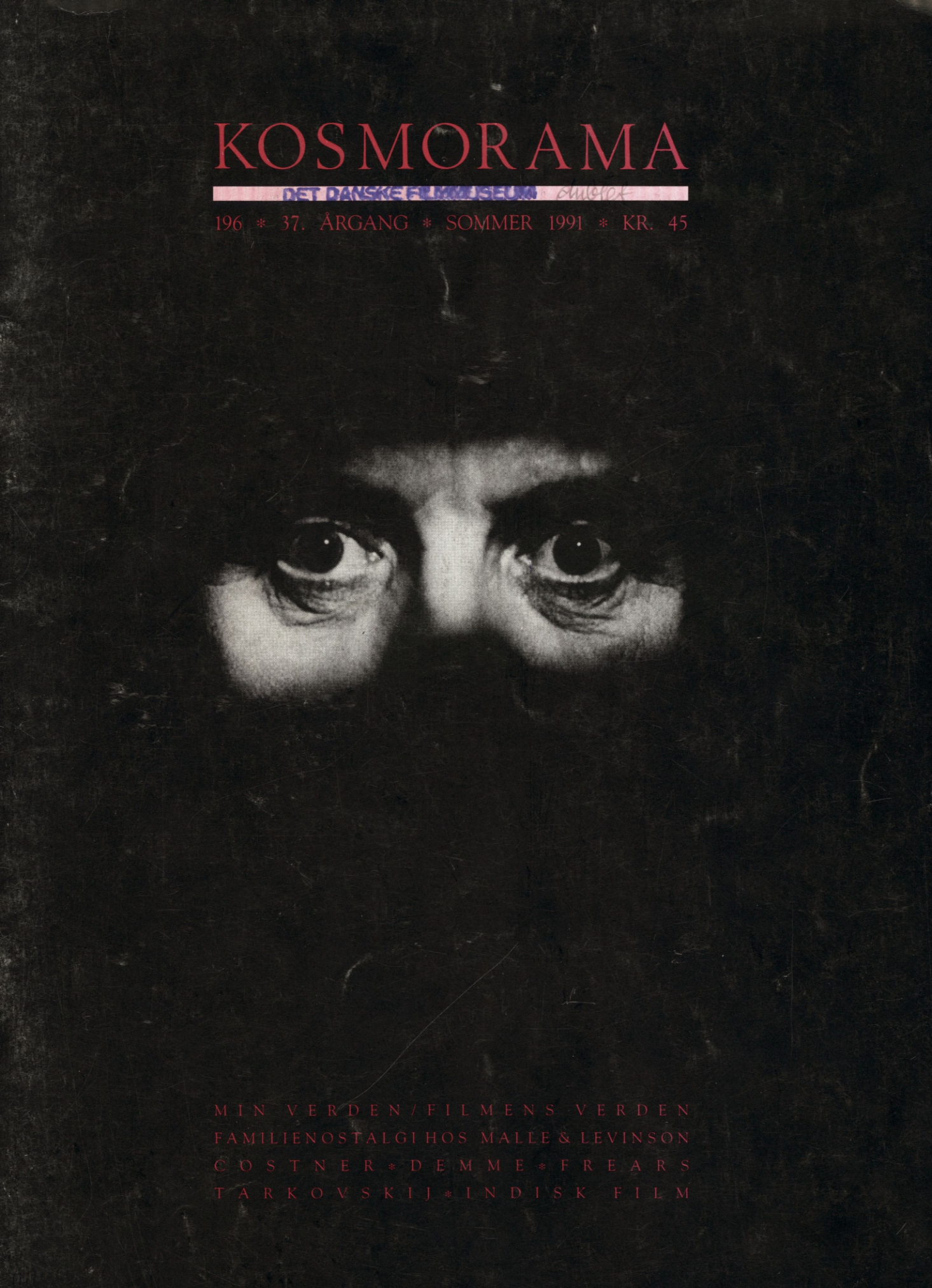
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUM

196 * 37. ÅRGANG * SOMMER 1991 * KR. 45



MIN VERDEN/FILMENS VERDEN

FAMILIENOSTALGI HOS MALLE & LEVINSON

COSTNER * DEMME * FREARS

TARKOVSKIJ * INDISK FILM

I N D H O L D

KLIP 4

På TRYK 5

MIN VERDEN/FILMENS VERDEN
Maurice Drouzy interviewer Martin Drouzy 6

DANSER MED ULVE
Traditionens styrke/*Niels Jensen* 16

AVALON
Er familien kønnest i biografen?/*Susanne Fabricius* 18

ÆRLIGE SVINDLERE
Bedragere og selvbedragere/*Dan Nissen* 20

MIG OG CENSUREN
Polens vigtigste film/*Carl Nørrested* 23

ONDSKABENS ØJNE
Det amerikanske mareridt/*Flemming Kaspersen* 24

MILOU I MAJ
68 – Der var engang/*Erik Svendsen* 26

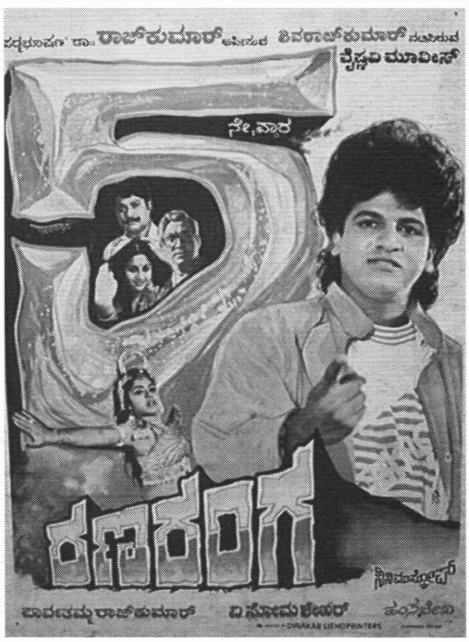
INDISK FILM
Mytologi, effekter og alle disse sange/*Ulla Skram-Jensen* 29

AT ERKENDE VERDEN
Menneskeskildringen i Tarkovskijs film/*Lena Israel* 34

EN GOD HISTORIE
Mogens Kløvedal hopper i sædet 38

VÆRD AT SE?
Epilogue, Millers Crossing, Skytsenglen 39

TJEK 42



DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

196 * Sommer 1991 * 37. Årgang

Forsiden: *Anthony Hopkins øjne/Ondskabens øjne.*
Bagsiden: *Kevin Costner i Danser med ulve.*
Til venstre: *Geena Davis i Hurtige penge.*
Herover: *Fra Avalon, Michel Piccoli som Milou i maj og en indisk filmplakat.*

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepelern. Layout: Dan Nissen og Maren Pust. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 10-16, eller på giro 6 04 67 38.

Filmpriser 91

*F*ra dansk hold havde man i år håbefuldt indstillet Birger Larsens *Lad isbjørnene danse* til den treogtresindstyvende Oscar uddeling. Uheldigvis fik the Academy of Motion Picture Arts and Sciences ikke forvekslet *Dance of the Polar Bears* med *Dances with Wolves,* og bedste udenlandske film endte med at blive den schweiziske *Journey of Hope.*

Oscar uddelingen var igen i år garneret med et tre-en-halv-times show, hvor den efterhånden faste vært, Billy Crystal, benyttede lejligheden til at gøre reklame for sin kommende film, samt afleverede en perfekt Robert de Niro parodi. Showet var produceret af Gil Cates og instrueret af Jeff Margolis.

Oscar
Som det med en monumental tilsnigelse i visse dele af dagspressen blev beskrevet, fik vi i stedet en 'dansk' Oscar via Jeremy Irons' prisbelønnede fortolkning af den danske adelsmand Claus von Bülow i filmen *Frikendt...?.* Få vil formentlig have overset, at *Danser med ulve* blev årets bedste film, og følgeligt gik prisen for bedste instruktion til Kevin Costner. Ialt scorede filmen 7 Oscars bl.a. for bedste manuskript adapteret fra et andet medium, Michael Blake på basis af egen roman, samt for John Barrys musik. Bedste kvindelige skuespiller blev Kathy Bates for rollen i Rob Reiners *Misery.* Bedste original-manuskript var Bruce Joel Rubins *Ghost.*

B.A.F.T.A. prisen
Ved den toogtyvende prisuddeling foretaget af The British Academy of Film and Television Arts blev denne prisuddelings eksistensberettigelse stærkt omstridt, da amerikanske og andre udenlandske film løb med alle priserne på bekostning af Englands hjemlige produktioner. Bedste film blev *GoodFellas* og bedste instruktør Martin Scorsese. Bedste kvindelige hovedrolle blev leveret af Jessica Tandy i *Driving Miss Daisy* og bedste mandlige af Philippe Noiret i *Mine aftener i Paradis.* Akademiets Fellowship Award gik i år til Louis Malle.

Felix
Den tredie fælleseuropæiske filmprisoverrækkelse fandt sted i Glasgow. De væsentligste priser fordelte sig således: Gianni Amelios italienske *Porte Aperte* modtog en Felix som bedste film. Årets bedste unge europæiske film blev Kenneth Branaghs *Henry V.* Branagh modtog også en Felix for bedste mandlige hovedrolle, i sin egen film. Bedste kvindelige hovedrolle blev spillet af spanske Carmen Maura i *Ay Carmela.* En pris for livsværk gik dette år til Polens Andrzej Wajda.

Guldbagge
Den svenske guldbaggejury fordelte i år deres Guldbagger som følger: Bedste film blev *God aften, Hr. Wallenberg,* og Kjell Grede modtog prisen for bedste instruktion af denne film. Bedste kvindelige hovedrolle blev spillet af Malin Ek i *Skytsenglen.* Bedste mandlige hovedrolle gik til Börje Ahlstedt i *Kaninmannen.* Emir Kusturicas *Sigøjnernes tid* var bedste udenlandske film. En særlig branche-pris gik til Nils Petter Sundgren, tilrettelægger af svensk tvs *Filmkrönika.*

César
Ved det franske L'Academie des Arts et Techniques du Cinemas César-prisuddeling i '91 fik Jean-Paul Rappeneaus *Cyrano de Bergerac* alt andet end en lang næse – faktisk modtog den 10 priser ud af hele 13 nomineringer! Herunder for bedste instruktion og bedste film. Bedste mandlige hovedrolle gik til fransk films største, og tilsyneladende eneste, mandlige stjerne, Gérard Depardieu, for titelrollen i *Cyrano.* Bedste kvindelige hovedrolle blev spillet af Anne Parillaud i Bessons *Nikita.* Bedste udenlandske film blev Peter Weirs *Døde poeters klub.* En særlig César for livsværk gik til Sophia Loren.

