

## SANDHED OG LIDENSKAB

**Sensommerdage** (The Whales of August) England 1987. I: Lindsay Anderson. M: David Berry efter eget skuespil. F: Mike Fash. Kl: Nicolas Gaster. Mu: Alan Price. P: Alive Films. Medv: Bette Davis, Lillian Gish, Vincent Price, Ann Sothorn, Harry Carey Jr.

Lindsay Anderson – vi kender ham som en af de primære kræfter i 'Free Cinema' i 50'ernes England. Som skribent og filmand en kultur-gigant. Han vandt en Oscar for dokumentarfilmen *Thursday's Children* (1954).

Bette Davis – Døde netop dén dag *Sensommerdage* fik premiere i København. I denne film udnævner hun som Libby Strong november til 'sin' måned – forstået således, at da vil hun give slip på livet. Virkeligheden ville at Bette Davis – måske fysisk knap så 'Strong' som

filnavnet antyder – drog afsted i oktober. Bette Davis stred og kæmpede fra sin ungdoms vår for sin karriere som skuespiller – hun opnåede titlen 'first lady of the American screen' og tildeltes to Oscars. *Sensommerdage* blev Bette Davis' film nummer 100.

Lillian Gish – Griffith-pigen, der fik sit egentlige gennembrud i *Birth of a Nation* (1914). Hun har spillet i mange talefilm – men huskes alligevel bedst for sin indsats i stumfilms-perioden.

*Sensommerdage* er et filmisk 'farvel' refererende til mere end eet niveau af livets uudgrundelige mysterium. Med denne film får vi mulighed for at sige farvel til instruktør, skuespillere og ikke mindst en tids-æra.

*Sensommerdage* handler om afslutning og afsked. To søstre bor sammen i et

sommerhus – dér hvor de gennem hele livet er vendt tilbage, og hvor de har oplevet medgang og modgang. Nu hvor de er meget gamle dvæler de ved minderne, de bereder sig på, at evigheden skal slutte og intetheden træde istedet. I havet omkring øen, hvorpå sommerhuset ligger, kommer hvalerne normalt altid i august måned – men dette år viser de sig ikke. Fordums tiders giganter er blevet til ingenting, måske er de uddøde, måske holder forureningen dem væk.

'Truth and Passion' er hvad der tæller og gælder, siger filmen; vi, der kommer efter, kan næppe se frem til et tilsvarende langt liv med hvaler og verdenskrige som kontinuerlige tegn for årstid og årti. Vi kan imidlertid stadig bekende os til 'truth and passion' – et stadig stigende antal AIDS-tilfælde og et stadig fallende antal hvaler fordrer det ligefrem.

Maren Pust

## HVORFOR NØJES MED DEN ÆGTE VARE?

**Family Viewing** (Family Viewing) Canada 1987. I & M: Atom Egoyan. F: Robert McDonald. K: Egoyan og Bruce McDonald. Mu: Michael Danna. Medv.: David Hemblen, Aidan Tierney, Gabrielle Rose, Arsinée Khanjian.

**Sex, Lies and Videotape** (Sex, Lies and Videotape) USA 1989. I, M, K: Steven Soderbergh. F: Walt Lloyd. Mu: Cliff Martinez. Medv.: James Spader, Andie MacDowell, Peter Gallagher, Laura San Giacomo.

En blå skinger videoskærm. Et koldt registrerende videokamera. To mennesker på en seng. De to mennesker betragter sig selv på skærbilledet. Kvinden rører mekanisk ved manden. Bevægelser dikteret af en sexet telefonstemme. En telefonstemme bestilt fra det lokale sexservicecenter. Hvorfor nøjes med den ægte vare, når man kan nyde sig selv på video?

Scenen er fra den canadiske *Family Viewing*. Filmen i et format lig en videoskærms, d.v.s. næsten kvadratisk, og handler om den unge fyr Van, der bor hos sin far og dennes elskerinde. Moderen er forsvundet, og faderen har sat Vans mormor på plejehjem mod hendes vilje. Van, hvis liv synes tomt og meningsløst, beslutter at vie sit liv til mormoderen ved at vriste hende ud af faderens klør og skabe en bedre tilværelse for hende, og filmen forvandles til en ren gyserkrimi, hvor videoskærmene fungerer både som skræmmebilleder i de involveredes angstforestillinger og som våben i hænderne på forfølgerne,

der med assistance fra en privatdetektiv formår at overvåge de forfulgte, hvor de end går og står.

