DEN VIRKELIGE DRIVKRAFT

Måske uskyldig (Presumed Innocent) USA 1990. I: Alan J. Pakula. M: Pakula, Frank Pierson efter Scott Turows roman. F: Gordon Willis. Mu: John Williams. P: Sydney Pollack, Mark Rosenberg. Med: Harrison Ford, Brian Dennehy, Raul Julia, Bonnie Bedelia, Paul Winfield, Greta Scacchi.

Raul Julia, Bonnie Bedelia og Harrison Ford i retssalen.

Hvor er det dog befriende at komme ud af en biograf uden at have bemærket et eneste pænt billede i den film, man har set. Jeg har været optaget af alt muligt andet undervejs. Først og fremmest med at følge med i den lidt komplicerede handling, der kræver at man har alle sanser åbne. Hvad man meget gerne har, fordi handlingen er utrolig spændende. Ikke en scene vises, uden at et eller andet nyt element lægges til historien og drejer den endnu en omgang.

Og når man så mæt og tilfreds af historiefortælling går ud af biografen, opdager man, at man har set en helt anden film. At dens virkelige historie handler om menneskelige facader, om tilbageholdte følelser, om modsatte temperamenters sammenstød. Og det er den dejlige modsigelse, der altid er i godt drama.

Men alligevel har vi alle set uendelige mængder af film og TV-spil, som brugte stort set alle kræfter på at beskrive og forståeliggøre deres personers indre univers. Deres psykologi. Personerne taler om sig selv og hinanden. Der er scene efter scene, som skal vise os, at personen har den og den egenskab. Og fem scener henne får vi scenen, hvor denne egenskab kommenteres osv. osv. Historien underordnes. Den er jo heller ikke så vigtig som menneskenes psykologi. Og vi følger høfligt interesserede med og tør knap nok sige, at vi kedede os en del undervejs, men billederne var da pæne.

Og så er sagen den, at jo bedre en historie er skrevet, jo flere kræfter kan man bruge på at fortælle den ydre handling, uden at det gør andet end at forstærke den virkelige drivkraft i enhver historie, de menneskelige følelser, instinkter, behov, ambitioner osv. De psykologiske film, jeg antyder ovenfor, svarer i virkeligheden til det forarbejde, der ligger forud for skrivningen af manuskriptet til en film som *Måske uskyldig*. Det er filmet research. Der mangler et par måneders hårdt arbejde.

At *Måske uskyldig* er uflot som billedfortælling er et lige så bevidst fortællelement, som koncentrationen om den ydre handling. Der er intet i billederne til at fjerne interessen fra de mennesker, den handler om. Og der er brugt lige så stor omhu i castingen af filmen af samme grund, som der er gjort med manuskript, billedstil, scenografi osv.

Alle personerne står helt inde på huden af tilskueren. Men på hver sin måde. Først og fremmest er der superstjernen, som Harrison Ford efterhånden er blevet til. Han er den tilknappede, følelsesforsigtige mand, der engang befriede en lige så forsigtig kvinde og giftede sig med hende. Men som befrier blev han ikke selv befriet, det tror han først at opleve i et forhold til en kollega i det offentlige anklagesystem. Men da hun opdager hans manglende killerinstinkt, at han er tilfreds med at være den evige nummer to i et hieraki, så dropper hun ham som en trist misforståelse. Han er både uforløst og desperat, og så findes hun myrdet og han bliver sat til at undersøge sagen og finde morderen.

Harrison Ford er 100% troværdig. Han er en rigtig mand, han kan græde uden at være ynkelig. Han er forknudret, han har begrænsninger, han er fortvivlet, selvransagende og meget følsomt registrerende over for omgivelserne. Hans anspændthed er ikke noget panser, det er en forstærkelse af hans sanselighed, som han blot ikke har noget udtryk for. Alle hans udtryk filmen igennem ligger inden for et meget snævert område, som vi registrerer i alle antydninger.

Hans kone, Bonnie Bedelia, spilles nærmest modsat. Alle hendes udtryk er tydelige, forskellige, hun er skiftevis den moderlige, den sårede pige, den kejtede elskerinde, den trofaste hustru. Lige til at tage på ordet. Der er ikke noget at tage fejl af. Tror vi og alle andre.

Dette er en retssagsfilm, for anklageren bliver selv anklaget for mordet og må forsvares. Raul Julia må filmen igennem kæmpe imod en maske af indolent, latinsk nedladenhed, som han bryder igennem med stor virkningskraft. Han er nærmest modcastet.

Brian Dennehy, som er den anklagede anklagers bjerg af en chef, er selve inkarnationen af den amerikanske velmenende karriereembedsmand. Han er en goodguy, som bider armene af folk, der svigter hans tillid. Hvad han mener, hans anklagede souschef har gjort. Scenen, da han konfronteres med Raul Julia i retssalen og hvor hans facade går i stykker, er igen et eksempel på det utroligt tydelige udtryk en scene kan få, når tilskuerne er helt klar på, hvad vi skal holde øje med, selv om virkemidlerne er ganske diskrete.

Man kan blive ved.

Men filmen vil huskes som Harrison Fords film. Uretfærdigt. Men en stjerne i den rigtige rolle tilfører en film noget, som selv Scott Turows kæmperomanforlæg ikke kan klargøre så stærkt, som stjernen kan. Det er en vare, en stjerne har at sælge, snarere end en kunnen eller en evne.

Endnu en af de film, der gør at man ikke behøver at skamme sig over at være filmfreak.