Bodil
I det hjemlige nåede man frem til filmmedarbejderforeningens treogfyrretyvende Bodil-uddeling. Bodil'erne fordelte sig i al væsentlighed således: Bedste film/bedste instruktion gik til *Lad isbjørnene danse,* instrueret af Birger Larsen. Bedste skuespiller i ledende rolle gik til Tommy Kenter for samme film. Bedste skuespillerinde var Trine Dyrholm i *Springflod.* Bedste europæiske film blev i år Krzysztof Kieślowskis *Dekalog.* Bedste amerikanske film blev Scorseses *GoodFellas.*

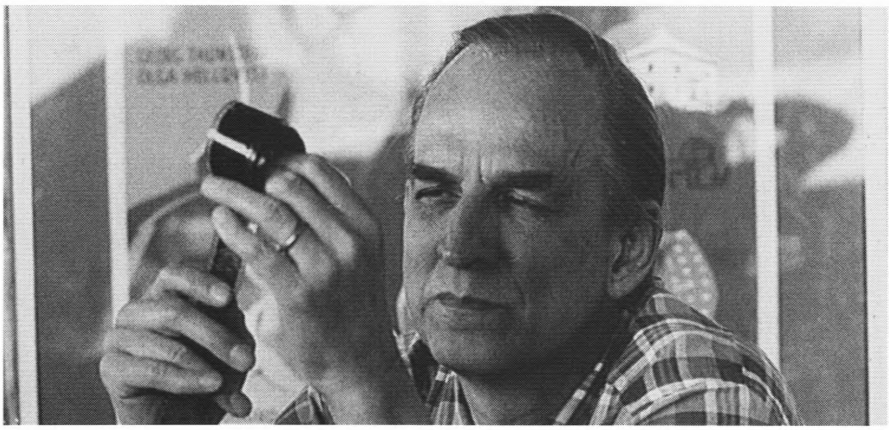
Robert
Det Danske filmakademis Robert blev uddelt for ottende gang og fordelte sig på følgende hænder: Bedste danske spillefilm blev Birger Larsens *Lad isbjørnene danse,* hvor Tommy Kenter fik prisen som bedste mandlige skuespiller. Bedste skuespillerinde blev polske Dorota Pomykala i *Kajs fødselsdag.* Giuseppe Tornatores *Mine aftener i Paradis* blev bedste udenlandske film. En æres-Robert gik til tegnefilmmanden Jannik Hastrup.

Bedste premierer
Ved Sammenslutningen af Danske Filmkritikeres 24. generalforsamling blev der stemt om de ti bedste biografpremierer i året 1990. Det faldt således ud:

1. *Dekalog* (polsk, Krzystof Kieślowski).
2. *GoodFellas* (amr., Martin Scorsese).
3. *Kommisæren* (sov., Aleksander Askoldov).
4. *Mine aftener i Paradis* (ital., Giuseppe Tornatore).
5. *Vilde hjerter* (amr., David Lynch).
6. *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker* (eng., Peter Greenaway).
7. *Døde poeters klub* (amr., Peter Weir).
8. *Hvad er klokken?* (ital., Ettore Scola).
9. *Min venstre fod* (irsk, Jim Sheridan).
10. *Små og store synder* (amr., Wody Allen).

Peter Risby Hansen

Det räcker...



'Laterna Magica' fra 1987 er et hovedtræk i den biografiske litteratur på verdensplan og bør forblive Ingmar Bergmans definitive testamente.

'Billeder'/'Bilder' fra 1990 virker som en unødig riden på succesen, måske opstået via et høfligt pres fra Norstedts Förlag om en fortsættelse. Selvom det måtte blive til et opgør med selvsamme forlags 'Bergman om Bergman' fra 1970, kunne det måske føre til en fornyet interesse omkring denne bog, som inspireret af Truffauts samtale med Hitchcock var værksamtaler med kritikerne Jonas Sima, Torsten Manns og Stig Björkman omkring Bergmans samlede oeuvre på film. Den bog har Bergman nu for alvor set sig gal på. Hans nyfortolkning i 'Billeder' adskiller sig dog ikke radikalt fra denne bogs, skønt de nu bygger på et gennemsyn af filmene, samt et interview (med en åbenbart indforstået beundrer Lasse Bergström), som Bergman sidenhen har udformet til egen prosa med belæg fra arbejdspapirerne og dagbøger. Derved får analyserne gennemgående et mere biografisk præg.

Det Bergman egentlig ærgrer sig over ved 'Bergman om Bergman' er, at han retrospektivt så sig nødsaget til at stå skoleret for 68'erne, som historien heldigvis har givet så grumme uret. Hans begejstrede udsagn om TV-mediet fra dengang, lyder i dag som det eneste anstrengte forsøg på rigtigt at være med på noderne. Interviewerne Sima og Manns tages åbenbart aldrig til nåde, mens Stig Björkman accepteres: 'I begyndelsen af sin karriere var han selv en talentfuld filminstruktør. Vi talte konkret og havde vores profession at bygge på' ('Billeder' s. 11). Jeg tror ikke det er ment perfidt, men Ingmar Bergman er da fuldt bevidst om, at Björkmans filmindsats udelukkende kan sætte hans egen i relief. Sima, der stod for bogens 'samfundsrelaterede' spørgsmål, skal ligefrem gendrives så effektivt, at Bergman i 'Billeder' næsten ser sig nødsaget til at benægte *Fängelse* som værende fyrtiotalistisk (jvf. dansk udgave s. 145 ff) – en film som Sima netop udnævnte til et fyrtiotalistisk kompendium. Dette nag, der af Bergman ligefrem opfattes som et inkompetent anslag imod professionalismen, kommer generelt til udtryk i hans karakteristik af en genstridig medarbejder under indspilningen af *En passion:*

'Det var altså i 1968. Årets specielle bacille nåede også frem til indspilningen på Fårö.

Sven havde en kameraassistent, som vi havde arbejdet sammen med i flere film. Han var lavstammet og gik med runde sygekassebriller. Ingen havde arbejdet så flittigt og dygtigt som han. Nu var han omformet til aktiv agitator. Han sammenkaldte til store møder, hvor han anklagede Sven og mig for at opføre os diktatorisk, og han forlangte, at alle beslutninger blev taget af gruppen som helhed. Jeg fremførte, at de, der ikke kunne lide vores måde at arbejde på, kunne tage hjem næste dag med fuld løn. Jeg havde ingen planer om at lave om på mine indspilningsplaner og agtede ikke at indhente kunstneriske råd hos gruppen.

Der var ingen, der ville hjem.'
(s. 309 f).

Godt nok – men bid mærke i Bergmans karakteristik af manden. Bergman ser sig selv som den ranke omkringfarende besatte skaber, der skal stå til regnskab overfor den personificerede middelmådighed. Mon ikke embedsmanden i den berømte skattesag ville få samme karakteristik – og måske enhver kritiker uden baggrund i praktisk filmarbejde.

Der er noget selvretfærdigt ved denne bog. Desuden fylder Bergmans præstefar efterhånden alt for meget i min kulturelle horisont. Et andet problem er måske, at tolkningerne får en tak i den private retning. Men de er immervæk brillante, ordnede i tematiske blokke, som giver den samme kalejdoskopiske personligt dirigerende sammenhæng som 'Laterna Magica' – men hvorfor netop ikke holde der? Nu er 'Billeder' tillige blevet smagfuldt illustreret ('Laterna Magica' var uden illustrationer). Det er sket med afsæt i 'Bergman om Bergman', hvad layout angår og med undgåelse af decideredе gentagelser. Belysningsovervejelserne i samarbejde med Sven Nykvist er grundigt udredt og begrebsmæssigt klargjort i 'Billeder', men faktisk ikke anskueliggjort godt nok i billedmaterialet. En billedkunstnerisk reference til Axel Fridell (s. 31) er anderledes informativ som kommentativ henvisning.

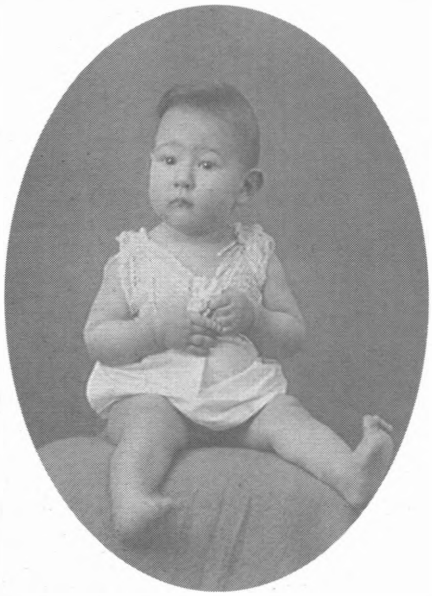
Det er som om al billedbevidsthed hos Bergman ifølge ham selv er blevet udviklet i samarbejde med Sven Nykvist. Bergmans tidligere fotografer, bl.a. Göran Strindberg og især Gunnar Fischer (indtil 1958), lades så godt som i stikken. Det finder jeg direkte amoralsk fra Bergmans side.

Bergman er en institution i svensk og i det hele taget nordisk film, og en hel skuespillergruppe er ligeledes gennem ham blevet institutionaliseret til internationalt gennembrud. Men det er velnok *Fanny og Alexander,* der vil sætte sit vedvarende præg på fremtidige nordiske film- og TV-prestigeproduktioner. Ingen vil vel være mere spejdertrofast til at hævde denne arv end Bille August, og det forekommer mig ligefrem forstemmende på forhånd.

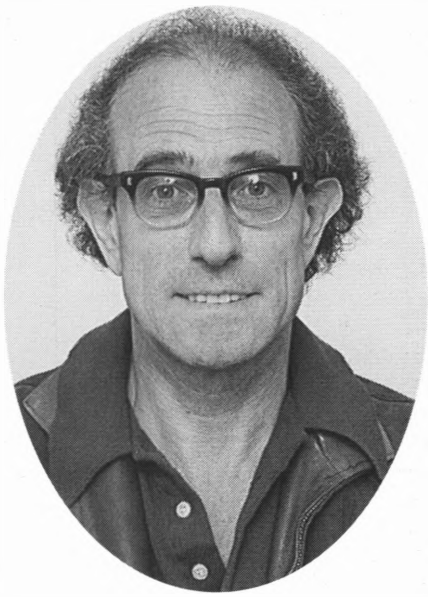
'Billeder' er indforstået oversat af Jørgen Stegelmann. Forlaget Lindhardt og Ringhof undgår derved de redaktionelle mislyde, der var i oversættelsen af 'Laterna Magica'.

Carl Nørrested

Ingmar Bergman; 'Billeder'. Lindhardt og Ringhof 1990. 440 sider, 350 kr.



Min verden/ filmens verden



Maurice Drouzy interviewer Martin Drouzy – eller omvendt

I over tyve år har du undervist på Københavns Universitet ved Institut for filmvidenskab. Men i telefonbogen står der, at du er lic. theol. Hvordan er du kommet fra teologi til film?

– Det er en lang historie. Hvis jeg var pjattet, ville jeg henvise til en roman af Chr. Braad Thomsen, 'Den fortabte søns hjemkomst', og opfordre dig til at læse kapitlet om en vis Morten Drewsen, som efter sigende har en række træk fælles med mig. Men da jeg selv mener, at denne Drewsen ikke ligner mig så meget, og da jeg trods alt ønsker at være alvorlig, kan jeg ikke komme udenom og må besvare dit spørgsmål.

Det hele begyndte i 1959. På det tidspunkt fungerede jeg som katolsk præst, boede i Charlottenlund og var medlem af et klosterfællesskab – et lille kollektiv, som var blevet grundlagt nogle år tidligere og arbejdede godt sammen. Jeg var blevet opfordret til at være medredaktør af katolikkernes ugeavis, 'Katolsk Ugeblad'. Bladet trængte til en alvorlig ansigtsløftning. Sammen med to fagjournalister kom jeg i gang med opgaven og vi aftalte, at vi hver uge, som led i moderniseringsprocessen – 'væk fra ghetto-mentaliteten' – ville bringe filmanmeldelser og bruge bagsiden til dette specielle stof. Jeg blev ansvarlig for denne bagside, og sammen med et par filminteresserede venner begyndte jeg at skrive regelmæssigt om de aktuelle film, der dukkede op i de københavnske biografer. Jeg kan huske, at en af de første film, jeg anmeldte, var *Min onkel* af Tati. Ja, og så *En fremmed banker på* af Johan Jacobsen. Vor omtale af filmen vakte en vis opsigt i den danske presse. Vi blev citeret for at have anbefalet en film 'med stærkt erotiske scener' – og det i et kirkeblad. Det var uhyrligt og uhørt! En del af vore læsere studsede også over det. Men jeg var af den opfattelse, at filmen på trods af – eller bedre sagt *med* disse scener som organisk led i handlingen – fortjente en positiv omtale på grund af den alvor og den redelighed, hvormed den behandlede et temmeligt prekært emne: hvordan en kvinde kan blive erotisk betaget af sin mands morder.

