende ligger manden i en blodpøl ovenpå, da Linda i højt humør begiver sig ned ad trappen for at sætte sig i bilen.

Dette sidste billede af Theresa Russell, elegant og lækker i sin spadseredragt, på vej ud i verden til nye erobringer, er sådan som man synes, man kender skuespillerinden: Den sorte enke rider igen. Det interessante er det forsøg, Roeg og Russell har gjort undervejs: Forsøget på at vise en anden, mindre skudsikker figur under facaden. Det er ikke ubetinget vellykket. Russell – som er en så fantastisk klar, næsten krystallinsk skuespiller, når hun véd nøjagtig, hvad hun gør – virker mat denne gang: Energifattig og mærkelig uspændstig, som om hun var blevet smittet af de mange tvivlrådigheder i filmens ydre opbygning. Åbenbart har Roeg stået med et uklart manus på et tidspunkt, hvor Russell ledte efter et andet modnere rollefag (inden vampene blev kliché) – men derfra til at hævde, at de har taget død på hinandens kreative energi, er der unægtelig et skridt. Umiddelbart forekommer *det søgende* i hendes spil et udpræget sundhedstegn.

S. 16: Bad Timing; Insignificance; Black Widow. Øverst The Last Tycoon med Robert Mitchum; Straight Time med Dustin Hoffmans ben. T.h. Track 29 med Gary Oldman.



Filmografi:

The Last Tycoon (Elia Kazan, 76)
Straight Time (Ulu Grosbard, 78)
Bad Timing (Nicolas Roeg, 79)
Eureka (Roeg, 83)
The Razor's Edge (John Byrum, 84)
Insignificance (Roeg, 85)
Black Widow (Bob Rafelson, 87)
Track 29 (Roeg, 88)

Klatter fra en hængning

af Christian Braad Thomsen

Den polske instruktør Kryszof Kieslowski (født 1941) har det sidste tiår været sit lands mest fremtrædende og mest kritiske filmkunstner. Nok er Andrej Wajda et internationalt mere kendt navn, men hvor Wajda synes at være gået i en slags indre eksil og koncentrerer sig om mere ufarlige historiske film, stiller Kieslowski altid pinagtigt skarpt på Polens nutid, og hvor Wajda stadigt oftere fortæller med en rutinepræget svulstighed og sentimentalitet, er Kieslowski en velgørende nøgtern og blufærdigt underdrejet instruktør sådan som det nu kan opleves med hans seneste *En lille film om kunsten at dræbe.*

Helt ud i filmens titel fremgår det, at Kieslowski er minimalist. Hans film er 'lille', han økonomiserer ekstremt med sine virkemidler, han fortæller uden de store armbevægelser og med en fåmælthed, der er sjælden i vore dage. Og alligevel (eller netop derfor) gør hans film det voldsomste indtryk.

Warszawa af i dag er filmet så trøsteløst som helvedes forgård. Filmen er holdt i overvejende grøngule farver, og foran linsen har Kieslowski desuden benyttet et filter, der næsten konstant får dele af billedet til at glide over i sort. Filmen udspiller sig i et forstadskvarter mellem højhuse af beton og mudrede, opblødte marker, der venter på at blive erobret af en form for civilisation.

De indledende billeder viser en død rotte og en hængt kat, og i filmens første, lange forløb klipper Kieslowski tilsyneladende formålsløst mellem en 19-årig dreng, der driver om på må og få, en taxachauffør, der venter på kunder, samt en ung jusrist, der tøvende består den afgørende prøve og får sin bestalling som advokat. Drengens problem er at få kontakt med mennesker overhovedet, taxachaufførens at undgå de drukkenbolte, der byder sig til, og advokatens en tøvende konflikt mellem et samfundets tro på straffens nødvendighed og hans egen mistillid til, at mennesker skulle blive bedre af at blive straffet.

I løbet af filmen skal de tre personer mødes på det mest skæbnesvangre: drengen overfalder taxachaufføren og slår ham ihjel for at kunne invitere sin veninde på køretur til bjergene, advokaten får derved sin første store forsvarsopgave, som han klarer med glans. Men selv den bedste forsvarstale kan ikke forhindre den uafvendelige udgang, at drengen dømmes til døden.

Døden

Den mest sviende falliterklæring for et 'socialistisk' samfund er dets opretholdelse af dødsstraffen. Ifølge socialistisk tankegang er mennesket overvejende et samfundsprodukt, f.eks. i den forstand at menneskelig ondskab udspringer af et ondt samfund, og jo bedre vi derfor får det, jo bedre mennesker bliver vi. Dette er den ganske fornuftige begrundelse for indførelsen af et socialistisk samfundssystem baseret på menneskers behov for udvikling i stedet for på kapitalens udviklingslove. Og i netop sådan et samfund bliver hver eneste dødsdom over et enkelt menneske samtidig en dødsdom over samfundet som helhed. Hver eneste dødsdom betyder nemlig en opgivelse af drømmen om at skabe så rimelige sociale forhold, at mennesker ikke drives til at foretage urimelige sociale handlinger som f.eks. at slå ihjel for vindings skyld.

Dette er perspektivet i Kieslowskis film, men han skilter ikke med det. Han har ikke villet lave en intellektuel debatfilm for eller imod dødsstraffen. Overhovedet at ville gå ind i en debat om liv kontra død synes et forræderi mod livet. Han har i stedet villet lave et kunstværk så uafrysteligt, at det effektivt lukker munden på de snakkesagelige og debatlystne – og det tør siges at være lykkedes.

Kieslowski har ikke gjort det nemt for sig selv. Han har f.eks. ikke valgt nogen særlig sympatisk fyr til filmens hovedrolle, og han gør intet fårsøg på at forklare, hvorfor den 19-årige bliver morder. Han viser tværtimod mordet på taxachaufføren i dets mest pinagtigt udtrukne detaljer: det er ikke så nemt endda at slå et menneske ihjel, det tager tid, vi klynger os alle til livet, så usselt det end måtte være. Der skal bruges både reb og knibbelslag og til sidst en tung sten, mens offeret har en sæk over hovedet, så morderen ikke for alvor ser, hvad han gør, før blodet pibler ud gennem sækken.

Da mordet er overstået og forbryderen arresteret, viser Kieslowski heller ingen scener i retssalen. Han viser ikke den debuterende forsvarsadvokats indlæg, men lader bagefter en af dommerne lykønske den ulykkelige advokat med, at selv om klienten må dø, så var advo-

katens præstation til ug. Overhovedet at indlade sig på hvad der kan siges for eller imod dødsstraf, ville være med til at give dødsstraffen et stænk af rimelighed, i det mindste teoretisk.

I stedet koncentrerer Kieslowski sig med minutiøs omhu om selve henrettelsesproceduren. Endnu engang skal et menneske bringes ud af denne verden, og i modsætning til sidst sker det nu efter alle kunstens regler. Alle detaljer skal fungere, alle ritualer overholdes inklusive drengens sidste cigaret, det eneste, han for alvor får lov at nyde i denne film, så kemisk renset for elementær livsnydelse. Han kan endda roligt bede om en uden filter, dø skal han jo alligevel. Til slut placeres med professionel selvfølge en balje under ham for at opsamle den tyndskid, der rutinemæssigt forventes at blive hans sidste livsytring.

Og hvad filmen da indsætter, ikke som intellektuel argumentation imod dødsstraffen og ikke som følelsesladet indignation imod disse livsvilkår, er, hvad teologen K. E. Løgstrup ville have kaldt de elementære, spontane livsytringers ret.

Netop i en film, hvor livet er skruet ned på vågeblus, virker disse spontane livsytringer så meget stærkere, hvadenten de nu ytrer sig i form af kageklatter, drengen med sin ske smatter hen på vinduet i et konditori for at signalere til et par piger uden for, eller i form af de klatter, der drypper fra ham, da han dingler i galgen. Filmen består af sådanne klatter fra helvedes forgård, og dem kommer vi til at holde af. I dem ligger dens liv.

Det personlige

En lille film om kunsten at dræbe er første film i en serie, som Kieslowski arbejder på om de ti bud. Den næste er allerede færdig og handler om kærlighedsbudet, og hvis Kieslowski kan holde niveauet, står vi foran et meget bemærkelsesværdigt projekt i moderne filmkunst, måske sammenligneligt med Eric Rohmers 'moralske fortællinger'.

Vi bed første gang mærke i Kieslowski med den finurlige tragikomedie *Jeg – en filmamatør* (1979) om en ung arbejder, der anskaffer sig et super-8 kamera i anledning af sit barns fødsel for at forvige livets store øjeblikke. Han laver både familiefilm og firmafilm, men gør efterhånden den bitre erfaring, at hvad han selv finder markant at filme, støder voldsomt an mod de herskende normer i familien og på arbejdspladsen. Det kamera, der skulle hylde livets fælleskab, fører i stedet til bitter ensomhed, der kun midlertidigt opblødes ved, at hans film vinder festivalpriser.

Krysysztof Kieslowski

Født 1941. Uddannet fra filmskolen i Lodz 1969. Instruerede 15 kortfilm i perioden 1969-78. *Spillefilm:* **Pedestrian Subway** (TV-film, 1973). **Personel** (1975, Grand Prix på Mannheim-festivalen). **The Scar** (1976, prisbelønnet på Gdansk-festivalen). **Jeg – en filmamatør** (1979, Grand Prix og den internationale kritikerpris på Moskva-festivalen, Grand Prix på Chicago-festivalen). **Talking Heads** (dokumentarfilm, 1980). **Blind Chance** (1982). **Blind Kærlighed/No End** (1984). **En lille film om kunsten at dræbe** (1987, juryens specialpris og den internationale kritikerpris på Cannes-festivalen samt Felixprisen i Berlin som bedste europæiske film 1988). *Jeg – en filmamatør* og *Blind kærlighed* har haft Danmarks-premiere på Grand-teatret og er desuden vist af TV. De øvrige film er opført under deres internationale titler. Af disse har *Blind Chance* været vist under en polsk filmuge på Carlton-teatret.

En lille film om kunsten at dræbe

Krotki film o zabijaniu. Polen 1987. Instr.: Krysztof Kieslowski. Manus: Krysztof Kieslowski, Krysztof Piesiewicz. Foto: Malgorzata Jaworska. Klip: Zbigniew Preisner. Prod.: Ryszard Chutkowski, Film Unit 'Tor'. Medv: Miroslaw Baka (drengen), Kryzysztof Globisz (advokaten), Jan Tesarz (taxachaufføren). Udl.: Camera Film. 85 min. Prem.: Grand.

Kieslowski har sikkert lagt meget af et selvportræt ind i billedet af den unge filmamatør. Han har i hvert fald det til fælles med sin hovedperson, at de ikke har brug for store budgetter og fornemt udstyr for at lave film, der ryster deres omgivelser.

Og dette burde vække til eftertanke på f.eks. Det danske Filminstitut, hvor man jo stort set har valgt at kapitulere over for politikernes almindelige kunstangst og har reduceret vor filmproduktion til det helt uantagelige ved hellere at ville lave en dyr og ligegyldig prestigefilm end risikere fem vedkommende og personlige film for det samme beløb.

I en sådan situation er det vigtigt at gøre opmærksom på, at det altid er de små, personlige film og ikke prestigeprodukterne, der bringer filmkunsten videre og indskriver sig i dens historie. Det gjaldt for den italienske neorealisme og den franske Nouvelle Vague, det gjaldt for den engelske Free Cinema og den brasilianske Cinema Novo, det gjaldt for den tyske Bubi's Kino, for den amerikanske Regional Cinema og for det tjekkiske tøbrud.

Og det gælder den dag i dag, hvor der stadig findes enkeltstående filmkunstnere med mod på og styrke og talent til at lade den personlige film overleve i små enklaver i udkanten af massekulturen: Krysztof Kieslowski i Polen, Jim Jarmusch i USA, Terence Davies i England.

Deres film er som små gyldne klatter fra den hængning, som TV- og statskulturen i disse år foranstalter på de levende billeders medium. Lad os værne om disse klatter. I dem overlever filmkunsten.

Dreyer i 100 år

Den 3. februar 1889 blev Carl Theodor Dreyer født i København.

Eller måske var det – som Martin Drouzys biografi har fastslået – mere korrekt at omtale den nyfødte som Karl Nilsson. Under alle omstændigheder er det 100 år siden dansk films største kunstner for første gang så verdens lys.

I sine sidste år forekom han nok som en helt anakronistisk skikkelse i tidens filmkultur, og ved sin død i 1968 var han forlængst en etableret klassiker. Nu, i hundredåret, er interessen for ham større end nogensinde. Udenlandske cinemateker kappes om at vise filmene, udstillinger, konferencer og særarrangementer centreret om ham finder sted, og den akademiske verden gør sit bedste for at lodde dybderne i mesterens stille vande.

Som en markering af jubilæet har Kosmorama valgt at bringe en række bidrag, der fra forskellige positioner ser på Dreyer. Først en bred gennemgang fra Edvin Kau, der giver en forsmag på den store Dreyer-bog, han udsender her til foråret.

Dernæst eksempler fra den yngre akademiske research i udlandet med bidrag fra amerikansk, spansk og norsk Dreyer-forskning. Et dansk bidrag ser på Dreyers Jesus-projekt i anledning af Scorseses nylige Kristusfilm.

Og endelig bringer vi to danske instruktørers kommentarer til deres ældre kollegas jubilæum.

Dreyer kan række tunge, så meget han vil. Den stilfærdige dansker, der dyrkede filmen som sin eneste lidenskab, kan stadig tryllebinde og provokere.

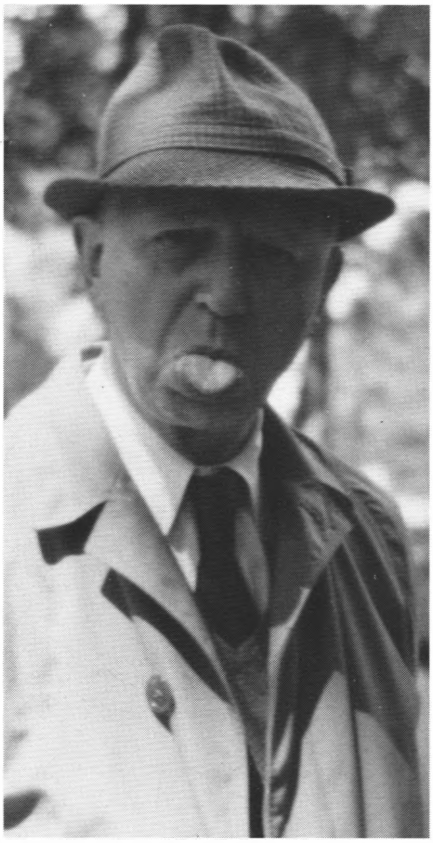
Perletrækkeren

'En Revolutionær i Kinematografien'

af Edvin Kau

Så står han der igen. Og ødelægger billedet. Pludseligt og sekundkort ryger tungen ud af munden og bryder den velordnede, pæne overflade. Dreyer rækker tunge! Men fotografen var allerede ved at trykke på udløseren, så øjeblikket fastholdes. Bruddet. Derfor står han der nu hele tiden med sit brud. Ikke ulig sine film. Med direkte blik og drillende tunge hænger han dér på min opslagstavle, for næsen af mig. Det indadvendte, grublende, alvorlige, verdensfjerne, utilnærmelige og serene geni – *rækker tunge*. Hvad er dét nu for noget? Han ødelægger jo billedet af sig selv. Det billede, vi af både mange ord og mange fotografier er blevet vænnet til. Det image, andre har dyrket, og som han selv som oftest var med på at gi' udadtil. Men så sker det som her på billedet, at han med små mere eller mindre underdrejede drillerier giver Fanden i konventioner og vaneforestillinger. I interviews, artikler, foredrag. Ikke ulig hans film.

Man har hørt og læst om den manisk målrettede, alvorsfulde og krævende instruktør. Selv om Falconettis problemer med at gå under optagelserne til *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* snarere end de påståede pinsler, han skulle have udsat hende for, skyldtes, at hun på et tidspunkt forstuvede en fod. Naturligvis arbejde han seriøst, men kritiske brud og lune dukker op både i film og udtalelser, som når han i et interview under de sidste optagelser til *Jeanne d'Arc* i 1927 siger: '... nu, hvor vi næsten er færdige, og man allerede kender flere af mine Billeder, fastslår den franske Filmsverden, med Vieux Colombier og de mest moderne og yderliggående i Spidsen, mig som en Revolutionær i Kinematografien.' Dreyer smiler: 'og eftersom det er på mode, så har jeg vel Anledning til at være glad for den Omtale!' (v. Ole Vinding, Ekstrabladet, 12.11.1927).



Da jeg for et par år siden var begyndt at studere Dreyers film nærmere og i den forbindelse gennemsøgte Det Danske filmmuseums billedsamling, fandt jeg billedet, hvor han står midt i Vallø Slotspark og rækker tunge under optagelserne til *Gertrud*. Og mere end det: Faktisk vidner masser af billeder i den meget store samling fra disse optagelser om meget andet end det trivielle Dreyer-image. Som han måske nok selv har bidraget til, men især andre har opbygget (og ikke alle i den bedste mening). Det er ikke bare grubleren, hvis værker altid ender i den rene, æteriske åndelighed, man møder. Eller den ældede måske forhenværende, mester. Der er tværtimod mange smil, energisk udstråling, muntre stemninger og glade blikke på disse fotografier fra eftersommeren/efteråret 1964. Ligesom man kan findet det fra optagelserne til *Ordet* og enkelte af de øvrige film.

Jamen, passer billedet af den kolde grubler fra det høje nord da ikke? Nej, det gør ej. Ganske vist tænkte Dreyer stort og tog store, tunge og alvorsfulde temaer op i flere af sine værker. Hans film var ikke lette i gængs forstand, endsige lette at gå til, han lod sig gerne fotografere i kunstneriske positurer, i portrætter med den rette aura. Men det er ikke alt. I værkerne er der overraskelserne, i udtalelser og artikler finterne, og fra ungdommen tror jeg, han hele livet havde en måske endda trodsig beslutsomhed og tro på at kunne klare sig – et *drive* – med i bagagen. Ikke for ingenting var han fra tyveårsalderen fræk journalistspire, luftfartsreporter, selv ballonfører og snart medarbejder ved Ole Olsens Nordisk Films Kompagni. Det var det unge århundredes nyeste tekniske landvindinger og den ekspanderende dagspresses tumult af ord- og meningsproduktion, der trak. Og altså det hidtil mest tryllebindende, moderne massemedie. De levende billeder, der kunne fortælle historier og underholde millioner af tilskuere med det. Fra 1913 blev han ansat hos Ole Olsen i et af verdens største filmselskaber. Bag det stille ydre tror jeg, han hele livet har fastholdt denne ungdommelige energi, en egen fandenivoldsk kerne. Man må spørge, hvordan han ellers over et stræk på et halvt århundrede kunne holde gejsten oppe med både realiserede og ikke-realiserede projekter under produktionsmæssige problemer, der konstant dukkede op, og som efter *Vampyr* (1931-32) resulterede i de enorme intervaller mellem hans senere værker. Det betød jo ikke alene pauser i filmarbejdet, men også at han og familien i lange perioder fra midten af trediverne til 1952, hvor han fik bevillingen til Dagmar-biografen levede under meget betrængte økonomiske kår. Det er i den forbindelse sigende, at han efter begyndelsen af 50'erne og produktionen af 'Ordet' ikke instruerer en eneste at de kortfilm, som han netop kun lavede af økonomiske grunde og for at holde sig i gang og klar til det egentlige, spillefilmene.

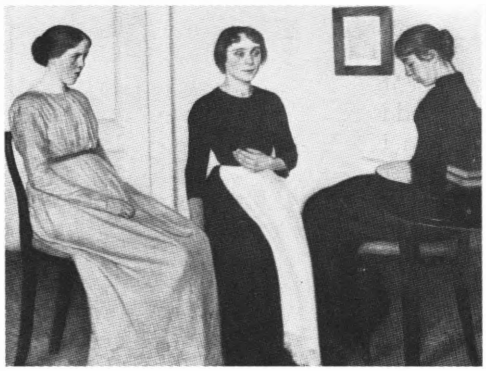
Rena Mandel i Vampyr

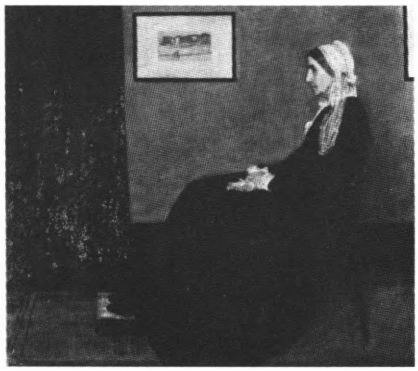
Melodrama i Valby – og glimt under overfladen

Fra 1913 til 1918 arbejdede Dreyer hos Nordisk med manuskripter. Han skrev dem selv, var med til at rette andres til og stod også for en del af selskabets indkøb af filmatiseringsrettigheder til diverse forlæg, såvel romaner som dramatik. Han klippede film og skrev mellemtekster til dem. Alt i alt en god skole i praktisk filmarbejde, før han fik mulighed for som selvstændig, kontraktansat instruktør at debutere i 1918 med *Præsidenten*. Filmen fortæller om retspræsident Karl Viktor von Sendlingens kvaler, da hans egen datter – frugten af en mesalliance mellem ham og en onkels guvernante – skal for retten, anklaget for barnemord, og han oven i købet er lige ved at skulle blive hendes dommer. Ikke alene er hendes døde barn også resultatet af et lignende forhold som hendes fars og mors, nu blot med hende som guvernanten, men også præsidentens far har i sin tid giftet sig under sin stand. På trods af, at faderen havde fået Karl Viktor til at sværge på, at han aldrig ville gifte sig under sin stand, faldt han altså alligevel i, og da nu datteren også er kommet i ulykke, ender han med at redde hende ud af retsmaskineriets klør. Han bortfører hende simpelt hen fra fængslet, efter at hun er blevet dømt til døden, flygter med hende til udlandet, får hende med tiden lykkeligt gift og vender selv hjem for at tage sin straf. Da hans efterfølger nægter ham dette af hensyn til dommerstandens ære, tager han sit eget liv og soner sin brøde. Både Livet og Loven får sit.

Men bag de fortællemæssige konstruktioner og melodramatiske skabeloner gør Dreyer sine første landvindinger gennem interessen for billedfortællingen og den psykologiske skildring i enkeltsituationer. De stilistisk og psykologisk mest interessante sekvenser skaber ansatser til en anden fortælling under den patetiske overflade, en skildring der ikke sender handling og personer op i de højere luftlag, men gør dem mere nærværende og forståelige. Bag skabelonerne viser den lejlighedsvise nærhed til menneskeskæbner og følelser en uro og tvivl, som ikke er så entydig, og som fungerer på et helt andet plan end de store armsvings moraliserende og idealiserende historie. Det tilsyneladende harmoniserende viser sig at rumme modsigelser, som dukker op, når Dreyers flair for filmisk-fortællemæssig nærhed til personer og situationer bliver til selve den udtrykskraft, hans portrætkunst retter mod publikum. På trods af al konstrueret stivhed og patos røber *Præsidenten* også debutantens forståelse for eller anelser om, hvad filmkameraet, denne billed- og bevægelsesregistrerende optagekasse kan bruges til i fortælleøjemed.

Olga Raphael-Linden i Præsidenten. *T.h. Hildur Carlberg i Præsteenken. Vilhelm Hammershøi: Tre unge kvinder (1895). James McNeill Whistler: Portrait of the Artist's Mother (ca. 1872).*





Senere viste Dreyer sig ikke overvældende stolt over 'Præsidenten', men han lærte selvfølgeig meget ved selv at stå med tømmerne i hånden. Til minusserne hørte en alt for kraftig brug af sminke og de teaterskolede skuespilleres til tider temmelig vilde overspil. Hvad fortællinges konstruktion angår, har Dreyer fortalt, at flash back teknikken '- fik manuskriptet til at virke uhyre sindrigt og 'originalt'. Jeg tror nok jeg var meget stolt af det, da det var færdigt. Men jeg var alt andet end stolt, da jeg så filmen færdigklippet. Jeg syntes flash-back teknikkens kinesiske æske-system virkede besværlig og 'krukket" (Brev, 11.3.1958 til Erik Ulrichsen, Det danske filmmuseum). Ud over den manglende instruktør-erfaring er baggrunden for en del af problemerne i realiseringen af projektet, at Dreyer, som han selv har fremhævet, koncentrerede sig meget om i modsætning til de almindelige samlebåndsarrangementer i studierne selv at opbygge sine kulisser. Han ville have dekorationerne til direkte at afspejle de menneskers personlighed, der boede i dem, som han siger i samme brev. Samtidig bestræbte han sig på at opnå en forenkling, også et træk, der kom til at præge hele hans øvrige produktion. 'I disse bestræbelser lod jeg mig – som enhver kan se – lede af malere som Hammershøi og Whistler.'

Den næste film for Nordisk, *Blade af Satans Bog*, blev også hans sidste for selskabet. Da Olsen og co. ville have ham til at lave filmen for 150.000 kr. i stedet for 230.000 kr., der havde været den oprindelige ramme, skrev han det berømte brev til direktør Stæhr, hvor den ungdommelige selvbevidsthed ikke fornægtede sig. Han skrev blandt andet: 'Det er min overbevisning, at 'Blade af Satans

Bog' er det bedste manuskript, Nordisk Films Kompagni nogensinde har haft i sine hænder. (...) Jeg har fortalt Dem, og jeg gentager det her, at jeg vil sætte det som mit mål at fremstille et filmsværk, som kan blive nævnt som et standardværk. (...) Men den film *kan* ikke optages billigere end for 230.000 kr., og det nytter ikke, at De, Herr Stæhr, spekulerer på besparelser, thi jeg er den eneste, der virkelig kan dømme on den ting, thi jeg har hvert billede, således som jeg har tænkt mig det, stående i min bevidsthed. Dertil kommer, hvad De må vide, at mine manuskripter er så udarbejdede og så gennemarbejdede, at der intet forekommer i dem af overflødigt, unødvendigt eller tilfældigt. Billederne danner et organisk hele.' Basta! – Men, i løbet af få dages hektisk brevveksling, hvor selveste Generaldirektøren sluttelig drager i felten mod opkomlingen og i et brev faktisk truer med at smide ham ud for kontraktbrud, ender det med, at Dreyer kryber til korset og laver filmen på selskabets præmisser.