Mogens Kløvedal

DEN UMULIGE TANKE

Leg med døden (Flatliners) USA 1990. I: Joel Schumacher. M: Peter Filardi. F: Jan de Bont. Kl: Robert Brown. Mu: James Newton Howard. P: Michael Douglas, Rick Rieber. medv: Kiefer Sutherland, Julia Roberts, Kevin Bacon, William Baldwin, Oliver Platt.

Jo mere umulig tanken er, jo sjovere er den at tænke. Og jo mere underholdende er den at se udfoldet. Sådan er det for kliken i Joel Schumachers seneste film *Leg med døden*, og sådan er det for tilskueren i biografen.

Der er nemlig sket noget nyt med filmkunsten. Der er spredte spor af det i nogle af de nyere spillefilm, men det er først blevet markant nu, hvor vi står med foden inde i 90erne. Det nye ligger ikke i tematik eller emne. Ikke i indhold, karaktertegning eller fortællestil. Det ligger i selve filmen som medie. I måden filmen er film på. En sådan ny film er *Leg med døden* (og *Blue Velvet*, *Vilde hjerter* og måske nogle stykker flere).

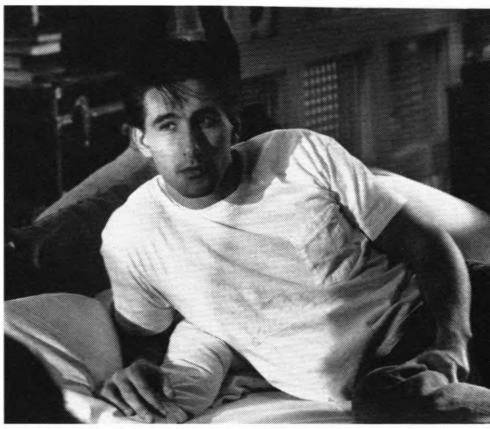
Leg med døden er blevet en af amerikansk films helt store, og overraskende, kassesuccesser i 1990. Og det er, tror jeg, ikke på grund af dens indhold, selvom det må siges at være noget uortodokst. Nej, det er, fordi filmen indfrier nogle forventninger, som dens publikum har til biografoplevelsen. Filmen henvender sig til et publikum, som ubesværet opfanger signaler og tegn i billedet, som læser filmen med en legende lethed, som giver plads for og krav om noget mere.

Det er en film, som taler til sanserne og som virker ved at være umiddelbart tilgængelig. Den gør ingen hemmelighed af, at den fortæller sin historie ved at sætte ind på (mindst) tre planer. Først er der den ydre handlings ungdoms-, kærligheds- og spændingshistorie. Den er ikke nyskabende, imødekommer blot de forventninger, man i almindelighed har til en god underholdningsfilm. Samtidig har den et opsigtsvækkende – i betydningen makabert og fascinerende/frastødende omdrejningspunkt, som sætter gang i næste lags dødstematik. Her rammer den veritable leg med døden ned i vores kollektive og kulturelt bestemte forhold til døden som noget tabubelagt og angstprovokerende. Det er altså ikke rart dette her, men sært dragende alligevel. Og med dette sensitive emne som afsæt brager det tredie lag imod os – selve sanseoplevelsen.

Leg med døden er et sansebombardement, der er retfærdiggjort i selve historien og derfor virker meget stærkere, end effektbrug i traditionelt fortalte film. Det er simpelthen en film, som i den måde, den er fortalt på og i brugen af mediet, giver den en tak mere. Altså en filmstil, som går ind under huden og fremprovokerer følelser. Derfor ligger dens kunst i selve oplevelsens intensitet.

På mange måder er det nemlig en både uhyrlig og banal historie, den fortæller. De fem hovedpersoner er unge medicinstuderende, som i deres studieforløb er nået til døden: til dissektionens makabre discipliner og samtidig til en altoverskyggende optagethed af, om der er et liv efter døden. Derfor begiver de sig ud i eksperimenter, der langt overskrider, hvad et almindeligt tænkende fornuftsvæsen kunne finde på. Med al deres lægevidenskabelige indsigt regner de ud, hvordan man næsten (!) risikofrit kan lade sig slå ihjel, være hjerne- og hjertedød i nogle minutter, og derpå blive genoplivet – med en indsigt, som hidtil har været uden for menneskehedens rækkevidde: er der noget på den anden side.

Filmen spiller med eftertryk på to af de mest dominerende normsættere i hele vor kultur: kristendommen og psykoanalysen. Med bulder og brag er vi klar over, at sådanne eksperimenter er hybris, man kan ikke ustraffet gøre sig til herre over liv og død – og så endda i Guds eget hus, under manende frescer a la Det sixtinske Kapels. Og straffen bliver – logisk nok – ikke pest eller sindsformørkelse, men dét, der ellers hører Dommens Dag til, nemlig at blive stillet til regnskab for sit liv. De unge vovehalse får vækket fortidens dybe traumer i en sådan grad, at traumerne nok ligner hallucinationer, men de opfører sig som skræmmende og hævnende virkelighed. Redningen er ansvarlighed og forsoning, over for Gud og over for livet selv.



William Baldwin flader ud.

På handlingsplanet er det altså en fuldkommen umådeholden film, Joel Schumacher har begået. Men hvis man kun får øje på den side af filmen, misser man pointen. For det svarer til at kalde *Casablanca* et rørstrømsk og sentimentalt kærlighedsmelodrama. Hvad den er. Men det er jo ikke pointen. Pointen ligger i, at *Leg med døden* også på det filmiske plan er en fuldkommen umådeholden film. Og det skal den være. For jo mere umulig tanken er...