– *Havde du aldrig før beskæftiget dig med film?*

– Både ja og nej. Nej, fordi jeg i min barndom i den lille nordfranske by, hvor min familie og jeg boede indtil krigen kom, sjældent gik i biografen. Min mor syntes, at det var både penge- og tidsspilde. Hun havde kun ringeagt tilovers for en nabofamilie, som var nødt til at undvære aftensmåltidet, den dag den gik i biografen: de stakkels mennesker havde ikke råd til begge dele. Fremfor filmisk kultur foretrak man i mit hjem altså 'les nourritures terrestres'. De få film, jeg husker at have set, havde for resten meget lidt med kultur at gøre. Det var uforpligtende underholdning som *King Kong* eller sentimentale strimler som *Den ufuldendte* (om Schuberts kærligheds-

sorger) eller Léon Poiriers *'Appel du silence* om den franske officer Ch. de Foucauld, der havde opgivet en lovende karriere for et liv som eremit i Sahara...

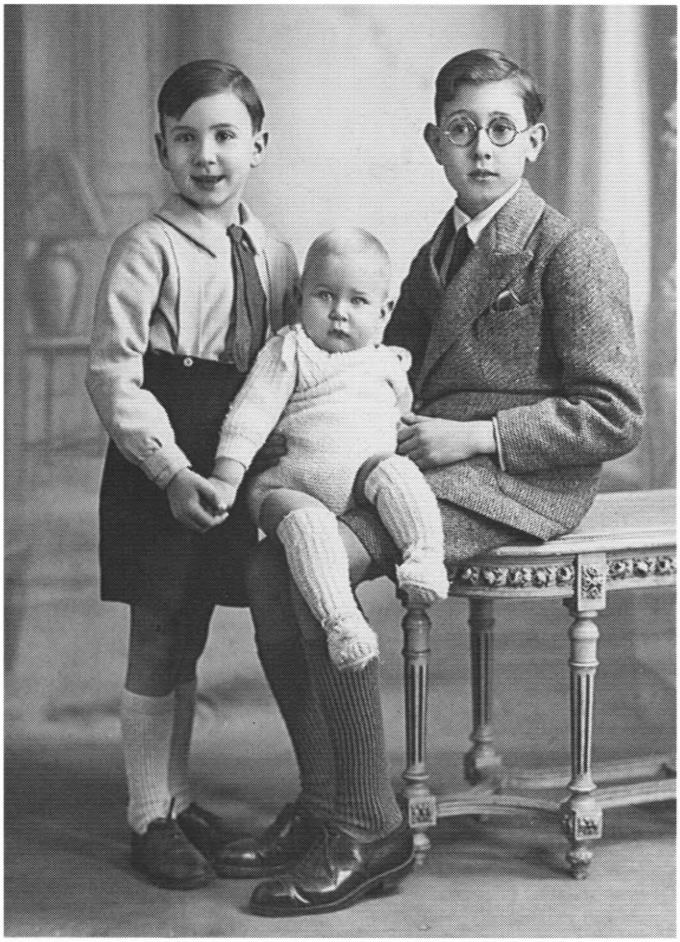
Senere fik jeg imidlertid et helt andet syn på filmkunsten. Det skete på det kloster i nærheden af Paris, hvor jeg levede som dominikanermunk og fik min filosofiske og teologiske uddannelse.

– Undskyld jeg afbryder! Du farer lidt for hurtigt frem, du må først fortælle om din familiebaggrund og om din vej til klosterlivet.

– Nå, er du så interesseret? Som sagt tilbragte jeg hele min barndom i en middelstor industriby, ca. 30 km fra den belgiske grænse. Byen hedder Charleville og er kendt – eller berygtet – fordi Arthur Rimbaud blev født dér. Hvis du ikke har hørt om ham, kan jeg fortælle, at Rimbaud er en af de største franske digtere i nyere tid, en oprørsk ånd af kæmpeformat, der som 16-årig begyndte at skrive funklende poesi. Hans værk har inspireret såvel en Baudelaire som en Claudel og ikke mindst surrealisterne. Da han blev 20 år, var hans digterkarriere afsluttet. Han rejste til Etiopien, hvor han resten af sit liv drev handel, sled sig op og levede som en slags gudløs munk. En underlig skæbne! Det er imidlertid ikke Rimbaud, vi skal snakke om, men desværre mig.

Mit hjem var ikke et akademikerhjem i egentlig forstand. Min far var ingeniør og leder af en lille entreprise i centralvarme. Jeg gik på en katolsk skole, hvor man naturligvis ikke talte ret meget om Rimbaud på grund af hans lidt for intime forhold til Verlaine. Disse to navne var næsten tabuer. Men det anfægtede mig ikke. Jeg var ikke interesseret i poesi, men i musik, som jeg dyrkede i hele min fritid. Jeg spillede klaver og orgel. Da krigen brød ud i september 1939, havde jeg lige overstået den første del af min studentereksamen. Min far blev indkaldt som reserveofficer og resten af familien, dvs. min mor, mine to brødre og jeg, rejste væk fra Charleville. Vi boede i nogle måneder i nærheden af Paris, hvor jeg fortsatte med at læse og nåede at få den sidste del af studentereksamen. Men i maj 1940, da tyskerne i løbet af nogle få uger besatte det halve Frankrig, blev vi ligesom millioner af andre franskmænd nødt til at flygte i en fart, med bare en håndkuffert som bagage. Efter en uge i overfyldte tog havnede vi i Sydvestfrankrig, i en charmerende lille kurby, Dax, hvor vi blev boende i to år og hvor min far fik et administrativt job. Dér dyrkede jeg musik fra morgen til aften og blev som 17-årig ansat som fungerende domorganist. Jeg læste musikteori, harmonisering, kontrapunkt, øvede mig på klaver og orgel. Det var min hensigt at være noget ved musikken, muligvis organist eller musiklærer. Men – formodentlig på grund af hele den ydre og indre omvæltning, krigen havde forårsaget – mente jeg efterhånden, at muskverdenen var spændende, men ikke nok til at fylde mit liv. I 1942 begyndte jeg at studere filosofi på et præsteseminarium i Poitiers. Først nogle år senere og efter at jeg – uden begejstring – havde aftjent min værnepligt, trådte jeg ind hos dominikanerne, som her i Danmark er bedre kendt under navnet Sortebrødre, eftersom de bærer en sort kappe ovenpå deres hvide munkekutter.

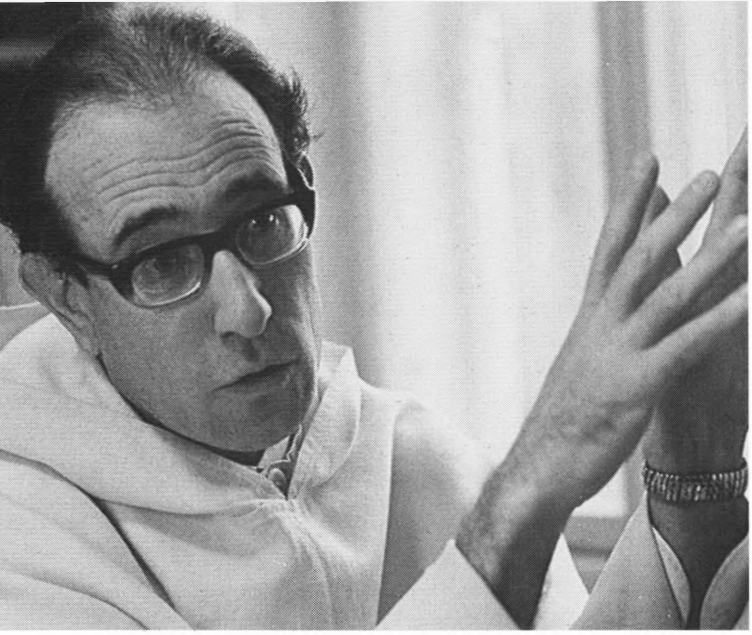
Det kloster, syd for Paris, som jeg talte om, Le Saulchoir, var et stort kollektiv – vi var mellem to og tre hundrede – og et spændende miljø, meget rigt både intellektuelt og kulturelt. Stedet var kendt for sin gæstfrihed og åbenhed, og klostret modtog ofte besøg af den tids kendte navne: filosoffen Merleau-Ponty, forfatteren François Mauriac, pianistinden Nadia Boulanger, teatermanden Jean-Louis Barrault, billedkunstnere som Nicolas de Staël, Bazaine, Manessier, der arrangerede særudstillinger for os af deres billeder. På filmens område fik vi f. eks. en hel søndag eftermiddag besøg af Bresson, som lige havde lavet sin *Landsbypræsts dagbog,* og med stor tålmod besvarede vore mere eller mindre tåbelige spørgsmål. Jeg husker især André Bazin, der kom flere gange for at orientere os om film. Han gjorde et særligt indtryk på de fleste af os: han stammede ubeskriveligt, og de første minutter kunne man slet ikke koncentrere sig om det, han sagde. Men efterhånden vænnede man sig til den hakkende strøm. Hans fremstilling var så begavet og fængslende, at man snart totalt glemte hans skrækkelige taleskavank.



Maurice Drouzy t.h., ca. 1934, sammen med brødrene Jacques Drouzy, der nu er arkitekt, og babyen Noël Drouzy, der nu laver dokumentarfilm i Paris.
Side 6 t.v.: Maurice Drouzy 1923, ca. seks måneder gammel. Foto: Fontès, Paris, t.h. Martin Drouzy fotograferet af Jesper Dijon.

– Du nævnte før, at det først var i 59, at du for alvor begyndte at interessere dig for film? Hvornår kom du til Danmark og hvorfor?

– Jeg flyttede til Danmark i efteråret 1953. Den daværende katolske biskop, Theodor Suhr, som selv var benediktiner, savnede nye impulser i sit bispedømme. Han vidste, hvad vi stod for, og indbød os til at grundlægge et lille bofællesskab. På det tidspunkt havde jeg lige overstået min teologiske embedseksamen. Min overordnede spurgte, om jeg havde noget imod at tage til Danmark som en af de tre, der skulle starte det planlagte klosterkollektiv. Jeg kendte faktisk intet til Skandinavien, kunne



Dominikaneren Martin Drouzy i Danmark, ca. 1969, fotograferet af Aage Sørensen. Foruden en række filmbøger, har M. Drouzy også udgivet bøgerne Thérèse af Lisieux (1958, også fransk udgave) om den franske karmeliterinde, og Reformation i Rom? (1968), om den katolske kirkes situation.

ikke ét ord dansk. Men hvorfor ikke forsøge? Det var en udfordrende opgave, som tiltalte mig. Og sådan ankom jeg for første gang til Københavns Hovedbanegård og siden til Charlottenlund, hvor vi kunne overtage gamle, men rummelige bygninger og en lille kirke.