Trods en noget stiv konstruktion og en fortælleteknik, der stadig føler sig frem, findes der en række legende veloplagte glimt af eksperimenterende fortælleglæde. Så der er en vis rimelighed i Jens Lochers karakteristik i Paladsteatrets Films Nyheder ved premieren (1919):' 'Hold den store Linie' var altid før Parolen i dansk Film, vi savnede Perletrækkeren, der trak Billede efter Billede på Snor, og vidste med sig selv, at selv om Snoren knækkede, så ville dog alle Tusind små Enkeltheder bestå som små Kunstværker for sig. Carl Th. Dreyer er den første danske Instruktør, for hvem denne vej er den naturlige. (...) Det er den intime Film, der atter skal hæve os op til den tabte Førerstilling på Filmsmarkedet, og Carl Th. Dreyer har vist, at han vil og kan være med i dette arbejde.' Nu kom Dreyer jo ikke ligefrem til at redde den danske filmindustris position, økonomisk henseende. Og hans to første film var ikke ubrudte rækker af perler, men nogle var der i dem, og han havde fået gjort begyndelsen til en karriere og en række film, hvor flere af dem nok kan kaldes perlerækker hver især.

Loven, Magten og eventyrligt tidsfordriv

Problemerne omkring produktionen af *Blade af Satans Bog* gjorde det umuligt for Dreyer at producere på Nordisk. Først mange år senere kom han atter til at arbejde i de røde træbygninger på Mosedalsvej, da en række af studiescenerne til *Gertrud* blev optaget dér. Hans tredje film, *Præsteenken* (1920) blev produceret af Svensk Filmindustri. Optagelserne blev henlagt til Norge, til et frilandsmuseum ved Lillehammer, ikke blot af hensyn til ydre dokumentarisk virkning, men også for at opnå en større intimitet, en 'tæthed' mellem personer og miljø.

Historien fra forlægget i Kristoffer Jansons novelle om problemer ved besættelse af præsteembeder i 1600-tallets Norge gør Dreyer i sin filmatisering til et eventyr. Problemet var reelt nok: En præstefrue, der overlevede sin mand og altså blev præsteenke, havde ret til at blive boende og være sikret forsørgelse og et fortsat standsmæssigt liv på præstegården, idet den nye præst så var tvunget til at gifte sig med hende. Hvis han havde et foretrukket hustruemne i forvejen, måtte både han og hun altså pænt vente med at få hinanden, til præsteenken eventuelt lagde sig til at dø. Ligeså i denne film. De unge, 'Han' og 'Hun', kommer ud af skovene og må gennem prøvelser og ventetid, før de kan få hinanden. Præsteenken og de to finder sluttelig ud af, at de deler skæbne, hun dør bogstavelig talt for deres lykkes skyld, de bliver gift og kan i deres nye stand på hendes grav takke hende. Men Dreyer 'ødelægger billedet', da han gør irislukningen, som sætter filmens punktum, til et kors. De står dér i deres sorte og hvide tøj, han i præstens stive puds, hun i en dragt, der fuldstændig kalkerer præsteenkens. En happy ending, som Dreyer med enkle, men præcise stilistiske greb undergraver, så man næsten allerede ser pladsen stå tom efter vores unge præst og hans hustru indtage den gamle enkes plads. Dreyer fortæller nok et eventyr, men skærer samtidig ind til benet og demonstrerer allerede i denne film sit blik for de forskellige former for pres, begrænsninger eller åben vold, hans personer bliver udsat for fra omgivelserne. Enten det så inkarneres af lovbestemmelser om tvunget giftermål som her; zarregimets terror som i *Elsker hverandre*; eller militær, politisk og kirkelig magt som i *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død*. Aldrig bliver hans film udtryk for en tro på, at en evig og uforanderlig Skæbne styrer menneskers liv, men derimod altid tolkninger af fortællingernes stof og analyserende fremstillinger, som rummer en protest mod de begrænsninger, de forskellige personer udsættes for. Og konflikterne, som personerne stilles i, er altid af højst konkret art.

Efter arbejdet med svenskere og nordmænd kom Dreyer for første gang til at arbejde uden for Skandinavien, da han skulle lave *Elsker hverandre*, som i 1921 blev optaget i Berlin. Denne film gav ham med hans egne ord 'den glæde at befatte mig med et arbejde, der har en social mission ud over den bare at underholde'. Han fik mulighed for både at fastholde grundlæggende temaer og tage dem op til diskussion i nye sammenhænge og med nye facetter. *Præsidenten* havde beskæftiget sig med urimelige følger for mennesker, når Loven og retfærdigheden ramler sammen og ikke nødvendigvis følges ad. *Blade af Satans Bog* havde bag manuskriptideens stive og skramlende mekanik diskuteret verdens velindrettethed – eller ej – i lyset af Lovens, Kirkens og Magtens korruption. *Præsteenken* demonstrerede atter Lovens og Reglernes urimelighed og livs-

fjendske virkning. *Elsker hverandre* viser, hvordan Volden bliver det sidste middel, og hvordan den bruges af dem, der har Magten til at definere Loven. Og den gør det ikke i et tænkt ingenmandsland for længe siden (*Præsidenten*), men i en aktuel sammenhæng, den fortløbende skandale om undertrykkelse og forfølgelse af jøderne.

Kernen i *Elsker hverandre* er dens demonstration dels af, hvad der bliver afgørende i de historiske begivenheder, som er Madelungs (romanforlægget af samme navn) og Dreyers udgangspunkt (jødepogromer i Rusland 1905), nemlig *volden*, magtens udfoldelse i pogromernes nedslagtninger og plyndringer. Og dels af, at nok sker det i religionsopgør, men det er også uløseligt knyttet til landets politiske og økonomiske forhold.

I 1922 var Dreyer atter tilbage og filmede i København, da Drachmanns nationalklenodie af rent diverterende tidsfordriv, 'Der var engang', skulle føres fra scenen til biografflærredet. Filmudlejer og biografdirektør i Paladsteatret Sophus Madsen forsøgte sig som producent. Uden større held. Manglende erfaring med at styre sådan en produktion resulterede i praktiske og tidsmæssige problemer under optagelserne. Dreyer har senere været meget kritisk over for *Der var engang*, og meget tyder på, at den var lidt af et hastværksarbejde, produceret under utilfredsstillende vilkår, og måske primært gennemført fra Dreyers side for dog at få noget fra hånden og tjene sin løn i det eftertragtede fag som filminstruktør. Alligevel, og trods hans egen, barske kritik, viser hans talent som billedmager og filmfortæller sig. Hvor hans interesse for at bore i den psykologiske konflikt mellem Prinsen og Prinsessen mødes med evnen og viljen til at få den formidlet med visuelle midler, lever eventyret også som film.

Nora Gregor og Walter Slezak som prinsessen og Eugène Mikaël i Mikaël. T.v. dobbeltkopiering fra Elsker hverandre. T.h. Johannes Meyer, Mathilde Nielsen og Karin Nellemose i scene fra Du skal ære din Hustru.

Mellem Berlins filmhaller og Norges dale: Et mesterværk fra Hellerup

Filmatiseringen af Herman Bangs roman 'Mikaël' foregik i 1924 hos Decla Bioscop under Ufa i Berlin med Erich Pommer som producent. Thea von Harbou skrev et temmelig vidtløftigt manuskript, som Dreyer ikke brugte til noget videre. I stedet lavede han *Mikaël* ud fra egne notater og ideer. I Ufa's direktionskontorer har man klart set sensationsmulighederne i dele af det Bang'ske stof, når man gerne ville konkurrere med de stadig mere dominerende amerikanske film på markedet: Homoseksualitet, nøgenhed, det eksotiske adels- og kunstnermiljø, dampende lidenskab og trekantsdrama(er). Men naturligvis er der andet og mere på spil både hos Bang og i filmen end det sensationalistiske. Og Dreyer giver kort sagt producenterne en kammerspilsstudie i penges og lidenskabs magt over mennesker, skildret nærmest gennem enklaver i deres selviscenesættelses 'store spil'. Et forsøg på som instruktør at mestre det 'lille spil'. I et både arkitektonisk, indretnings- og følelsesmæssigt overlæsset miljø skærer Dreyer i tableauerne ind til kammerspillets clinch. Samtidig kan man i hans praksis (iscenesættelsen som helhed, personinstruktion, klipningens forhold mellem tableauagtige totaler og udsnit, lyssætning) se en første refleksion over hans medie, filmen, som en blikkets og lysets kunst.

Allerede foråret efter premieren på *Mikaël* havde Dreyer sit næste manuskript klar og kunne i marts 1925 begynde optagelserne til *Du skal ære din Hustru* hos sin åbenbart eneste danske mulighed for produktion, Palladium. Helt i selskabets ånd var udgangspunktet en komedie af dramatikeren Svend Rindom. Dreyer skrev manuskriptet på grundlag af teaterstykket 'Tyrannens fald' i samarbejde med Rindom. Hvad han fører med sig fra *Mikaël* og videreudvikler i *Du skal ære din Hustru*, er først og fremmest skildringen af dramatikken i samspillet mellem ganske få personer i dagligdagens intime nærhed. Handlingen udspiller sig i en lille, tværelses lejlighed, og fremstillingen er konstant både fysisk og psykisk tæt på personerne. Historien er den, at en tyrannisk mand, der hundser med kone og børn, skal genopdrages, blandt andet ved at føle sin kones byrder på egen

krop, så han finder sit gamle jeg og bliver en god familiefar. Det gøres meget effektivt, og det fortælles konsekvent og uden falbelader og dog i et filmsprog, der er fyldt med fine iagttagelser og psykologiske pointer.

I den filmiske realisering pejler Dreyer ind under komediens gemytlige overflade, så det, samtidig med at han fastholder både lune og ironiske pointer, bliver et spil om psykiske energier og spændinger i ægteskabet og familien, om noget, som ligger *bag* genrens umiddelbare kabaleoverflade. I et sprudlende filmsprog, og med fortælleglæde og vivacitet i stilen, illuminerer han hverdagshistorien og gør den til sin hidtil mest ubesværet overbevisende filmfortælling. Det er bestemt ikke uden grund, at Ebbe Neergaard har kaldt *Du skal ære din Hustru* Dreyers første virkelige mesterværk.

Som *Præsteenken* har *Glomdalsbruden* (1925) i tema og opbygning arvet træk fra en folkelig fortælletradition. Selv efter det mindre vellykkede forsøg med *Der var engang* viger Dreyer ikke uden om eventyrgenrens elementer. Hér er de: Unge elskende af forskellig stand, genstridige fædre og den lumske rivals skurkagtige anslag. Alt sammen sat i scene i et klart opdelt univers gennemskåret af den brusende elv, som skal forceres, før den gode skæbne og præsten kan sørge for Hans og Hendes lykkelige forening. Optagelserne foregik (i Norge og for et norsk selskab) straks efter færdiggørelsen af *Du skal ære din hustru* endnu i sommeren 1925 og blev nærmest improviseret ud fra Jacob Bredal Bulls lille roman 'Glomdalsbruden'. Når filmpuslespillets brikker passer så godt sammen, som de faktisk gør i dette lille eventyr uden egentligt manuskript og drejebog, når man ser den sikkerhed, hvormed alle detaljer føjes sammen og udfoldes, så de følger hinanden i en helhed – så viser det, hvor grundigt metier'en efterhånden sad Dreyer i blodet, på baggrund af hans erfaring helt tilbage fra 'opdragelsesårene' hos Nordisk som manuskriptforfatter, klipper m.v. Trods de trygge genrerammer i konventionens favn er der en nærgåenhed på spil i skildringen af personer og sind. Og i beskrivelsen af konflikter mellem sind og samfund, sind og sociale magtstrukturer, som også findes i *Glomdalsbruden*. Beskrivelser, som bliver udfoldet i hans senere films mere ensidige, 'fanatiske' udgaver af denne slags konflikter. Dreyer har en nærsynethed i personskildringen *og* en kritiskiagttagende distance – og medfølelse ikke at forglemme – som måske i *Glomdalsbruden* kun er skitsemæssigt til stede, men ikke desto mindre er der, og som for alvor bryder løs i andre film, både før og efter.

Et menneske bliver helgen. Bondepigen over for dødens redskaber

Efter at han havde lavet *Mikaël* i Berlin i 1924, var Dreyer i foråret 1926 tilbage i en europæisk metropol, Paris. I mellemtiden havde han altså nået at lave genistregen *Du skal ære din Hustru* og *Glomdalsbruden*. Den første med premiere i København i oktober 1925, den anden i januar 1926 i Oslo og april 1926 i København. Den 37-årige instruktør har fart på. Og det kommer til at gå endnu stærkere, da *Du skal ære din Hustru* når til Paris. Den bliver både kunstnerisk og økonomisk en stor succes, og på den baggrund bliver han hyret til at instruere for Société Générale de Films. Det projekt, man ender med at blive enige om, får titlen *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* (La Passion de Jeanne d'Arc).

Denne film er Dreyers absolutte hovedværk. Og et hovedværk ikke blot i filmhistorien, men i kunstens historie overhovedet. Skal man sætte en meget kort overskrift på det særegne ved den, kan det være: Dreyers insisteren på at fortælle om en almindelig ung pige i et ualmindeligt filmsprog. I helt usædvanlig grad fortæller han Jeannes sidste timer på filmmediets præmisser. Med et helt frit kamera, der kan bevæge sig overalt i rummet (men ikke af den grund uden logik og, vil jeg påstå, total stringens), og den altid fremhævede nærbilledteknik (der måske ligeså meget er et spørgsmål om beskæringsteknik), bryder Dreyer med traditionelle opfattelser af, hvordan man opbygger rum og fortælling på film.

Jeg kan ikke her begive mig ud i detaljer til beskrivelse af disse forhold. Men lad mig antyde enkelte streger til et signalement af, hvad der foregår på Dreyers lærred. Tag fremstillingen af Jeannes edsaflæggelse ved det første forhør i kapellet, hvor kameraet i løbet af få indstillinger viser hende fra vidt forskellige vinkler, som alle filmkonventionelle tommelfingerregler nærmest ville forbyde at klippe sammen. Oppe, nede, forfra, bagfra, skråt fra den ene og den anden side. Det er en fortællemåde, der kan minde om de synsvinkelblandinger eller -sammenfald i en slags 'simultan rumfremstilling', som også moderne maleri arbejder med, og hvor billedkunstnerne viser flere sider af genstande, kroppe, ansigter osv. samtidig. Denne rumlige simultanitet kombinerer Dreyer med en 'flad' fremstilling, som findes i 'middelalderprimitiv' billedverden, hvor man også gengiver for eksempel to sider af et hus, en ting, en person på billedernes todimensionale flade uden for-

Marie Falconetti i Jeanne d'Arc.

søg på at lave perspektivisk rum. Men hos Dreyer er der netop tale om en kombination, ikke en ensidig satsning på enten den todimensionale flade eller rumlig tredimensionalitet: Kameraarbejdet bevæger sig suverænt frit i tre dimensioner – omkring personer, frem og tilbage mellem dem, på forskellige sider af dem, i kulissens rumlighed osv. – *og* anbringer det, der herunder optages, det der ses fra disse mange sider, ud fra hensyn til billedfladen. Deraf den ejendommelige kompleksitet af rum og flade. En mangedimensionalitet oplevet via filmlærredets flade. Retningerne i Dreyers rum er hele tiden logisk og geografisk i orden, men de er bevidst etableret under hensyn til, at de skal opleves på lærredets flade.

Denne fortællemåde stiller uhyre krav til billeder og billedfølge. Rumlige sammenhænge skal holdes intakte og forløbskurven spændt ud blot ved indstillingernes indbyrdes begrundelse. Hver især er de et vitalt og uundværligt udsagn. De skal være som en kæde af perler på en snor, hver især kun en del, men alle lige nødvendige for, at kæden er hel. Kravet er endog næsten, at de skal klare sig uden snor – men selv gennem gensidig støtte, gennem deres blotte og bare relation holde sig sammen som en kæde.

Dreyer driver den billedmæssige frihed helt frem til et så at sige selvberoende stade. Et sted, hvor det *kun* er det optagne og valgte billede, der bestemmer såvel stil som indhold. I et og samme greb. Det er også gennem denne insisteren på billedet, at han får etableret vendepunktet i filmens forløb og gjort plads til sin egen tolkning af Jeanne-skikkelsen. Som allerede de første par af filmens tekster har gjort opmærksom på, opfatter han hende som den almindelige bondepige, der kæmper mod 'en Skare forblindede Teologer og skolede Jurister', 'Redskaber for forstanden og for døden', som han skriver i manuskriptet. Efter at hun først har tilstået sit kætteri, beslutter hun ved synet af den flettede stråkrone, som hendes vogter fejer op sammen med hendes afklippede hår, at kalde tilståelsen tilbage og fastholde sin rolle og mission som den almindelige, unge kvinde i kamp med det militære, politiske og kirkelige magtapparat. Dermed vælger hun sin egen død. Ved at fastholde sig selv som almindelig bliver hun aldeles ualmindelig. Døden bliver hendes befrielse, og martyriet hendes sejr, som hun siger. I en vis forstand bliver filmens blik i dette beslutningsøjeblik lig med Jeannes blik: Ved at hun bogstavelig talt *ser* sin erkendelse, *ser* meningen med sin kamp og lidelse. Dette blik bliver også det 'hul' i stoffet, hvorigennem Dreyer skaber rum for sin tolkning. Med beslutningen bliver Jeanne, egentlig for første gang, filmens centrum i den forstand, at mens det forud har været præsterne og co. omkring hende, der har styret forløbet, bliver det nu hende, der – selv om de også bliver ramt af hendes styrke bag deres tilpansrede roller – styrer og tvinger dem til at føre deres retssag og henrettelse til ende. Den almindelige Jeanne bliver folkets martyr, som det viser sig, da de engelske soldater må rydde slottet med magt, og som Dreyer insisterer på det i den allersidste tekst.

En drøm for øjnene af os

Vampyr blev lavet 1931-32 i Frankrig af et selskab i Dreyers eget navn og finansieret af Baron Nicolas de Gunzberg, der var 'dying to get into the movies', og som fik lov til at spille hovedrollen som David Gray. Den Gray, der under sine vandringer ankommer til en kro for at overnatte og vågner op midt i sit eget vampyrmareridt, hvor han som en anden eventyrprins får som opgave at hjælpe med at redde to unge kvinder fra den stedlige vampyr og hendes slæng af hjælpere. Gray er en fantast, der har studeret 'Tidligere Aarhundreders overtroiske Forestillinger om Djævledyrkelse og Vampyr-Terror' (lidt som en vis filminstruktør, der netop har lavet en film om kætteri, djævlebesættelse og heksebrændinger). I hans ophedede fantasi bliver en bonde på vej fra markarbejde til Manden med leen, færgemanden, der skal sejle ham hjem over floden, bliver til Karon og floden til Styx. Hele filmen udspiller sig i denne ikke-verden, i selskab med de udøde, som vampyren og hendes hjælpere kaldes. Det er det rene mareridt sat i billeder, en sjælelig udvejsløshed gjort til en visuel labyrint.

Men kameraarbejdet leger hele tiden med glidninger, der gør det skiftevis muligt og umuligt at identificere sig med Gray. Dreyer vil her som i andre film gerne kunne vise figurernes situation indefra og gøre det med forståelse, men insisterer samtidig helt ud i fortællestilen på, at man skal kunne se dem som eksempler, til efterfølgelse eller ej; udefra og uden den eftertankedøvende identifikationssvælgen og sentimentalitet, som en amerikansk domineret filmindustris produkter også dengang prægede publikums sanse- og forståelsesvaner med. Den stilistiske underfundighed demonstrerer en subjektivitetens tvetydighed – som følges i svimlende konsekvenser, når Gray ikke blot drømmer om sig selv, men drømmer, at han drømmer, at han ser sig selv som død. I flere lag vises et spil, der minder om de drømme, hvor man ikke blot selv deltager som agerende, men også, samtidig, bogstavelig talt er udenfor sig selv som iagttagende. Denne side af *Vampyr* er et spil med indbyggede dementier af subjektets status som centrum for fortællingen. Men også af kameraet som et centrum, der fungerer som en slags forlænget arm for den autoritative fortæller, som sidder inde med den eneste rigtige opfattelse, der skal bibringes publikum i hans og kun hans udgave.

Egentlig er der tale om et foreløbigt resultat af tendenser, der har været på spil allerede i tidligere films kamerabrug

En af vampyrens 'udøde' hjælpere.

og fortællestil. Mest udviklet i opbygningen af rummet i *Du skal ære din Hustru* og *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* i og med det frigjorte kameras allestedsnærværende redegørelse for det mangedimensionale psykologiske rum. Og det er en stilholdning, der samtidig er en fortælleholdning til det valgte stof – og som efter erfaringerne med dem i gysets sorte huller i *Vampyr* får afgørende indflydelse på de tolkninger, Dreyer spiller ud til diskussion med publikum i de tre storværker *Vredens dag, Ordet* og *Gertrud* (alle lavet i Danmark for Palladium).

Ugudelig lykke

Vredens dag (1943) var først inde at vende hos Nordisk, men projektet blev afvist dels efter intrigeren fra visse sider, dels fordi man mente, både Dreyer og hans film var for 'sære'. Palladium tog over. Men at Dreyer overhovedet nåede frem til spillefilmsproduktion igen, hang ikke mindst sammen med en veritabel kampagne fra Ebbe Neergaards og Mogens Skot-Hansens side – Neergaard udgav i 1940 sin bog om Dreyer, 'En filminstruktørs arbejde. Carl Th. Dreyer og hans ti film'. De fik ham i gang med kortfilmen *Mødrehjælpen*, der skulle demonstrere, at han ikke alene stadig kunne lave film, men også både holde et budget og en tidsplan. Det gjorde han. Kampagnen lykkedes. Skot-Hansen brugte endda regnskaberne fra *Mødrehjælpen* som argument over for direktør Tage Nielsen, Palladium.

Filmen fortæller om hekseforfølgelse i begyndelsen af 1600-tallet. Men den handler ikke om det, for nu at sige det på den måde. Egentlig drejer det sig mere om Kirken som repræsentant for et helt magtkompleks, der gennemsiver både stat, politik og familieliv. En velkendt konges valgsprog var 'Fromhed styrker riget', en i datiden 'selvfølgelig teologisk og politisk læresætning, som ganske bogstaveligt betød, at det går et gudfrygtigt rige vel, et ugudeligt ilde; vantro eller umoral er derfor ikke blot noget religiøst eller etisk, men i virkeligheden et politisk højforræderi, som sætter landet i fare ved at neddrage himlens straffedomme over det, og som derfor må straffes.' (P. G. Lindhardt: 'Stat og kirke', 1960, s. 88). Og med periodens uheldige krige, epidemier, stormfloder og andre ulykker kom befolkningen let til at opleve sig selv som ramt af selve Guds vrede. Hekseforfølgelsernes tid blev præget af en bodsstemning, og det blev den gammeltestamentlige Gud, hvis retfærdighed med et andet Lindhardt-udtryk 'synes at veje mere end hans nåde', der blev 1600-tallets Gud.

De livsvilkår, der bliver resultatet i sådan en verden og sådan en tro, og deres forkrøblende indflydelse på menneskers liv og følelser er *Vredens dag* også en analyse og kritik af. Men nuancerne i billedet af dette livsundertrykkende, ideologiske system til sjælekontrol ville aldrig være blevet så fintmærkende, og så klart have vist dets altgennemtrængende totalitet, hvis det ikke havde været for Dreyers kamera- og klippearbejde. Undertrykkelsen er så total, som fandtes den i den luft, personerne indånder.

Under indspilningen af Vredens Dag.

Dreyer tematiserer konfliktstoffet med en forenkling og stilisering, som – ikke mindst fordi den blidt og dog så nøgternt viser personernes inderste rørelser og motiver – også gør *Vredens dag* nutidig og levende for et nutidigt publikum. Som en moderne tolkning af et stykke middelalder handler den også om nyere tiders politiske og ideologiske systemers betydning for menneskers liv. Dreyer har igen valgt at vise og tolke nye sider af temaer, han er optaget af også i andre værker. Retten til kærlighed, lykke, selvbestemmelse – og alle de forhindringer, der stiller sig i vejen for opnåelsen, både i omgivelser og i menneskene selv. Og som altid gør han det med indirekte protest mod begrænsningerne. Den menneskeopfattelse, der ligger bag, med den enkelte som den, der med fuld ret kan ønske at styre sin egen tilværelse til eget bedste – og høster det drama, som de deraf følgende konflikter skaber – bekræfter, at kunstneren står i det 20. århundrede og tolker sit stof og fortæller sin historie. Som John Ford i Westerngenren har tolket en menneske- og verdensopfattelse, der er nutidig og med dybe rødder i USA's historie – har Dreyer gjort det i dansk og nordeuropæisk historie i historier fra de sidste tre århundreder, set ud fra en kritisk-skeptisk dansk tradition.

Dreyers blik. Distance og medfølelse

Efter en sidste udflugt til en produktion i Sverige med den mislykkede *To mennesker* (1944) gik der igen 10 år til filmatiseringen af Kaj Munks *Ordet*. Over for spillet mellem grundtvigianere og Indre Missions folk kan Dreyer igen lægge en vis afstand og med en meget selvbevidst stil, der nærmest får sin egen rolle på scenen, demonstrere al systematiseret eller grupperet religions både ydre og indre undertrykkelsesmekanismer. Samtidig med at han fastholder sin karakteristiske blanding af distance og medfølelse, rummer hans tolkning af det stof, han henter hos Kaj Munk, en kritik af de kristne sekters begrænsende selvhævdelse. Hans egensindige kamera bliver en slags afslørende projektørlys på den klaustrofobiske 'åndelighed' og skaber med sine egne mønstre en tolkning af Munks spil, som gør Dreyers *Ordet* til alt andet end en kristen film. Dreyers kamera går på opdagelse i miljøet og viser noget, som den rene konflikt mellem 'lys' og 'mørk' kristendom ikke kan få med.