Lene Nordin

FRA HYLDERNE

Forhøret (Przesluchanie) Polen 1982, udsendt 1989. I & M: Ryszard Bugajski. F: Jacek Petrycki. Kl: Katarzyna Maciejko. Medv: Krystyna Janda, Adam Ferency, Agnieszka Holland.

Lærker i snor (Skrivánci na nitich) Tjekkoslovakiet 1969, udsendt 1989. I: Jiri Menzel. M: Menzel og Bohumil Hrabal, efter novelle af Hrabal. F: Jeromir Sofr. Medv: Rudolf Hrusinskij, Vaclav Neckar, Jitka Zelenohorska.

Efter adskillige 'glasnost'-film, film hentet fra de sovjetiske censurhylder for intern selvkritik og -ransagelse, almindelig distribution og festivalpræsentation er turen nu kommet til film fra andre østeuropæiske lande, der siden efteråret 89 har beruset sig i den nyvundne frihed, der allerede nu er ved at vise sig ikke at være uden problemer. Heller ikke for Vesten.

De to her aktuelle film handler begge om den statslige terror under stalinismen og kan selvfølgelig derfor i dag synes at komme for sent, at være dokumenter om en forhåbentlig svunden tid, hvor statsmagtens ydmygelse og nedværdigelse af mennesket blev opfattet som legale midler til at skabe det lykkelige og frie kommunistiske idealmenneske. Men som filmkunst kommer de ikke for sent, er stadig seværdige og momentvis fremragende værker, hhv. tragisk bevægende og lysende af lun og underfundig satire.

Bugajskis film udspiller sig i halvtredserne, men blev lavet i 81-82, hvor den lige netop kom så sent frem, at knægtelsen af Solidaritet og etableringen af undtagelsestilstanden også satte sig spor i en fornyet censur, der bl.a. forbød denne film, der som noget ganske enestående i polsk film er privatproduceret af den af Andrzej Wajda ledede filmgruppe X. Og selvfølgelig måtte den forbydes: filmen om stalintidens horribelt umenneskelige undertrykkelse kunne alt for nemt ses som en kritik af samtiden.

Hovedpersonen er Tonia, en ung kabaretkunstner, der en nat pludselig arresteres og smides i fængsel. 'Jeg er uskyldig', hævder hun filmen igennem, og under de pinefuldt udpenslede forhørssceancer viser det sig da også, at man intet har på hende. Alligevel er fængslingen ikke en fejltagelse, for Tonia skal

bruges til at levere anklager mod kolleger: grotesk konstruerede anklager, der blot afslører et sygt systems paranoide desperation, og alligevel samtidig behovet for at have papirerne i orden, ikke mindst overfor omverdenen. Derfor skal hun underskrive sine 'vidneforklaringer' og dermed angive kolleger, og da hun konsekvent nægter, tages alle former for fysisk og psykisk terror i brug – samtidig med at forhørslederne faktisk beundrer hende for modstanden, ja den værste af dem forelsker sig i hende, besvangrer hende og begår selvmord. Han er som karakter måske udfoldet for lidt, men konsekvent er det selvfølgelig, at også han, som hele resten af historien, kun er oplevet og tolket sådan og så meget, som det er rimeligt med Tonia som den oplevende.

Bugajskis film er fremragende, er en lykkelig sammensmeltning af Krystyna Jandas hudløse og totalindlevende præstation og en instruktion, der insisterer på smerteligt sårbare nærbilleder, der afvikler historien, så vi oplever den fra Tonias position og som hende er uvidende om anklagernes substans, er som hende mere og mere rystede over den afgrundsdybe umenneskelighed, hun møder, og er som hende fanget ind i fængslets rædselsfulde celler, de nøgne forhørslokaler og kælderens torturrum. Det er en film, der ikke psykologiserer, men så meget desto mere intenst viser sine personer i situationerne.

Janda spiller sin rolle for fuld teatralsk udblæsning, men uden at gøre det til et udvendigt nummer, en selvpromoverende stjernepræstation. Tonia er ganske upolitisk og aldeles uden idealistiske falbalader. Hun lever sit liv på sine egne præmisser, og da hun arresteres, er hendes vægren sig mod anklager og krav om falske anklager mod andre ikke politisk modstand, men et simpelt udtryk for en menneskelig værdighed og en selvstændig personlighed. Hun bevæger sig fra simpel undren over anklagerne til principiel og personlig modstand, for at ende på randen af sammenbruddet, som en figur der bevæger sig gennem de sidste stadier og den afsluttende befrielse, som var det et mareridt oplevet i en søvngængeragtig hypnotisk tilstand. Det er en smertelig, pinefuld og sindssønderrivende oplevelse. Det er stor og bevægende kunst, der efterlader én mere rystet over menneskelig ondskab end ret mange andre film, jeg umiddelbart kan erindre mig.

Jiri Menzels film har lidt samme skæbne. Den blev optaget et par år efter hans internationale gennembrudsfilm *Skarpt bevogtet tog* fra 66, men da den skulle udsendes, havde de sovjetiske tanks allerede skudt det tjekkiske forår i sænk, og en film om stalinismens umenneskelige ansigt, selv i en barok og poetisk humoristisk, fordækt enfoldig fabel-version, kunne ikke mere accepteres.