– *Hvor lang tid tog det dig at lære dansk?*

– Når du spørger, må jeg tilstå, at det skaber et langvarigt chok, når man som 30-årig på bar bund må begynde at tilegne sig et fremmed sprog. For at starte efter naturmetoden fulgte jeg den daglige undervisning med en 3. klasse på en lille privat skole. Mine små kammerater var overbevist om, at jeg var stærkt retarderet. Men snart kunne jeg alligevel springe enkelte klasser over og deltage i et teologisk seminar på Universitetet sammen med professor K. E. Skydsgaards elever. Men det var ikke nemt!

Jeg har læst et sted, at Nabokov skulle have skrevet sin berømte roman 'Lolita' som en slags kærlighedserklæring til det nye sprog, engelsk, han som voksen forfatter blev nødt til at anvende og lade sig besætte af – med den samme ambivalens som den midaldrende mand i romanen i forhold til den 12-årige pige, hans sind er plaget af. Nabokov selv har indrømmet, at der er noget om det, at den udlægning af romanen ikke er helt ved siden af... Jeg har selv erfaret noget lignende. Trods mine ihærdige anstrengelser har jeg måttet konstatere, at det faktisk tager flere år, før man formår at anvende et nogenlunde korrekt, præcist og nuanceret sprog, når det ikke er ens modersmål. Og man bliver aldrig færdig med at tæmme det pågældende sprog. Det smutter hele tiden, flygter fra én, forbliver fremmed på en eller anden led, ligesom nymfebarnet i Nabokovs bog. Selv om folk ofte synes, at det er charmerende erotisk at høre dansk med fransk accent, skammer jeg mig over, at jeg efter så lang tid i Danmark ikke har været i stand til at overvinde denne skavank. Og nu taler jeg efter sigende fransk med dansk accent. Sikken en vildunderlig situation! I stedet for at kunne både-og kan jeg hverken-eller og føler mig halvt fremmed både i Danmark og i Frankrig.

Men lad os nu endelig komme tilbage til vort egentlige emne: film.

Jeg ved ikke, om du har noteret, at min interesse for filmkunsten opstod præcis samme år som Den ny Bølges gennembrud. Jeg begyndte altså at blive filmbevidst samtidig med Den ny Bølge. Det var en enorm chance og en udfordring. Ellers ville jeg sandsynligvis hurtigt have skrottet filmen som fritidsinteresse. Men i disse år efter 59 blev vi regelmæssigt fodret med en række værker, som var helt anderledes, og som – det anede vi bare – var i gang med at skænke filmen en fornyet kulturel status og en ny vitalitet. Det er svært at skildre for en yngre generation, som ikke har oplevet et sådant fænomen, hvad der i virkeligheden skete. Men jeg kan i det mindste sige, at det var med kolossale forventninger og bankende hjerte, man tog til Brusendorffs Carlton, til Alexandra, til Nygadeteatret eller til Metropol for at se den seneste Godard, den sidste Chabrol eller den nyeste Truffaut. På den tid var de 'gode' biografer ikke ret komfortable. Man sad meget dårligt og halvfrøs om vinteren. Men som regel jo hårdere sæderne var, jo bedre var filmene.

Mere eller mindre eksplicit var vi klar over, at vi ved disse film oplevede noget usædvanligt, en slags mutation, hvad filmsproget og filmkunsten angik... Jeg ved ikke, om menigheden i Skt. Thomas Kirke i Leipzig, da den i sin tid søndag efter søndag hørte Bachs nyeste kantate, som lige var blevet komponeret færdig, anede, at den var vidne til enestående musik-premierer. Jeg ved til gengæld, at jeg for min del husker disse filmoplevelser fra 60erne som ægte kulturbegivenheder, der kunne måle sig med opførelsen af en Bach-kantate. Film som *Jules og Jim, Manden i månen, I fjor i Marienbad, Lola, Cléo fra 5 til 7* er blevet en del af mit indre kulturlandskab.

– *Og så anmeldte du disse film?*

– Ja, og jeg erfarede meget snart, at man ikke ustraffet begynder at skrive om film. Man bliver nemlig inden længe nødt til at spørge sig selv: hvordan kan du tillade dig at anbefale den eller den film fremfor en tredje? Hvad er for dig en 'god' film? Hvad er altså de kriterier, du anvender, den værdiskala, du mere eller mindre udtalt har i baghovedet, når du stempler filmene som gode eller dårlige?

Når man begynder at stille sig selv den slags spørgsmål, bliver man aldrig færdig. De igangsætter en reflektionsproces, der varer lige så længe, som man beskæftiger sig med film. Jeg må dog sige, at en række artikler i de gode, gamle Cahiers du Cinéma – ikke mindst Bazins artikler – har hjulpet mig meget til at nå en vis afklaring og til at formulere nogle normer for at kunne sondre mellem skidt og kanel. Jeg blev forholdsvis hurtigt klar over, at de *tekniske* virkemidler, en instruktør anvender – bevidst eller ubevidst – styres af et *æstetisk* valg, og at æstetikken for sin del nødvendigvis er udtryk for en *etisk* holdning. Alt hænger sammen! Det er, hvad den berømte aforisme, man tillægger Godard, siger på sin paradoksale facon: 'Enhver kamerabevægelse er et spørgsmål om moral'. Det er også, hvad jeg efter tredive års grublen har forsøgt at gøre rede for og konkretisere i en længere artikel, der fornylig blev bragt i jeres ærede blad: 'At sætte tænderne i et billede' (Kosmorama, nr. 183). Ved siden af de mere eller mindre harmløse filmanmeldelser, man skriver, er man altså pisket til at beskæftige sig med en eller anden form for filmteori. Og det blev min skæbne – på godt og ondt!

– Hvordan udviklede din skæbne sig?

– Som allerede antydet vakte vore filmartikler i 'Katolsk Ugeblad' både interesse og forargelse. Fra starten af var vi blevet bakket op af Bjørn Rasmussen, som i kraft af sine filmudsendelser både i radio og senere i TV var meget populær i brede kredse. Indenfor den danske medieverden var han blevet en slags institution. Han var katolik og hans moralske og faglige støtte betød meget for os. Han havde grundlagt en dansk afdeling af den internationale organisation O.C.I.C. (Office Catholique International du Cinéma) og fået mig til at træde ind i den lokale bestyrelse. Allerede på dette tidspunkt fik jeg en varm tilknytning til ham: jeg oplevede ham som mester og ven på en gang. Han opmuntrede mig til at skrive, gav mig lov til at øse af hans fabelagtige viden, tog mig med til udenlandske filmmøder. Kort sagt; han blev for mig en enestående og uvurderlig igangsætter...

Takket være mine første skriverier kom jeg snart i kontakt med forskellige kredse af andre filminteresserede, bl.a. redaktionen af filmbladet 'Kirke og Film', hvori jeg begyndte at skrive. Og tingene udviklede sig som ringe i vandet. Jeg blev indbudt til at præsentere film ved præstekonventer, senere på højskoler, på seminarier og for filmklubber. Som en slags filmmissionær fistrede jeg riget rundt, både Sjælland, Fyn og Jylland. Parallelt med det blev jeg også opfordret til at give regulær undervisning i det fag, man i de år begyndte at kalde filmkundskab. Jeg underviste på Præstehøjskolen (først i Nærum, senere på Løgumkloster), holdt aftenkurser i Gentofte Kommune, for HOF i Købmagergade, og jeg glemmer sandsynligvis en hel del.

Og så skete det, der på en vis måde blev et vendepunkt i mit arbejde. I. C. Lauritzen, som var rektor på Filmskolen, henvendte sig til mig og spurgte, om jeg ikke kunne tænke mig at holde en række gæsteforelæsninger for skolens elever. På det tidspunkt var Filmskolen en rigtig kunstskole og ikke bare en teknisk skole, hvor man nøjes med at lære, hvordan filmapparatur anvendes. Theodor Christensen, som havde været inspirator til skolens oprettelse og lærer for det første hold, var desværre død og man savnede én, der kunne hjælpe eleverne til at reflektere over mediet som sådant og over den kreative proces. Jeg kunne naturligvis ikke måle mig med en Theodor Christensen. Jeg var så grøn! Jeg svarede dog ja til I. C. Lauritzens forslag og stærkt inspireret af Den ny Bølges ideologiske baggrund og auteur-politik holdt jeg en række timer over de krav, en filminstruktør uvægerligt bliver konfronteret med: i forhold til sig selv, i forhold til sit stof, i forhold til sit medium, i forhold til sit publikum, i forhold til produktionssystemet. Dette skete i februar-marts 69. Jeg husker, at serien for resten på et vist tidspunkt blev afbrudt på grund af internt kaos på skolen. Med næsten ét års forsinkelse i forhold til Universitetet besatte eleverne deres læreplads. En af oprørslederne var Chr. Braad Thomsen, som på det tidspunkt endnu ikke var interesseret i Freud, men snarere i Marx. Så vidt jeg kan huske, ønskede de rebelske elever en helt anden skolestruktur: en filmskole for folket og ikke for eliten. Hvis jeg var virkelig ondskabsfuld, ville jeg sige, at resultatet blev, at skolen hverken udviklede sig til det ene eller det andet. I årenes løb er den snarere blevet til en læreanstalt for de middelmådige. Jeg tror for resten ikke, at det kunne være anderledes. En skole kan lære eleverne at skrive, men ikke at være digter. Man kan lære at blive filminstruktør, men ikke filmskaber.

Men dette var en parentes, som du gerne må springe over. For at komme tilbage til min selvbiografi, må jeg nævne, at flere filmstuderende, der læste på Universitetet, havde været nysgerrige og fulgt mine timer på Filmskolen. De syntes formodentlig, at stoffet var relevant. I alt fald spurgte de, om jeg havde noget imod også at undervise dem. De ville selv sørge for at få mig ansat som undervisningsassistent (det var som sagt efter maj 68!). Jeg blev både smigret af og interesseret i tilbudet. Jeg svarede ja, og således begyndte min såkaldte karriere som universitetslærer. Det var i efteråret 69.