Dreyer har ingen enkle sandheder, hans skal overbevise verden om, ingen evangelier at prædike, ingen systemer at promovere. Han har *blik* for spillet mellem mennesker – på ideologiers baggrund, og under deres terror. Han har sans for sine personers lidenskaber og lidelse under omstændighedernes pres og for underdrejet ironi og lune i beskrivelsen af dem. Og med Ingers sidste, profane kys får, som altid hos Dreyer, billedet det sidste ord.

Et fiksérbillede

Efter endnu et tiår med både en tolkning af Jesus og andre projekter i venteposition kom Dreyer igen ind i studiernes varme. Og selv om Palladium producerede, blev det som før nævnt for nogle af optagelsernes vedkommende også en tilbagevenden til de gamle jagtmarker i Valby. Dér hvor han havde lært håndværket, og taget de første skridt i udviklingen af sin helt egen emnekreds, fortælleholdning og stil. *Gertrud* blev lavet i 1964, omtrent fire år før den gamle mesters død. Og den blev en stilistisk tour de force. Af Söderbergs naturalistiske drama skaber han et changerende, filmisk fiksérbillede. Et eksempel: Personernes gøren og laden, deres bevægelsesmønstre, eller rettere sagt deres skiften mellem såkaldt naturlig bevægelse og positur. Stiliseringen helt ud i bevægelser og positioner giver dette tydeligt formulerede præg, bevidst anlagt og udvalgt af Dreyer. Det er blot et af de træk, som er med til at give disse scener fra et borgerligt ægteskabs diskrete charme og åbenlyse krakelering deres særlige dobbelthed, den pirrende vekslen mellem fiksérbilledets tilsyneladende entydighed og lige så tilsyneladende usynlige underverden eller bagverden af flertydighed. På den ene side spiller skuespillerne 'bare' almindelige mennesker med længsler, jalousi, beregning, skuffelse, selvbedrag, selvmedlidenhed, begær etc. Og det skal de gøre, der skal såvel følelser som en vis naturalistisk troværdighed med i spillet. Men på den anden side gør de det netop i Dreyers strengt stiliserede regi, som omfatter alt lige fra kulissernes arkitektur, kameraets bevægelser, billedernes komposition, personernes bevælgelser og placeringer til lyssætning, musik, reallyd og bornholmerure. Præcis denne dobbelthed og gensidighed mellem psykologisk realisme og vidtdreven stilisering bidrager til at gøre *Gertrud* til både et menneskelig filmspil og højt drama.

Stiliseringen er den afgørende tydningsmulighed for Dreyer i arbejdet med råstoffet. Pæn affotografering af et på forhånd givet forløb ville egentlig blot gøre figurer og strukturer uforståelige, uden mindste betydningsmæssige perspektiv eller forståelsesmæssige koblingspunkter. Resultatet ville nok virke som genkendelige størrelser, men hvad betydning og tolkning angår, kunne det lige så godt være enten den rene entropi eller glatte, egentlig lige så uforståelige overflader. *Gertrud* er ikke hverdagsbeskrivelse, men stil-kunst, som gennembryder en såkaldt realistisk, men uudfordrende overflade og blot og bar genkendelighed i både personer og problemer. Den bliver et sjæle- og drømmedrama, som med sine urovækkende, symbolske kvaliteter rammer os, publikum, på ømme punkter i og med det fabelagtige sammenfald af alment og individuelt, som Dreyer opnår. Han spiller et køligt skakspil – med figurer af kød og blod. Hans arbejde er både distancert tolkende og engageret medfølende. Hans film rummer *både* en kritik af Ger-

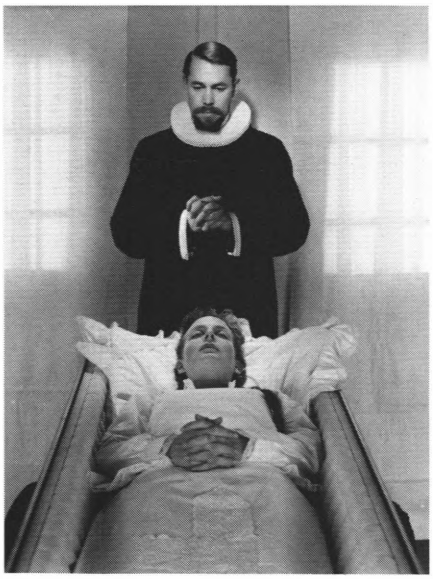
trud – for blindt at ville ét, det hele og udelte i det begreb, hun gør til sin afgud, selve Kærligheden – *og* respekt for hendes format, som giver hende et heroisk skær. Han fremstiller hende som en skikkelse, der med sin viden og selvbevidste ensidighed antager heroiske dimensioner. Der er både noget vampyr og noget Jeanne d'Arc i hende. Dreyer spiller i sin beskrivelse af samtlige personers magt og afmagt en meget subtil komedie med dem. Men også en meget alvorlig komedie, som placerer filmen i familie med græsk drama; sådan som han selv har været inde på det.

I Dreyers åbne holdning findes både en lydhørhed over for personernes liv og sind med alle deres uforklarligheder og valg og en implicit stillingtagen til, og ofte kritik af, de betingelser, de må leve deres liv under. Og hele tiden løber der gennem hans værker også en *undren* over menneskers' virkeliggørelse af drømme og muligheder på trods – kombineret med en bevidsthed om omkostningerne. Vi har set det i film efter film. Tænk på ikke bare Gertrud, men også Søfren Mari og præsteenken selv, på Jeanne, Anne...

Det stille raseris instruktør

Jeg har i mit signalement af Dreyers film valgt at betone, hvordan han i dem alle fastholder en konkret, jordnær kerne. En optagethed af menneskers livsbetingelser, udfoldelsesmuligheder og valg; af tyranni og begrænsninger og uophørlig protest imod dem. Selv martyren og helgenen Jeanne henter han ned på jorden til det folk, hvis symbol hun bliver. Han gør et menneske til helgen for øjnene af os, ikke en helgen til menneske. Og jeg har antydet, hvor intimt Dreyers stil er forbundet med det udsagn, der bliver resultatet af hans anstrengelser. Stil og udsagn er ét. En nærmere uddybning af, hvordan det egentlig forholder sig med de sammenhænge, kan man finde i min kommende bog om Dreyers samlede produktion, 'Dreyers filmkunst'.

Det konkrete, det kritisk-skeptiske, det analytisk distancerende og dog jordbundne og indfølende er karakteristiske træk, som skal fastholdes, ikke mindst fordi alt for mange svulstige ord, for ikke at sige en dyrkelse af det åh, så åndelige, som man har påstået at finde i hans film, har katapulteret både Dreyer og hans film op i den rene uhåndgribeligheds høje luftlag. Vel vidende, at man altid kan beskylde mig for at isolere citater fra en større sammenhæng, kan man som eksempel nævne Claude Perrin, som i sin bog 'Carl Th. Dreyer' (1969) spørger, om ikke lys, indstillinger og rytme i Dreyers film alt sammen ganske som deres indhold stræber efter at 'løfte tilskuerens sjæl ud af den synlige verden og op mod de usynlige egnes højere realitet, hvor man kan møde Gud?' Ja, man må have mig undskyldt, men for ikke at komme til at bruge grovere udtryk, er jeg nødt til at svare: Nej, de gør ej. Tilsvarende umulige formuleringer om det uhåndgribelige, uudsigelige, irreelle osv. finder man hos blandt andre Parrain ('Cadres et mouvements', 1967, som i øvrigt er en fortjenstfuld detailstudie i stiltræk). Paul Schrader skyggebokser med det transcendentale og kan ikke finde ud af, om han skal rose Dreyer for forsøg på at lave film efter Schraders definition af dette luftige begreb, eller kritisere ham for ikke at leve op til det i praksis (Paul Schrader: 'Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer', 1972). Selv David Bordwell, som har skrevet den hidtil absolut største, bedste og mest inspirerende bog om Dreyers film, kan finde på at give op og tale om 'the mystical quality of Dreyer's aesthetics'. (David Bordwell: 'The Films of Carl-Theodore Dreyer', 1981).



Ove Rud og Birgitte Federspiel i Ordet. Nederst vejrhanen i Vampyr.

Denne tale om romantiske begreber hos Dreyer, om visionær skabelse og transcendentale værdier inden for en kusntform, der tilhører det 20. århundrede, er forkert i den forstand, at man er tilbøjelig til at gøre det til den inderste sandhed om Dreyers arbejde som kunstner og om hans kunsts væsen. Man tager enkeltelementer i hans egne formuleringer om og løsningsforslg til specifikke problemer og generaliserer sine egne konklusioner på dem til i nogle få begreber at gælde manden og værket. Og det resulterer i, at man gør sig opgaven både for vanskelig – og for let. 1) For vanskelig, fordi disse gevaldige begreber om uudgrundelige, højere sfærer er så uhåndterlige, vanskelige at diskutere, endsige bevise. De er ikke til at tale om på anden måde end ved at falde i svime, til nød udstøde 'ih' og 'åh'. Og det kan man så gøre kort eller langt, som rene udbrud eller over hele bøgers længde. Og alle, der har valgt den opfattelse, håber så på at kunne overbevise om, at de skam er følsomme og fintsmagende nok til at fatte dybderne eller højderne i det uudsigelige og uhåndgribelige. Alt det irreelle og æteriske. Og man gør sig det desuden for vanskeligt, fordi netop disse store armsving skygger for andre, mere væsentlige, konkrete og betydningsfulde detaljer. 2) Man gør sig det for let, fordi man dermed har for nemme facitter, på forhånd givne løsninger. Guddommeligheden er jo svær at diskutere med.

Langt snarere skal man, som jeg ganske kort har forsøgt at antyde, gå i kødet på hver enkelte film med detaljerede analyser af stil, temaer og udsagn. Man må gå konkret til værks, også fordi Dreyer overalt selv fortæller konkret, meget jordnært. Ellers risikerer man i sine konklusioner at ende i den form for luftighed, som desværre har haft en tendens til at smitte af på opfattelsen også af personen Dreyer, så han ikke mindst som gammel kom til at fremstå ikke blot som den fine mand, han utvivlsomt var, men også blev gjort *for* fjern, for ulegemlig. Jeg mener – den mand har talt så voldsomt og gennemslagskraftigt til os i sin filmkunst, og han har haft en nærmest finsk sisu, en utrolig energi til at holde sig gående over et halvt århundredes ikke ligefrem forhindringsløse produktioner. Det er ikke tilfældigt, at han var så langt fremme i sin ungdom, så hurtigt med på det nyeste, så omkringfarende. Han blev ikke ved med at være det *på samme måde* hele livet, men hans *drive* var det samme, flammen var den samme. Han er det stille billedraseris instruktør. Pludselig står han dér og rækker tunge.

Dreyers diktat:

Tekst og kvinde i Jeanne d'Arc

af James Schamus

Falconetti's face, hair shorn, a great geography mutely surveyed by the camera ...
Adrienne Rich

Åh! men ... Jeanne d'Arc er også ord!
Carl Th. Dreyer

I en vis betydning er *Jeanne d'Arc* ikke én, men to film; eller, som Kierkegaard måske ville have udtrykt det, *Jeanne d'Arc* består af forholdet mellem to film. Man kan sammenstykke den ene af filmene ved at trække de 174 mellemtekster ud, af hvilke 168 er dialogtitler bestående af dommernes spørgsmål og Jeannes svar, og vise dem i rækkefølge. En fuldstændig forståelig fortælling om proces og straf ville vise sig, eftersom fortællingen i *Jeanne d'Arc*, som Noel Burch har påpeget, 'hovedsagelig er blevet reduceret til sin egen abstraktion', til mellemteksternes skrevne tekster.

Den anden film ville være den drømmeagtige følge af ansigter, mest i nærbillede, som ville blive tilbage. Og også her ville fortælingen være mere eller mindre forståelig, når vi betragter det som Béla Balázs kaldte 'den serie af dueller mellem blikke og brynrynkninger, dueller hvor der krydses blikke i stedet for sværd'. For *Jeanne d'Arc* fungerer også som en fortælling på et rent visuelt niveau. Det er, med Siegfried Kracauers ord, 'essentielt en historie fortalt i ansigtsudtryk'.

Disse to film – den ene lavet af ord, den anden af ansigter – udkæmper et slag om narrativt overherredømme mellem tekst og billede, som ikke blot ligger i hjertet af Jeannes historie, når dommerne søger at lokke hende i fælden med deres spørgsmål og fremtvinge hendes underskrift på tilståelsen, men også i hjertet af Dreyers historie. Dreyer, der begyndte sin filmkarriere med at skrive mellemtekster hos Nordisk Film, var optaget af sit eget forhold til det skrevne ord: hans filmessays kommer igen og igen tilbage til spørgsmålet om skriften og om filminstruktørens rolle i oversættelsen af ord til billede. Hvem, spurgte Dreyer, er den virkelige skaber af filmen, manuskriptforfatteren eller instruktøren? Hvorfra henter instruktøren, som kunstner, sin egen autoritet?

Dreyers svar på disse spørgsmål forandres til stadighed og var ofte modsigelsesfulde. Men han så altid forholdet mellem den skrevne og den filmiske orden som modsætningsbestemt, en stadig kamp mellem viljer. I 1922 argumenterede Dreyer f.eks. i en artikel om sin foretrukne danske instruktør Benjamin Christensen for, at 'manuskriptet er den fundamentale betingelse for en god film'. Men han misbilligede Christensens insisteren på, at instruktøren skulle

skrive sine egne manuskripter, 'for filmens opgave er den samme som teatrets: at tolke andres tanker, og instruktørens opgave er at underordne sig den digter hvis sag hen tjener'. Denne idé om skriftens herredømme og filmisk underkastelse begyndte at svie til ham i de senere år, hvor Dreyer forestillede sig magtrelationerne som omvendte: 'Og udgangspunktet for arbejdet med Kaj Munks 'Ordet' har derfor bestandig været og er endnu: først at tilegne sig Kaj Munk og så at glemme ham'. Men forholdet er stadig fundamentalt det samme, når han i 1920 ønsker adaptioner af store litterære værker, og i 1922 kræver originale manuskripter fra professionelle forfattere, og i 1939 mener at 'manuskriptet kan og bør laves af forfatteren og instruktøren i samarbejde': mens i 1950 'idealet selvfølgelig (er), at instruktøren skriver sit eget manuskript' – så skal vi ikke tage disse inkonsekvenser som udtryk for en ustadig ånd, men snarere som symptomer på en livslang interesse for problemet om, hvem der er et filmværks egentlige forfatter og hvem der har magten over det.

Denne interesse prægede Dreyers filmiske praksis både i tematisk og formel henseende. Den rådvildhed som han så sig selv i som medierende subjekt mellem tekst og billede er, som vi skal se, både det hybride rum for hans egen æstetiske praksis – en praksis som både er realistisk i intention og modernistisk i form – og rum for en sammenblanding af køn, eller snarere en de- og rekonstruktion af kønslig subjektivtet. Dreyer praktiserer en form for *écriture féminine*, men dette træk bærer kun lidt af det frigørende initiativ som det associeres med hos f.eks. Kristeva og Cixous' teorier. For mens Dreyer ser en sådan 'kroppens skrift' som en transcendens af den paternale tales symbolske orden, ser han denne transcendens kun som martyriets pris, gennem den symbolske ordens ironiske ødelæggelse af subjektet.

Jeanne d'Arcs hybridform af billedfigurer, med Kristevas ord 'subjektet under anklage' – her passende nok en transvestit – låst fast i et stadigt freudiansk Fort/Da-spil mellem det Symbolske og det Imaginære. Det er i Dreyers brug af den tredie form i det Lacan'ske skema – det Reelle – at vi skal finde den herskende fortælling i hans film, den dom der afsiges over vores subjekt.

Dreyer arbejdede ud fra en realistisk skandinavisk tradition – som Ibsen, Strindberg og andre var del af – en tradition som i sin storhedstid udgjorde en avantgardistisk hvis ikke modernistisk praksis. Dreyer var en af de få filminstruktører der seriøst udvidede denne praksis' rækkevidde ind i filmen, og hans engagement med denne tradition blev formuleret ikke blot i hans mange adaptioner af realistiske tekster – fra Herman Bangs 'Mikaël' til Hjalmar Söderbergs 'Gertrud' – men mere fundamentalt i den måde hvorpå han teoretiserede over samspillet mellem sine personer og deres tekstlige rødder. For den realistiske person – til forskel fra, f.eks., en allegorisk figur i et mysterie-spil – er netop en æstetisk konstruktion som kræver at være mere end en konstruktion, mere end en samling passager i et manuskript. Den realistiske person kræver, med et ord, at være 'reel'.

Dreyers søgen efter det 'reelle' som basis for sine egne personer var uophørlig. Til *Jeanne d'Arc*, f.eks., kasserede han det oprindelige, digteriske manuskript, som den franske forfatter Joseph Delteil havde skrevet til ham. I stedet baserede han sit manuskript nøje på de autentiske journaler om Jeannes proces i nært samarbejde med den historiker, der nyligt havde genudsendt dem. Åbningsindstillingen af *Jeanne d'Arc* er, skønt den formentlig er filmens mindst mindeværdige, yderst betegnende i denne sammenhæng: en hånd blader gennem retsprotokollens sider, hvor vi, ifølge mellemteksten, kan opdage Jeanne 'som hun virkelig var'.

Denne begyndelsesindstilling etablerer en realismens retorik, baseret ikke på de efterfølgende filmiske illusioners gennemsigtighed, men snarere på hævdelsen af filmens respekt for historisk dokumentation, idet den søger at genpræsentere personernes virkelige ånd. Denne realisme kalder jeg 'tekstuel realisme', en æstetisk praksis baseret på dens dokumentariske retoriks autoritet.

Ligesom Dreyer lavede research på den 'reelle' Jeanne, så hævdede han om *Gertrud*, at hans heltinde her ikke var Gertrud i Hjalmar Söderbergs originale skuespil fra 1906, men den virkelige kvinde som Söderberg selv hade fiktiviseret, Maria von Platen. Dreyer gik så vidt som til at tilføje den berømte epilog, bestående af ord, oprindelig skrevet af von Platen selv i et brev.

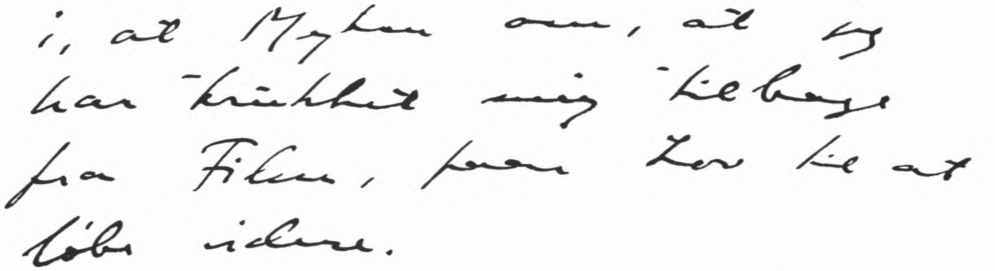
Og, hvor sært det end kan synes, hævdede Dreyer, at hans adaption af *Medea* 'ikke var direkte baseret på Euripides' tragedie, men ... er et forsøg på at fortælle den sande historie, som kan have inspireret den store græske digter'. Den sande Jeanne, den sande Gertrud, den sande Medea – for ikke at tale om den sande Mary Stuart eller den sande Jesus, til hvem Dreyer viede næste tyve års nøje historisk research (og endda, da han var i halvfjerdserne, lærte hebræisk) – de er alle fantasmagoriske objekter fra en virkelighed, der kun er gjort tilgængelig gennem den kunstneriske forvandling af dokumenter til billeder.

Fantasmagorisk er også det faktum, at 'så få af disse skikkelser nogensinde skulle se deres skygger nå op på lærredet: at besøge Dreyer-arkiverne i København er som at spadsere gennem den blinde Borges' imaginære biblioteker. Mappe efter mappe af omhyggeligt maskinskrevne eller fint skrevne noter, bogstaveligt tusinder hvis ikke ti tusinder af ark. Og bøger – hele specialbiblioteker om Grækenland, den tidlige kristendom, den skotske reformation. Et helt varehus der fremmaner en uhyggelig dobbelthed i hele hensigten – Dreyer-arkiverne, som samtidig er Dreyers egne arkiver, er arkiverne over en arkivar.

Denne endeløse produktion af dokumentariske vidnesbyrd optog en langt større del af Dreyers liv end produktionen af filmene selv. Faktisk synes hans research til Kristus-filmen at have *erstattet* filmen selv. Det er ikke overdrevent at sige, at Dreyer kunne have lavet filmen, hvis han ikke havde udskudt den for at tage flere noter. Her brød det 'virkelige' sammen i dets skrevne spor, Jesus blev tilbage i et vildnis af tekster.

Vi kan forestille os Dreyers egen karriere – i sine sidste fyrre år lavede han kun fem film – som en heroisk kamp og i mange måder en tragisk kamp, når vi ser for os hans helte og heltinder stige ud af dokumenterne, ud af tekstdyngerne, hvor de ligger begravet. Hans tørst efter det 'reelle' udgjorde både en tematisk og en formel udfordring, og afspejler på betydningsfulde måder hans personers egne kampe. For den realistiske teksts arketypiske tema er heltens forsøg på at overskride hans eller hendes tekstuelle status – for at blive en bevidsthed. Den realistiske helt – eller som oftest heltinde – er således låst fast i en liv-eller-død kamp med forfatteren som skrev ham og med den autoritet som har kontrol med ordene. Dreyer, som uophørligt forsøgte at undvige sine forfattere – Söderberg, Delteil, Euripides, o.a. – prøvede at løse problemet i realismens overdrevne begær ved at tilpasse sig til sine helte og til gengæld justere sine helte med deres autentiske, dokumentariske kilder imod forfatterenes sekundære formuleringer.

Målet bliver således en paradoksal venden tilbage til 'fortællerløs' skrift, noget i retning af den 'autoritative tekst' som David Bordwell ser som styrende for fortællingerne i Dreyers film, og en formodning om et selv-bestemmende frit magtmiddel, en talende krop. Igen



Dreyers skrift (fra et brev til forfatteren Ole Vinding 2.1.1939): 'Jeg er ikke interesseret i, at Myten om, at jeg har trukket mig tilbage fra Film, faar Lov til at løbe videre'.

er det interessen for fortællerkompetence der er på spil, denne gang ikke fra de forfatteres side, som Dreyer adapterede, men fra de 'virkelige' personers side, som han portrætterede.

Strindberg havde løst problemet på sin måde i sit berømte forord til 'Frøken Julie' (1888), ved at udråbe at den menneskelige sjæl selv ikke er andet end en samling tekster: 'Mine sjæle (personer) er konglomerater af fortidige kulturgrader og nutidige, stumper fra bøger og aviser, stykker af mennesker, afrevne rester af søndagsklæder der er blevet lasede, ligesom sjælen er sammenstykket. Og jeg har desuden givet en lille tilblivelseshistorie, hvor jeg lader den svage stjæle og gentage ord fra den stærke ...'. Strindberg håbede på at neutralisere sine 'personers' magtfulde begær efter 'sjæle' ved fikst at sammensmelte de to begreber. Imens præsenterer hans fortællinger 'tyveriet' af hans egne ord. Den tragiske ironi er, at i den moderne verden er det som oftest den 'svage' der slår den stærke ud. Måske den stærkeste fremstilling af en sådan 'svag' sjæl er vampyren, så allestedsnærværende i skandinavisk fin de siècle kultur, mest berømt fremstillet i Edvard Munchs malerier. For Strindberg er vampyren en 'sjælemorder', en svagere sjæl som bogstaveligt stjæler ordene som udgør sjælen hos den stærkere. I Strindbergs version af sin 'tilblivelseshistorie' bliver forfatteren vampyriseret af sine egne personer.

Vampyren er jo en kvindelig figur og kønspolitikken i Strindbergs realisme er bittert misogyn: 'Frøken Julie er en moderne person, ikke fordi halv-kvinden, mande-haderen, ikke til alle tider har eksisteret, men fordi hun nu er blevet opdaget, er trådt frem og har lavet ståhej'.

Hvad Strindberg ikke nævner i sit forord til 'Frøken Julie' er, at hans tragiske heltinde faktisk er baseret på en virkelig kvindelig forfatter, Victoria Benedictsson. Truslen fra halv-kvinden er truslen fra den skrivende kvinde, kvinden som laver 'ståhej'. Sådan som også i skuespillet 'Kreditorer': den undertrykkende Tekla er forfatter, hendes uskadeliggjorte mand Adolf er maler.

Den emanciperede kvinde som tema i realistisk skandinavisk drama – det er lige så fremherskende hos Ibsen ('Et dukkehjem' og 'Hedda Gabler') – er således ikke blot et tema, men en tekstuel matrix gennem hvilken et helt kompleks af formelle og ideologiske hensyn fremstilles. Realisme skaber ønske efter virkelige personer – personer som dem af det 'svage køn' der kæmper for at producerer deres eget sprog – og skaber en indre spænding om sin egen tekstlige autoritets tilstrækkelighed.

Hos Dreyer er dette realistiske begær efter virkelig selv-hed forstørret til sandt heroiske proportioner – og det gælder også dets modstykke, det autoritatives retorik, der rummer teksten. Og denne kamp mellem selv og autoritet er uvægerligt kønsbestemt. Faktisk har så at sige enhver film som Dreyer lavede fra hans første *Præsidenten* (1918) til hans sidste *Gertrud* (1964) som sit tema kvinders konfrontation med de patriakalske magter, der søger at definere og dominere dem. Dreyers insisterende centrering om den kvindelige heltinde kan således ses som en fortsættelse af denne realistiske tematisk-formelle matrix. Den narrativiserede 'anti-tekst' sporer det 'feminine' subjekts skæbne, når det konfronteres med autoriteter, der ikke blot er mandlige, men typisk nok 'tekstuelle' – retslige , religiøse, kunstneriske. Dreyers mænd repræsenterer næsten altid specifikke institutioner der bruger sproget som det primære middel til at skabe sig autoritet og udøve magt.