Siden dengang i tresserne hvor Menzel sammen med Milos Forman og Ivan Passer tegnede sig for en ung og underfundig filmkunst, har tjekkisk film nærmest været et lukket land, og hvad vi har set af Menzel, der i modsætning til de to andre blev i landet, har fortalt om en filmkunstner med mundkurv på.

Lærker i snor udspiller sig på en losseplads i 50erne, hvor en række mennesker henslæber livet med at sortere gammelt jern, der skal omsmeltes til nyt, akkurat som de selv skal omsmeltes til nye mennesker, som partifunktionæren siger. For som det viser sig, så er de alle 'småborgerlige elementer': som f.eks. advokaten der har vovet at hævde, at en anklaget har ret til et forsvar; bibliotekaren der fortsat har udlånt dekadent filosofisk litteratur af f.eks. Schopenhauer og Kant, og musikeren der ikke vil indse, at hans saxofon er et borgerligt dekadent instrument. 'Jeg er den eneste sande arbejder', hævder det lille bureaukratiske mappedyr af en partifunktionær! Han kommer bl.a. for at iscenesætte omskolingen som en idyllisk læreproces, et symbol på systemets lykkelige menneskelighed.

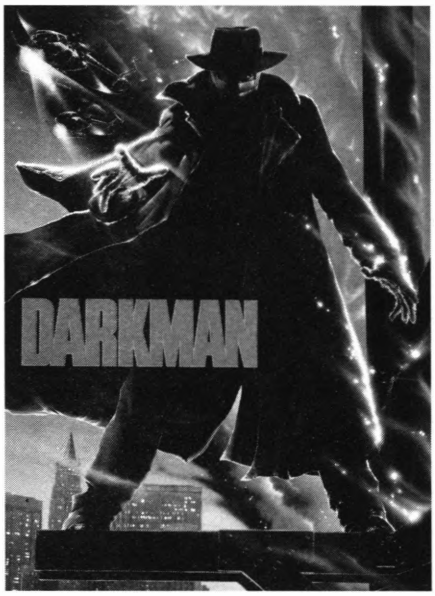
I en tilstødende lejr bor en flok unge kvinder i samme situation, og blandt de to grupper opstår der selvfølgelig en fordækt kontakt, en underfundig og sødmefyldt flirten der ender i et ægteskab mellem en ung enfoldig vogter og en bevogtet zigøjner. Menzel har altid set et frigørende potentiale i kvinden og sexualiteten, og således også her, hvor vogterens glæde over den lille lejlighed, han tror skal blive rammen om deres liv, ikke deles af hende. Han lærer at tilpasse sig hende og ender med at varme hænderne over den åbne ild i fællesskab med fangerne.

Filmen er bygget op i et fint væv af små, vittigt pointerede og underfundigt udleverende episoder, levende registreret af det musikalsk bevægelige kamera, der gør lossepladsen til en poetisk og absurd ramme. Charmerende og åndfuldt er den i sin hyldest til individet og individualismen og sanselig i sin registrering af samværets glæder. En veloplagt hyldest til livet og livsglæden.

Dan Nissen

EN LYSSKY AFFÆRE

Darkman(...) USA 1990. I: Sam Raimi. M: Chuck Pfarrer, Sam & Ivan Raimi, Daniel & Joshua Goldin. F: Bill Pope. Kl: David Stiven. Mu: Danny Elfman. P-design: Randy Ser. Med: Liam Neeson, Frances McDormand, Colin Friels, Larry Drake.



Plakaten siger det meste: som en flammeindhyllet krydsning af gadebums og superhelt står han der, Darkman, en dystert indtrængende skikkelse i sikker balance højt over storbyens tage - og med begge fødder solidt plantet i et univers, der er lige dele tegneserie og B-film.

Ligner plakaten mest af alt en tegneserieforside, så er filmen en tilsvarende kulørt affære, placeret midt imellem *Batman's* højtidelige mytologi og *Dick Tracy's* distancerede selvparodi, og med en ramasjangfaktor der fra første billede befinder sig i det røde felt. *Darkman* er historien om den unge videnskabsmand Peyton Westlake (Liam Neeson), der ved tilfældighedernes spil bliver det uskyldige offer for en bande særdeles ubehagelige forbrydere. Han tortereres halvt ihjel og omkommer tilsyneladende, da hans laboratorium ryger i luften - myndighederne kan i hvert fald ikke finde andet end et øre(!) i ruinerne. I virkeligheden er Westlake stadig i live, men forvandlet til et frygteligt vansiret monster, der med en udtalt forkærlighed for lange frakker, bløde hatte og snedige forklædninger begiver sig ud i natten for at give skurkene smæk og vinde sin elskede tilbage. Darkman er født...