Sandt at sige var det ikke så lidt frækt at starte på den måde. Jeg vidste næsten intet om film. Jeg havde aldrig 'læst' film: faget eksisterede ikke i min studentertid. Som en af de første højere læreanstalter i verden havde Københavns Universitet to år tidligere forsøgsvis oprettet et systematisk filmstudium på bifagsniveau. Faget havde kun to faste lærere: Marguerite Engberg og Bjørn Rasmussen. Man savnede flere lærerkræfter og måtte nødvendigvis hente dem fra andre discipliner. Da jeg havde en licenciateksamen, kunne jeg blive ansat og blev det – selv om min officielle kompetence lå på et helt andet felt. Men jeg er nødt til at indrømme det blankt: jeg *var* ukvalificeret. Og selv efter tyve år, hvor jeg daglig har beskæftiget mig med film, *er* jeg den dag i dag ukvalificeret. Jeg har enorme huller i min viden om f.eks. filmhistorie. Jeg prøver på at skjule det, så godt jeg kan, for at mine studerende ikke skal opdage det. Men det sker ikke så sjældent, at jeg har mareridt om natten. Den samme historie udspiller sig gang på gang: jeg står på en tribune, et stort orkester sidder dér omkring mig, publikummet i salen venter med spænding. Dirigenten kommer ind. Jeg skal være solist i Tjajkovskijs første klaverkoncert. Naturligvis er jeg ude af stand til at spille. Jeg har aldrig øvet mig på et så kolossalt værk. Jeg kommer altså til kort og bliver til grin... En anden variation af den samme drøm går ud på, at jeg skal deltage i en boksekamp eller synge titelpartiet i en eller anden opera. Disse mareridt er ikke svære at tyde: de afslører min radikale inkompetence. Jeg kan på ingen måde leve op til de krav, jeg bliver stillet overfor, eller som jeg mere eller mindre frivilligt har ladet mig involvere i. Jeg er aldrig herre over situationen. Tværtimod! Min offentlige optræden er en ren og skær fiasko. Og det er ganske forståeligt, idet *jeg underviser i et fag, som jeg aldrig har lært.*

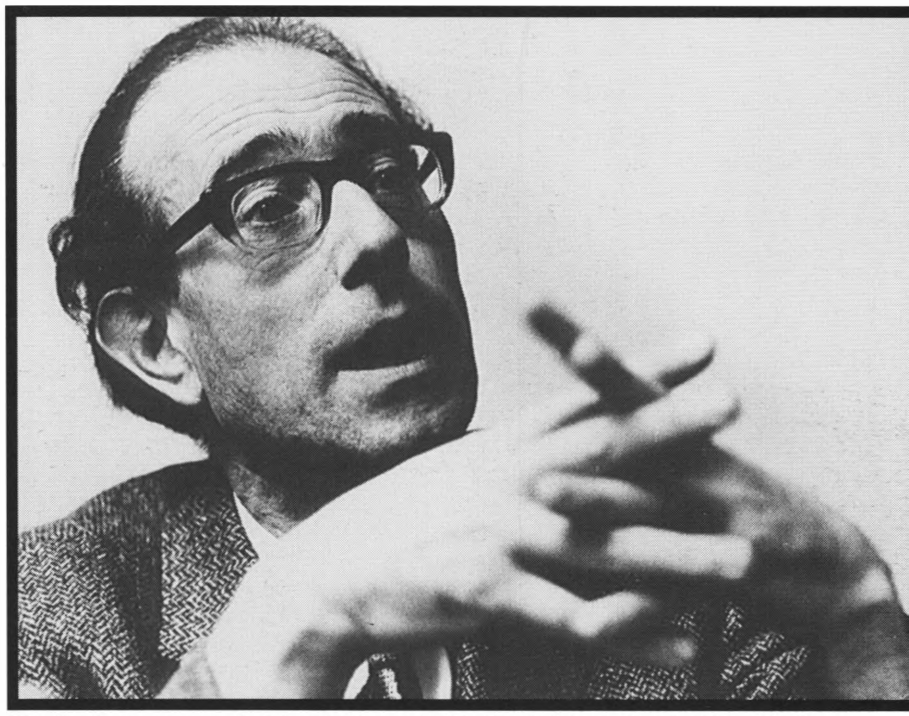
Men efter den slags mareridt trøster jeg mig ved to betragtninger. For det første at jeg ikke har stjålet mit lærerjob fra en anden. Hvis man havde fundet én, der havde været mindre inkompetent end jeg, ville man formodentlig have ansat vedkommende. Jeg har altså ingen grund til at have dårlig samvittighed. For det andet er der ikke bare et handicap at være autodidakt. Det kan også have sine fordele. Bl.a. at det, man ved, ikke er tillært. Det har ikke været et pensum, man skulle igennem for at opnå et eksamensbevis. Man har tilegnet sig det af lyst, af personlig interesse og engagement. Den viden, man nu besidder, er fordøjet og bærer noget eksistentielt i sig. Man har en holdning til tingene. Man er kommet til en eller anden form for overbevisning. Og det er ikke det værste udgangspunkt, når man nu skal formidle stoffet for andre – uanset om der er tale om mundtlig eller skriftlig formidling.

– Hvilke områder eller emner har din inkompetence boltret sig i?

– Det store plus ved universitetsarbejde er, at man som regel selv kan vælge de emner, man ønsker at forske og undervise i. I årenes løb har jeg således beskæfti-

get mig med et utal af personlige interesseområder. For det første – i forbindelse med filmmuseeets retrospektivserier – har jeg sammen med forskellige hold studerende gennemgået en række instruktørproduktioner: Renoir, Hitchcock, Buñuel, Godard, Bergman, Dreyer, Truffaut for at nævne de vigtigste. Ved siden af har jeg også introduceret i faget de store franske filmteoretikere: Bazin, Mitry, Metz. Deleuze har jeg ikke haft mod til at give mig i kast med. Men yngre kolleger har gjort det. Ellers har jeg også – i pagt med de skiftende modebølger eller de studerendes ønsker – taget forskellige tematiske emner op såsom: politiske film, film og psykoanalyse, film og antipsykiatri, surrealisme og film, film og postmodernisme, film og mystifikation. De senere år har jeg også undervist i filmanalyse.

Set udefra synes alle disse emner at udgøre et meget broget patchwork. Men i virkeligheden hænger de ofte sammen, supplerer og belyser hinanden. Ved at inddrage nye arbejdsfelter opdager man også nye sammenhænge. Og det er dette brede overblik, der risikerer at forsvinde, når Bertel Haarder skridt for skridt strammer grebet om de universitetsansatte og stræber efter at indføre en mere erhvervsrettet og nyttebetonet forskning. Det er, fordi jeg ligesom mine kolleger har nydt en næsten uindskrænket frihed til at beskæftige sig med de emner, som optog mig – også udenfor film – at jeg trods alt har formået at danne mig en vis indsigt i et fagområde, hvor alt var i sin vorden og næsten alt måtte opfindes. Og jeg bilder mig ind, at jeg til syvende og sidst har været mere kreativ, end hvis jeg var blevet styret udefra af et eller andet forskningsråd eller af ministeriets bureaukrater.



Martin Drouzy og, på side 11, Francois Truffaut, fotograferet af Freddy Tornberg ved Truffauts besøg på Den Danske Filmskole i 1970.

– Ved siden af din undervisning har du også skrevet og publiceret.

– Ak ja! Og det har ikke altid været let. For det første fordi jeg som regel er helt paralyseret foran et stykke hvidt papir. Jeg har meget svært ved at komme i gang med skriveprocessen, har skrækkelige fødselsveer, især når der er tale om længere artikler eller bøger, og jeg må tvinge mig til ikke at opgive. Men for det andet har jeg også erfaret det dilemma, som Bjørn Rasmussen skildrede for mig, da jeg blev ansat som yngre kollega for ham. Med sit sædvanlige lune sagde han: 'Kære ven, du må vide, at det er et umuligt job at dyrke filmvidenskab. Enten ser man film og så har man ikke tid til at skrive om dem. Eller også skriver man om film, som man ikke har set!'

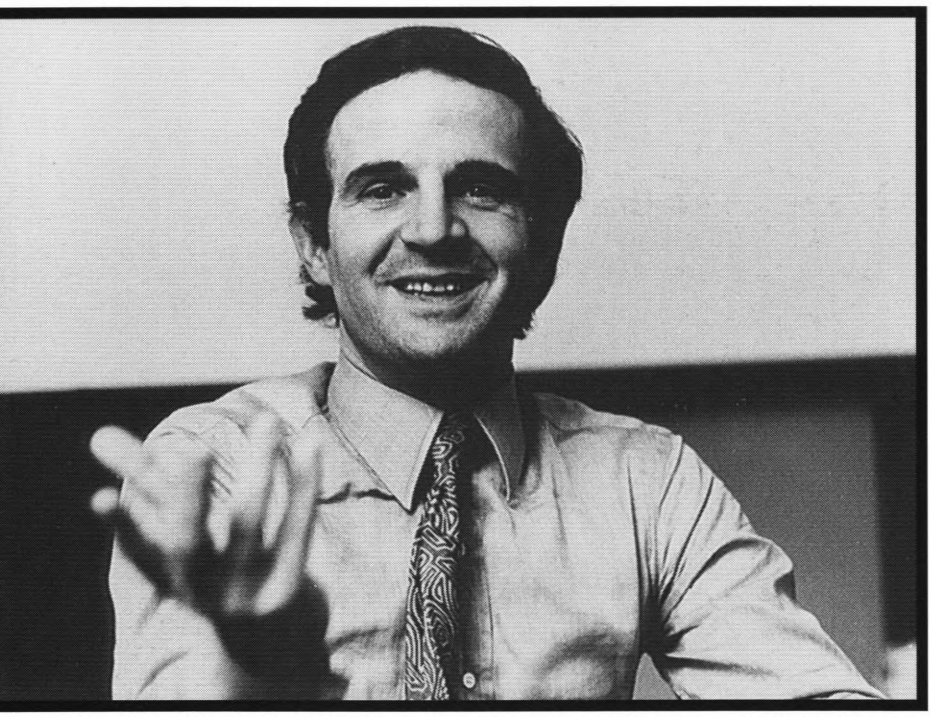
Bjørn havde ikke helt uret. Hvis man ønsker at tilegne sig et minimum af filmkultur, må man systematisk følge såvel det løbende filmrepertoire som Filmmuseets serier (dvs. se to-tre film hver dag), af og til deltage i filmfestivaler, via filmtidsskrifter orientere sig om, hvad der sker rundt om i verden på filmens område. og så er der ikke ret meget tid tilovers til noget andet. Hvis man derimod er indstillet på at skrive om film, er man pisket til at begrænse sine biografbesøg. F.eks. har jeg en stærk mistanke om, at en mand som Chr. Metz, grundlæggeren af filmsemiologien, kun har set én film i hele sit liv og det er *Adieu Philippine* af Jacques Rozier. I alt fald er det den eneste konkrete film, han nogensinde har skrevet om. Jeg for min del har forsøgt at løse problemet med en afvekslingsstrategi: snart skriverier i længere perioder, snart mere regelmæssige biografbesøg . . .

Ganske konkret betød det, at jeg af mangel på tid i 1964 forlod redaktionen af 'Katolsk Ugeblad'. Jeg fortsatte dog at skrive i 'Kirke og Film', som under Flemming Behrendts kyndige ledelse efterhånden var blevet et rigtigt godt tidsskrift. Desværre begik bladet harakiri i marts 75 for straks at genopstå som det nu indholds- og holdningsløse magasin, der hedder 'Levende Billeder'.

I mellemtiden, dvs. i august 69, skete der det, at 'Kosmorama' med lys og lygte søgte efter en ny redaktør. Øystein Hjort og Henrik Stangerup havde i to år redigeret og moderniseret bladet, men ønskede ikke at blive ved. Stangerup var for resten i gang med at optage sin første spillefilm, *Giv Gud en chance om søndagen.* Ib Monty henvendte sig til mig og spurgte, om jeg var interesseret i at overtage redaktionsjobbet. Selvfølgelig var jeg det! Og det så meget desto mere som jeg havde frie hænder til at vælge de medredaktører, jeg ønskede. Da jeg ofte har erfaret, at uenighed gør stærk, valgte jeg til at bistå mig tre vidt forskellige filmentusiaster: Søren Kjørup, som endnu ikke var professor, men allerede særdeles velorienteret om de nyeste filmteoretiske strømninger; Morten Piil, som jeg den dag i dag betragter som en af de bedste, ublaserte filmskribenter herhjemme, og Philip Lauritzen, en ung filmstuderende, ordblind, men struttende af ideer og initiativer. Siden har han været chefredaktør på 'Information' og sidder nu i Inuuk som ansvarshavende redaktør for en to-sproget avis, grønlandsk/dansk.