Hvis *Jeanne d'Arc* klart *fremstiller* denne konfrontation mellem kvinde og ord, så *udspiller* den også denne konfrontation. Husk Dreyers insisteren på at basere filmen på de autentiske retsudskrifter fra Jeanne retssag. Hans realistiske tekstuelle praksis – der tager retsdokumentet som et paradigme for autenticitet – gentager de former for diskursiv magt som hans heltinde så resolut søger at trodse, endda mens den gør disse magtrelationer manifeste. 'For mig', mindedes Dreyer, 'var det frem for alt den officielle rapports teknik, der var bestemmende. Fra begyndelsen var der denne proces med dens forløb, dens egen teknik, og det er det jeg har forsøgt at overføre til film'. Og således er fortællingen, *Jeanne d'Arcs* historie, netop fortællingen om sin egen tilblivelse, en registrering af diaglogen mellem mandlig autoritet og dens kvindelige objekts krop. For Dreyer var skiften en tortur.

Dreyers heltinder kæmper konstant med autoritetsskikkelser – og deres 'transcendens' er næsten altid et martyrium i hænderne på et tekstuelt regime. Gertrud giver f.eks. afkald på livet, fordi hendes kærlighed er for stærk til at tolerere hendes elskeres troskab over for deres forfatterkarrierer – Gabriel og hans digtning, Gustav og hans jura, Erland og hans komponering. Gertruds sidste ord i filmen, til vennen Axel, er en fuldkommen ironi: 'Og tak for din bog!'.

Undertiden, som i *Du skal ære din Hustrus* komiske vision, er det kvindens påtagne skriftlige behændighed der vinder hende vigtige sejre. Her er det hustruens tvetydige breve der hjælper til at tæmme hendes tyranniske mand.

I de fleste tilfælde må kvinden dog simpelt hen modstå det påtvungne tekstuelle regime snarere end skrive imod det. Siri, heltinden fra den fjerde episode af *Blade af Satans Bog*, er telegrafist og dør frem for at sende en melding for de onde kommunister, der holder hendes børn som gidsler. Hendes martyrium – der har karakter af nægtelsen af påtvungen skrift – foregriber Jeannes: Jeanne bliver sendt til bålet fordi hun tilbagekalder sin underskrevne tilståelse.

Jeanne d'Arc fremstiller kampen mellem skrift og kvinde i dens mest skingre tonefald. Jeanne, der er analfabet (hun lærte Fader Vor mundtligt af sin mor, hvilket et af de første spørgsmål etablerer), bliver narret af det falske brev fra kong Charles. Og hendes dystreste øje-

blik kommer, da hendes egen underskrift, med hendes deltagelse, forfalskes på hendes tilståelse, en underskrift der finder sted i filmens formentlig næreste nærbillede.

Jeanne d'Arc markerer perfekt Dreyers splittede loyalitet over for sine autoriteter og sine heltinder. Dreyer måtte, som instruktør, 'underordne sig den digter, hvis sag han tjente'. Men, som altid, er denne forfatter ikke manuskriptets forfatter, men den virkelige person, som Maria von Platen eller Jeanne, hvis egne ord Dreyer ihærdigt fandt frem til og reproducerede. Paradokset er, som her i *Jeanne d'Arc*, at denne skrift altid er skrift under pres, en tvungen underkastelse under den sproglige orden. For at genskabe den 'reelle' Jeanne må Dreyer genskabe hendes reduktion til tekst. Kun ved brutalt at holde sig til den originale retssag mente Dreyer, at han kunne sætte på film det, som han kaldte 'martyrindens reinkarnation'.

Og brutalt var det. Ifølge Richard Abel lavede Dreyer 'optagelsesprocessen selv til en frygtelig reproduktion af historien' i sin søgen efter 'autenticitetens midler'. Filmen blev optaget i strengt kronologisk rækkefølge og skuespillere og filmhold blev drevet ubønhørligt afsted. Som en af Dreyers assistenter siger: 'Vi lavede ikke en film, vi gennemlevede Jeannes drama og vi havde ofte lyst til at gribe ind og frelse hende'. Falconettis blod flød faktisk, hendes berømte hår blev faktisk klippet (Dreyers ret til at klippe det var indført i hendes kontrakt), hendes virkelige tårer fotograferet. Man kan gisne om, hvad der ville være sket, hvis Dreyer faktisk havde filmet den torturscene, han oprindelig havde skrevet i manuskriptet, en scene der er udeladt i den danske og engelske trykte udgave af manuskriptet, men findes i den franske.

Dreyer kaldte den realisme, som han opnåede gennem sin teknik, for 'åndelig' eller 'psykologisk', en realisme som ikke bekymrede sig om sandsynlighedsskabende detaljer og periode-dragter. Og den ånd eller psyke, han stræbte efter at gengive, har menneskeansigtet som sit særlige udtryksfelt.

'Det er mimiken, der forlener ansigtet med sjæl', skrev Dreyer. 'Mimiken er det *oprindelige* udtryksmiddel for sjælelige oplevelser – ældre end talen'. Dreyer holdt sine skuespillers ansigter fri for sminke og holdt sit kamera tæt på. Ved at insistere på at sætte ordet op mod ansigtsudtrykket, markerer Dreyer de to Jeanne d'Arc-films system af henholdsvis tekst og ansigt som en vej til at fremstille kampen mellem bogstav og ånd, mellem det skrevne og det billedlige. Men, som vi skal se, er disse to systemer ikke så adskilte som de kunne synes.

Hvis der er et træk i *Jeanne d'Arc* som er særligt konsekvent markeret, er det Dreyers brug af nærbilleder. Dreyer udråbte, ligesom de fleste udøvere og teoretikere i sin tid, nærbilledet til en teknik som forøgede såvel filmens realisme – 'grimassernes tid var forbi' – som filmens selvstændighed som kunstform, især i relation til teatret, hvor det menneskelige ansigt ikke kunne være meget mere end en føjelig maske. Det filmiske nærbillede gav os derimod menneskeansigtet i detaljer og med en sådan kraft, at de gammeldags, teatralske former for ansigtsudtryk kunne fejes væk: ansigtet kunne nu forblive et vindue til sjælen, et område for *naturligt* udtryk i stedet for sprogets kunstige signifikation, således at man f.eks. når man er forskrækket ser forskrækket ud i stedet for bevidst at 'lave' et forskrækket ansigt.

Og *Jeanne d'Arc* er nærbilled-filmen par excellence. Den er, med André Bazins ord, en 'dokumentarfilm af ansigter'. Eller, som David Bordwell udtrykker det, i *Jeanne d'Arc* 'kan enhver begivenhed i sind og hjerte aflæses fra ansigtet'. Ingen film forekommer mere engageret i brugen af det usminkede menneskeansigt i modsætning til den sproglige magts abstrakte orden.

Men faktisk mente Dreyer det anderledes, eller man kan snarere sige, at han havde to modstridende meninger om nærbilledets funktion. For mens nærbilledet formidlede personens 'åndelige realisme', var brugen af det faktisk en udbygning af retssagens teknik: 'Der var spørgsmålene, der var svarene – meget korte, meget rammende. Der var derfor ingen anden løsning end at anbringe nærbilleder bag disse replikker. Hvert spørgsmål, hvert svar krævede naturligt et nærbillede. Alt dette kom fra den offentlige rapports teknik. Resultatet af nærbillederne var ydermere, at tilskueren blev ligeså chokeret som Jeanne ved at få spørgsmål, ved at blive torteret med dem. Og det var faktisk min hensigt at få denne reaktion'.

Dreyers lykkeligt sadistiske brug af nærbilledet som tortur-middel – intet mindre end sprogets tortur – strider mod de enkle ideologier i naturlige udtryk, som præger det meste af den kritiske hyldest til hans værk. Men den udgør også en mere fundamental dekonstruktion af ord/billede-modsætningsforholdet, som det er udsprunget af. Som skaber af billedet former Dreyer dette billede (især nærbilledet) til en slags skrift i sig selv. Dette skrevne nærbillede er ikke Dreyers opfindelse, men en uddybelse og tolkning af nærbilledets egne traditioner. Se f.eks., hvad Georges Sadoul har kaldt det første nærbillede, lavet af Georges Demeny i 1892. I det stod Demeny vendt mod kameraet og sagde 'Je vous aime' og 'Vive la France'. Hans optrin havde et særligt publikum – studenterne i Paris' døveinstitut. I overensstemmelse med den tvangspædagogik, som stadig praktiseres over for døve mange steder idag, lærte studenterne ikke tegnsprog, men blev ekserceret i mundaflæsning og læbeangivelse af ord. Da Demeny viste sin film til studenterne, var de i stand til at gentage hans sætninger 'med deres karakteristiske rå accent'. Dette første nærbillede var en stum film bestemt for et døvt publikum, lavet for at tvinge folk til at sige noget de ikke kunne høre og til at høre noget de ikke kunne sige.

Udfra disse, formentlig aprokryfe, begyndelser har ansigtsnærbilledet altid været et område, der er truet af påtvungen tale og læsning, hvor ansigtet direkte skamferes af sproget, et andet eksempel på filmmediets fortsatte underkastelse under den skrevne orden. Dreyer tog denne underkastelse til den praktiske yderlighed ved endog at lade sine skuespillere lære deres replikker udenad, hvilket ikke ligefrem var almindelig fremgangsmåde i produktionen af stumfilm. Det er derfor det var muligt i den frygtelige version, som Lo Duca lavede af *Jeanne d'Arc* i 1952, at erstatte en del af mellemteksterne med undertekster: eftersom skuespillerne er instrueret til at mime dombogsudskriftens nøjagtige ord med læberne, kan vi let mundaflæse dem.

Kroppens tortur gennem sproget ind i dets aflæsbare udtryk er hos Dreyer, som hos Sade, symptom på et dødsens alvorligt engagement i spørgsmålet om skriftens og fremstillingens tilstrækkelighed i at udtrykke selvet i dets øjeblikke af den reneste bevidsthed – en bevidsthed i den realistiske tradition, som paradoksalt nok er en bevidsthed om selvets egen tekstlighed. Hos Dreyer, som hos Strindberg, er selvet altid 'stumper fra bøger og aviser', men hos Dreyer, i modsætning til Strindberg, ophører selvet heroisk aldrig med at begære sin umulige frigørelse fra de tekster, som holder det fast – og derfor må det dø.

(Oversat af Peter Schepelern)

James Schamus, der er manuskriptforfatter og producent i New York, arbejder på en disputats om Dreyer for University of California, Berkeley. Nærværende artikel er trykt i en let ændret version i *Carl Th. Dreyer* (redigeret af Jytte Jensen), katalog til den Dreyer-udstilling, som Museum of Modern Art i New York afholder fra februar 1989.

Den anden side af sjælen:
Dreyers univers

af Maria Machetti

Den samme fascination som man i de nordiske lande har for solen, fornemmer man i Syden over for sneen. Dreyer befinder sig et sted midtvejs, som man kunne fornemme da han sidste forår blev diskuteret under I SEMANA DE DINAMARCA EN ESPANA.

Selv spanierne kender til det faste sæt af emner, som de fleste nordiske filmkunstnere forholder sig til: Guds eksistens eller panteismen, livets og dødens problem, den tilpassede selviskhed over for religiøse og familiemæssige institutioner, ungdommens tabte paradiser, symbolismen som et billedet af sjælen og den menneskelige lod. Dette er udgangspunktet for Dreyers film, de er placeret mellem den socio-psykologiske forvrængning og menneskets forvandling i det mellemrum der adskiller feudalismens forfald og kapitalismens fremvækst. Det som sker i Dreyers film udgår fra slutningen af middelalderen og det, som blev denne periodes resultat – den angelsaksiske protestantisme og puritanisme. Begge tendenser styres af prædestinationens doktrin, fortabelsen, synden, dødens triumf over livet.

Dreyer voksede op i en intellektuel atmosfære af socialdemokratisk præg. Han følte aldrig angsten ved troen. Den religiøse rastløshed, som andre skandinaviske instruktører som Bergman udviser i deres produktion, fremstår ikke på en sådan måde hos Dreyer. Han er simpelt hen uinteresseret, bruger nogle af disse emner blot som fortællende mekanismer. På denne måde springer den religiøse undertrykkelse frem som en af årsagerne til social intolerance og fanatisme. Dreyer synes hverken at være en overbevist ateist – han bruger ikke, som Buñuel, blasfemi – eller en agnostiker – han forholder sig ikke skeptisk til det overnaturlige. Alligevel har især den franske katolske kritik set ham som en 'kristen' filmskaber. Hvis ikke direkte fordømt, har Dreyer altid været en hemmelig og misforstået instruktør.

Han var utrætteligt flittig og enormt omhyggelig, skrev selv sine manuskripter, designede personligt sine dekorationer, fandt selv frem til lokaliteter, møbler og rekvisitter for at skabe miljøer, valgte skuespillere der passede til rollerne og vejledte dem nidkært uden at fremtvinge det spontane udtryk for deres indre liv, planlagde lyssætning og forestod klipningen. Denne omhu skyldtes ikke kun hensyn til den historiske kronologi, men var også et personligt udtryk for hans stil.

Hans mål var at nå grænserne for menneskelige følelser, sjælens uudgrundelige dybder og ubevidste hemmeligholdelser, hvor frygt og tvangsvalg, martyrium og triumf kæmper uophørligt i en evig konflikt (for Dreyer er hekse og martyrer det samme). Han udpeger lidelsen, men kun som en demonstration af dæmonien og det ondes magt over menneskesindet, der omsider når frem til oplevelsen af det transcendentale.

Derfor opstår undertiden modsigelser: Måske Dreyers øjne ser noget mystisk, overnaturligt, sære anormale fænomener, der dog ikke går imod menneskets natur. Det er her forskellen mellem religiøs fanatisme og rationel tro i det ukendte placeres. Vidende om disse vanskeligheder lokaliserer Dreyer ikke problemet i en uopfattelig flertydighed, men fremviser alle de perspektiver han råder over. Kun trivialiteter i dagliglivet rummer uforklarlige mysterier. Instruktøren betrager sine personer objektivt for at forstå deres adfærd, for det er vigtigere for ham at forstå dem end at billige dem eller fordømme dem. Hele styrken i hans personer er en åndelig energi, der gennemtrænger verden, skaber og ødelægger mennesket, ting, ideer. Den kommer fra de uendelige og mørke hjørner på den anden side af menneskesjælen, det sted hvor det Dreyer'ske univers ligger.

Hele Dreyers værk tager udgangspunkt i konflikten mellem den rene humanisme og puritanismen. Den engagerede humanisme udtrykkes gennem hans sympati for kvindelige heltinder. I den sene middelalder var samfundene stort set patriarkalske. Det stærkeste og dominerende syn på institutionerne er derfor det maskuline. Ifølge en puritansk opfattelse kan ingen kvinde renses for arvesynden, hvilket indebærer at alle kvinder a priori er potentielle hekse. Hekseri er således intet andet end et symptom på kønnenes evige kamp i vores vestlige kultur. Men Dreyer er imod denne opfattelse af kvindens iboende ondskab. Han gør sine kvindelige personer til heltinder, produkter af den samfundsmæssige fanatisme og stivhed, dømt til en frygtelig død på bålet, anklaget for hekseri, som blot er de forældede samfunds påskud for at tvinge folk, der lever efter den folkelige visdom, ind under kirkens og retssystemets institutionaliserede magt. Disse unge kvinder, ødelagt eller forrådt, repræsenterer naturens spontaneitet, det levende princip over for systemets uundgåelige brændemærkning.

For eksempel viser *Vredens Dag* en kvindes åndelige oprør mod verden og dens etablerede ressourcer, sammenfattet af Dreyer som en særlig personlighed der socialt tolkes som en legende om kvindelig magt. Heksen – i visse henseender beslægtet med vampyren – befinder sig på den menneskelige morals flertydige grænse. Som kvinde kan hun være overdådig, forførende som en Venus, men hun er også ond, mandens fjende, den instinktmæssige forførerske, der ødelægger kroppen og sjælen. I *Vredens Dag* finder forsoningen sted mellem det naturlige og det overnaturlige, et mysterium der bunder i forholdet mellem mennesker af særlig karakter, som det også er tilfældet i *Jeanne d'Arc* og *Ordet*.

(Oversat af Peter Schepelern)

Maria Machetti har studeret ved universiteterne i Valencia og Madrid og er nu licentiatstuderende ved Københavns Universitet, hvor hun arbejder på et projekt om Dreyers Vredens Dag.

Under opløsningens måne

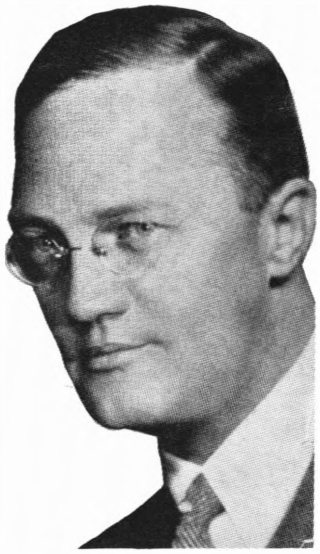
Mødet mellem Carl Th. Dreyer og Sigurd Hoel

af Gunnar Iversen

I Anden Verdenskrigs slutfase fandt et mærkeligt møde sted i Stockholm. To store kunstnere på flugt fra nazismen mødtes, og de to bestemte sig for at skrive et filmmanuskript sammen. Kunstnerne var Carl Th. Dreyer og den norske forfatter Sigurd Hoel. Sammen skrev disse meget uens personligheder manuskriptet til en film, som desværre aldrig blev indspillet. *Därför dräper jag,* som filmen skulle hedde, kunne imidlertid være blevet en lille gotisk skrækfilmperle, en spændende skildring af en kvindeskæbne under opløsningens måne.

Opholdet i Stockholm under krigen blev en frustrerende tid for Dreyer, og hans bitterhed var stor i forbindelse med producentens indgreb i hans spillefilm *Två människor* (1945). Dreyers forhold til produktionsselskabet Svensk Filmindustri blev anstrengt, og han henvendte sig til et andet selskab. Af direktør Sven Nygren i Lux Film AB fik Dreyer klarsignal til en film på grundlag af den irske forfatter Max Cattos skuespil 'They Walk Alone' (opført i England i 1939 og i USA 1941). Som medforfatter til manuskriptet havde han Sigurd Hoel.

Sigurd Hoel (1890-1960) var også flygtning i Sverige i 1943-45, men han havde en mindre frustrerende og lykkeligere tid end Dreyer. I kampen mod nazismen fandt han et fællesskab og sammenhold, som han tidligere havde savnet. Hoel hører til de store navne i nyere norsk kulturliv og litteraturhistorie. Forfatteren og kulturradikaleren Hoel var en af mellemkrigstidens radikale oprørere, og han var blandt de første, der introducerede psykoanalysens idéverden i Norge. Han debuterede som forfatter i 1924 med den ekspressionistiske anti-krigsroman 'Syvstjernen', og fik sit gennembrud tre år senere med 'Syndere i sommersol'. Denne anti-puritanske og sanselige hyldest til ungdommen og den frigjorte seksualitet blev en sensation, og bogen blev ivrigt kommenteret i hele Skandinavien. Hoels erfaring med filmmediet var begrænset før mødet med Dreyer, men i 1934 havde han skrevet manuskript til Einar Sisseners filmatisering af *Syndere i sommersol.*



Forfatteren Sigurd Hoel.
S. 34: Lisbeth Movin i Vredens Dag.

I Stockholm i slutningen af 1943 havde både Dreyer og Hoel kontakt med produktionsselskabet Svensk Filmindustri, og muligvis fandt det første møde mellem de to sted dér. Dreyer arbejdede på *Två människor,* og Hoel solgte rettighederne til en filmatisering af romanen 'En dag i oktober'. Året efter begynder så samarbejdet på manuskriptet *Därför dräper jag,* og den 18. marts 1945 sender Dreyer en tidsplan for filmens indspilning til direktør Nygren i Lux Film AB. En arkitekt er allerede begyndt at lave interiørskitser, Viveca Lindfors er udvalgt til hovedrollen, og alt synes parat til optagelserne.

Hvordan ser så manuskriptet ud? Filmens hovedperson skulle være en ung kvinde, Emmy, der kommer fra byen for at tjene på en præstegård i en lille svensk landsby. Præsten er enkemand og har tre voksne børn. Emmy modtages godt af alle bortset fra præstens ældste datter Brit, som allerede fra begyndelsen har Emmy mistænkt for at have noget at gøre med de underlige hændelser der ryster landsbyen.

Med jævne mellemrum tager Emmy livet af tre unge mænd, som begærer hende. Hun drives mod dem, men samtidig drives hun til at kvæle sine elskere. Hændelserne synes stadig at nærme sig selve præstegården, og Emmy sætter ild til præstegårdens lade for at forsøge at skjule sit sidste offer. Handlingen fortættes, da præsten er kaldt bort for at sidde hos en døende ven. Emmy forfører præstens unge søn Rune og dræber også ham. Landsbyboerne jagter hende, men da præsten kommer tilbage, finder han hende på præstegården. På sammenbruddets rand tilstår hun alt, men stikker af og søger tilflugt i kirken. Hun opdages ved kirkeorgelet, hvor hun spiller en mærkelig dissonatisk melodi, som tryllebinder mængden, men pludselig falder hun død om. Afslutningsvis holder præsten en lille moralprædiken om, at ingen mennesker kan dømme den ulykkelige kvinde, som var det mest hjælpeløse af alle ofrene. Til slut beder de alle for hendes sjæl.

Därför dräper jag skulle være en genrefilm, en skrækfilm. Manuskriptet har en melodramatisk handling, men historien er fyldt med skrækfilmklicheer som skaber en glidende uhygge. Emmy reagerer på orgelmusik og spiller selv orgel i kirken om natten. 'Ikke nogen rigtig Melodi men snarere en usammenhängende Räkke af klagende Udbrud, som af en Själ i Vaande'. Filmen er også fuld af truende skygger, fuldmåner, måneskin og månesyge, en hylende hund som gentagne gange kalder på sin døde herre, dramatiske klapjagter og ildpåsættelser.

Emmys personlighed er splittet, skizofren, hun veksler mellem barnlig uskyld og erotisk tøjlesløshed, når hun forfører landsbyens unge mænd. På den ene side leger hun med dukker på sit værelse og fortæller modstridende og let gennemskuelige løgne, på den anden side drives hun af manisk begær efter at dræbe sine elskere.

Därför dräper jag nærmer sig Stevensons roman 'The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde' (1886), og måske især Mamoulians filmversion fra 1931. Emmy lever ligesom den berømte Jekyll et forræderisk dobbeltliv, og den unge kvindes dobbelthed forstærkes af fortællingens form. Filmens begyndelse skulle have været en krydsklipning mellem to parallelle handlinger, da Emmy ankommer til landsbyen. Åbningsscenen er også dobbelt, splittet, hvor præ-

stegårdens lune harmoni kontrasteres med Emmys møde med den unge Sten Riese, som hun – drevet af månen, af orgelmusikken fra kirken og af sit begær senere på natten forfører og kvæler.

Därför dräper jag har imidlertid ikke det samme dualistiske personlighedsbillede som i Stevensons roman. Emmys undergang og fald er ikke resultatet af hybris. Hendes dødbringende splittelse er nemlig resultatet af kærlighedssvig. Mod slutningen fortæller Emmy præstegårdens forpagter, at hun blev voldtaget, da hun var 17. Hun var dum nok til at tro på alt det smukke, som en mand sagde til hende. Dette har givet hendes personlighed et dybt sår, som ikke vil læges. Hun har reageret på denne oplevelse med at fortrænge sin seksualitet, og hun flygter i perioder tilbage til barndommens uskyld og bliver en lille pige. Samtidig er hun en erotisk tiltrækkende kvinde på 25, og mændende falder for hendes udstråling. Selv har hun også en stærk erotisk længsel. Kærlighedsforræderiet får hende dog til at tage livet af sine elskere. Mordene på de unge mænd er hendes desperate tvangsmæssige hævn på manden, der engang svigtede og sårede hende.

Det er ikke vanskeligt at se, hvad der lokkede Dreyer og Hoel i Cattos udgangspunkt, og manuskriptet har præg af at være et lykkeligt møde og samarbejde mellem to svært forskellige kunstnerpersonligheder. Fælles for Dreyer og Hoel var, at begge var kvindeskildrere af rang. Hos Hoel fremstår det især i forbindelse med skildringen af manden, der forråder sin kærlighed til en kvinde. Som Emmys tragedie hænger sammen med, at hun er blevet svigtet i sin ungdom, går også den unge kvinde i romanen 'En dag i oktober' (1931) til grunde på en mands kærlighedssvigten og samfundets smålige dømmesyge og misundelse. Tordis Ravn drives til selvmord under opløsningens måne, og Emmy er hendes sjælesøster. Det var som nævnt filmrettighederne til 'En dag i oktober', som Hoel solgte i 1943 (et projekt, der dog først realiseredes i 1956, hvor Hasse Ekman lavede filmen *Egen ingång* efter romanen). Også i et senere hovedværk som 'Mødet ved milepælen' (1947) behandler Hoel det samme tema: Den mandlige hovedperson svigtede sin kæreste og blev medskyldig i, at hun og deres fælles barn blev nazister.