Faderen hedder Sam Raimi. *Darkman* er hans fjerde film på otte år, og som hans første rigtige mainstreamproduktion har den været imødeset med en vis

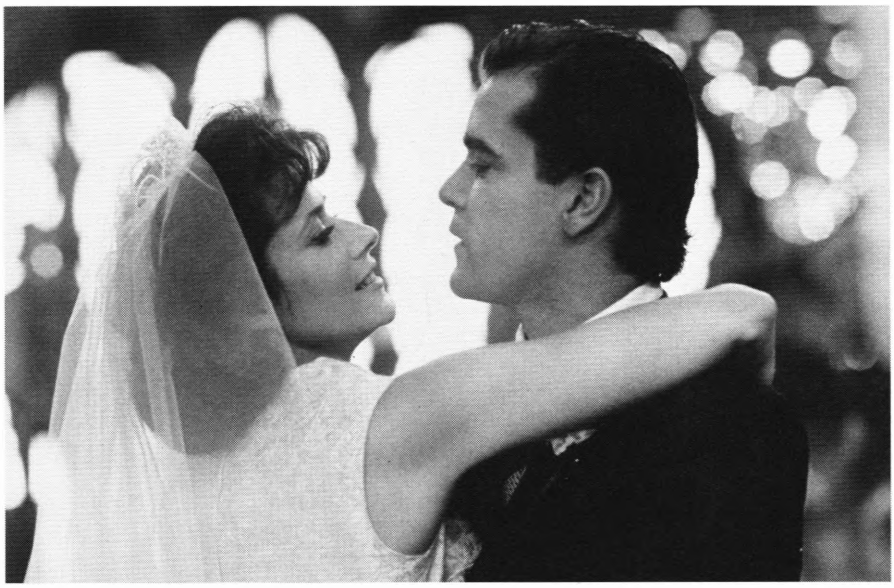
spænding. Ikke fordi han som et af horrorgenrens største kultnavne i 80erne har skabt tematiske revolutioner, men tværtimod fordi han har vist sig som et naturtalent i den meget vigtige disciplin at komme nye boller på suppen. Debuten var den frenetiske splatterfilm *The Evil Dead*(1983), som med det blå stempel fra en Stephen King, der formelig savlede af begejstring, og et rungende videoforbud i England, blev en af årtiets mest omtalte genrefilm. Med den demonstrerede Raimi, at stil sagtens kan erstatte plot, bare det gøres med eftertryk: fem unge tager op i en hytte i skoven, hvor de besættes af oldgamle dæmoner og begynder at hakke hinanden i småstykker – det er handlingen, resten er et konstant angreb på sanserne, hvor Raimi skamløst kaster alt, hvad han kan finde af genreklicheer og stilistiske virkemidler i hovedet på tilskueren. *The Evil Dead* er en film, for hvilken intet teknisk trick er for billigt, om det så gælder at lade kameraet forfølge de skrigende personer i flere minutter ad gangen eller at overfalde den sidste overlevende i slutindstillingen. Samme strategi anvendes i fortsættelsen fra 1987 og i Raimis samarbejde med Cohen-brødrene i slapstickkomedien *Crimewave* fra 1985.

Med *Darkman* har Raimi fået fødderne indenfor i det mere traditionelle Hollywood, og det kan ses. Manuskriptet har skruet ned for excesserne og op for persontegningen, og det større budget tillader lidt bredere armbevægelser og bedre skuespillere. Raimi har tydeligvis hørt efter, når producenterne talte til ham, og filmen synes sine steder at gå på kompromis mellem det excentriske og den sikre sællert. Derfor fungerer *Darkman* da også bedst i enkelte passager – navnlig i den helt brilliante indledning – og i enkelte detaljer (skurken, der nyder at klippe fingrene af sine ofre, det subjektive kamera på projektilerne fra en boltpistol...). Det er sådanne steder, at instruktøren viser sit sikre greb om klicheerne og de filmiske virkemidler, og sin evne til at dreje genreelementerne præcis så meget, at det bliver morsomt. Som en Sam Raimi-film savner *Darkman* en smule af det subversive vid, der især kan ses i *Evil Dead 2*, men som uhøjtidelig underholdning er den dog aldeles veloplagt, og et godt eksempel på en succesfuld blanding af tegneserie og B-film: mytologisk veltegnet uden at være prætentiøs, genrerefererende uden at være alt for indforstået. At nogle af effekterne knager fælt i fugerne, kan man således sagtens leve med... og så skriger dens slutning på en toer!

Flemming Kaspersen

FINE FYRE

GoodFellas(...) USA 1990. I: Martin Scorsese. M: Scorsese & Nicholas Pileggi. F: Michael Ballhaus. Medv: Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Paul Sorvino, Lorraine Bracco.



Vil du vide hvad 'the life' er? Så spørg Henry, for han ved det. Dengang alle legekammeraterne drømte om at blive brandmænd – drømte Henry om at blive gangster. Og det blev han så...

Martin Scorsese vil fortælle om det lille land i landet, og vælger selvfølgelig en fortæller, der har rødder begge steder; men fortælleren må nødvendigvis også fortælles, fordi han som dobbeltagent må beskrives fra mere end sin egen vinkel: fortællerens fortæller er hans helt udefra kommende kone. Henrys mor er sicilianer, og hans far er irsk, derfor kan Henry aldrig blive fuldgyldigt medlem af det italienske 'familienetværk'. Men fordi han fra starten er skrap, loyal, ambitiøs og dog spaghettikender lader alfaderen, Paulie, ham arbejde for sig. I starten parkerer han cadillacer og den slags – senere avancerer han til superskurk. Undervejs gifter Henry sig med Karen, som er jødisk småborger og derfor ikke særligt velbevandret i katolske ditto. Karen fortæller om Henry og dermed også om sit liv i det italienske minisamfund i storbyen New York.

Hun undres og undres ikke: Hvordan kan hendes ganske unge ægtemand smide om sig med penge, som han gør – ja, det spekulerer hun egentlig ikke over; men hun finder det besynderligt, at alle børn i miles omkreds hedder det samme som familiens overhoved. Efterhånden bliver hun fortrolig med besynderlighederne, fordi de hurtigt kommer til at udgøre hele hendes liv. Henry er broen mellem det bekvemme, småkriminelle sammenhold og den store - langt farligere – 'enhver sin egen lykkes smed' verden; han handler trods forbud fra Paulie med narko, men han gør det langt væk (i Pittsburgh), og den geografiske distance sætter så at sige netværkets uskrevne regler og dominans ud af kraft.