Flettet ind i dette hændelsesforløb bliver vi præsenteret for videomediet i alle dets mest afskyelige funktioner: Video som redskab i sadomasochistiske sexlege, video som fordummende flimmer, video som formidler af overfladisk viden, video som overvågning, og – uhyggeligst af alt – video som substitut for virkeligheden. Menneskene fremstilles alle som slaver af video/tv-mediet. De er efterhånden blevet så forvænt med at sidde klistret fast til de blåflimrende skærme, at skærbillederne totalt spærre for udsynet til resten af verden. Virkeligheden får sværere og sværere ved at leve op til skærbillederne, så når personer oplever noget uden for deres gadedør, er de nødt til at filme det, så det forvandles til skærbilleder. Van og hans far har f.eks. hele deres fortid lagret på bånd, og da moderen til Vans veninde dør, og veninden ikke selv kan nå at komme til begravelsen, trøster Van hende med en videooptagelse: den er da meget bedre end virkeligheden, nu kan hun se begravelsen igen og igen – og det lige så ofte hun orker!

Van formår dog også at bruge videomediet positivt, som når han redder familieoptagelserne fra at blive slettet og istedet fremviser dem for sin mormor, der jubler over de filmede erindringer fra en tid, da alt var lutter idyl.

Lutter? Nej, ikke helt. For selv i disse optagelser fra en svunden tid har der sneget sig pornografiske scener ind, der vælter enhver form for idyl. Og sådan er det hele filmen igennem. Just, når vi tror de har fået tag over det Onde medie, viser det sig, at personer selv befinder sig inde i et skærbillede, som når en ellers lykkelig slutsekvens vises gennem et overvågningskamera, eller når en af personerne lige pludselig med remotekontrollen i hånden brutalt spoler sig selv tilbage eller fryses fast i en akavet situation.

Skellet mellem skærbilleder og virkelighed viser sig overhovedet ikke at eksistere i filmens univers.

I den kun 26-årige Steven Soderberghs debutfilm *Sex, Lies and Videotape* bruges videomediet også som et substitut for virkeligheden.

Filmen, der er udformet som et enkelt men smukt og præcist kammerspil båret oppe af imponerende skuespillerpræstationer, handler om 4 amerikaneres forkvalede følelsesliv. John er sin kone Ann utro med hendes søster Cynthia, Graham, Johns gamle kammerat kommer til byen og får begge søstres såvel kroppe som hjerter til at banke lidenskabeligt. Graham har bare det problem, at han er impotent i andre menneskers nærvær. Derfor klynger han sig til sit videokamera og ved at interviewe dusinvis af kvinder om deres intime sexliv og få dem til at masturbere foran kameraet, har han videomateriale nok til at tilfredsstille sig selv i enrum. Hvorfor

nøjes med den ægte vare, når man kan gentage og forlænge sine nydelser/pinsler med et videokamera?

Den neurotiske, smukke Ann forelsker sig straks i Graham, fordi han umiddelbart ser ud til ikke at kunne lyve. Det viser sig dog, efterhånden at han er den største løgner af dem alle. Tidligere har han løjet over for andre, men det har han vænnet sig af med,

hvilket har ført til, at han istedet er begyndt at lyve over for sig selv.

I filmens klimaks formår Ann under et interview at fravriste ham kameraet og vende det mod ham selv, hvorved Graham tvinges til at se sine ægte følelser i øjnene. Ann forlader John og kurerer Graham for hans sygelige seksualitet, og Graham destruerer såvel kamera som videobånd for helt og holdent at

hellige sig den ægte vare, Kærligheden.

I modsætning til *Family Viewing* er der her opstillet et skarpt skel mellem virkeligheden, den ægte vare, og aftrykket heraf, videoens skærbilleder. Videoen fremstilles som et klart onde, der kan besejres til fordel for den ægte vare, mens der i *Family Viewing* ikke gøres brug af så firkantede postulater.

Kassandra Wellendorf

## DET KAPITALISTISKE KARNEVAL

**Rosalie Goes Shopping** (Rosalie Goes Shopping) Vesttyskland 1989. I: Percy Adlon. M: Percy & Eleonore Adlon i samarbejde med Christopher Doherty. F: Bernd Heinl. K: Jean-Claude Piroue. Mu: Bob Telson. Medv.: Marianne Sägebrecth, Brad Davis, Judge Reinhold.

Så er hun her igen – Marianne Sägebrecth! Næppe er lyden af den iørefaldende musik fra *Bagdad Cafe* tonet ud af vor bevidsthed, før vi fra Percy Adlons hånd får endnu et lille hverdags-mesterværk.