Dreyer var filmens store kvindeskildrer, og i film efter film havde han tegnet smukke, men tragiske kvindeportrætter. Fra at være lidende ofre bliver Dreyers kvinder imidlertid mere og mere tvetydige i 40'erne, og der er afgørende paralleller mellem *Därför dräper jag* og *Vredens Dag* og *Två människor*. Klapjagten på en kvinde og kvindens mystiske magt over mændene genfinder vi i *Vredens Dag*, og kvinden som dræber i *Två människor*. Som kvinderne i disse Dreyerfilm har også Emmy noget ondt inde i sig, som kan bryde ud og forstyrre livets orden. Kvinderne er ikke længere kun ofre.

Wanda Rothgardt og Georg Rydeberg i Två människor.

Därför dräper jag er et spændende manuskript, hvor vi genfinder centrale temaer fra Hoels forfatterskab, kærlighedssvigt og barndoms- og ungdomsoplevelsernes fundamentale betydning, blandet med den Dreyerske kvindeskildring, fuld af tragisk medlidenhed og spændende dobbelthed. Filmen var nok først og fremmest blevet en skrækfilm i den gotiske tradition, og de psykologiske dybder spilles ud mod et arsenal af velkendte skrækfilmklicheer. Dette gør, at også selve manuskriptet er splittet. *Därför dräper jag* er dobbelt: en filmfortælling fra det gotiske skrækunivers og en fortælling om et overgreb mod en uskyldig kvinde, uskyldighedens perversion.

Därför dräper jag ville måske ikke være blevet en af Dreyers bedste film, men nok blandt hans mest interessante. Årsagen til, at den langt fremskredne produktion blev stoppet ligger formentlig i den omstændighed, at Dreyers *Två människor* fik premiere i Stockholm den 23. marts 1945, midt i forberedelserne til den nye film, og blev en solid kritiker- og publikumfiasko. Filmen gik kun fem dage på premierebiografen, og efter nogle halvhjertede forsøg på at lancere dette 'filmeksperiment' uden for hovedstaden, blev filmen definitivt lagt på hylden. Det var nok denne fiasko, der fik Lux Film AB til at tvivle på Dreyers nye projekt, og det hele løb ud i sandet.

Kort efter kom freden. Dreyer vendte tilbage til Danmark og Hoel til Norge. Manuskriptet til *Därför dräper jag* havnede i et arkiv. Desværre sluttede samarbejdedet mellem Dreyer og Hoel, og vi får aldrig denne mærkelige skrækfilm at se, som de to skrev under verdenskrigens skygge, under en anden opløsningens måne.

Note

Den eneste tidligere omtale af samarbejdet mellem Dreyer og Hoel findes i Martin Drouzys store Dreyer-biografi, Carl Th. Dreyer, født Nilsson, bind II, side 180-183. Dog er såvel indholdsreferat som tolkning ufuldstændig, desuden angives et forkert navn på manuskriptet. I Svenska Filminstitutets arkiv i Stockholm er der en synopsis på 40 sider, et ufuldstændigt manuskript samt et fuldstændigt manuskript på 138 sider, og titlerne er *Därför dräper jag* eller *Derfor dræber jeg*, men ikke *Däför dräpte jag*, som Drouzy skriver.

Det skal endelig nævnes, at rettighederne til Max Cattos skuespil siden blev solgt til et engelsk selskab, der i 1948 udsendte filmatiseringen *Daughter of Darkness*, instrueret af Lance Comfort og med manuskript af Max Catto selv. Filmen har ikke været vist i Danmark. Max Catto, der er født 1909, leverede siden romanforlæg til en række engelske og amerikanske underholdningsfilm, blandt andre Carol Reeds *Trapez* (1956), Mervyn LeRoys *Intet håb for de dømte* (1961) og Peter Yates' *Murphy går i krig* (1971).

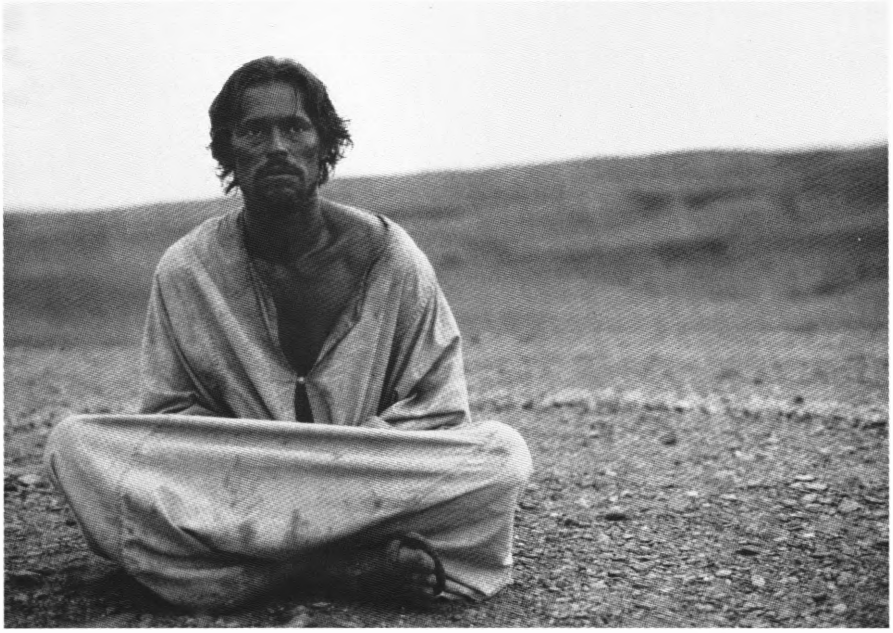
(Oversat af Peter Schepelern)

Gunnar Iversen er doktorand i filmvidenskab ved Stockholms Universitet og har skrevet en række artikler om film i tidsskrifter i Norge og Sverige. Medredaktør af det svenske Filmhäftet og redaktionsmedlem i det norske Z.

Jesus på film

– en balancegang mellem afmagt og overmod

af Lisbeth Nannested Jørgensen



I snart to årtusinder har de bildende kunstarter været optaget af en gåde, som – med mindre de sidste videnskabelige undersøgelser af ligklædet i Torino påny dementeres[1] – er uløselig: hvorledes så den skikkelse, der står ved begyndelsen til vor tidsregning, ud?

Manglen på oplysninger om dette spørgsmål er ikke tilfældig. Billedforbudet, som findes omtalt adskillige steder i Det Gamle Testamente, forhindrede Jesu samtidige i at efterlade os et originalt portræt af ham, og de skriftlige kilder, vi har om ham, har mere karakter af trosvidnesbyrd end af historiske dokumenter. Evangeliernes ærinde er først og fremmest af åndelig art – at røbe noget om hovedpersonens ydre ville følgelig være en irrelevant og overflødig detalje.

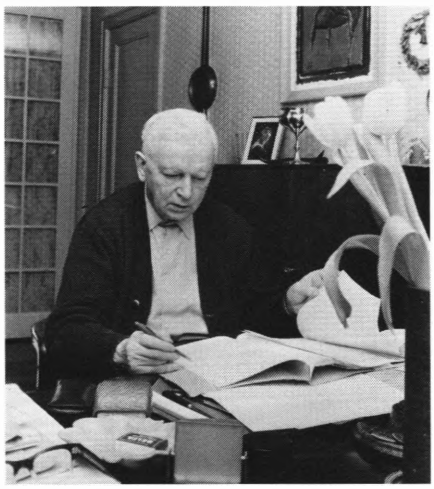
Alligevel hører Jesus fra Nazaret til blandt de mest yndede motiver i den vestlige verdens kunsthistorie. Hverken billedforbudet eller manglen på konkret viden om hans ydre har kunnet forhindre en kunstnerisk virksomhed, som har givet anledning til diskussioner og veritable slagsmål igennem hele kirkens historie. Billeddyrkere har hævdet, at eftersom Gud har gjort sig synlig ved at stige ned på jorden som et menneske, måtte det gammel testamentlige bud være afskaffet. Overfor dette argument har ikonoklasterne advaret mod tilbedelsen af det religiøse maleri som en form for fetichdyrkelse, og fastholdt det oprindeligt jødiske krav om det guddommeliges abstrakte karakter.

De første Kristusfremstillinger er dateret til det 2. århundrede, og stammer fra de romerske katakomber. Den fremherskende udtryksform var på dette tidspunkt symbolsk eller allegorisk (fisken, lammet, hyrden), men omkring år 300 begyndte den realistiske metode at vinde frem, og har siden resulteret i uhyre forskelligartede udførelser af Kristus-skikkelsen.

Med opfindelsen af de levende billeder i slutningen af forrige århundrede, var de tekniske forudsætninger for at tage endnu et afgørende skridt i realistisk retning tilstede – og de blev snart udnyttet.

Om det var en mand ved navn Kirchner, også kaldet Lear, eller en af Lumières ikke navngivne operatører, der var først på færde, er uklart, men i sidste halvdel af 1897, da opfindelsen endnu ikke var fyldt to år, kunne én af dem præsentere den første fremstilling af Lidelseshistorien, udsat for det nye medie. Om Kirchners film udtate Jean-Michel Coissac, som assisterede ved optagelserne, og som senere skulle blive den første franske filmhistoriker, i 1925: 'Vi optog, under åben himmel i et ubestemt område af gaden Félicien-David, en Kristuspassion, fortolket af andenrangsskuespillere, der fremstillede det samme emne som levende sceneri ved Invalidernes Fest... En ubeskrivelig forestilling med latterlig mimik, tarvelige udtryk og blikke, der gjorde én bange...[2]

Øverst Willem Dafoe i Scorseses Jesusfilm. Nederst: Dreyer, der arbejdede et halvt liv på sit Jesus-filmprojekt.



George Sadoul – der i øvrigt ikke er enig med Croissac i, at filmen var så grotesk endda – skriver i 'Histoire génèrale du cinéma' (vol. 1.), at denne måske allerførste Jesusfilm skulle komme til at danne skole. En konstatering, der – hvis den kædes sammen med Coissac's uforsonlige dom – tegner et lidet flatterende portræt af genren.

Men uanset hvad kritiske røster måtte have af indvendinger mod kvaliteten, influerede det i hvert fald ikke på kvantiteten, hverken når det gjaldt længden eller mængden. USA, som ligeledes i 1897 kunne vise sin første Jesusfulm, produceret af Marc Klaw og Abraham Erlanger, slog året efter alle det 19. århundredes rekorder med en 700 meter lang version, bestående af 20 tableaux'er, produceret af R. G. Hollaman og A. G. Eaves. I 1899 viste filmpioneren Georges Méliès et af Jesu undere på lærredet i *Le Christ marchant sur les*

eaux. Dermed var trick'et introduceret i den religiøse film, en fornyelse, der så småt var ved at være påkrævet, efterhånden som det blaserte publikums fascination af blot at se mennesker i bevægelse, langsomt men sikkert var i aftagende.

Uenigheden mellem det første buds tilhængere og modstandere udfoldede sig på dette tidspunkt under fredeligere og mindre håndfaste former end tidligere i historien, og de fleste havde lært at acceptere den visuelle fremstilling af Jesus, som den indtil da var kommet til udtryk i den klassiske maler- og billedhuggerkunst. Men med den syvende kunstarts fødsel fik diskussionen ny næring, og som det fremgår af den tumultagtige bevågenhed, Martin Scorseses nyeste film, *Den sidste fristelse*, (The Last Temptation of Christ), har været genstand for i de seneste måneder, var det ikke blot et spørgsmål om, at publikum skulle have tid til at vænne sig til det nye medium. Selve tanken om at lade et ganske almindeligt menneske optræde som Jesus på en celluloidstrimmel er stadig kontroversiel, og forekommer fortsat absurd for nogle, blasfemisk for andre og ganske enkelt bare umulig at realisere for atter andre.

Scorseses Kristus – en gudbenådet navlebeskuer

Det, der blandt andet har udløst striden, er den ca. 30 minutter lange sekvens, der har givet filmen sin titel, og som afbryder Jesu lidelser midt under korsfæstelsen. Den sidste fristelse består i, at djævelen forklædt som en skytsengel, tilbyder Jesus at stige ned fra korset, at opgive sin guddommelige frelser-rolle og fortsætte livet som et ganske almindeligt menneske. I sekvensen, der forestiller at være et produkt af den korsfæstedes hallucinerede tilstand, indgår Jesus ægteskab og stifter familie, først med Maria Magdalene, derpå – da hun dør – med Maria fra Betania, hvem han af den falske skytsengel lokkes til at være utro med søsteren Martha. Siden møder Jesus Paulus, og oplever Jesusalems ødelæggelse, inden han som en gammel mand ligger på dødslejet, og opsøges af sine disciple. I sidste øjeblik når Judas at afsløre skytsenglen som Den Onde selv, og at overbevise den døende om, at hans plads er på korset. Jesus vender tilbage til Golgatha, og kan – omsider afklaret og med et lykkeligt smil – fremsige de berømte ord: 'Det er fuldbragt'.

Hvad, der er fuldbragt, står imidlertid hen i det uvisse, for Jesu død på korset er i Scorseses hænder blevet afslutningen på et liv, som fra først til sidst har udmærket sig ved mental forvirring, tøven og mangel på overblik – til trods for, at en betydelig del af tiden har stået i selvransagelsens tegn. Og det er udtrykkeligt som svar på spørgsmålet om, hvorledes han vil sone sine *egne* synder, Scorseses frelsermand og forhenværende håndlanger for de romerske bødler, udbryder: 'Med mit liv'.

Scorsese anerkender Jesu guddommelige egenskaber, men hans hensigt med *Den sidste fristelse* har angiveligt været samtidig at tegne et psykologisk-realistisk billede af de menneskelige, med den uangribelige bagtanke at bidrage til nedbrydningen af de barrierer, der tårner sig op mellem det moderne menneske og evangeliet.

Spørgsmålet er imidlertid, om den skikkelse, Scorsese kalder Kristus, kunne have grebet så radikalt ind i verdenshistorien, som selv den mest afklarede ateist må medgive, evangelisterne har gjort det, og om man – med denne kendsgerning in mente – overhovedet kan bruge betegnelsen 'realistisk' om Scorseses portræt.

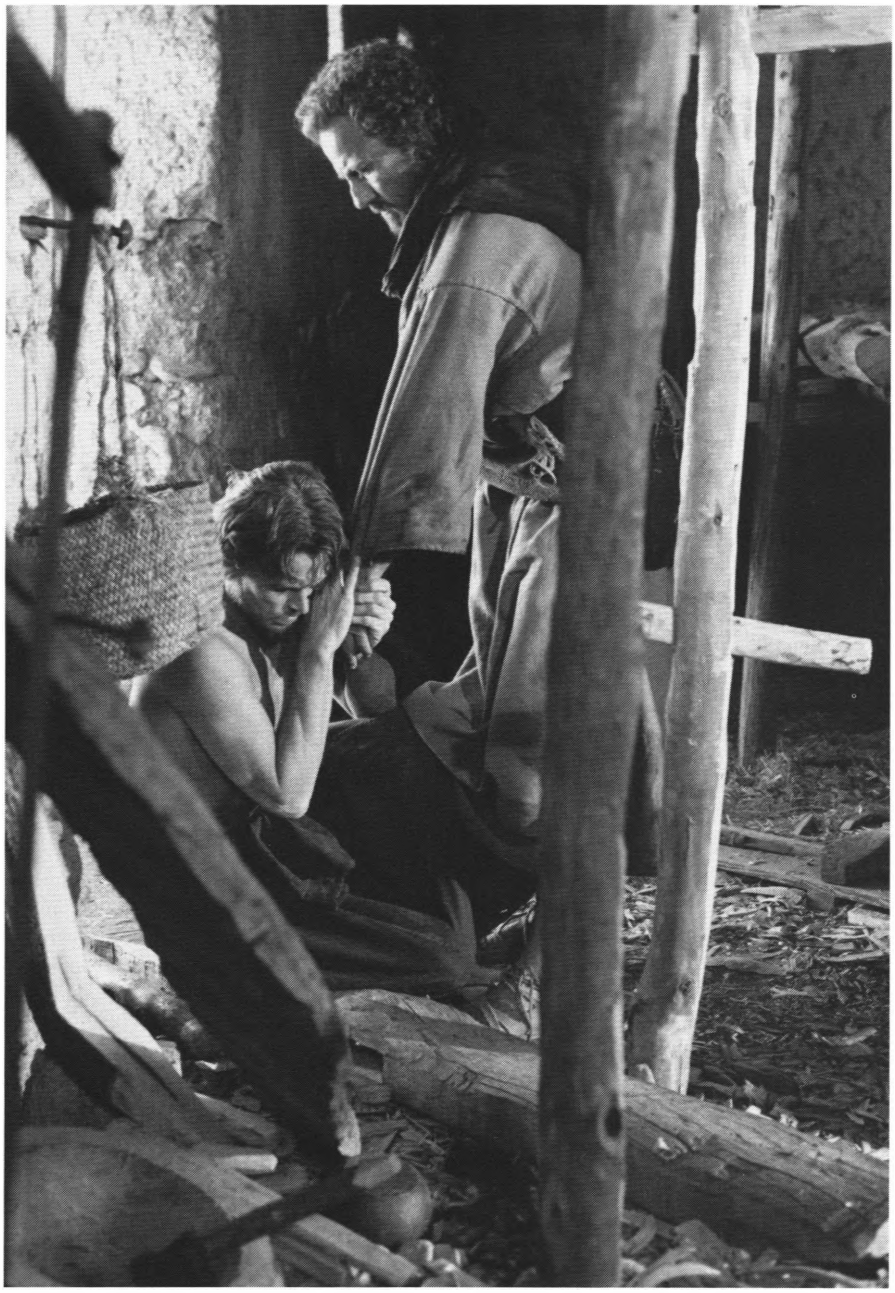
Det er ikke umuligt, at historiens Jesus har måttet kæmpe hårdere mod kødets krav end evangeliets Kristus. Det kan heller ikke afvises, at han i løbet af sit liv har måttet gennemgå en indre udvikling, som evangeliet i nogen grad lader upåtalt, og som har været en menneskelig forudsætning for at nå den afklaring, hvormed han giver sig i sin skæbnes vold. Men det er meget vanskeligt at forestille sig, at en personlighed, der har sat sig så dybe spor i eftertiden, har levet et offentligt liv, præget af åbenlys usikkerhed og i bestandig konflikt med det budskab, han formidler.

Jesus indleder således sin første prædiken med følgende ord: 'Øh, bøh, undskyld mig, men den letteste måde, jeg kan gøre mig begribelig på, er ved at fortælle en historie... 'Og hans evne til at udtrykke sammenhænge af en vis kompleksitet bliver ikke bedre med tiden – hvorfor han da også holder sig til at udslynge deklamatoriske banaliteter som: 'We are all a family', 'Everything is part of God' eller indlade sig på dybsindige diskussioner af typen 'nej-det-er-ej/jo-det-er-så' med Judas om, hvorvidt kødets frigørelse er en forudsætning for sjælens, eller omvendt.

Han har i virkeligheden lyst til at slå og myrde, betror han os, men det er Gud, der fører ordet, og 'out comes the word: Love'. 'I am a liar, I am a hypocrite. I am afraid of everything ... Lucifer is inside me'. Det er næppe en skikkelse af dette format og med så vagt formuleret et budskab, der har sat et helt samfund på den anden ende i en grad, så det har spredt sig over hele kloden, og giver genlyd 2000 år efter. Han *må* have været mere selvbevidst, i besiddelse af langt større talegaver og udstrålet en ganske anderledes overbevisende autoritet end denne rådvilde stakkel.

Filmen skal, erklærer Scorsese, opfattes som et 'supplement til evangelierne', og i øvrigt ses som instruktørens personlige 'forsøg på at komme tættere på Gud'. Men spørgsmålet er, på hvilke præmisser denne tilnærmelse foregår – og om afstanden nødvendigvis formindskes af, at inkarnationen reduceres til et karakteristisk produkt af vor tid: en desorienteret neurotiker, der føler sig som noget særligt, uden at denne følelse fører stort andet med sig end selvoptagede grublerier og bekendelser, og som det moderne menneske derfor skulle have en chance for at føle sig i øjenhøjde med.

Så vidt den menneskelige side af Scorseses Kristus-portræt. Hvordan beskriver han den guddommelige? Der er ingen tvivl om at Nikos Kazantzakis, hvis roman danner udgangspunkt for Scorseses film, opfatter Jesus som en jøde. Det gør Scorsese også, for så vidt at han i begyndelsen lader Jesu dårlige samvittighed, som i Scorsese's evangelium hedder Judas, anklage ham for at være, 'a Jude, killing Judes', og disse oplysninger kunne man med god grund forvente opfulgt af en figur, der – også i det ydre – afspejlede denne konstatering. Men så vidt er Scorsese ikke gået, for hans Jesus er i nøje overensstemmelse med den vesteuropæiske malerkunst, der – ligesom Hollywood – traditionelt har fremstillet Jesus som arier. Denne konvention har flere facetter. Én af dem bunder i de problemer, der er knyttet til ønsket om at konkretisere noget så uhåndgribeligt som *det guddommelige*. Den ariske Kristus kan således ses som den realistiske fremstillingsmetodes afmægtige forsøg på at synliggøre noget i bund og grund abstakt: ved at lade Jesus skille sig ud fra den etniske gruppe, der omgiver ham, markeres hans ubesmittede og overmenneskelige herkomst. Anvendelsen af denne symbolik har unægtelig frastødende undertoner, idet den uundgåeligt kommer til at fremhæve den ene race på bekostning af den anden. At anklage Scorsese for, med overlæg at bære ved til anti-semitismens bål er dog næppe retfærdigt, ligesom han efter alt at dømme heller ikke har næret noget ønske om at fremhæve de politiske motiver, der ligger bag den historisk set upålidelige opfattelse af Jesus som ikke-jøde. Til gengæld kan man heller ikke rose Scorsese for at forholde sig konsekvent til opfattelsen af Jesus som jøde, ligeså



Scorsese's kriseramte og kompromitterede Kristus (Willem Dafoe) søger trøst hos Judas (Harvey Keitel), den ubestikkelige idealist og nærmeste discipel.

lidt som man behøver lade sig overbevise af hans implicitte påstand om, at det guddommelige manifesterer sig som et par blå øjne under gule lokker, garneret med det filmtekniske svar på malerkunstens nimbus – en baggrundsillumination, der oplyser hovedets omrids.

Djævelen, som udgør den modsatte pol på den manikæiske slagmark, har – bogstaveligt talt – mange ansigter. Han optræder i skikkelse af en indladende kobraslange, en venlig løve, en præraffaelitisk engel og som en talende ildsøjle. Alle forsøger de at overtale Jesus til at opgive *kaldet* – hvis beskaffenhed aldrig helt træder tydeligt ferm – til fordel for et jævnt og muntert jordeliv. Som teologi betragtet i fuld overenstemmelse med den traditionelle opfattelse af Jesus, der – i sin egenskab af både gud og menneske – er fri for synd, men udsat for alle fristelser. Også selvom Scorseses Jesus ikke altid har lige let ved at skelne mellem ret og vrang, og i øvrigt er mere tilbøjelig til at give efter, end vi er vant til at se det. Han lærer dog efterhånden at vælge 'den gode vej'.

Men ligesom i forbindelse med Scorseses fremstilling af *det guddommelige*, må man spørge sig selv, om hans – mere eller mindre selvopfundne – symboler på mørkets magter fungerer som andet end postulater. Lige så lidt som Scorsese gør det guddommelige genkendeligt og nærværende ved at forsyne en Hollywoodstjerne med glorie, ligeså uvedkommende er hans forsøg på at materialisere djævelen – og hans fristelser, som i den tidligere beskrevne drømmesekvens mest har karakter af en melodramatisk parodi på det jordiske livs glæder og fortrædeligheder.

Nogle steder er Scorseses forsøg på at konkretisere det abstrakte bare ubehjælpsomme. Andre steder – som da Jesus krænger sit hjerte ud af brysthulen for at vise disciplene det – virker de groteske. I atter andre tilfælde er hans ønske om at gøre et mysterium begribeligt resulteret i, at han fuldkommen taber det på gulvet, som det er tilfældet under den sidste nadver, hvor vinen rent faktisk forvandles til en væske med samme farve og konsistens som blod.

Filmen må ses som et velment forsøg på at bringe Jesus ned på jorden, uden at sætte hans guddommelige egenskaber over styr. Men Scorseses Jesus er landet med et ben i hver lejr og fremstår som alt andet end en helstøbt skikkelse, i hvilken det guddommelige og det menneskelige er til stede som to på én gang ublandede og uadskillelige størrelser. Og her hjælper ham hverken ferme tricks, dekorative billeder eller excentriske optagelser, akkompagneret af Peter Gabriels inciterende musik, der febrilsk er skruet op – som i et øjebliks erkendelse af billedsidens utilstrækkelighed.

Den sidste Fristelse er det forudsigelige resultat af, at Scorsese – efter alt at dømme med de bedste intentioner – har påtaget sig en til overmod grænsende ambitiøs opgave.

Fromme paroler og oprigtige erklæringer om, at han er troende katolik, har altså ikke i Scorseses tilfælde været nogen garanti for en løsning af de principielle og æstetiske problemer, der er knyttet til den direkte fremstilling af Jesus på levende billeder. I den forbindelse er der navnlig to instruktører, der trænger sig på, fordi de hver især har indset, at deres forehavende ikke lod sig gennemføre, uden at det på én eller anden måde lykkedes dem at holde en distance – eller at finde en 'omvej' – til den guddommelige dimension. Den ene, Pier Paolo Pasolini, er selv den første til at indrømme, at hans teorier ikke uden videre lod sig omsætte til praksis, og den anden – Carl Th. Dreyer – fik aldrig chancen for så meget som at forsøge.

Pasolini – en ideologisk strejfer

Selvom en nok så urokkelig barnetro åbenbart ikke kan anvendes som kriterium, kan man ikke helt lade være med at undre sig over, at et af filmkunstens

Mattæus Evangeliet's Kristus (Enrique Irazoqui) – en afspejling af de syditalienske bønders forestillinger om ham – eller et produkt af Pasolini's politiske illusioner?

mest interessante og – i hvert fald på papiret – overbevisende forsøg på at besvare de spørgsmål, Jesusfilmen som genre rejser, kommer fra en instruktør, der hævder, han er marxist og ateist.