Netværket, dets hierarkiske struktur og den tryghed med hensyn til økonomisk og kulturel overlevelse, som gives, bliver hos Scorsese det positive spillerum – det negative opstår i bruddet med den givne orden. Der er ingen tvivl om, at Paulie og gutterne i hans vægt- og aldersklasse er gangstere, men deres synder er normalt af rimelig hyggelig og provinsiel karakter: De sælger stjålne smøger og sprut og opkræver 'beskyttelsesgebyrer' fra de småhandlende; de kender de lokale strømere, som gladeligt gør sig fortjente til smør på kagen; men de dræber ikke mere end absolut højst nødvendigt, og de giver sig under ingen omstændigheder i lag med narkohandel. Den yngre generation derimod – og heriblandt Henry – går anderledes voldsomt til værks. De likviderer hvemsomhelst, nårsomhelst. Og fordi *mer' vil ha' mer'* forhandler og bruger de hårde stoffer i stor stil.

Filmen fremstiller sit uhyggelige indhold med en galgenhumor, der med latterens befrielse giver os muligheden for at fundere over mafiabegrebet udfra en sociologisk vinkel. Når vi ikke er skræmte halvt til døde, har vi overskud til at se de årsager og sammenhænge, der træder frem af et ellers dæmoniseret univers.

Hanne Charlotte Jacobsen & Maren Pust

TEGNE TEGNE TEGNEFILM

Asterix – Operation Bautasten (Asterix et le coup du menhir) Frankrig 1989. I: Philippe Grimond. Dansk I: Nis Bank- Mikkelsen.
Babar – Elefanternes Konge (Babar – The Movie) Canada 1989. I: Alan Bunce. Dansk I: Birthe Frost.
Den lille havfrue (The Little Mermaid) USA 1989. I: John Musker, Ron Clements. Dansk I: Birthe Frost.
Fuglekrigen i kanøfleskoven. Danmark 1990. I: Jannik Hastrup. M: Bent Haller.
Skøre Teenage Ninja Skildpadder (Teenage Mutant Ninja Turtles) USA 1990. I: Steve Barron. M: Bobby Herbeck. F: John Fenner. P- design: Roy Forge Smith.

Asterix er i trykt form først og fremmest for større børn og voksne. Som biograffilm er den så absolut for mindre børn. Senest har vi kunnet møde de populære figurer i *Asterix - Operation Bautasten*, som er et sammenkog af historierne i flere forskellige tegneseriealbums. Filmen er en hån mod mediet, den rammer i den grad forbi målet i ethvert henseende: Først og fremmest fungerer animationen dårligt i forhold til baggrundene – personerne bevæger sig ikke *i* landskaberne men *på* dem. Dernæst er der i historien indlagt nogle psykadeliske 'flip-numre', der *kunne* have været interessante, nyskabende eksperimenter, det er de bare ikke - vi får nogle malplacerede efterligninger af 60ernes evindelige syretrip. Man har bl.a. yndet at lade elektriske 'pigtråds- instrumenter' indgå i udskejelserne, og dermed forsvinder hele den satiriske ide med serien. Når den oprindelige tegneserie placerer en stramtandet sekretær, der stenograferer med hammer og majsel på en stenplade som bifigur i historien, da demonstrerer den – dels i sin forkærlighed for detaljen dels i forvrængningen af den moderne hverdag – en humristisk fremstilling af *tilskueren*. Men når filmen lader moderniteten optræde som sig selv – og endda uden samme detaljerigdom – da hviler hele vægten bombastisk på anakronismen, der afhængig af smag og behag kan være morsom, det er blot ikke den *selvironiske* latter, der spilles på.

Babar er bar' en elefant – men usædvanligt civiliseret. Hvorfor han er så civiliseret kan man erfare ved at læse den allerførste Babar bog fra 1933, den hed Historien om Babar. Denne fortælling er på flere måder genial, fordi den som børneunderholdning indeholder et rigt mål af socialisering/dannelses-elementer, som vi være identificerbare hos ethvert barn. Som voksenunderholdning fungerer den ligeledes fint, fordi både streg og sprogbrug på komisk vis vender op og ned på værdier og normer. Den er et lille hverdagsværk, der er beregnet til at berige børn og voksne med en *fælles* oplevelse.

Babar burde altså kunne blive en god film, men først nu, da figuren har 60 år på bagen, er den langt om længe filmatiseret; *Babar – Elefanternes Konge* har imidlertid kun meget få af de kvaliteter, der kendetegnede billedbogen fra 1933. Det værste ved den er, at den er rædsomt kedelig, hvis man er over 7 år (den er frarådt under 7!). Desuden lider den af samme fejl, som ovennævnte *Asterix*: Teknisk set skraber man bunden – forestillingen ligner mest af alt en projektion af figurer (med meget mekaniske bevægelser) på en bagved kørende diasserie. Og anakronistiske, drømmeagtige indslag gør det ikke bedre – en hel del af de tilstedeværende børn i børnehavealderen hylede højt af angst.