– Og hvad skete der i din redaktørtid?

– I netop de tre år (1969-72), jeg ved siden af mit universitetsarbejde var knyttet til 'Kosmorama', oplevede man en lang række omvæltninger. Nye værdier og uto-



pier erstattede gamle, udslidte systemer. Marcuse afløste eksistentialismen. Surrealistiske slogans blomstrede på betonmurene. Kernefamilier samlede sig i storkollektiver. Universiteterne herhjemme barslede med en ny styrelseslov som erstatning for professorvældet. Man talte om nærdemokrati og kvindekamp, dyrkede ideologikritik. Strukturalismen begyndte at vinde indpas ved siden af et marxistisk farvet kunstsyn. Det var en forvirret, men spændende tid! På filmens område dukkede nye instruktørnavne op: Glauber Rocha, Miklos Jancso, Fassbinder, Pasolini... Vi forsøgte at give vore læsere en bred orientering om, hvad der skete for filmen og med filmen, både på det ideologiske, det teoretiske og det kreative felt. Vi nøjedes ikke med at skrive om de film, der tilfældigvis nåede det danske publikum, men så vidt muligt også om de værker, en almindelig biografgænger ikke havde lejlighed til at se. Vi ydede, hvad man i dag ville kalde opsøgningsvirksomhed. Vore numre om svensk film, italiensk film, fransk film bragte f. eks. en lang række original-interviews. Andre særnumre som de, der beskæftigede sig med teoretiske emner såsom filmsemiologi, film og politik, film og massekultur indeholdt artikler, som den dag i dag tyve år efter viser sig ikke at være helt forældede for nutidige filmstuderende.

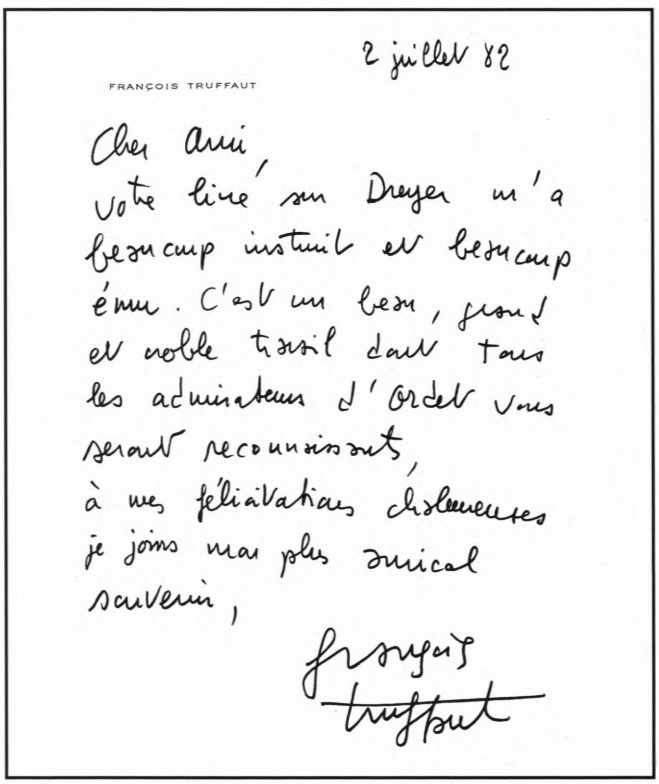
– Med henblik på de interviews, du omtaler, har du formodentlig mødt adskillige prominente filmfolk?

– Mon ikke! Nogle af dem, som f. eks. Rohmer, Chabrol eller Varda har bare bekræftet den forestilling, man i forvejen havde dannet sig af dem. De svar, de gav på vore spørgsmål, var interessante, men ikke ret overraskende. Rohmer f. eks. var den klare, reflekterende, lidt professoragtige type, vi regnede med at møde. Chabrol optrådte naturligvis som den joviale 'bon-vivant', den evige pauseklovn – selv om de fleste af hans film kan siges at være noget helt andet end billige cirkusnumre. Til gengæld husker jeg at have fået et meget deprimerende indtryk den dag, jeg mødte Tati på hans lille beskedne triste kontor i en parisisk forstad. Han havde lige lavet *Trafik* og et par år tidligere *Playtime,* en kæmpe produktion, der havde kostet ham det hvide ud af øjnene (han var sin egen producent). Filmen havde fået god kritik, men det bredere publikum havde svigtet den. Den stakkels Tati forsøgte at arbejde videre, men slæbte på en astronomisk gæld: han havde måttet sælge sit hus, pantsætte alt, hvad han ejede, næsten til den sidste skjorte. Han virkede særdeles venlig, imødekommende, gav os et interessant interview, som vi bragte i 'Kosmorama' (nr. 107). Men tonen var ikke særlig opmuntrende. Han var overbevist om, at han aldrig mere ville have råd til at lave flere film. Og jeg oplevede den dag, at det ikke altid er morsomt at være en stor komiker.

Jeg husker også et møde med Jean Eustauche. Det var før han havde lavet *Moderen og luderen.* Jeg havde en aftale med ham på en eller anden bistro i Paris. Han kom sammen med sin veninde, begge i meget fattigt tøj, magre, triste af udseende. De lignede næsten to klunsere. Han var helt fortvivlet over sine fremtidige muligheder som filmkunstner, kunne ikke forsone sig med filmindustrien, ville ikke gå på akkord... Nogle år senere begik han selvmord, kun 42 år gammel.

– Har du ikke også i 'Kosmorama' bragt et langt interview med Truffaut?

– Jo, du har sandelig en god hukommelse. Dette interview var faktisk en slags improviseret foredrag, han holdt



2 juillet 82

FRANÇOIS TRUFFAUT

Cher ami,
Votre livre sur Dreyer m'a beaucoup instruit et beaucoup ému. C'est un beau, grand et noble travail dont tous les admirateurs d'Ordet vous seront reconnaissants, à mes félicitations chaleureuses je joins mon plus amical souvenir,

François Truffaut

Cher ami,
Votre livre sur Dreyer m'a beaucoup instruit et beaucoup ému. C'est un beau, grand et noble travail dont tous les admirateurs d'Ordet vous seront reconnaissants, à mes félicitations chaleureuses, je joins mon plus amical souvenir,
François Truffant

Martin Drouzy på lærredet i Lars von Triers film Orchidégartneren fra 1977.

på Filmskolen i København. Han elskede at besøge Danmark, var gode venner med Henning Carlsen og hans søde norske kone Else. Hver gang Truffaut var i København for at præsentere en af sine film, som skulle have dansk premiere, fungerede jeg som tolk for ham ved de forskellige arrangementer, der var blevet planlagt. Han kunne nemlig ikke andre sprog end fransk. Hver gang har jeg oplevet ham som veloplagt, interesseret i alt, hjertevarm og meget charmerende på sin drengeagtige facon. I november 70 havde man aftalt, at han skulle møde eleverne fra Den danske Filmskole. Før mødet virkede han nervøs, usikker, ængstelig – og det lignede ham slet ikke. Han fortalte mig, at han et par dage før havde været ude for et lignende møde i Stockholm med filmskoleeleverne. De havde angrebet ham: hans film var ikke 'politiske'! De havde erklæret, at han nu lavede strimler af den samme skuffe som dem, han i sin tid så voldsomt havde kritiseret i sin berømte artikel 'En vis tendens i fransk filmkunst'. Mødet havde altså været en dialog mellem døve. Den stakkels Truffaut var temmelig såret og var nu bange for en lignende konfrontation med de danske filmskoleelever. Jeg forsøgte at berolige ham og lovede at gøre mit bedste for at kanalisere samtalen ud i mere frugtbare baner.

Vi kom ind i salen. Den var propfuld. De filmstuderende fra Universitetet havde også fået adgang og sad på vindueskarme, på gulvet, ja, på skødet af hinanden. Mødet startede. Et par ligegyldige spørgsmål blev fyret af. Truffaut svarede imødekommende. Da samtalen ikke for alvor begyndte at tage form, foreslog jeg at lade Truffaut gennemgå og kommentere sine film en for en i kronologisk rækkefølge. Salen indvilgede. Truffaut startede lidt tøvende, men begyndte snart at slappe af. De studerende stillede relevante og begavede spørgsmål. Kommunikationen fungerede. Truffaut blev mere og mere åben og brillant, tog jakken af, var virkelig i sit es. Efter et par timer måtte vi desværre stoppe: alle var i godt humør og kunne tage hjem uden frustration. Vi var blevet en faglig og medmenneskelig oplevelse rigere – ikke mindst Truffaut, som efter mødet betroede mig, at han aldrig tidligere havde haft lejlighed til at præsentere sine film i sammenhæng og havde imellem dem opdaget forbindelsestråde, som han hidtil ikke havde reflekteret over. Han var både henrykt og taknemmelig. En afglans af denne gode stemning kan man forhåbentlig skimte i det mødereferat, vi bragte i 'Kosmorama' (nr. 101).

Et andet møde med den danske film-intelligentsia blev desværre ikke så vellykket. Det skete den aften, Marguerite Duras for første og formodentlig sidste gang var i Danmark og for en kreds af københavnske filmanmeldere og -kritikere præsenterede sin første selvstændige film *La Musica*. Værket er langt fra det bedste, hun har præsteret, men dog interessant som eksperiment. Iblandt mødedeltagerne sad Kirsten Stenbæk og Bent Grasten, der efter forevisningen erklærede – på dansk – at filmen 'var det rene lort'. Da jeg som sædvanlig var tolk den aften, oversatte jeg Grastens kontante vurdering til et mere urbant og distingveret udtryk. Men Grasten kunne tilstrækkeligt fransk til at høre, at jeg på eget initiativ havde omskabt og afdæmpet hans ligefremme terminologi. Han krævede, at jeg ordret og uden omsvøb skulle gengive hans karakteristik af filmen. Jeg var utrolig flov og håber, at Duras siden igennem sin gode veninde Michelle Porte (som har lavet en fremragende dokumentarfilm om Dreyer) har fået et bedre indtryk af det danske filmmiljø, dets omgangsformer og begavelsesniveau.

– Du syntes, at dit arbejde med 'Kosmorama' var spændende. Hvorfor holdt du op med at redigere bladet?

– Fordi jeg i 1972 blev fastansat på Universitetet og måtte koncentrere mig om denne primære opgave. Desuden havde jeg efter en længere proces forladt dominikanerordenen, stiftet familie og fået en datter. Jeg kunne ikke som tidligere bruge næsten alle mine weekender til 'Kosmorama', nemlig samle artikler og billeder, læse korrektur, lave layout m. m.

Endvidere ønskede jeg også at komme i gang med større skriveprojekter. I begyndelsen af 70erne havde filmlitteraturen i Danmark pludselig fået bedre vilkår end tidligere. Forlaget Rhodos havde startet en serie, der hed 'Film Rhodos', og var ved at udgive en stribe interessante filmbøger. 'Bergman om Bergman', Truffauts interviewbog om Hitchcock, Braad Thomsens Godard-monografi m. m. Selv havde jeg i 1970 åbnet serien med min Buñuel-bog, 'Kætteren Buñuel', der havde fået en forholdsvis god modtagelse. Bl.a. havde Rifbjerg skrevet en meget sympatisk anmeldelse. Vi, dvs. et lille redaktionsudvalg som af og til holdt frokostmøde på forlaget, havde en del interessante udgivelsesplaner. Morten Piil havde lovet at skrive om Truffaut, selv havde jeg samlet fyldige notater til en bog om Renoir og til en anden om Bergman. Men publikum svigtede. Salgstallene var for lave. Forlaget mistede interessen og serien stoppede efter det ottende bind.