Forvirringen bliver ikke mindre af, at det er en *Kristus*-film, denne agnostiker har lavet, og ikke – som man kunne forvente – en positivistisk rekonstruktion af de historiske realiteter i Palæstina for 2000 år siden. Det er efter alt at dømme end ikke det, man har udnævnt til Evangeliets kærlighedskommunisme', der har påkaldt sig den venstreorienterede og socialt engagerede kunstners skabertrang.

I første omgang er den eneste slutning, man kan drage af disse umiddelbart uforenelige sammenfald, at instruktørens marxistiske tilbøjeligheder ikke har nogen lighed med politisk ortodoksi, og at hans ateisme ikke er et synonym for religiøs indifferens. Pasolini befinder sig bedst udenfor de organiserede trossamfunds folde – både politisk og religiøst.

Pasolini foretrækker at beskrive sin tiltrækning mod det sakrale som en 'psykologisk afvigelse', en 'tilbøjelighed for mysticisme', og han taler om sin 'tendens til altid at se noget helligt og mystisk og episk i alt, selv det mest kedsommelige, simple og banale ting og hændelser'.[3] Han tror ikke på Jesu guddommelighed, men erkender dog, at han, som enhver anden italiener, er kristen, kulturelt set – en påstand, han i øvrigt ville kunne finde underbygget i det meste af den vestlige verden.

At Matthæus-evangeliet med sine beretninger om jomfrufødslen, miraklerne og opstandelsen imødekommer instruktørens inklination for mystikken, er indlysende, ligesom tekstens dramatiske beskaffenhed må opfylde hans krav til det episke. Heller ikke med hensyn til de mytiske kvaliteter vil Pasolini gå forgæves til Det nye Testamente: uden troen på, at Jesus var Guds Søn, var evangeliet aldrig blevet skrevet, og denne tro må agnostikeren definere som et resultat af mytedannelsen.

Men siden nedskrivningen af evangeliet har myten udviklet sig, og det billede, de fleste mennesker i dag har af Jesus-skikkelsen, er nok så meget et resultat af 2000 års kristen tradition, som det er direkte inspireret af den oprindelige tekst. Og det er denne kendsgerning, der giver Pasolini mulighed for også at forblive tro mod det sociale engagement i den moderne, italienske virkelighed, som er én af drivkræfterne i hans kunstneriske udfoldelse.

Det er evangeliet, set med nutidens jævne italieners øjne, der optager ham, og konsekvensen er blevet, at dramaet er flyttet 2000 år frem i tiden og et tilsvarende antal kilometer mod nordvest, således at det kommer til at udspille sig i det 20. århundredes økonomisk og socialt forarmede Syditalien. Ved at lade denne forsømte landsdels befolkning deltage i beretningen, og lade Frelseren fremstå (hvad Pasolini mener må være) i overensstemmelse med disse undertrykte menneskers opfattelse af ham, politiseres evangeliet. Den metode, Pasolini benyttede sig af, beskrev han siden med det semiologiske udtryk:

'Den frie indirekte tale'

Den indirekte tale er som bekendt et grammatisk begreb, som bruges, når man refererer til noget, et andet menneske har sagt. Selv står man ikke til ansvar for udtalelsen, men gengiver den blot i let forandret form.

Det var dette princip, Pasolini med *Matthæus Evangeliet* (Il vangelo secondo Matteo) ville overføre til filmmediet. Som ikke-trodende på den ene side, og fascineret af, hvad han betragtede som myten om Jesus som et guddommeligt væsen på den anden, var den indirekte tale et middel, hvormed han kunne fortælle en historie, han ikke selv troede på, og dog holde ryggen fri. Pasolini måtte altså alliere sig med en troende, og fortælle historien gennem hans øjne.

Til den indirekte tale er føjet et 'fri', som hentyder til en dialog, der samtidig føres mellem Pasolini og den troende, en dialog mellem nøgternhed og politiske motiver på den ene side og religiøs inderlighed på den anden. Der er med andre ord tale om en vekselvirkning, ikke blot mellem Pasolini og den syditalienske landbefolkning, men også mellem de modsætninger, instruktøren møder hos sig selv. For at kunne nærme sig myten, er fritænkeren henvist til at citere de mennesker og den tradition, der har skabt den, og filmen er derfor også fuld af referencer til både de auditive og visuelle kunstarter.

På papiret ligner Pasolinis teori en løsning på problemet. På lærredet er det derimod mere tvivlsomt, for spørgsmålet er, om det Kristus-billede, Pasolini tager bønderne til indtægt for, vitterligt er deres, eller om det snarere er blevet til et produkt af en revolutionær kunstners politiske ønskedrømme.

Dreyers Jesus – en jøde blandt jøder

Ideen til en film om Jesus fra Nazereth fik Carl Th. Dreyer allerede kort efter indspilningen af *Jeanne d'Arc* i 1927, og det første skriftlige udkast stammer fra 1930.

'Formaalet med denne Film', skriver Dreyer i indledningen til dette tidlige manuskript, maa være, at bringe Forestillingen om Jesus fra Kirkernes Halvmørke ud i Naturen, i hvilken Jesus selv holdt af at færdes, og at vise, at Jesus ikke svævede i Skyerne, men vandrede paa Jorden som et Menneske, hos hvem den i enhver Menneskesjæl iboende Skaberevne udfoldede sig under Former, som det ingensinde før eller siden i Historien er set'.

'En uhyggelig Samling Olietryksbilleder', 'Begynderforvildelser'. Sådan beskrev Dreyer i 1935 sin første Jesusfilm, episoden 'Jødeland' fra Blade af Satans Bog, 1919. (Jesus: Halvard Hoff)

Af citatet fremgår det, at Dreyers mål ikke var at bringe den guddommelige Kristus op på filmlærredet. Den side af sagen ønskede han ikke at kommentere, og han svarede undvigende, når han blev gået på klingen med spørgsmål om hans personlige forhold til kristendommen. Det, der havde hans bevågenhed, var *historiens Jesus*, og hans bestræbelser på at indkredse denne skikkelse repræsenterer en nidkær dokumentarikers søgen tilbage til de faktiske begivenheder i Palæstina for to årtusinder siden. Ikke fordi de historiske realiteter er et mål i sig selv. Realisme i *den* forstand er nemlig videnskab, ikke kunst. Men, siger Dreyer, 'for at kunne abstrahere fra Virkeligheden, maa man kende Virkeligheden til mindste naturalistiske Detaille'[4], og der 'maa være overensstemmelse mellem følelsernes ægthed og tingenes ægthed'[5]. Den historiske realisme er altså først og fremmest et *middel* til at nå det ene af Dreyers eksplicitte mål: *den psykologiske realisme*.

Filmens anden erklærede opgave skulle være 'at slaa en Pæl gennem Myten om det jødiske Folks Skyld i Jesu Død', og da Dreyer i 1949 fik mulighed for, for alvor at fordybe sig i udarbejdelsen af et manuskript, lå der en verdenskrig bag ham, der på katastrofal vis havde givet dette pro-semitiske sigte fornyet aktualitet.

Først og fremmest måtte Dreyer komme den opfattelse til livs, at Jesus tilhørte en anden race end den jødiske. Men det var ikke nok, at han naturligvis skulle fremstilles af en jøde – han måtte også vise, at han var det. For eksempel gennem små gestus'er og ikke mindst ved at understrege, at uoverensstemmelserne mellem Jesus og farisæerne ikke havde fjendtlige undertoner. Det er lidt af en balancegang, Dreyer her har begivet sig ud på. På den ene side er det vigtigt, at Jesus fremstår som eneren overfor en gruppe af etablerede religionsdyrker, og at synspunkternes forskelligheder står klart. Men farisæerne er samtidig Jesu egne, og må skildres så nuanceret, at man ikke får mulighed for at fordømme dem.

For det andet må Dreyer forsøge at rokere om på de begivenheder, der gik forud for korsfæstelsen, og som i evangeliet resulterer i, at jøderne – med yppersteprøsterne i spidsen – fremstilles som Jesu bødler. Også her er Dreyer godt hjulpet af moderne historikere, som i store træk er enige om, at Jesus døde som et politisk offer for den romerske besættelsesmagt.

Dreyers Jesus betragter afgjort ikke sig selv som en politisk person. Han er et karismatisk og ekstraordinært menneske med usædvanlige men rationelt forklarlige evner, som gennemgår en psykologisk udvikling, der bringer ham frem til erkendelsen af, at han er Messias i betydningen Guds Søn. Dette familieforhold skal dog ikke tages bogstaveligt, men er ligesom det var tilfældet med Jeanne d'Arc – udelukkende af åndelig art.

Dreyers manuskript blev aldrig realiseret, dels på grund af en ulykkelig alliance med en amerikansk teaterimpressario, der i 1949 påtog sig at løse den økonomiske side af sagen, uden at det nogensinde lykkedes ham, og dels fordi filmbranchen i sin jagt på Mammon først da det var for sent indså, at en investering i Dreyers Jesusfilm – at dømme efter det fremragende manuskript – kunne have gjort eftrtiden et ubetaleligt kunstværk rigere.

Det første Bud

I det første af De ti Bud kan man læse følgende: 'Du må ikke gøre dig noget udskåret billede eller afbillede af det, som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vandet under jorden; du må ikke tilbede eller dyrke det'.

Selvom dette bud er blevet overtrådt systematisk i løbet af kirkens historie, er det uløseligt forbundet med den kristne tanke om en Gud, hvis væsen ikke lader sig afbilde eller på anden måde forklare ved henvisning til noget håndgribeligt, men som dog er til stede i alt.

Scorsese, Pasolini og Dreyer repræsenterer bare en lille procentdel af de hundreder af instruktører, der i tidens løb har bidraget med deres forsøg på at fremstille Jesus på film – og der er flere på vej, forlyder det. I løbet af i år udsender Mel Brooks en film om den historiske Jesus, instrueret af Paul Verhoeven, og med den noget paradoksale titel: '*Christ the Man*'.

Når det – så vidt vides – endnu aldrig er lykkedes for nogen af dem helt at indkredse denne figur, er det måske til syvende og sidst fordi opgaven er *er* umulig – i hvert fald hvis man insisterer på, at det guddommelige skal åbenbare sig som noget synligt og konkret. Og disse kvaliteter er jo netop i udprægt grad filmiske. Men de *kan*, som Carl Th. Dreyer pointerede, udnyttes i abstraktionens tjeneste, og det ville hans Jesusfilm måske være blevet et af de sjældne eksempler på.

Noter:

1. Disse oplysninger tyder på, at stykket, som har været opbevaret som et relikvie, fordi man mente, det var et udsnit af Jesu ligklæde med en aftegning af hans træk, er flere århundreder yngre end hidtil antaget.
2. M. Estève: La passion du Christ comme thème cinématographique, p. 136 (oversat).
3. O. Stack: Pasolini on Pasolini, p. 77 (oversat).
4. Berlingske Tidende, 19/2 1956.
5. Carl Th. Dreyer: Om Filmen, p. 70 (1959-udgave).

Lisbeth Nannested Jørgensen studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet og står for udgivelsen af Dreyers brevveksling med den amerikanske producent Blevins Davis, Letters about the Jesus Film (1989).

Mirakuløs eller monstrøs

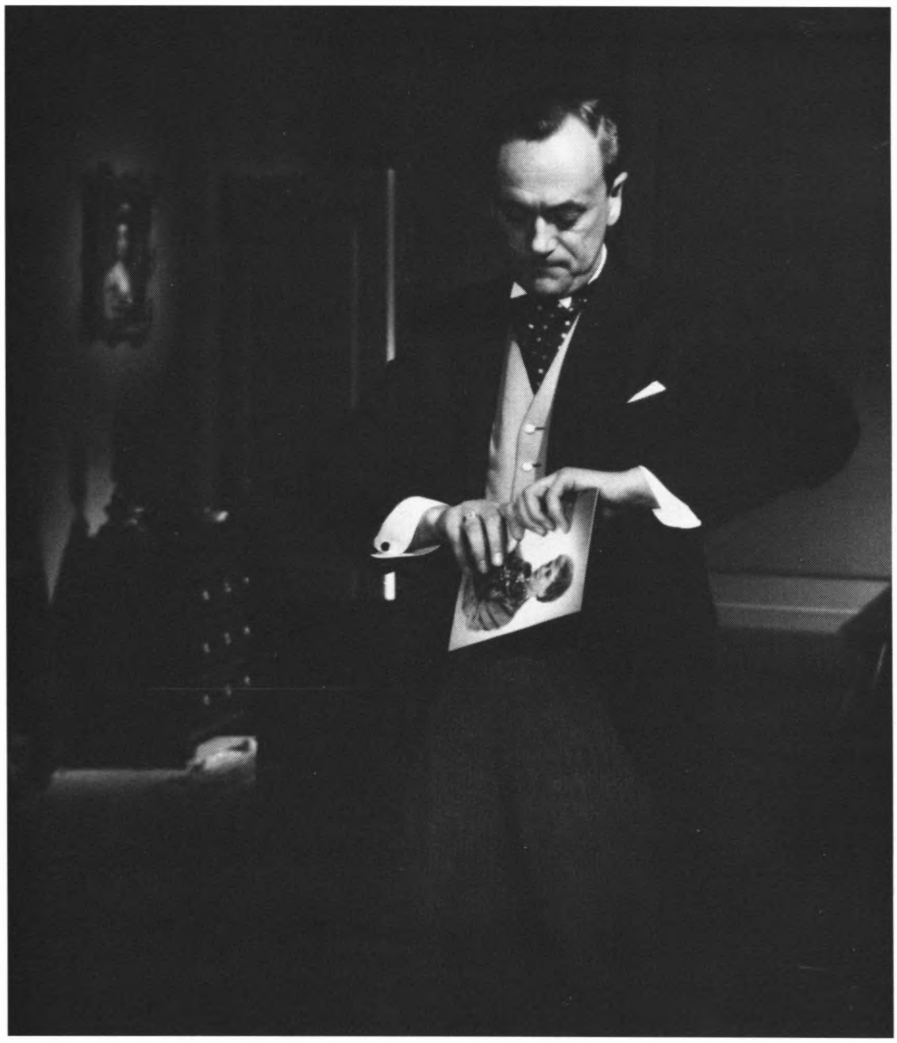
af Christian Braad Thomsen

Det er ingen kunst at stille sig kritisk an over for Carl Th. Dreyer. Hans talefilmsproduktion indbyder nærmest til det, endda i en grad så det vel er en større kunst at holde af hans film end at tage afstand fra dem.

Og afstand tog jeg i rigt mål i 'politisk revy', da *Gertrud* havde premiere for 25 år siden. Dreyers talefilmsproduktion bød mig dengang så voldsomt imod, at jeg ikke siden har haft lyst at genopfriske bekendtskabet med den – og kun modstræbende indvilger i det nu i anledning af hans 100 års dag.

Meget har forandret sig på de 25 år. Tiden er en anden, og i bedste fald er man selv blevet klogere. Dreyers film er vel strengt taget de samme, men oplevelsen af dem er en anden, så sandt som man oplever ud fra en konkret tid og en personlig situation. I begyndelsen af 60'erne var der endnu rimelig grund til at tro på, at verden kunne forandres, ikke blot fordi man selv var ung, men fordi den politiske situation også var det: over hele den vestlige verden fandt et brud sted med Moskva-kommunismen, ikke i reaktionens navn, men i socialismens, og det betød, at det politiske valg ikke længere var et valg mellem to onder, men for et tredie gode. Også filmkunsten var i rivende udvikling bort fra litterære og teatralske konventioner – og man selv besat af forestillingen om, at det måtte være muligt i dansk film at indføre et mere 'naturligt' talesprog og en mere 'legende' kameraføring i opposition til de herskende konventioner.

I en tid fuld af politisk optimisme måtte Dreyers produktion tage sig mere defaitistisk og lidelsesdyrkende ud end den vel gør i dag, hvor vi ikke har så meget at have nogen form for optimisme i, hverken politisk eller på filmkunstens vegne. Og i en tid hvor man drømte om at vriste filmkunsten ud af teaterskuespillernes greb og ud af filmstudiernes papverden, ud på kontorer og fabrikker, hvor de politiske kampe udkæmpedes, og ind i køkkener og soveværelser, hvor de private slag stod, dér tog Dreyers teatralske kulisseverden sig nemt ud som et rent filmmuseum. I dag hvor den tjekkede og overfladiske film- og videoforurening er så omfattende, at filmkunsten nok ville få bedre tider under miljøend under kulturministeriet, kan der være større grund til at længes efter de lange reflekterende dialoger og de rolige kameraindstillinger, som det er Dreyers ambition at forløse kunstnerisk.



Bendt Rothe med portræt af Gertrud.

Ud over egne bemærkninger kunne der altså være andre og, om jeg så må sige, mere objektive grunde til, at jeg dengang var blind for værdien af Dreyers intentioner og for de håndgribelige kvaliteter, der i hvert fald er til stede i *Vredens dag*, en film, som jeg dengang afskrev på grund af dens patetiske stemmeleje og skæbnetunge mytespil på kanten til defaitisme, og som jeg i dag af præcis de samme grunde er tæt på at regne for et mesterværk.

Hvad der i tider med gryende frigørelsesdrømme må virke provokerende til det uantagelige er, at Dreyer i *Vredens dag* ikke blot lader præstefruen Annes svigermor angive hende som heks, men endda viser, at hun *er* en heks, i hvert fald i den forstand at hun, lad det så være tankekraft eller et skæbnens tilfælde, er i stand til at kalde sin elskede til sig og forvolde sin mands død. Og hvad værre er: Dreyer lader hende i filmens sidste scene indrømme, at hun rent faktisk er en heks, som 'ved den ondes hjælp' har myrdet sin mand og lokket hans søn i sin favn. I filmens manuskript anfører Dreyer da også, at Annes møde med kærligheden 'fremdrager karakteranlæg og sjælelige evner, der hidtil har været skjult' og at hun 'frembringer det fænomen, heksene i det 16. århundrede benævnede 'at kalde', og som vor tid kalder hypnotisk fjernvirkning.'

I tider, der bæres af optimistiske revolutionsdrømme og troen på menneskers

evne til at ændre deres egen tilværelse, kan man være tilbøjelig til at mene, at jo mere 'mystisk' Anne-figuren fremstilles, jo svagere bliver den sociale og menneskelige indignation i filmen, og jo mere tager filmen karakter af æstetisk lidelsesdyrkelse og dødslængsel i stedet for social anklage. Men man kan også mene, at menneskelig undertrykkelse vanskeligt kan skildres mere infamt end ved at lade de undertrykte og forfulgte antage undertrykkernes værdinormer og vrangforestillinger, sådan som Dreyer lader Anne gøre det i filmens sidste scene. Dens fortællemæssige struktur er faktisk genial.

Men trods kvaliteter ved *Vredens dag* må man stadig mene, at den har sine svagheder i dialogen. Her skal ingen kritk rettes mod, at Dreyer med så megen strenghed og konsekvens tillader sine film at være 'litterære' i deres sprogføring. Det er en banal fordom, at lange dialogscener nødvendigvis er ufilmiske. Der kan tværtimod være grunde nok til at filme sprog. Afgørende er, *hvordan* man filmer sproget.

Og der synes jeg ikke, *Vredens dag* måler sig med f.eks. Rainer Werner Fassbinders *Effi Briest*, som den har forbavsende mange lighedspunkter med, ikke blot i filmenes socialt uantagelige trekantsplot, som i begge film ender med, at den kvindelige hovedperson giver sine undertrykkere ret, men også i deres æstetiske ambition, som er at filme sprog. Der synes jeg nok, at den litterære kvalitet forvaltes bedre af Fassbinder end af Dreyer, hvilket ikke blot skyldes, at Fassbinder i Theodor Fontane har en forfatter, som er en langt mere sikker sprogbehandler end Dreyer har i den norske dramatiker H. Wiers-Jenssen, men også at Fassbinder instruerer sine skuespillere med en sproglig rytme og musikalitet, som Dreyer savner. Dreyer accepterer et sprogligt niveau i teksten, som man normalt kun finder i danske folkekomedier. Specielt i kærlighedsscenerne er klicheophobningen massiv med replikker a la 'Martin, tag mig fast ind til dig – tag mig og gør mig lykkelig.'

Og med *Ordet* bevæger Dreyer sig definitivt ind på folkekomediens mest forløjede territorium. Hvor energisk han end forsøger at tilsætte sit stof et element af græsk drama, så er og bliver det et monstrum af en film, aldeles blændende instrueret, perfekt realiseret i personinstruktion og billedføring – og i bund og grund frastødende!

Det forunderlige ved *Ordet* er, at den fungerer så djævelsk i sine følelsesmanipulationer, at jeg de 5-6 gange, jeg har set den, hver eneste gang har været ved at tudbrøle under filmens højdepunkt,

Henrik Malberg i Ordet.

hvor Dreyer lade de to unge få hinanden i Inger's dødsværelse, efter at deres stridbare fædre har forsonet sig ved hendes død. Man ser klart, at det langt udspundne sceneri omkring Ingers død og opstandelse er baseret på et fuldstændig uanstændigt og gennemskueligt effektjageri fra Dreyers side, og *alligevel* fungerer effekterne og nedbryder alle de nøgterne forsvarsmekanismer, man forsøger at bygge op. Man kan ikke fratage Dreyer hans dygtighed som forførelseskunstner, hvad der i sig selv er en tvivlsom egenskab at have, og specielt da når man nærmere overvejer, hvad han bruger sine forførelsesevner til.

I et lille jysk sogn sætter han sig for at lade en offermyte materialisere sig, som han her giver kristent fortegn, men som vel ret beset er en gammel hedensk skik, nemlig at en udvalgt person ofres, hans blod drikkes og hans knogler spredes på markerne for at formidle guderne, udglatte fejder mellem mennesker og frugtbargøre jorden.

Dette blodoffer bringes i rigt mål i *Ordet* : Ingers barn klippes i stykker, mens det endnu ligger i hendes skød, og Inger selv dør kort efter. Dette offer viser sig at være godt for mange ting: den gale Johannes får sin forstand tilbage, den grundtvigianske storbonde og den indremissionske skrædder bilægger deres livslange trosfejde om petitesser, og de to unge og ulykkeligt elskende kan endelig få hinanden i Ingers dødsværelse.

Kun et problem er tilbage: Ingers gode, men gudløse mand er knust af sorg. Ingers og barnets offer har ikke bragt ham endnu nærmere til Gud, men tværtimod givet ham en hidtil ukendt bitterhed mod de gudelige. For at klare det problem, må der intet mindre end en opstandelse til. På selve sin begravelsesdag genopstår Inger da fra de døde, og så overgiver også hendes mand sig til tårerne og til Gud.

Ordet er en temmelig bostavtro filmatisering af Kaj Munks teaterstykke, dog med udeladelse af den munkske sikkerhedsventil, en antydning af, at det nok bare er ligsynsmanden, der har kludret med sit job. Men samtidig er filmen så dreyersk i sin problematik, at den ligefrem kan opleves som den tilsyneladende 'kristne' parallel til hans 'hedenske' film *Vampyr*.

Allan Gray, der studerer vampyrer,

svarer nøje til Johannes, der har studeret Kristus. Begge er blevet lidt underlige, lidt 'mystiske', af deres religiøse studier, og derfor er de Dreyers helte. Som heksen Anne står de reelt i forbindelse med magter hinsides vor fornuft, og de optræder begge som 'frelsere' i miljøer, der er mere eller mindre jordbundne, og som derfor har behov for frelsen. Gennem en troshandling vækker de begge en død kvinde til live. Ved at gennembore vampyrens hjerte med en pæl frelser Allan Gray den smukke Leone, der allerede er døende, og hvis sjæl ellers ville være fortabt – og ved et tilsvarende kristent ritual genopliver Johannes den døde Inger. Den besynderlige og vel egentlig ret ukristelige mirakeltro i *Ordet* er beslægtet med den okkulte og hedenske mysticisme i *Vampyr*.

I en arbejdsnote har Dreyer noteret, at formålet med *Ordet* er at vise, at 'den som er stærk nok i troen, også ejer magten til at gøre undere'. Han taler om, at tilskuerne skal 'suggereres eller om man vil hypnotiseres'; vi skal 'indspindes i en stemning af religøs mystik', idet han mener, at 'er den en gang hensat i denne tilstand af andagt og indadvendthed, lader de sig lettere gradvist suggerere til at tro på underet'.

Hvis jeg var kristen, ville jeg sikkert føle mig endnu mere forulempet af *Ordet*, end jeg gør som hedning. Hvis der skal først et blodoffer og derpå en konkret opstandelse til, før man kan tro på Gud, er det vist på tide, at slå korsets tegn for sig over dette djævelskab, som næppe har alverden med kristendom at gøre, selv om det er iklædt en kristelig sprogdragt.

Men jeg nøjes med at være forulempet på filmkunstens vegne. Hvad Dreyer byder os er kunstnerisk manipulation af en uanstændighed, som jeg ikke synes overgås af selv den mest kynisk-sentimentale Hollywoodfilm. *Ordet* byder på den særeste blanding af hjernevask og nekrofili – det tætteste filmkunsten endnu er kommet på regulær dødsporno.

Derpå følger alderdomsværket *Gertrud*, en lige så tilbedt som udgrinet film: jeg holder usvækket med dem, der griner, og det til trods for, at jeg har den største respekt for, hvad der tilsyneladende er Dreyers æstetiske ambitioner med den film, nemlig at filme en litterær dialog i statuarisk rolige billeder og med hovedvægten lagt på skuespillernes respektfuldt patetiske diktion. Det er der principielt ikke noget i vejen med, men det kræver unægtelig, at man har en litterær tekst på et niveau, der kan leve op til denne iscenesættelse, for ellers bliver resultatet præcist så hult og gungrende pompøst som *Gertrud*.

Nina Pens Rode og Axel Strøbye i Gertrud.