I juledagene kommer vi i TV til at stifte nærmere bekendskab med en del af de nævnte tegnefilmfigurer, og i denne form er de unægtelig nemmere at sluge. *Babar* er f.eks. god, fordi den i episodiske serieafsnit spiller på infantile, uskyldige handlingskomponenter, der kan forstås af børn – uden at de samtidig skræmmes til døde.

Den lille Havfrue i Disneys version gør derimod på ny biografoplevelsen optimal. Den har lige præcis de ingredienser, der gør en ægte Disneytegnefilm til et *rigtigt* eventyr. I persongalleriet blandt syngende dværge, lede hekse, skøjtende kaniner, flittige mus og andet godtfolk er der plads til mange flere. Havfolkets ærværdige hofkomponist, Sebastian, der udover at være komponist og dirigent også er krabbe, er blot en af den nye films mange biroller, der nu indbefattes i ovennævnte udødelige forsamling. Ingen af dem har noget med H.C. Andersen endsige virkeligheden at gøre, men på den anden side har hverken salig Andersen eller virkeligheden noget med tegnefilm at gøre. Havjomfruen og den noble prins er til gengæld i en vis forstand gjort til 'tomme' personer, og det er der god mening i, for det er jo dem, vi skal identificere os med. Vi skal kunne se vore egne ansigter i deres, og personligheden skal i lighed med frokostavisernes daglige horoskoper passe på enhver. Vi køber for en stund adgang til selv at deltage i eventyret, og bagefter er vi måske lidt bedre til at få øje på hverdagens eventyrlige oplevelser. Vigtigt er det naturligvis, at illusionen holder. I højteknologiens tidsalder burde en adækvat billedkvalitet være en selvfølge, men man kan stadig ikke lave en computer-animeret tegnefilm, der når den håndlavede så meget som til sokkeholderne. Alverdens TV- stationer formelig sprøjter computeranimerede tegnefilm ud i hybridnetramte stuer – men tegningernes og bevægelsernes kvalitet er så ringe, at man nærmest skal anstrenge sig for at opretholde det for fiktionen nødvendige identifikationsniveau. Heldigvis har Disney – og som vi senere skal se den danske tegnefilmindustri – ikke ladet sig lokke over i den boldgade: Hver eneste luftboble i *Den lille Havfrue* er tegnet i hånden – så det er jo noget af en dyr affære, men på længere sigt skal boblerne nok vise sig at være en glimrende investering.

Fuglene flyver faktisk ikke altid i flok – og hurra for det. Nogen gange vinder de små over de store – andre gange bliver de ædt af dem. Den danske tegnefilm *Fuglekrigen i Kanøfleskoven* kan udmærket tolkes som en allegori på den globale tegnefilmsituation. Lad det være usagt hvem, de enkelte figurer i *Fuglekrigen* repræsenterer i en sådan allegori.

Filmen byder fuldt ud på niveau med tilsvarende Disney- produktioner på en mængde 'personligheder'. Hovedpersonerne - de små fugleunger – er som Disneys prins og havfrue relativt 'tomme', og også i dette tilfælde er det med god grund. Uglen er en umoralsk fordrukken fupmager, der bilder børnene ind, at han går på universitetet hver aften; i virkeligheden vælter han sig liderligt rundt blandt bare høns ude på 'røret', der i ordets bogstaveligste forstand er et kloakudløb – situationen er formodentlig ikke ukendt blandt moderne børn!

Teknisk set er *Fuglekrigen* på flere måder i særklasse, hvor Havfruen kostede ca. 120 mil. at producere, da klarer den danske sig med sølle 13-14 mil. – og trods det er kvalitetsforskellen overkommelig lille. *Fuglekrigen* er som Disney-produktionerne en fuldt animeret film, hvilket

bl.a. betyder, at alle figurer tegnes fra grunden i hvert eneste billede (almindeligvis 12 forskellige tegninger pr. sekund). I en begrænset animation ændres tegningerne ikke, der påføres den statiske figur selve bevægelsen, hvilket selvsagt giver en temmelig 'stiv' helhed. Et godt eksempel på begrænset animation er *Flintstones*, hvor effekten af denne meget billigere produktionsform er udnyttet som komisk pointe. Et 'dårligt' eksempel er *Asterix*, hvor den manglende bevægelsesmæssige elegance bliver en udtalt svaghed. I både *Babar* og *Asterix* led illusionen under 'lysbilled- syndromet', Disney kommer over dette problem ved at ofre mange streger på sine figurer. Stregerne giver en fornemmelse af 3- dimensionalitet, hvilket bløder overgangen mellem flad figur og rumlig baggrund noget op. En anden vigtig faktor i dette forhold er farverne: Jo større farvebevidsthed og variation, jo bedre løsning af lys/skygge situationen, som ved stadige ændringer befordrer livagtigheden.

I *Fuglekrigen* har man løst problemet på en anden måde - løsningen er økonomisk nødvendig, idet hver en lille streg koster mange penge – men den er heldigvis så god, at filmen teknisk set ligger tættere på Disney end på de øvrige. Først og fremmest vælger filmen at vise færre figurer pr. billede, men til gengæld med flere streger. Dernæst er det totale farvedesign af figurer i relation til baggrunde meget grundigt gennemarbejdet, så helheden er homogen. Desuden benyttes et såkaldt højlys ved optagelserne, så figurerne glider sammen med baggrundens dybder.