I *Rosalie Goes Shopping* genfindes for en stor del filosofien fra *Bagdad Cafe*, omend perspektiverne denne gang er lidt mere dystre. Rosalie er en slags super-mamma, af tysk afstamning, men amerikansk gift og bosat. Hun styrer med sikker hånd sin enorme familie samt alle finanser, hun kan få fingre i. Hun skraber penge sammen alle vegne fra – og viger ikke tilbage for at sælge datterens bil eller forældrenes flybilletter. Hun jonglerer rundt med creditcards, checks og kontanter – hun lærer

sig at 'hacke', og kan dermed gøre sin indflydelse gældende i alle mulige computerstyrede foretagender.

Rosalie mener, at alle hendes familiemedlemmer skal have lov at udfolde sig, præcis som det passer dem – men alle deres udfoldelser er totalt afhængige af hendes manipulationer med omverdenen. Så da hun en dag pludselig glemmer at gå på indkøb og hente 'rekvisitter' til familien, falder det ene medlem efter det andet til jorden som mesterjakel dukker uden dukkefødere. Ægte-manden, der er pilot, falder ned med sit fly; en af døtrene, der træner akrobatik, falder og brækker benet; og en af sønnerne falder rent moralsk, da han gør sin nylig erhvervede kæreste gravid. Heldigvis når Rosalie at redde trådene ud, inden skuespillet ender i det rene kaos. Med big mamma som animator fremsetter Mester Jakel teatret med at fremsille hele verden i komisk karrikerede situationer.

Det er 'det kapitalistiske karneval', som Rosalie udnytter til de små og svages fordel. En verden af forbrug og vareoverflod, der normalt kun fremmer den enkeltes isolation, transformeres til en livgivende forudsætning for fællesskab med gensidig respekt for drømme, interesser og evner. Rosalie gennemskuer mange ting – ikke blot folks computer pass-words – men også svaghederne i både den amerikanske og den tyske kultur. Hun plukker det bedste ud fra hver af de to kulturer og skaber sin egen private. De ynkelige mænd, der måbende omgiver hende, tolereres og hjælpes; de anbringes i den hjemmestrikkede tysk-amerikanske terminologi

Åbenhed, integration og uimponeret overfor påståede autoriteter – er nogle af nøglebegreberne i *Rosalie Goes Shopping*. Herhjemme har tolerancen over andre folkefærd det stadigt svære. Percy Adlon gør sit bedste med sin filmiske Mester Jakel – han lader sågar Rosalie blive multinational til sidst.

Maren Pust

## LYS OG FARVER

**Utroskab** (Cousins) USA 1989. I: Joel Schumacher. M: Stephen Metcalfe efter Jean-Charles Tacchellas film *Cousin, cousine*. F: Ralf Bode. Kl: Robert Brown. Mu: Angelo Badalamenti. P-design: Mark S. Freeborn. Medv: Ted Danson, Isabella Rossellini, Sean Young, William Petersen, Lloyd Bridges.

Joel Schumacher viste allerede med debut'en *Kliken fra St. Elmo* (1985) en eminent sans for melodrama i moderne snit. Det moderne er bl.a. tilføjjelsen af humoristiske elementer, som lå fjernt fra indlevelsen i de store følelser i de gamle film, og som da også giver noget distancerende og forsonende til skildringen af samlivskonflikter og kærlighed. Hvilket let kan gøre det hele mere hyggeligt end dramatisk påtrængende.

*Utroskab* kan ses som 1989s svar på 60ernes eksperimenter i livsformer, som Paul Mazursky indforstået udleverede i 1969 i *Bob & Carol & Ted & Alice*, hvor to par forsøgte at få følelserne til at make ret i partnerbytteriet under den seksuelle frigørelses triumfmarch. Nu er utroskab ikke et eksperiment mere, men

tegn på knas i ægteskabet og følelsernes uregerlige søgen efter lykken – måske næste gang? – Sådan som det altid har været. Sean Young og William Petersens lægger ud med et sidespring, der får deres ægtemager Ted Danson og Isabella Rossellini til at finde sammen i et 'uskyldigt' venskab, som trods alle moralske bremseklodser ruller videre til de kan sejle mod den nedgående sol til sidst.

Filmen er først og fremmest en komedie, og måske er det netop derfor, at dens happy end virker så let og selvfølgelig, at man næsten ikke bemærker den. Den poetiske fra-blomst-til-blomst tone er smukt gennemført i historierne om Teds og Isabellas forældre og andre familiemedlemmer, som ustandselig bliver gift. De fire hovedpersoners samvær er koncentreret om disse storfamiliesammenkomster, hvor man mødes, forelsker sig og går til makronerne, med forskellige familiemedlemmer som efterhånden faste typer, der på absurde måder kommenterer verdens gang fra hver sin snævre vinkel uden hensyn til, hvad der egentlig sker. Ted er livskunstneren, som ikke har det godt med den karriere-

betonede Sean, og som ikke kan tilbyde tryghed, men kun frihed for den indsluttede Isabella, der ikke har det godt med bilsælgeren og skørtejægeren William. Personerne er så nuancerede og runde, at det ikke bliver et puslespil om, hvem der passer sammen, men et spørgsmål om den enkeltes afklaring, stillingtagen og valg mht hvad han/hun vil med sit liv.