På det indholdsmæssige plan kan det da godt være, Gertrud har ret i, at mændene omkring hende er nogle fæhoveder, der bruger deres arbejde som påskud til at flygte fra kærligheden, men hvem ville på den anden side ikke være taknemlig for et påskud til bare engang imellem at få fred for en kone med Gertruds absolutistiske forhold til kærligheden: intet over og intet ved siden af kærligheden døgnet rundt! Når hun sidder der, gammel, ensom og patetisk og beder om, at der på hendes gravsten må komme til at stå 'kærlighed er alt', imens hun hiver et ungdomsdigt frem med omkvædet 'jeg har elsket', så spørger man uvægerligt: Jamen, hvem – ? Er Gertrud egentlig spor bedre end de mænd, hun hudfletter? Som de bruger deres arbejde som værn mod et dybere følelsesmæssigt engagement, bruger hun sit idealistiske kærlighedssyn som værm mod kærligheden. Derved bliver hendes martyrium så selvskabt, at det vanskeligt kan bære den hyldest, Dreyer vil yde det. Hvad filmen savner katastrofalt er ordentlig afstand til sin hovedpersons selvoptagne tirader.

På det æstetiske plan må man nok mene, at Hjalmar Söderbergs forlæg ikke har litterært format til at tåle Dreyers pompøse opblæsning af teksten fra dagligstuedrama til græsk komedie. Og at Dreyers litterære fornemmelse er usikker, fremgår desuden af de detaljer, han selv har ladet tildigte. Som skilletekster anbringer han nogle stumper rædsomt patineret damepoesi, som man kan være tilbøjelig til at tilskrive Söderberg, indtil man opdager, de er af Grethe Risbjerg Thomsen. Og da Gertruds mand er på vej hen i teatret for at konstatere, at hans kone ikke har været i operaen den aften, lægger Dreyer en lang, indre monolog på hans billede, som endda holdes i datid, som om manden tænker tilbage på begivenhederne mange år senere. Det lader sig kun gøre, hvis Gertruds mand vitterligt er filmens fortæller, hvad han indlysende ikke er: filmen er fortalt fra titelpersonens point of view, og at gøre en anden til explicit fortæller i en scene, der ikke engang har en fortæller behov, vidner om en temmelig vaklende litterær dømmekraft.

Dreyer betegnes ofte som en enegænger i filmhistorien og vil med sin sans for martyriet næppe være utilfreds med en sådan position. Men betegnelsen er faktisk ikke rigtig. Blandt hans åndsbeslægtede findes den herhjemme helt ukendte, men i andre lande højt skattede portugisiske instruktør Manuel de Oliveira. Man kan også mene, at Andrej Tarkovskij specielt i sine to vesteuropæiske film er Dreyerinflueret eller -beslægtet, ikke blot i de patetiske dialoger, men måske specielt i sin optagethed af offertemaet og martyriet. Dreyers ekko høres også i Wim Wenders' ubærligt selvhøjtidelige grædekonefilm og måske ikke mindst hos avantgardisten Jean-Marie Straub, hvis monstrøse litteraturfilm har gjort det klart for de fleste af de få, der har set dem, at dette er en blindgyde. Men det er en vej, som Dreyer selv slog an og foer mere eftertrykkeligt vild i, end det nok vil være muligt for de fleste andre at gøre.

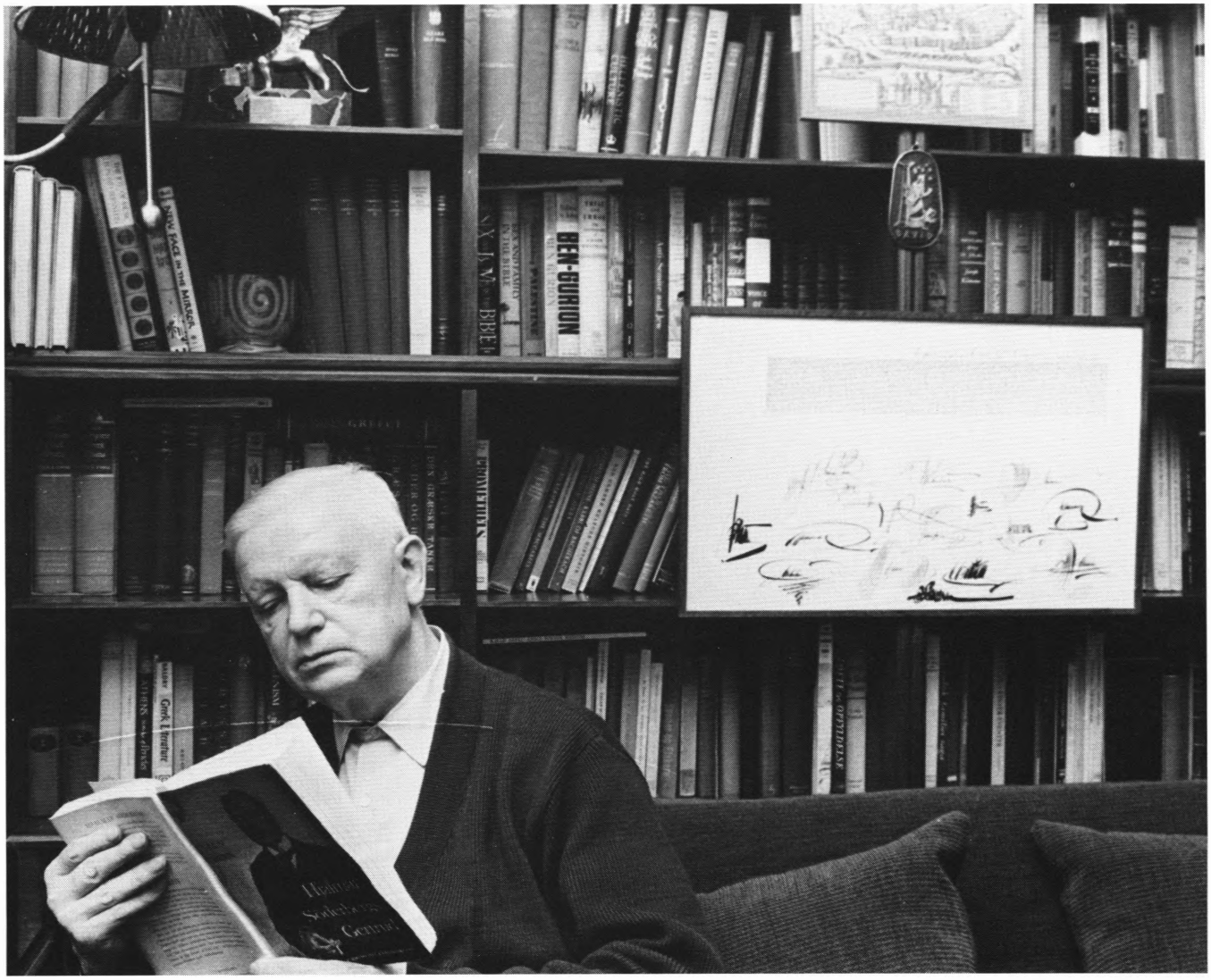
Det bedste, man derfor kan få sig selv til at sige i anledning af hans 100 års dag er, at også i sine vildfarelser havde Dreyer et monstrøst format.

Om Carl Th. Dreyer

af Lars von Trier

Carl Th. Dreyer dyrkede de borgerlige dyder. Hans hjem var udsmykket i en smag, der var ren og enkel efter tidens og middelklassens mode; hans fremtoning var reserveret og høflig, hele hans tilværelse fulgte love og klokkeslæt. Carl Th. Dreyer gav hver lørdag 'en halv meter chokolade' til sin kone som gave. Han herskede strengt over sit hjem, men også retfærdigt og kærligt. I hans dagligstue hang et eneste billede: en stor reproduktion af Madonna med barnet i en udførelse som var det en illustration til et dameblad. Han granskede nøje sådanne blade og klippede billederne ud som han siden klassificerede i sine imponerende arkiver. Han ofrede disse billeder en opmærksomhed der var af næsten religiøs karakter. Han så på dem med en kærlighed som drejede det sig om store kunstværker.

Carl Th. Dreyer var en beskeden mand som hans dagligstue og siden hans gravsted var det. Carl Th. Dreyer ejede den passioneredes hjertets renhed og naturlige ydmyghed. Carl Th. Dreyers passion var FILMEN.



17 OP OG UDEN STOP

17 op. Danmark 1989. I: Brita Wielopolska. Dialog: Dorthea Birkedal Andersen. F: Morten Bruus. Kl: Kasper Schyberg. Mu: Øyvind Ougård, James R. Crabb. P-design: Peter Høimark. Medv: Jane Eggertsen, Mia El Mousti, Jonathan Grumme, Birgitte Bruun, Torben Jensen, Flemming 'Bamse' Jørgensen, Ulla Henningsen.

Kærlighed uden stop. Danmark 1989. I & M: Hans Kristensen. F: Peter Roos, Jesper Find, Søren Berthelin. Kl: Jørgen Kastrup, Lise-Lotte Havmøller. Mu: Anders Koppel. P-design: Bent Kielberg, Leif Stiltze. Medv: Otto Brandenburg, Ann-Mari Max Hansen, Benny Hansen.

SMIL FORDI DU ER DANSK – sådan lyder et af slagordene i filmen *17 Op*. At der ikke altid er grund til at smile af danske film, skal guderne vide. Men vi har desværre en kedelig tendens til at bære over med os selv. Og vore hjemlige filmproduktioner har altid haft en forkærlighed for den 'ægte', danske hjertevarme i udkanten og underkanten af samfundet. To nye bud fra dansk filmindustri – *17 Op* og *Kærlighed uden stop* bearbejder denne særdanske filmmytologi, men førstnævnte unægtelig med en del mere håndelag end sidstnævnte.

Begge film fører det forhutlede lillemands-Danmark ud i det ekstreme, ud i en undergangsverden. I *Kærlighed uden Stop* – et overspændt trekantsdrama på symbolsk (tog-)rejse gennem underliv og undergang – er det hele så sort, og dårligt lavet, at man ville have foretrukket et sort lærred. Der står skrevet 'hudløs realisme' hen over hele forløbet, og den eneste eventuelle virkning dét kan afføde i den givne sammenhæng er: hva' vil de med den? Da den ellers enkle 'afsender – budskab – modtager' model tilsyneladende slet ikke er overvejet i produktionen af denne film, bliver de uforholdsmæssigt mange småfejl evidente; man får god tid til at lade sig irritere over manglende læbesynkronitet m.m. Desuden er det for en inkarneret københavner besynderligt at se en taxa køre fra Jernbane Alle i Vanløse direkte til Århus Hovedbanegård.

I filmen *17 Op* har man ikke valgt at foregive super socialrealisme i skildringen af karakter og miljø. De enkelte fortællekomponenter – fremmedarbejdere, roligans, punkere og meget mere – er samlet i en mytisk betonsilo i Ishøj som et tværsnit af Mor Danmarks tabere, i sig selv absolut plausible, men i den givne konstellation understøtter og fremhæver de hinanden, således at der fremkommer en grotesk, humoristisk og frem for alt *karikeret* beretning. Der lægges ikke skjul på iscenesættelsen, og derfor bliver der plads til at holde den ud i strakt arm og dermed afkode det bagvedliggende budskab. *17 Op* er et eksempel på, at der godt kan blive et stor film ud af et beskedent budget; der er arbejdet grundigt og realistisk på alle niveauer.

Fald med døden til følge er åbenbart 'in', for det benyttes i begge film – sågar på næsten samme måde. I nærbillede ser vi fødder, der balancerer på en kant, og med chok-effekt afsløres det, at tricket udføres i meget stor højde. Gyset er lige tilfredsstillende i begge film, det er motiveringen for det bare ikke. I *Kærlighed uden Stop* falder et beruset, dumdristigt fruentimmer ned på et lyntog, da hun forsøger sig som linedanser på broens rækværk – and so what? tænker man så, for det er stort set, hvad der lægges op til i filmen. Teenager-heltinden, Sally, i *17 Op* spadserer rundt på kanten af et (som titlen antyder) 17 etagers højhus, og hun slipper godt fra det. Episoden bruges dels til at fortælle noget om hendes karakter dels til at sætte selvmordshoppet i relief; Sally leger ironisk nok med døden netop på det sted, hvor mange desperate vælger at springe i den – so there!

Man kunne savne meget mere opmærksomhed omkring en film som *17 Op!* Der skabes ingen opmærksomhed om den, gøres ikke megen reklame, og den er for Palads-Teaterets vedkommende henvist til en lille, afsidesliggende sal – hvorfor? – det forekommer mærkeligt, når man f.eks. tænker på en film som *Jydekompaniet*. Den har gennem massivt PR-arbejde – trods dilettanteri på alle andre niveauer – formået at samle et stort publikum. Undertegnede skal blot erindre om det gode danske ordsprog: Det er en sen død at lade sig træde ihjel af gæs!

Maren Pust

FRA VIRKELIGHEDENS VERDEN

Salaam Bombay (Salaam Bombay) Indien 1988. I: Mira Nair, M: Sooni Taraporevala, F: Sandi Sissel, Kl: Barry Alexander Brown, Mu: L. Subramaniam, Medv: Shafiq Syed, Raghubir Yadav, Nana Patekar, Aneeta Kanwar, Hansa Vital

Indisk film har ikke noget godt ry. Hør bare, hvad The Oxford Companion to Film skriver:

I en industri, der domineres af et Hollywood-lignende stjernesystem, må en film tilpasse sig en velkendt succesformel. Den må kunne bryste sig af et par velkendte stjerner, af en overflod af sange, af adskillige dansenumre og må efter vestlig standard være meget lang (...). Idet den hverken skaber en egen, sammenhængende fantasiverden eller afspejler Indiens samfundsmæssige virkelighed, skaber den populære, indiske film en blanding af sang og dans, af sentimentalitet og melodrama, der er behageligt smigrende for de velhavende blandt publikum og forførende eskapistisk for de fattige.

Det lyder jo ikke rart, og typisk nok kender man udenfor Indien intet eller i bedste fald lidt til den film-produktion, der ellers – i et land, hvor TV endnu ikke har nedkonkurreret biograferne – er verdens største: 800 film om året, hvilket er omkring det dobbelte af, hvad Hollywood producerede i storhedstiden i 30'erne og 40'erne til et internationalt marked der kun nås af få atypiske indiske film som Satyajit Ray's.

Derfor er det lykkeligt, at *Salaam Bombay* nu har haft dansk premiere. Den har – som i sin tid Ray's første film – været turen over Cannes, hvor den i '88 fik *caméra d'or*; den pris, der uddeles for bedste spillefilms-debut. Ligesom Ray's film er *Salaam Bombay* ikke typisk for massen af indiske film. I begge tilfælde måske fordi instruktørerne har modtaget en kraftig inspiration fra vesten.

Salaam Bombay bringer i hvert fald en vestligt orienteret film-hjerne som min mindelser om værker, der alle handler om børns umulige vilkår i yderkanterne af storbyens sociale rum (gaderne, lossepladserne, barak-byerne, anstalterne) blandt samfundets 'udskud' (tiggere, narkomaner, prostituerede, kriminelle). Jeg tænker på film som Nikolaj Ekks sovjetiske *Vejen til livet* (1931), de Sicas *I morgen, Mister (Sciuscià*, 1946), Buñuels mexikanske *Fortabt Ungdom (Los Olvidados*, 1950), Truffauts franske *Ung flugt (Les 400 coups*, 1959) og Hector Babencos brasilianske *Pixote* (1980). Film, der gerne benytter 'rigtige børn' og 'rigtige locations': for det, de handler om, er virkeligheden – og den ligger jo derude og venter på at blive indfanget af instruktørens skabende bevidsthed. Sådan en har den 31-årige Mira Nair, der har instrueret *Salaam Bombay*.

Hun har tidligere gjort sig som dokumentar-instruktør med filmene *Jama Masjid Street Journal* (1979) om muhamedanske kvinder i Delhi, *So far from India* (1982) om indiske emigranter i USA, *India Cabaret* (1985) om indiske striptease-danserinder og *Children of a desired Sex* (1987) om kvinder, der tvinges til at abortere, hvis det viser sig, at det

barn, de venter, er en pige. Uden at have set disse film kan jeg ikke være i tvivl om, at Mira Nair er en problem-søger. Hendes sujet'er er hentet fra det moderne Indiens og de moderne inderes lusede verden.

Således også i spillefilmen, altså i *Salaam Bombay*, der fortæller historien om drengen Krishna. Han er blevet smidt ud hjemmefra med besked om først at komme tilbage, når han kan betale de 500 rupees, moderen fejlagtigt mener, han har stjålet. Vi møder ham først, da han bliver sendt til byen for det cirkus, han arbejder i. Vel tilbage opdager han, at cirkus er væk, og at han altså er helt alene i verden. Så han tager til byen, til Bombay, hvor han får job som te-sælger i et narko- og ludermiljø. Her møder han filmens øvrige personer: alfonsen og narkohandleren Baba, luderen Rekba og deres datter Manju, narkomanen Chillum (ja, det hedder han) og flere andre, deriblandt pigen Solassal, der bliver solgt til et bordel, hvor hun står i luderlære, indtil hun kan sælges som jomfru til højstbydende. Krishna, eller Chaipau (den, der henter te og brød), som han hedder i denne del af filmen, nærer til stadighed drømmen om at tjene sine 500 rupees; men det lykkes ikke for ham: dels bliver han udnyttet groft af sin arbejdsgiver, og dels stjæler vennen Chillum penge fra ham til stoffer. Chaipau, der i filmens start er en uskyldig 'underdog' fra landet, lærer efterhånden at begå sig i den sociale og menneskelige slum, der omgiver ham. Han forsøger at hjælpe Salossar, forhindrer Chillum i at begå selvmord og skaffer penge til ham, har held til at stikke af fra den 'opdragelsesanstalt', han havner på og slår til sidst Baba ihjel, da denne vil forsøge at forhindre sin kone i at rejse.

Som det fremgår, er der her stof til en gang fattigdoms-sentimentalitet af værste skuffe. Men det undgår *Salaam Bombay*. Slutningen er åben: Chaipau er alene, som han var til at begynde med – og det antydes på ingen måde, hvordan det skal gå ham siden. Hans tilsyneladende ukuelige livskraft, der hverken ladet Antoine Doinel eller Oscar (undskyld: Pelle) noget efter, synes at give ham mulighed for i det mindste at overleve under livsfjendske omstændigheder. Dertil kommer, at hans moralske habitus er i top: han er kvik, sanddru, hjælpsom, ukorrumperet og ukorrumpérbar.
Selvom nok de færreste betragter biografen som et sted, hvor man modtager undervisning, er *Salaam Bombay* god at få forstand af. Den er tilmed godt fortalt, godt spillet og altså herligt usentimental. Det er en styrke, når man vil berette om en verden, der godt nok er den eneste, vi har, men som langt fra er den bedst mulige.

Palle Schantz Lauridsen

FÆNGSLENDE FÆNGSELSFILM

Rødder (Weeds). USA 1987. I: John Hancock. M: John Hancock, Dorothy Tristan. F: Jan Weincke. Kl: Jon Poll, Chris Lebenzon. Mu: Angelo Badalamenti. Medv.: Nick Nolte, Lane Smith, William Forsythe, John Toles-Bey, Joe Mantegna, Rita Taggart, Anne Ramsey.

Gangsterfilm og fængselsfilm var filmtyper, der markerede sig i USA straks efter opfindelsen af tonefilmen. Lyden tilskyndede til action, så det var ikke underligt, at melodramaet indledningsvis forsvandt fra gangsterfilmen (de få gangsterstumfilm havde været udprægede melodramaer – som jo simpelthen er stumfilmens urhav) og fængselsfilmene koncentrerede sig om det spektakulære fangeoprør (jvf. *The Big House*, 1930).

Fængselsfilm har haft en temmelig enkel tematik omkring enten oprøret eller især i 50'erne, dødsstraffedebatten, som naturligvis koncentrerede sig om individet og derved drejede filmene mod melodramagenren (jvf. *I Want to Live!*, 1958). Springet var egentlig ikke stort fra den humanistiske debatfilmtradition, som prægede Hollywood i 30erne – og som med *Weeds* inddrages eksplicit i fængselsfilmen for første gang i nyere tid. Instruktøren John Hancock har tidligere lavet omstændelig amerikansk socialrealisme, f.eks. *Bang the Drum Slowly*, 1973, der udspiller sig i baseballmiljø.

Establishing-shot'et i *Weeds* leder tanken direkte hen på den traditionelle fængselsfilm. Fotografen, den danske Jan Weincke, har skabt en gråblå farveenheds-tekstur mellem uniforme og beton, effektivt kombineret med fængselslyde, den infernalske larm, da fangerne samtidig lukkes ud til gårdtur i et totalbillede, der spænder over alle statsfængslets fire etager. Her skilles livsfangen Lee Umstetter (Nick Nolte) ud, og han lægger ikke op til melodrama. Med hans selvmordsforsøg lades alt håb ude, indtil han i al udsigtsløshed be'r om den tykkeste bog på fængselsbiblioteket og får 'Krig og fred' stanget ud. Hollywoodhumanismen indfinder sig prompte ved hurtige overtoninger mellem hjemlånene, bl.a. Nietszche og Genet, men man kan først være helt sikker på, hvor det bærer hen, da underlægningsmusikkken sætter ind med klassisk pastiche, der for alvor implicerer tilegnelse af kultur (Komponisten Angelo Badalamenti takker på pladeomslagets bagside John Hancock for hans udvalg af materiale fra Mahler og Wagner, kaldt 'Unity and Harmony'). Medfangen er kun interesseret i om der knaldes i bøgerne. Det sker først med 'Valley of the Dolls'. Selve Umstetters handlingsanvisning gives ved et gæstespil i fængslet med Becketts 'Vi venter på Godot' og vægt på Esdragons replik 'I can't go on'. Derpå bliver filmen metafilm med sit eget realistiske materiale som grundsubstans i Umstetters bearbejdning med aktive indsatte til aktionsteaterstykket 'Weeds'. Elevationen fører via en kvindelig kritikers (Rita Taggart) indflydelse til Umstetters prøveløsladelse og direkte konfrontation med de hårde vilkår for det socialt engagerede teater i den barske virkelighed. I New York bliver de sågar til gruppen Barbed Wire Theatre(!), hvor det viser sig, at jo mere åbenbar vold og fængselsvirkelighed, des mere fascineres finkulturens publikum. Samtidig pointeres kulturkritikkens bøddel funktion overfor det ikke-etablerede teater filmen igennem.

Gruppen opnår status af politisk teater, hvor der debatteres efter forestillingerne udenfor fængslet. Og denne succes fører til, at teaterstykkets handlingsanvisninger indenfor fængselsmurene tages for pålydende. Ved et gæstespil på et statsfængsel inspireres fangerne til at gøre oprør!

Hvor fængsler og opdragelsesanstalter i amerikanske film altid har antydet, at her lades alt håb ude, fungerer nu selve kunsten bevidsthedsmæssigt opløftende selv i dette Dantes Inferno. Det er ikke kun spørgsmålet om udjævnende underholdning. Det er intet mindre end kravet om kunst som det daglige brød.

Der er et enormt bevidsthedsmæssig spring fra *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941), hvor en filminstruktør, der er træt af sine egne trivialiteter, indser tegnefilmfiguren Plutos velsignelser for nedtrykte fanger. Og fra en aktuel film som *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1988), hvor radio discjockeyen ligeledes mildner luften for soldaterne med frisk underholdning.

Faktisk virker det som om filmen *Weeds* er lidt bange for sit eget potentiale. Men alligevel: amerikansk film er ved at materialisere etiske budskaber i underholdningsfilmen og undgår de patetiske idealistiske handlingsanvisninger, der var gængse i 30'ernes film. Fra de tunge amerikanske socialrealister er der nu rigere eksperimenterende og vildtskydende facetter hos både Nolte og John Hancock.

Carl Nørrested

CLEAN HARRY

Dirty Harry i dødsspillet (The Dead Pool) USA 1988. I: Buddy Van Horn. M: Steve Sharon. F: Jack N. Green. Kl: Ron Spang. Mu: Lalo Schifrin. Medv: Clint Eastwood, Patricia Clarkson, Liam Neeson.

Bag *Dirty Harry i dødsspillet* ligger en *deal*.

Warner Bros. ville gerne sige Eastwood tak for indbringende samarbejde ved at finansiere *Bird*. Betingelserne var blot at balancere det økonomiske svage projekt med en sikker gevinst, og så filmede de det femte bidrag til sagaen om Harry Callahan inden *Bird*.

Kalkulen med den sikre gevinst dikterer en vis forudsigelighed. Figuren Harry Callahan er en konvention i genren og som bankgaranti bestemt af gentagne handlinger. Men tiden er også gået, og enspænderen fra Nixon-araen er ikke den samme som individuealisten i Reagans genfundne amerikanske paradis. Der er 18 år mellem 'Dirty Harry' og den nyeste og et skred i epoken.

Harry er symbolsk nok blev myndig, og filmen kan udjævne de tvivlsomme træk i hans karakter og placere ham som salonfæhig strømer, mens det sociale og politiske dilemma overføres til medierne og den rockverden, som en Charlie Parker-fan selvfølgelig ikke danser kinddans med.

Kort sagt er beskidte Harry blevet rene Harry – en gråsprængt og fåmælt helt på sin stædige kurs rundt i San Franciscos pittoreske landskab, hvor han lettere skeptisk over for udviklingen må se sig selv fremhævet i tv som en ansvarlig og vedholdende politimand, der skaffer skattesnydere bag tremmer. Ganske vist brokker chefen sig stadig, når Harry smadrer den tredje vogn på en måned, og sjældent møder han på kontoret, uden at ligene ligger marcheret op til tælling. Men reprimanderne gælder først og fremmest hans manglende charmeoffensiv over for medierne. Der er brug for god publicity, og Harry har ikke de overordnedes respekt for tv-avisens scoop. Manden i marken kender sin risiko og vil ikke spille den blodige hovedrolle for en ivrig reporter. Det er den ny vinkel i *Dirty Harry i dødsspillet*.