Teenage Mutant Ninja Turtles er dels en almindelig 'ikke-animeret' spillefilm dels en TV-tegnefilmserie. Det bedste man kan sige om spillefilmen er, at den har skubbet et veritabelt inferno af handel og vandel foran sig. Man kan købe Turtles tandkrus, seriehæfter, tyggegummi, dukker, Turtles alting... – Det samme gælder *Babar*. Turtles filmen har også skubbet et rygte foran sig, nemlig at den skulle være så fabelagtig morsom – men det kan sandelig diskuteres; til gengæld er det uomtvisteligt, at den grove realistiske vold flittigt dyrkes. Ironisk nok er filmen hverken tilladt eller anbefalelsesværdig for børn, og samtidig er den et nummer for stupid for et voksent publikum.

Tegneserien er teknisk set, hvad man kunne forvente - d.v.s. at den hører under kategorien 'stærkt begrænset animation'. Det kan især børn godt leve med, eftersom actionniveauet er i top. De gammeldags tegnefilm havde også et action-niveau, hvor speederen var konstant i bund, men ligegyldigt hvor galt det gik de involverede figurer, da kunne man være sikker på, at de aldrig døde. Fiktionen ophævede slet og ret begreber som død, sex og peristaltik, og dermed kunne de slippe afsted med grusomme ting uden at vække afsky eller skræk. Vor tids udgaver af action-tegnefilm skaber ingen tabuer, og derfor egner de sig dårligt for voksne, der er opdraget med serier som *Roadrunner*. Børn derimod sluger med stor sindsro actionmættet vold, død, sex og prut – det *er* jo bare tegnefilm!

Maren Pust

KÆRLIGHEDEN SLETTER ALLE SPOR

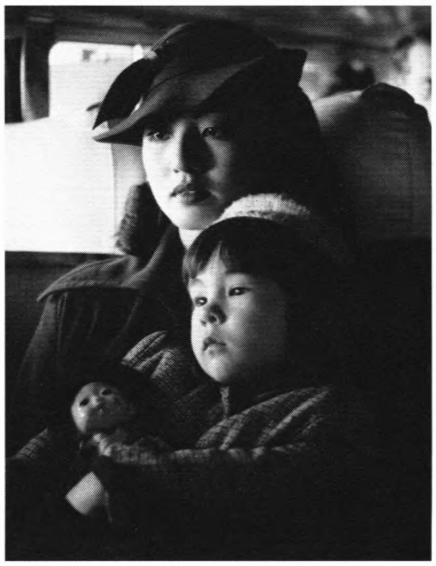
Kom og se Paradis (Come See the Paradise) USA 1990. I & M: Alan Parker. F: Michael Seresin. Kl: Gerry Hamblin. Mu: Randy Edelman. P-design: Geoffrey Kirkland. Med: Dennis Quaid, Tamlyn Tomita.

Fjernt i en blomsterkranset mark vandrer en lille pige og hendes mor, der snakker sammen, mens de nærmer sig. Tæt på afsløres, at de amerikanske stemmer tilhører to japanere. Moderen fortæller den historie, som herefter fortsætter i flashbacks. Om Jack, der gennembryder immigranternes kulturbarriere og bliver gift med Lily, som sammen med deres datter og sin japanske familie interneres efter Pearl Harbor.

Familiens skæbne som repræsentativ for overgrebene mod japansk-amerikanerne under krigen er tidligere skildret i John Kortys fremragende TV-docudrama *Farewell to Manzanar* (76) – navnet på kz-lejren i Mojave-ørkenen i Californien. Parkers film har til tider et naturligt, lidt grumset lys, der lægger et realistisk tidsbillede, som han lader tale for sig selv: selvfølgelig var overgrebene forkastelige. Tidligere films dynamiske stil og det aggressive sociale engagement fra *Mississippi Burning* er lagt på hylden, og i stedet vokser ud af den sociale misere det store melodrama om den umulige kærlighed, der overvinder alle odds.

Til disse odds hører de kulturelle skel, hvor der er den hvide amerikaner, som må tilpasse sig den japanske familie, som underordner sig alle samfundets regler og krav, mens Jack er en oprører, der ustandselig kommer galt afsted i sin kamp mod undertrykkelse på arbejdspladsen (bl.a. som filmoperatør!). Konfliktstof er der altså nok af, men selv om det træder klart nok frem i historien, så dæmpes det i forløbet til en konstatering, et tidsbillede på linie med gamle biler og tøjmode – en atmosfære, der kan sætte kærligheden i relief og danne baggrund for poetiske situationer i smuk billedopbygning, blødt lys, bredt malende musik og længselsfulde ansigtsudtryk.

Ligesom kærligheden overvinder alt, er det tydeligvis meningen at stilen skal overvinde historien, så følelserne bruser frem over konflikterne. Det er en god måde at lave film på, for fiktion drejer sig om følelser, ikke om fakta. Men i Parkers udformning lykkes det ikke ganske. Det er som om, han er bange for at give los, kærligheden er smuk, men ikke så intens og lidenskabelig, at den overbeviser om, at den overvinder. Den må have hjælp – og får det. Konflikterne dæmpes, så de forsvinder fra historien, før de er blevet løbet over ende – som om følelsesbruset havde gjort sit arbejde - med det resultat, at følelserne ikke rigtig har noget at slås med. Således er Jack ikke kun magtesløs, men også næsten helt fraværende i fortællingen, mens familien er interneret. Når de til sidst genforenes i dampen fra toget på den øde station, er det gået for let, og det er snyd.

Men uhørt smuk er filmen. Som mindet om en kærlighed, der ikke er mere, men alligevel lever i erindringen.

Kaare Schmidt