Det bygges raffineret og stilistisk formfuldendt op – det poetiske, det varme og det skæve blink i øjet, som giver denne herlige, klassiske indlevelse, der til enhver tid kan udradere postmodernismens og andre -ismers selvhøjtidelige bevidstgørelse af selvhøjtidelige, bevidstgjorte publikummere. Som Sean siger: 'Min lejlighed er en blanding af postmodernisme og *The Jetsons*' (tegnefilmserien, der afløste *Flintstones*). Schumacher er en mester i lys og farver, som skaber både det romantiske og det bitersøde i denne midtvejs tænkdig-om historie, der nok kan inspirere en og anden til at gå ud i verden og blive nyforelsket, skilt og hvad der eller skal til.

Kaare Schmidt

## PSYKISK TID

**Fjerne stemmer, stille liv** (Distant Voices, Still Lives), England 1987. I & M: Terence Davies, K: William Diver, Patrick Duval, Kl: William Diver. Medv.: Freda Dowie, Pete Postlethwaite, Angela Walsh.

Oh, disse englændere. De kan, når de vil. Det er i hvert fald det indtryk, *Fjerne stemmer, stille liv* efterlader. Ikke blot kan spillefilmsdebutanten Terence Davies præsentere et familiepsykologisk koncentrat af urovækkende dybde. Han kan også fortælle så 'anderledes' og med så stor overensstemmelse mellem form og indhold, at det er en fryd. Både fortællingen selv og dens udsigelse fungerer efter mine begreber optimalt.

*Fjerne stemmer, stille liv* skildrer i en

række fragmenter livet i en engelsk arbejderfamilie i 1950'erne sådan som det opleves af familiens unge. Den stiller sig ikke tilfreds ved at se deres liv udefra i det forklarede overblik en sådan fortælleform kan give. Den kryber ind i sine unge personer og skildrer deres oplevelser og erindringer i disses abrupte og ofte tilsyneladende tilfældige karakter. Det er især angsten for en vaskeægte hustyrn af en utilregnelig far, der mænes frem. Ikke sådan, at vi bringes til at forstå faderens reaktioner. De er ligeså tilfældige for os, som de er for personerne, men sådan, at vi forstår angsten for hans pludselige og umotiverede vredesudbrud. Den tid, filmen skildrer, er nok så meget personernes psykiske tid, eller

deres oplevelse af den, som det er den historiske tid, handlingen udspillet i. I et ubesværet, men alligevel sjældent set filmsprog, formår Davies at få flere personers tanker til at glide fra nutid til fortid og tilbage igen. Han gør det fx ved at starte en scene på ét tidspunkt for derefter uden klip at lade kameraet køre en tur til siden, hvor det viser de associationer, starttidspunktet satte i gang. Sådan fungerer associationer, sådan hænger tiden sammen i vore hoveder, og sådan kan det gøres på film.

Med *Fjerne stemmer, stille liv* har Christian Braad Thomsens filmimport endnu engang vist, at den har sin store berettigelse i den danske biografverden.

Palle Schantz Lauridsen

## GODDAMNED GOTHAM CITY

**Batman** (...) USA 1989. I: Tim Burton. M: Sam Hamm og Warren Skaaren, baseret på Bob Kanes tegneseriefigur. F: Roger Pratt. Kl: Ray Lovejoy. P-design: Anton Furst. Mu: Prince. Medv.: Jack Nicholson, Michael Keaton, Kim Basinger.

Kan *Batman* anmeldes som bare en film? Kan man som anmelder vælge at se bort fra mediernes totale overgivelse til de hysterisk buldrende reklametønder, der har ledsaget denne filmhistoriens største sællert? Svaret må være nej. For godt nok gemmer der sig en mesterlig film bag de utallige lag 'hype', men at lukke øjnene for staffagen vil være at gå glip af årtiets mediepolitiske pointe.