På det tidspunkt forstod jeg, at jeg nu måtte satse på franske forlag, som naturligvis har meget større afsætningsmuligheder end de danske.

– Og så oversatte du din Buñuel-bog til fransk?

– Nej, slet ikke. Den bog om Buñuel, jeg har udgivet hos Lherminier i 78, er en helt anden end den første. Den første stoppede med *Mælkevejen,* en film fra 69. Men i mellemtiden havde Buñuel trods sin høje alder præsteret en række nye værker, bl. a. *Tristana, Borgerskabets diskrete charme, Frihedens spøgelse,* der efter min mening overgik hinanden i ungdommelige påfund og skaberglæde. Den gamle surrealist var på toppen af sin karriere. Og samtidig viste det sig, at disse film var konstrueret med den samme akkuratesse som et schweitzisk ur. Derfor måtte jeg revidere min tidligere præsentation af Buñuels produktion. Nu lagde jeg hovedvægten på dens surrealistiske dimension, men påviste også ved en næranalyse af filmenes struktur, at de hver på sin måde er skruet sammen med en utrolig stringens. Deraf bogens titel, der afspejler min fremgangsmåde: 'Luis Buñuel, drømmens arkitekt'. Fornylig havde jeg lejlighed til igen at blade i bogen: i al ubeskedenhed konstaterede jeg, at den ikke er så tosset og at mine analyser holder stik.

– Det vil altså sige, at Maurice Drouzy faktisk er dygtigere end Martin?

– Nå, du har altså opdaget, at jeg har to forskellige fornavne. Forklaringen er ganske enkel. Her i Danmark har jeg af praktiske grunde bevaret det navn, jeg siden 53 altid har været kendt under og som er mit tidligere klosternavn. I Frankrig har jeg til gengæld publiceret under mit oprindelige fornavn, Maurice, som på fransk lyder meget bedre end Martin. Det er måske lidt upraktisk alligevel – ikke mindst for bibliotekarerne, som katalogiserer bøger og artikler. De forestiller sig, at jeg har en tvillingbror, der beskæftiger sig med de samme emner som jeg selv. Hvis du vil glæde min bedre halvdel, må du endelig kalde mig Maurice.

– Og fra Buñuel gik du over til Dreyer?

– Ja. Jeg havde altid været meget betaget af Dreyers film. Allerede i 52, inden jeg kom til Danmark, havde jeg lejlighed til at se hans *Jeanne d'Arc,* som havde repremiere i Paris. Hans andre film kendte jeg fra forevisninger på Det danske Filmmuseum. Jeg var temmelig forbavset – og lidt forarget – over, at man i Danmark beskæftigede sig så lidt med ham. Den eneste bog om Dreyer, der fandtes på dansk, var Ebbe Neergaards lille monografi fra 1940. Den var blevet genudsendt i forøget udgave i 1963 og var nu udsolgt. Det var det hele... Jeg vidste også, at Dreyers personlige arkiv efter hans død var blevet deponeret på Filmmuseet. Men der var ikke nogen, som for alvor systematisk havde gennemgået disse papirer. Nu var det på tide at gøre noget ved dem. Derfor kom jeg i gang.

Oprindelig var det min mening at skrive en almindelig monografi, sådan som andre havde gjort det med utallige store instruktører. Men meget snart blev jeg klar over, at der var noget særligt ved Dreyer, og det hængte sammen med mystikken omkring hans herkomst. En hund lå begravet et eller andet sted! Efter ihærdigt detektivarbejde – der har været spækket med lange spændingsmomenter – fandt jeg den berømte 'hund' og blev i stand til at rekonstruere hele historien om den stakkels Josefine Nilsson, Dreyers biologiske mor. Jeg blev også klar over, at disse oplysninger, som den unge Carl Theodor delvis havde haft kendskab til, kunne hjælpe os til at forstå hans særprægede psyke og hans interesse for bestemte temaer. Sagt på en anden måde: hele hans filmproduktion stod pludselig i et nyt lys og måtte omfortolkes. Dreyer var ikke den religiøse filminstruktør, som en Henri Agel og andre filmskribenter havde gjort ham til. Hans

Martin Drouzy i samtale med Lisbeth Movin, stjernen fra Vredens Dag, ved åbningen af Det kgl. Biblioteks Dreyer-udstilling i 1982. Foto: Mogens Svane.

fascination af kvindens lidelse og lidelsestemaet i det hele taget var affødt af et helt andet livssyn og andre motiver end dem, man havde tillagt ham. Og det er denne omfortolkning, min bog, 'Carl Th. Dreyer født Nilsson', fremlægger og gør rede for.

– Hvornår udkom bogen?

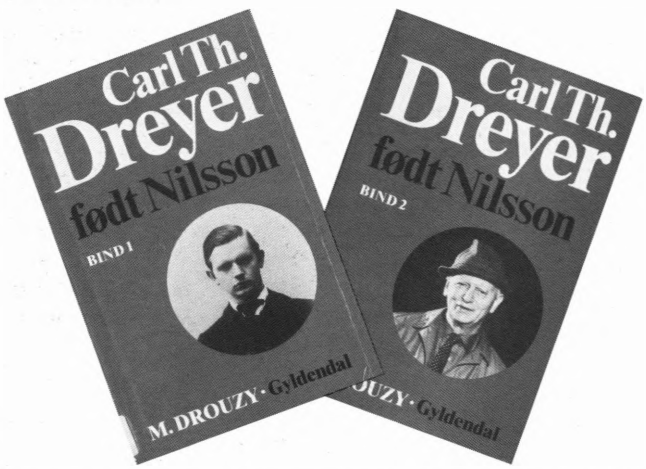
– I foråret 1982, efter fire års forskningsarbejde og fødselsveer. Den blev udsendt samtidig på dansk og på fransk. Siden er den også udkommet på italiensk. Den har for resten kun været en etape i mit arbejde om Dreyer. I forbindelse med bogens udgivelse herhjemme havde jeg i samarbejde med Filmmuseet arrangeret en udstilling, der blev præsenteret på Det kongelige Bibliotek i København. Senere i en mere strømlinet form blev den vist adskillige andre steder: i Odense, på Det danske Hus i Paris, i Verona, Rom, Milano, Firenze, Bologna... Siden 82 har jeg også enten i Danmark eller i Frankrig publiceret flere andre ting om Dreyer, både bøger og artikler. Bl.a. har jeg sammen med en fransk ven, Charles Tesson, udgivet alle de filmmanuskripter, Dreyer skrev i perioden 1926 til 34 under sit lange ophold i Frankrig. Og jeg har stadig flere projekter i gang. Denne publikations- og udstillingsindsats har, så vidt jeg kan skønne, bidraget til at skabe en fornyet interesse for Dreyers film. Det er en kendsgerning, at de igen er blevet vist mange steder – f. eks. i forbindelse med den vandreudstilling, jeg nævnte før. Og i al beskedenhed tør jeg påstå, at et internationalt Dreyer-symposium som det, der blev afviklet i Verona i november 84, ikke ville have fundet sted, hvis ikke jeg havde offentliggjort nye informationer og altså nyt diskussionsstof om Dreyer og hans film.

– Så vidt jeg ved, blev din bog modtaget som yderst kontroversiel.

– Pas på, her må vi skelne! Hvis du ved 'kontroversiel' forstår 'uantagelig' eller 'stærkt kritisabel', er det ganske rigtigt, at min bog blev modtaget som sådan af en næsten énstemmig dansk anmelderstab. Den blev sablet ned i så godt som alle landets aviser. Og denne massive nedrakning gjorde, at bogen ikke blev solgt (den var

også alt for dyr). Udgivelsen blev altså en økonomisk fiasko for Gyldendal. Efter flere udsalg til lavere og lavere pris blev de sidste ni hundrede eksemplarer definitivt kasseret og for nylig sendt til makulering.

Hvis du derimod forstår ordet 'kontroversiel' i dets etymologiske betydning, dvs. som noget, der udfordrer og får os til at ændre indgroede tænkevaner, så er min Dreyer-bog i udlandet blevet rost netop som 'kontroversiel' – ikke fordi den var uspiselig, men tværtimod forfriskende og fornyende. To ting var de franske kommentatorer især glade for: den metode, jeg anvendte i bogen – en metode, som naturligvis var kendt indenfor litteraturkritikken, men som næppe endnu havde vundet indpas indenfor filmforskningen – og den omfortolkning af Dreyers filmunivers, jeg bragte til torvs: endelig sagde jeg højt – og dokumenterede – noget, som mange faktisk havde tænkt i det stille. De franske og engelske anmeldere var desuden enige om noget, man i Danmark ikke engang hæftede sig ved: at denne biografi bragte en dokumentation, man kunne stole på og arbejde ud fra. Efter den negative, næsten hadefulde kritik, jeg havde fået i den danske presse, skabte de udenlandske artikler en vis lise for en anfægtet selvtillid. At opdage en tilfældig morgen, at dagbladet 'Le Monde' bringer en rosende anmeldelse på selveste forsiden, opleves som en rehabilitering af ens arbejde. Noget lignende føles den dag, man modtager et varmt, personligt brev fra Truffaut, der takker, fordi bogen – og jeg citerer – 'har lært mig meget og rørt mig dybt'. Så synes man, at man trods alt ikke har puklet forgæves.



Martin Drouzys omdiskuterede tobindsværk om Carl Th. Dreyer.

– Kan du forklare, hvorfor bogen blev modtaget så forskelligt i Danmark og i udlandet?

– Du stiller endnu en gang et prekært spørgsmål. Jeg tror, jeg forholdsvis nemt kunne pege på en række faktorer, der har forårsaget den negative reaktion, min bog har skabt her i Danmark. Men for at skåne dig for en alt for lang monolog, vil jeg nøjes med at nævne en enkelt kendsgerning: at det danske filmmiljø er en forholdsvis lille andedam, hvor alle kender alle. Derfor har flere af mine anmeldere været stærkt på vagt overfor den psykobiografiske metode, der anvendes i bogen, og ved samme lejlighed højtideligt forsaget Freud og alt hans væsen. Tænk dog, hvis man brugte den samme metode i forhold til dem selv og deres forfatterskab! Hvad ville man ikke afdække? På forhånd rystede de af skræk.

Den mest typiske og voldsomme reaktion i så henseende kom fra Elsa Gress, som i flere avisartikler med sjælden bidskhed slagtede mit arbejde... Men nu er det *mig,* der pludselig bliver vred. Bare jeg nævner fruens navn, ser jeg rødt igen! Jeg må forklare dig hvorfor.

Damen havde siden 1965 regelmæssigt udbasuneret i den danske presse, at hun nu var i gang med en bog om Dreyer, at bogen var på trapperne, at manuskriptet var ved at blive afleveret til et eller andet forlag. Når man hører den slags ting, drømmer man naturligvis ikke selv om at gå i gang med en lignende bog: Danmark er alt for lille et land til at rumme to publikationer af samme art på samme tidspunkt. Elsa Gress' bog så imidlertid aldrig dagens lys, selv om hun fra Filmfonden havde modtaget penge til denne opgave. Udgivelsen blev altså ikke til noget. Heldigvis, vil jeg sige, fordi jeg gad vide, hvad bogen ville have handlet om! Hver gang fru Gress har strejfet emnet Dreyer, er det ikke Dreyer, hun har skrevet om, men udelukkende 'Dreyer og mig' eller endnu værre: 'mig og Dreyer', som det var tilfældet i det groteske TV-spil, *Balladen om Carl Th. Dreyer,* som Danmarks Radio følte sig forpligtet til at producere og bragte som en posthum hilsen fra hende til et forsvarsløst offer.