Men Clint Eastwood har jo brug for pressen, så der slipper en enkelt sympatisk repræsentant ind i billedet. Efter en moralsk lektion på Harrys lille aftenskolekursus er hun klar til at spise af hånden, og Harry hjælper hende galant frakken på og forsyner sig diskret med en teskefuld af hendes chokolademousse. Mindre blid er filmen ved det andet miljø, der udgør historiens egentlig intrige: En skrækfilmsinstruktør og hans blodige fantasiverden, der sætter den gale morder i sving og placerer Harry på dødslisten. Mord og vold inspirerer syge sjæle, meddeler filmen ædelt og lader for skams skyld Harry beholde solbrillerne på.

Inden han går helt i kloster med forfremmelse og medalje, er der dog lige det med bankgarantien. Harry og hans Magnum Force er ofte i aktion, ganske vist uden den gamle replik 'make my day', men dog med en lille variant af 'do you feel lucky', og de optrin afvikler Wayne 'Buddy' van Horn med den forventede effektive voldsomhed, der både tilfredsstiller de gamle kunder og minder den ny tid om, at politiets verden stadig er en underbetalt slagmark, som nødvendigvis må udstyre en Callahan med elastiske beføjelser.

Som genrefilm er *Dirty Harry i dødsspillet* altså lige dele formel og tilpasning. En tvetydig stenaldermoral ført ajour inden for action-rammerne og med antydning af ironi inden for skemaet. Den obligatoriske biljagt foregår til dels med legetøjsbil, og den etniske minoritet, der denne gang påduttes Harry som partner, kommer fra Kina og behøver kun få sekunder for at uskadeliggøre en forbryder med karate, mens Harry lidt betuttet kikker ned på sine tre perforerede gangstere.

Til gengæld får han pigern. Der er romantisk otium i sigte, skønt det med Patricia Clarkson endnu en gang er lykkedes Eastwood at finde en anæmisk halvstjerne i Sondra Locke-klassen. Sex er et stadigt fraværende element i *Dirty Harry*-filmene, der har efterladt den seje oprydder som respektabel munk og gentleman. Måske skal han samme vej som Reagan. Ud at dase i Californiens solskin med bevidstheden om, at ingen kan gå amok ved at iføre sig Harry Callahans tilkæmpede image. Men det er selvfølgelig kun en mening, og som Harry siger: 'Det er med meninger som med røvhuller. Alle har dem'

Michael Blædel

COSTA-GAVRAS' USA

Forrådt (Betrayed). USA 1988. I: Costa-Gavras. M: Joe Esterhaz. F: Patrick Blossier. Kl: Joële van Effenterre. Mu: Bill Conti. Medv.: Debra Winger, Tom Berenger, John Heard, Betsy Blair, John Mahoney.

Grækeren Costa-Gavras beskæftiger sig ikke med populistiske bevægelser som de senere års film om landbruget, bl.a. *Sidste udvej*. Han har sit udgangspunkt i 60'ernes politiske film, hvor statsmagtens repressive karakter var selve ondets rod.

Hverdagsfascismen har for Gavras sine forudsætninger i økonomisk stagnation, hvor man racistisk udser sig vilkårlige prügelknaber. Således er modellen også for det kriseramte amerikanske midtvesten i Gavras' og manuskriptforfatteren Joe Esterhazs' fortolkning i *Forrådt*. Her mønter krisen sig ikke ud i et specifikt had mod banker og investeringsselskaber, men 'det tavse flertal's chauvinisme med omfortolket had til jøderne som undertrykkende kapitalhavere og negrene som deres beskyttere, strømerne. Guvernøremner spiller behændigt på dette had udelukkende for at vinde egenhændig totalitær magt.

Gavras lægger fremragende ud med jøden Kraus' (Richard Libertini) progressivt provokerende irriterende radiomorgenprogram, ledsaget af billeder af stål og spejlglas i en tæt skyline med tilfældige minimale arbejdere hist og pist, der trasker rundt på tagene. Da Kraus opfordrer jødehadere til at reagere on line, har han afsagt sin egen dødsdom.

FBI lægger ikke fingrene imellem. De benytter sig af nedrigt provokerende infiltrationsmetoder for at afsløre medlemmerne af de oppositionelle grupper. Filmens hovedperson Cathy (Debra Winger) bliver anbragt som angiver og høsthjælper i Midtvesten og hun holdes i ilden af sin paranoide chef (John Heard). Hendes umiddelbare fascination af familiesammenholdet som reaktion på den iskolde agentverden, fører hende konkret lige i armene på Vietnamveteranen Gary Simmons (Tom Berenger), og så er forræderiet den nødvendige overlevelsestaktik – for Gary kender ikke til svig.

Lidt konventionelt viser Gavras demonstrativ 'amerikansk' realisme. Overgangen mellem familie-trygheden og fascismen demonstreres lidet overbevisende ved en slagtning af en neger efter vilkårlige spilleregler, som er en karakteristisk kliche i amerikansk sciencefiction film. Allerbedst er Gavras i karikaturen, hvor de fascistoide fraktioners lejrmøde er en cocktail, hvis repræsentative yderpunkter er Kukluxklan og nazister, som sælger ægte Lugere.

Fremmedforagten sættes på plads, og Cathys betingede fascination af det landlige familiesammenhold og afsmag for fascismen er til tider overbevisende. Det gør filmen nødvendig i en amerikansk sammenhæng og temmelig interessant i en europæisk, men alligevel forekommer den knapt så overbevisende som hans europæiske hovedværker.

Carl Nørrested

POPULISME

Sidste udvej (Miles From Home). USA 1988. I: Gary Sinise. M: Chris Gerolmo. F: Elliot Davis. Kl: Jane Schwartz Jaffe. Mu: Robert Folk. Medv.: Richard Gere, Kevin Anderson, Brian Dennehy, John Malkovich, Penelope Ann Miller, Francis Guinan.

Reaganadministrationen fik sat lidt skub i populistiske samtidsorienterede landbrugsfilm. Tidligere har vi set *Stormfloden* (The River) og *Country*, begge fra 1984. Det seneste skud i majsmarken hedder *Miles From Home* (88). Man beskæftiger sig nødig med animalsk produktion fordi den simpelthen forudsætter dyreplageri i moderne landbrug. Titelmæssigt anslås et grumt perspektiv i udviklingen. Mens titlerne fra 1984 stadig antyder heimat, angiver 88-titlen opbrud, men den er alligevel en heimatfilm. Heimat-film er en solid germansk bondegenre, som havde sine kronede dage i facismens Blut und Boden (mest interessant er *Den gyldne stad* (Die goldene Stadt, 1942) og toppede kvantitativt i 50'erne, nu som lidet problematiseret hjemstavnsidyl, (f.eks. den hos danske pensionister meget populære *Hvor lyngen blomstrer* (Grün ist die Heide, 1951), der svarede meget vel til 50'ernes danske Morten Koch-film. Industrialiseringen af landbruget blev kun sjældent antydet, ja Blut und Boden forud satte dens fravær for at kunne afbilde bondens basale samhørighed med jorden.

Industrialiseringen af landbruget er selve forudsætningen for driften af slægtsgården i USA og afføder derfor sjældent idyl men artikulerede populistiske debatindlæg. Målet er 60'er-idyllen, midlet er kampen mod den onde storkapital, repræsenteret af banker og investeringsselskaber, der går monopolkapitalens storbyærinde.

Filmens prolog er en bastant rekonstrueret filmjournal fra Independence Iowa 1959 om selveste Krusses besøg på mønster-fædrendegården, hvor faderen bliver gestaltet af den magtfulde kantede Brian Dennehy.

Den tid repræsenteres i filmens beklemmende 80'er-forløb ved den resignerede, falmede trofæhylde, mens Central Trust Independence dominerer egnens gældtyngede gårde – selve firmanavnet er en påfaldende selvmodsigelse. Og hvem kan give indfølt kropssproglig langbenet forbitret fortvivlelse mere monomant end Richard Gere? Men søn af Dennehy? Her er vist overset en vital faktor i ellers ret indædt methodacting. Faderen er for længst død af hjertekvabbelse, og Gere har fungeret som faderbillede for lillebror Terry (Kevin Anderson). Trusten interesserer sig ikke for bedriften, men forrentningen, så slægtsgården står i fare for at blive feriehjem. Trustens repræsentant har ingen sans for de veltrimmede marker og ej heller sans for proportionsforskellene mellem udgifter til maskinpark og stagnerende indkomst for landbrugsprodukterne.

Gere kan ikke bare sidde hjemme med mavesår, men brænder med broderens samtykke både gård og høst startende ved husalteret.

De har reageret spontant og bliver depressionens lokale helte. En reporter fra Rolling Stone (John Malkovich) får via sin japanske fotograf solgt et funktionelt image af dem. Gere føler sig ved massemediernes skub som en krydsning mellem Robin Hood og Batman, men her siger lillebroderen støttet af kæresten (Penelope Ann Miller) fra, da de er godt på vej til at plyndre banken. Lillebror tager sin straf og storebror flygter op til landbrugsbyen Saskatoon i Canada med en positiv efterladt Americana-myte.

Gary Sinise fra Steppenwolf Theatre Chicago har skabt en temmelig sentimental sikker debutfilm, der langtfra smager af teaterfilmatisering, og som griber centralt ind i Americana-traditionen. Han er bedre dramaturgisk og mere skuespillerbevidst end man er vant til i nyere amerikansk film, så ham skal man være temmelig opmærksom på i fremtiden. Han er godt hjulpet af den ligeledes featuredebuterende manuskriptforfatter Chris Gerolmo.

Carl Nørrested

VED SAMLEBÅNDET

Tucker (Tucker – The Man and His Dream) USA 1988. I: Francis Ford Coppola. M: Arnold Shulman, David Seidler. F: Vittorio Storaro. Kl: Priscilla Nedd. Mu: Joe Jackson. P-design: Dean Tavoularis. P: George Lucas. Medv: Jeff Bridges, Joan Allen, Martin Landau, Frederic Forrest, Peter Donat, Dean Stockwell, Lloyd Bridges (ucrediteret).

Francis Coppola har genoplivet mellemnavnet Ford til sin seneste film. Måske fordi *Tucker* er hans eget projekt i modsætning til hans store økonomiske og/eller kunstneriske successer, fra *Godfather* til *Peggy Sue blev gift*. Ford er også en bilfabrikant, men Coppola identificerer sig med et af hans ofre, en innovativ bilkonstruktør (aerodynamik og alskens sikkerhedsudstyr), som blev torpederet af de store bilfabrikker i 1948. Og historien svarer da også til Coppolas egne halsbrækkende forsøg på at gå sine egne veje i filmindustrien og -kunsten. Han satsede f.eks. alt på sit private filmstudie og *Elskede jeg hader dig*, og tabte.

Tucker lægger ud som *Citizen Kane* med et portræt af manden – og ville ifølge Coppola være blevet i samme aggressive stil, hvis han havde lavet den i sin ungdom, hvor han fik ideen. Trods nogle welleske kamerature og modernistiske illusionsbrud (forskellige lokaliteter i samme billede med studievæg imellem), så er stil og tone lagt op ad Frank Capra og dermed tydeligt gammeldags. Det er temaet også, og Coppola prøvede endda at inddrage den 90-årige, men: 'Man kan ikke lave en Capra-film om en taber. Mener du, at det amerikanske system ikke du'r?', svarede Capra forarget.

Det mener Coppola tilsyneladende. Preston Tucker er Capras lille mand, individualisten med ideerne, idealerne og gå-på-modet, og han holder endda den obligatoriske Capra-tale – som Mr. Deeds i 1936 og Mr. Smith i 1939 – til sidst i retssalen. Hvor han da også bliver frikendt. Men de onde indser ikke (som hos Capra), at han har ret, og de falske anklager fra bilindustrilobbyen *har* allerede ødelagt hans publicity og lukket hans fabrik for stedse.

Tucker er da også i modsætning til Deeds og Smith en autentisk person. Virkeligheden er ikke caprask? Men Coppola har jo heller aldrig interesseret sig for 'virkeligheden', derimod for kunsten som kunst eller kunstig (f.eks. *Cotton Club, Aflytningen)* og filmen som drøm (f.eks. *Dommedag nu, Peggy Sue blev gift*), og *Tucker* handler om en drøm. Opskriften er Capras, budskab under komediens overflade, og budskabet er også, blot er det præsenteret anderledes: 'Det er drømmen, der tæller', siger Tucker optimistisk i nederlagets stund. Verden/USA *burde* altså være som hos Capra. Ikke mærkeligt, at en ener som Howard Hughes – selfmade milliardær og særling – får lov at fremstå som sin egen myte (en slags Gud) i en lille scene, hvor han prøver at hjælpe Tucker.

Man kan mene, hvad man vil om rendyrket amerikansk populisme, det værste ved Coppolas personlige drømmeprojekt er, at den er grumt kedelig. Ganske ligesom *Elskede jeg hader dig*. Coppolas mod til at gå egne veje er del af hans uomtvistelige format, men hans talent folder sig åbenbart kun fuldgyldigt ud i de film, han laver for de store selskaber. *Tucker* er banal som en TV-serie (såsom *Ford the Man* om Henry Ford), klicheer på samlebånd, løst indpakket i 25 millioner dollars filmteknik. Snarere end en Tucker er Coppola selv en Lee Iacocca, succesdirektøren, som Ford fyrede, hvorefter han reddede Chrysler.

Kaare Schmidt

USKYLDEN I ÅRHUS

Århus by Night. Danmark 1989. I & M: Nils Malmros. F: Jan Weincke. Kl: Birger Møller Jensen. Mu: Gunnar Møller Pedersen. Prod.: Per Holst. Medv.: Thomas Schindel, Tom McEwan, Michael Carøe, Søren Østergaard, Lars H.U.G., Line Arlien-Søborg. Udl.: Kærne film. 99 min. Oprindelig 106 min., men klippet ned kort inden premieren.

Godt 5 år er der gået siden Nils Malmros sidst var fremme med en film. Og nu kommer han med *Århus by Night*, der ikke alene er den bedste danske film i umindelige tider, men også ligger i klar forlængelse af Malmros' tidligere film, er en forlængelse og udvidelse af den klart selvbiografiske, minutiøst præcise erindringskunst som han kan sanseliggøre med suveræn kunstnerisk virtuositet, med uforlignelig sans for detaljen i replikbehandlingen, instruktionen, klip, ja for hele fortællingens rytmiske forløb.

En fortsættelse er den for så vidt som selvbiografien nu er nået til voksenlivet, til den første større professionelle film *Drenge* fra 77, hvis mindre vellykkede dele instruktøren har erklæret han ville have revanche for med sin nye film. Og den er en fortsættelse ikke mindst tematisk, så sandt som at også den nye film handler om uskyldstabet.

Udvidelsen sker med Malmros' karakteristiske små skridt. Han udvider forsigtigt sit register, tilføjer historien en større grad af frihed og selvironisk humor, en lettere komedietone som man allerede kunne mærke i *Skønheden og udyret*. Og så vælter filmen sig formentlig i selvbevidst freudianske billeddannelser af den type som instruktøren i *Drenge* veg blufærdigt tilbage for.

I *Århus by Night* instruerer Malmros Thomas Schindel som sit alter ego, den unge noller-filminstruktør Frederik, der er ved at optage en film om *Drenge*, baseret på sine egne erindringer fra en opvækst i halvtredserne på det lokale hospital hvis underjordiske netværk af gange og tunneller og hvis kulbuelysbadende nøgne kvinder bliver en skræmmende og fascinerende sexuelt farvet verden. Den lidt skræmte dreng får besøg af sin anderledes robuste fætter, der, ligesom det københavnske filmhold på nutidsplanet, fremtvinger uskyldstabet. I *Drenge* ender hovedpersonen med forsigtigt at soppe rundt i vandet i den oversvømmede kælder, nu han ikke må nærme sig den farligt fascinerende branddam. I den nye film får filmholdet det arrangeret så Frederik boltrer sig lystigt i vandsengen med et par betalte piger. Det er både folkekomedie og Malmros' selvironi. Og således får han revancheret sig overfor tilbageholdenheden i *Drenge*.

Også sine oplevelser med datidens filmhold får han revanche for i en både kærlig og kritisk skildring af rødderne fra København der benytter jobbet i provinsen til at komme i nærkontakt med så mange som muligt af de lokale ungmøer. Der er forskellige grader af held med det projekt, og filmen får præcist antydet de forskellige karakterer, og ikke mindst den bløde mand der kan tricket med at nedlægge de århusianske piger med phølsomme beretninger om hvordan han savner kærresten i København. Han er ræven i hønsehuset, fyren der sidste nat tager sig af Frederiks udkårne Lisa, der spiller med i filmen.

Det kunne meget nemt blive en rabalderkomedie. Man Malmros fastholder sin understatede humor og den kærligtkritiske dobbelthed til personerne så det bliver fin komik og samtidig en fin skildring af de mekanismer der får et hold unge til at fungere, og af de konfliktpunkter der uværgerligt og uforudsigeligt kan opstå når en gruppe individer for en stakket frist samles om ét projekt.

Mindre humoristisk ser han ikke på sit alter ego. For Frederik *er* en noller, en fyr med tydelig moderbinding der måske også laver film for at få moderens ros, samtidig med at hans udkårne Lisa skal spille med selvom hendes kæreste opponerer. Nej, Frederik vil ikke røve Lisa fra ham, bedyrer han og tror tilsyneladende selv på det. Han er ikke ringe til at stikke blår i øjnene på sig selv, den unge noller, og Malmros er ikke ringe til samtidig at vise os i salen hvad der egentlig er på færde.

'Malmros er bedst til børn', har det lydt gennem årene. Og her ser vi den unge instruktør Frederik der også får det at vide af sin mor, der dermed også kan fastholde ham i rollen som sit barn. Og her ser vi Frederik som iagttageren af filmholdets sexuelle eskapader, mens han selv helst tager sig af sine *Drenge*, af filmen og dens børneskuespillere.

Han kravler rundt under bordene med dem i en visuel parallel til filmhospitalets underjordiske gange, og da filmholdet på film har gjort grin med hans forkrampede forførelsesscene med Lisa, kravler han ud mellem stolerækkerne, ned i barndommens tryghed.

Det er på mange måder en dybt tilfredsstillende film, en film der lykkes på sine præmisser. De forskellige planer væver Malmros sig ud og ind igennem med en virtuositet der skaber overrumplende spring hvor poesi træder magisk i kontur, eller hvor grumheden og trygheden pludselig kan skride over i hinanden.

Dybt tilfredsstillende ja, men når nu instruktøren har bevæget sig fra den hjemlige kælder til den sexuelle vandseng, kan man håbe på han snart tør kaste sig ud på det dybe vand. Han har potentialet til det. *Dan Nissen*

I PACIFISMENS VOLD

The Raggedy Rawney. England 1988. I: Bob Hoskins. M: Hoskins, Nicole de Wilde. F: Frank Tidy. Kl: Alan Jones. Mu: Michael Kamen. Medv: Bob Hoskins, Dexter Fletcher, Zoe Nathanson.

1988 blev ikke bare året, hvor Bob Hoskins fik sit definitive gennembrud som superstjerne i *Who Framed Roger Rabbit?*, men også året for hans debut som instruktør: *The Raggedy Rawney*. Filmen er produceret af det spændende uafhængige britiske selskab HandMade Films, hvor en af de udøvende producenter er George Harrison, ikke ukendt musiker (se i øvrigt Kosmorama nr. 182).

The Raggedy Rawney er på een gang en antikrigsfabel, en kærlighedshistorie og en varm beretning om et forfulgt folkeslag: sigøjnerne. Vi møder den unge Tom, som efter en kort erfaring med krigens rædsler deserterer, skjuler sig bag sminke og kvindeklæder, og slår sig sammen med en sigøjnertrup. Han forelsker sig i den unge pige Jessie, den eneste blandt sigøjnerne, som ved, at han er en flygtet, bange soldat og ikke en troldkvinde i laser og pjalter (raggedy rawney).

Hoskins magter at fortælle sin historie varmt, medfølende og virkningsfuldt. Krigens rædsler vises uden den sædvanlige udpensling i stride og langvarige strømme af blod, de overrumpler snarere tilskueren i korte chok, som *føles* helt ind til benmarven.

Hvilken krig det drejer sig om, er uvæsenligt. Hvilket land ligeså. Tid og sted for handlingen antydes bare vagt (Østeuropa en gang i mellemkrigstiden?). Krigens kulde og råhed over for sigøjnernes varme og venskab (dog ikke uden kurrer på tråden) er det vigtigste i skildringen. Om soldaterne er 'ven' eller 'fjende' har ingen betydning, en uniformeret mand er under alle omstændigheder en mand der dræber, og almindelige mennesker bør holde sig uden for syns- og skudvidde.

Og samtidig er det så smukt, så smukt. Stille, følelsesladte øjeblikke, ung kærlighed og syngende sigøjnere til hverdag og fest. Sigøjnerne symboliserer menneskeheden set med Hoskins' øjne: de vil bare arbejde, fest og elske, ganske enkelt *leve* i de luftlommer de kan skaffe sig på deres evige flugt fra krigens kvælende åg. *Arild Andrésen*

Filmplakater

Fra de tidligste filmforevisninger i biografer har både fotografier og især plakater været en nødvendighed for at reklamere for den i øjeblikket kørende film og for kommende premierer. Med undtagelse af ganske enkelte tilfælde har der været fremstillet en plakat til alle i Danmark viste film og selvom samlingen i filmmuseet har mange huller, kan vi nu konstatere at vi pr. 5. jan. 1989 har registreret nøjagtigt 15.000 dansktegnede plakater på udenlandske film og 998 på danske film. Til disse tal kan desuden lægges et ukendt antal re-premiereplakater i andre versioner, som får det originale nummer-mærke 2, 3 eller flere. Fy og Bi filmen *Med fuld musik*, findes f.eks. i 5 forskellige udgaver.

Takket være en særbevilling i finansåret 1988 var museet endelig i stand til at få opfyldt et i mange år stort ønske – at lade plakatsamlingen affotografere på farvedias. To fotografer startede i midten af januar og projektet var færdigt i slutningen af november.

På vore kort over hver enkelt film er anført plakatens nummer, og nummeriske titellister blev udfærdiget af fotograferne. Desuden fik vi benyttet lejligheden til at notere tegnerens navn for hver enkelt plakat i den udstrækning de var signerede – og har på denne måde en foreløbig idé om, hvem der tegnede for hvilket selskab og kan igen udlede i hvilken periode. Det viste sig desværre at mange plakater ikke havde en signatur, men med det kendskab man efterhånden har fået ved at gennemgå de mange plakater, kan man alligevel med sikkerhed ofte identificere en bestemt tegners streg. Mange vil forblive ukendte.

Et foreløbigt kig gennem listerne afslører også at den nu 90 årige Kurt Wenzel ligger på førstepladsen som den mest anvendte kunstner. Han startede i 1923 og fortsatte for et utal af filmselskaber indtil 1975, altså et spand på over 50 år! Som nummer to mener jeg at kunne placere Aage Lundvald, der begyndte at tegne filmplakater i 1934 og fortsatte til sin død i 1983. Sven Brasch, vor mest bemærkelsesværdige plakattegner, er repræsenteret med flere hundrede plakater, ligesom f.eks. H. Wind, Palle Wennerwald, Melchior, Henry Thelander, og i de senere år har Svend Koppel, Rodian-Thomsen, Willy Andersen, Benny Stilling og Gaston været blandt de meget produktive.

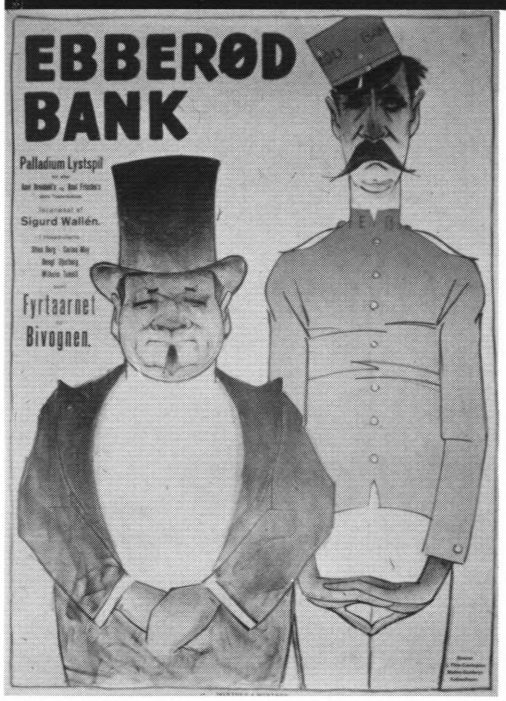
For få uger siden erhvervede museet 50 gamle plakater, fortrinsvis fra Fox og Frede Skaarup Film – udsendt herhjemme 1926-30. De øverste var signerede R. E. – initialer jeg var stødt på enkelte gange tidligere, men som var ukendte for mig. Længere nede i bunken var de øvrige mærkede 'Ruthwenn Eriksen' – voilá – endnu en ukendt plakatkunstner var kommet til vort kendskab!

Filmmuseet er interesseret i at komme i forbindelse med private – både tegnere og samlere, gamle trykkere og biografejere, som måtte have ældre plakater liggende. Vi mangler mange fra årene omkring besættelsen, idet UFA film saboteredes i 1944; som clearing sprængtes bygningen på Vester Boulevard 27 (nu H. C. Andersens Boulevard) i luften af tyskernes håndlangere, hvorved alt materiale ødelagdes til film udsendt af Paramount, Universal, Gefion og Palladium. Mange af disse film nåede ikke ud i en større distribution på grund af tyskernes forbud mod angelsaksiske film i 1942 og evt. eksisterende reklame er derfor sjælden.

I de sidste 15 år har museet automatisk modtaget 1 plakat på hver udsendt film og med ca. 250 fremtidige premierer om året, vil det ikke vare længe før en ny affotografering vil være nødvendig for at være á jour.

Janus Barfoed

Her går hundreder af film, plakater m.m. op i røg – tysk sabotage på Palladiums bygning i København 1944.



En af museets manglende plakater, tegnet af Sven Brasch.