I 1977 beviste *Star Wars* at den enkelte film kan gøres til en industri i sig selv. Merchandising blev det store hit, og med varierende succes har man lanceret følgeprodukter til samtlige storfilm siden da. Det seneste forsøg var med *Roger Rabbit*, der dog aldrig rigtigt fik tag i danskerne. Med *Batman* fik piben straks en anden lyd: først kom Princes soundtrack (som slet ikke er et soundtrack), så T-shirts, badges og diverse småting, og ved premieren havde hele landet kastet sig i støvet i næsegrus benovelse over den amerikanske mediemaskine. Bagmændene hedder Warner Bros., og de har ikke blot produceret filmen, de står også for soundtrack og novelization. Derudover har de købt tegneseriegiganten DC, og ejer herigenem rettighederne til alt hvad der er Batmanrelateret, inklusiv det kommercielt geniale logo. På denne måde er fænomenet *Batman* et stjerneeksempel på den tendens til centralisering, der præger senfirsernes mediebillende.

Og så er der jo filmen selv. Med DCs tegneserieforlæg i tankerne kan den ses på to måder: som Film og som Filmatisering.

Som Filmatisering er Tim Burtons udgave af *Batman*, på trods af visse fejl, langt den bedste tegneserieadaptation nogensinde. Forlægget er en række Batmanhistorier som radikalt ændrede superheltebegrebet: Frank Millers banebrydende 'The Dark Knight Returns' og 'Year One' samt Alen Moores 'The Killing Joke'. Med disse nytolkninger blev *Batman* forvandlet fra trikotklædt ridder til en plaget neurotiker uden superkræfter, men med en frygt og et raseri der holder ham i live - 90ernes helt.

Allerede fra filmens åbningsbillede understreges de nye rødder: Gotham City er en by i forfald, en smuldrende, regnvåd monolit, hvor solen aldrig skinner, beboet af menneskeligt affald og ledet af forbrydere. Hvor *Batman* i tv-serien måtte kæmpe mod ondskaben for at bevare Gothams amerikanske drømmeidyl, kan han her kun lindre smerten for en døende by. Den moderne superhelt kæmper i erkendelsen af, at han kun kan udsætte det uundgåelige - men han kæmper, og alene heri ligger det heroiske. Byens ondskab udkrystalliseres og legemliggøres i filmens skurk, Jokeren, der går gennem handlingen som en konstant vrængende karrikatur. Handlingen har mytens simple struktur: Det Gode og Det Onde personificeres og nærmer sig ad omveje hinanden til den finalekamp (karakteristisk nok placeret i kirken), hvor Det Gode vinder, og med udryddelsen af Det Onde har banet vejen for en ny orden. Så vidt er filmen bare en ny gennemarbejdning af populærfilmens standardmotiver.

*Batmans* største aktiv er Tim Burtons visuelle geni. Hele vejen igennem er filmen en designmæssig tour de force, med svimlende, gotiske dekorationer, en perfekt sans for farver og lysvirkninger, og en opfindsomhed der gør det let

at glemme historien og blot lade sig opsluge af scenerierne. Filmene er da også snarere struktureret omkring en serie tableauer end omkring den skeletagtige handling. Burton viste med sin *Beetlejuice* fra sidste år, at han har en forfriskende løbsk fantasi. En sammenligning med Terry Gilliam er helt rimelig (de har begge baggrund som animatorer), selvom Burton til tider er væsentligt mere pervers. Det er netop dette perverse træk der løfter fremstillingen af Jokeren, filmens egentlige hovedperson, fra en sædvanlig Jack Nicholson-omgang til en sort-komisk mesterpræstation. Burton fremdrager den dystre side, der altid lurer hos Nicholsons personer, og drejer den præcis så meget, at Jokeren bliver ægte skræmmende fremfor blot en karnevalsfigur.

Filmens svagheder ligger andre steder. Først og fremmest er Michael Keatons *Batman* for anonym, han udtrykker slet ikke den melankoli og depression der kendetegner Frank Millers fortolkning. Som mytologisk helt fungerer han udmærket - tavs, mørk og handlende - men Millers menneskelige dimension går tabt. Et andet problem ligger i at Jokeren præsenteret som entydigt ond. Hos Alan Moore er pointen, at *Batman* og Jokeren fundamentalt er ens, har samme oprindelse. I filmen smides dette overbord, og godt nok gøres de mytiske træk langt klarere ved at undgå denne ambivalens, men det sker på bekostning af en mere interessant personkarakteristik.

Når alt er sagt, når de sidste dønninger har lagt sig, vil *Batman* stå tilbage som endnu et bevis på, at Tim Burton er en af USAs mest spændende instruktører - så forskellig fra alle andre at hans navn alene kan bære millionprojektet. *Batman* er Tim Burtons film, og alene derfor er den så god!

Flemming Kaspersen