Det er en kendsgerning, at hun aldrig har bragt en eneste *ny* oplysning om Dreyer. Når jeg er så sur på hende, er det altså ikke, fordi hun har bidraget til at torpedere den danske udgave af min bog (dette kan jeg sandelig leve med), men fordi hun i næsten tyve år herhjemme havde taget patent på Dreyer, monopoliseret ham, og derved forhindret andre i at beskæftige sig med ham bl. a. ved at samle biografiske oplysninger, medens tiden endnu var til at gøre det. Da jeg selv begyndte i 1978 var det for sent: fru Dreyer var død og man havde aldrig interviewet hende om hendes mand. Selv om jeg som en god kristen forsøger at 'forlade mine skyldnere', har jeg altså svært ved at tilgive Elsa Gress hendes annekteringstrang. Det er nemlig ikke mig, hun primært har skadet, men Dreyer og forskningen om ham. Og skaden er uoprettelig. Så må Dreyer selv i sin himmel tilgive hende, hvis han gider! Og så må jeg fortsat have lov til at være rasende.

Nu er det sagt. Nu har jeg fået luft. Nu snakker vi ikke mere om det!

– Et sidste spørgsmål: Har du aldrig selv haft lyst til at lave film?

– Nej, afgjort ikke. Man må kende sine begrænsninger. For mig er det blevet en kendsgerning, at mindst 95% af de film, som i disse år bliver lavet, ikke fortjener at se dagens lys. De har som eneste formål og eksistensberettigelse at få produktionsmaskinen til at køre videre. De penge, der er blevet investeret i dem, kunne lige så godt direkte være smidt ud ad vinduet! Da jeg ikke anser mig for at være i besiddelse af hverken medfødt eller tillært filmgenialitet, føler jeg ingen trang til at øge antallet af disse middelmådige film, der bliver glemt i samme øjeblik, man forlader biografen.

Nej, jeg foretrækker at samle mig om min læreropgave – med det formål at vaccinere mine studerende mod ligegyldige film og til gengæld hjælpe dem til at sætte pris på de værker, der formår at formidle en åndelig erfaring. Hvis de takket være min lille indsats 'opdager' en Bresson, en Tarkovskij, en Kieslowski, har jeg ikke arbejdet forgæves. Og jeg forestiller mig – måske med stor naivitet – at de derved vil få adgang til nye dybder i sig selv og til indre værdier, de senere kan øse af.

Et voilà. Nu må vi have lov til at sige: Amen!

Sic Transit Gloria Mundi

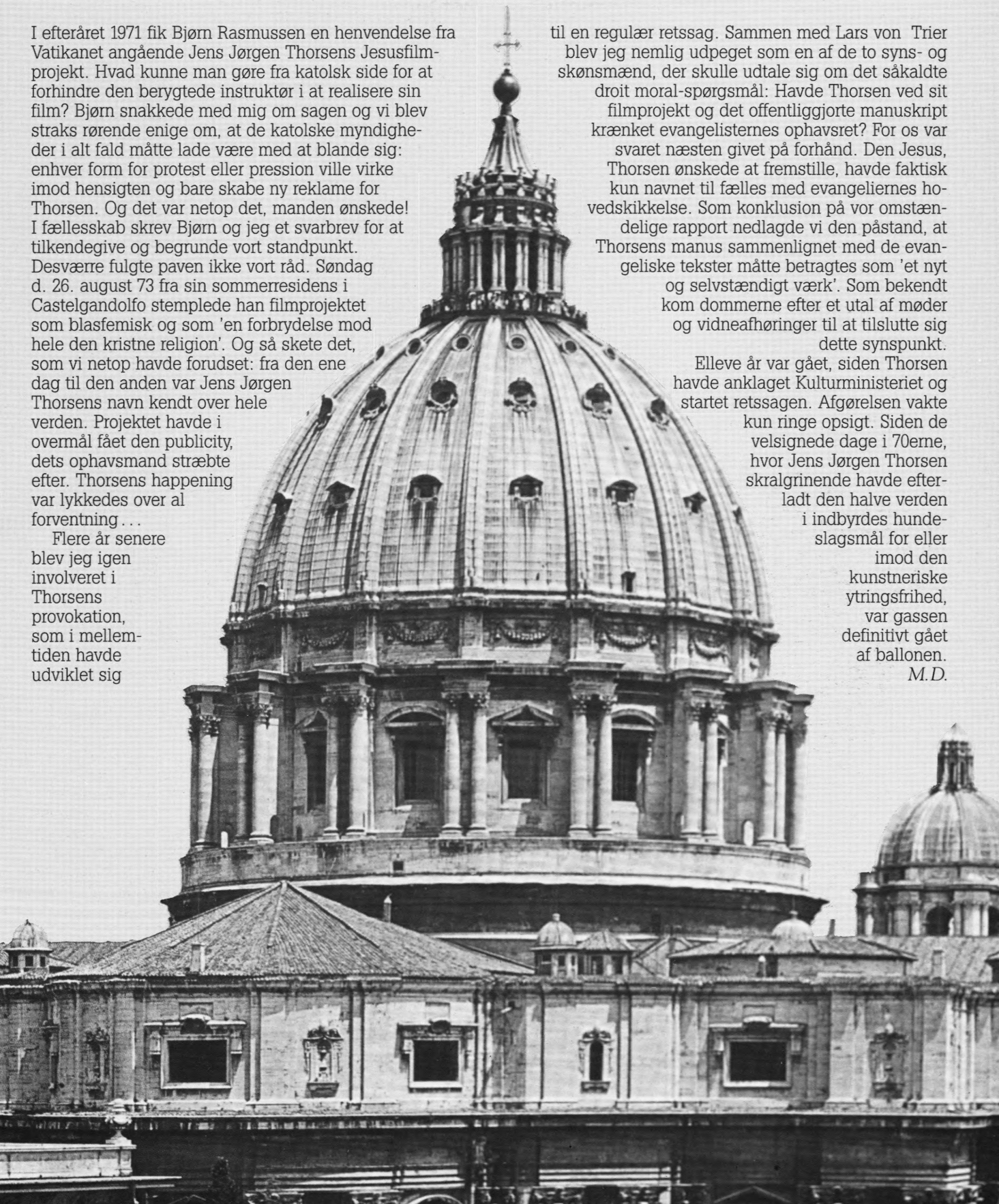
eller hvordan man kan blive berømt den ene dag og glemt den næste

I efteråret 1971 fik Bjørn Rasmussen en henvendelse fra Vatikanet angående Jens Jørgen Thorsens Jesusfilm-projekt. Hvad kunne man gøre fra katolsk side for at forhindre den berygtede instruktør i at realisere sin film? Bjørn snakkede med mig om sagen og vi blev straks rørende enige om, at de katolske myndigheder i alt fald måtte lade være med at blande sig: enhver form for protest eller pression ville virke imod hensigten og bare skabe ny reklame for Thorsen. Og det var netop det, manden ønskede! I fællesskab skrev Bjørn og jeg et svarbrev for at tilkendegive og begrunde vort standpunkt. Desværre fulgte paven ikke vort råd. Søndag d. 26. august 73 fra sin sommerresidens i Castelgandolfo stemplede han filmprojektet som blasfemisk og som 'en forbrydelse mod hele den kristne religion'. Og så skete det, som vi netop havde forudset: fra den ene dag til den anden var Jens Jørgen Thorsens navn kendt over hele verden. Projektet havde i overmål fået den publicity, dets ophavsmand stræbte efter. Thorsens happening var lykkedes over al forventning . . .

Flere år senere blev jeg igen involveret i Thorsens provokation, som i mellemtiden havde udviklet sig til en regulær retssag. Sammen med Lars von Trier blev jeg nemlig udpeget som en af de to syns- og skønsmænd, der skulle udtale sig om det såkaldte droit moral-spørgsmål: Havde Thorsen ved sit filmprojekt og det offentliggjorte manuskript krænket evangelisternes ophavsret? For os var svaret næsten givet på forhånd. Den Jesus, Thorsen ønskede at fremstille, havde faktisk kun navnet til fælles med evangeliernes hovedskikkelse. Som konklusion på vor omstændelige rapport nedlagde vi den påstand, at Thorsens manus sammenlignet med de evangeliske tekster måtte betragtes som 'et nyt og selvstændigt værk'. Som bekendt kom dommerne efter et utal af møder og vidneafhøringer til at tilslutte sig dette synspunkt.

Elleve år var gået, siden Thorsen havde anklaget Kulturministeriet og startet retssagen. Afgørelsen vakte kun ringe opsigt. Siden de velsignede dage i 70erne, hvor Jens Jørgen Thorsen skralgrinende havde efterladt den halve verden i indbyrdes hundeslagsmål for eller imod den kunstneriske ytringsfrihed, var gassen definitivt gået af ballonen.

M.D.



Traditionens styrke

Kevin Costners film om indianernes undergang

af Niels Jensen

Westernfilmens grund-konstellation er modsætningen mellem den enkelte og fællesskabet og disse begrebers indbyrdes afhængighed. Det ene måles på det andet, og i betrængte tider understreges gensidigheden. Samfundet blir i ekstrem grad afhængig af hver enkelts indsats, og den enkelte manes til at forstå sig selv som værende til for samfundets skyld. Sådan er det i et pionersamfund. Sådan er det under krig. 'Spørg ikke hvad Amerika kan gøre for dig. Spørg hvad du kan gøre for Amerika', formanede John F. Kennedy ved indgangen til et trængslernes årti for nationen.

Den der i en sådan epoke vælger dissidentens rolle blir betragtet som forræder. Mest radikal af alle udmeldelser er selvmordet eller dét direkte at tilslutte sig fjenden. To sider af samme sag. En alliance med døden mod de der blir tilbage.

Forræderen

Kevin Costners film *Danser med Ulve* efter roman og manuskript af Michael Blake handler om en mand, der bliver forræder i de ovenstående betydninger. Såvel den ene som den anden.

Løjtnant John J. Dunbar gør under et slag i borgerkrigen, hvad han kan, for at blive ombragt. Slagteriet og frygten for lemlæstelse får ham til at søge en hurtig død, som han imidlertid ikke finder. I stedet forstås hans selvmorderiske ridt gennem fjendens kugleregn som en heltegerning, og han smykkes med medaljer. For ham blir dét absurditetens apoteose.

Som belønning for sin tilsyneladende så heroiske indsats bevilliges der ham en ønskestilling, og Dunbar vælger til omgivelsernes undren en fjern kommando yderst mod vest, hvor civilisationen blir til vildnis. Her optages han snart i en indianerstamme og oplever hos siouxerne den *wholeness* og *sameness*, som hans landsmand psykologen E. H. Erikson, der har skrevet om 'Life History and Historical Moment', mener er bestemmende for etablering af identitetsfølelse.

Indianerstammen bliver Dunbars slægt, og snart kan han fejre bryllup med en hvid pige, der selv er blevet sioux. For den tidligere løjtnant i Nordstats-kavaleriet reetableres m.a.o. såvel selvforståelsen som gruppefællesskabet, og begge forhold står snart sin prøve i en ny krig. Denne gang er fjenden pawnees, og kampen er hverken politisk eller militært så lidt som idealistisk bestemt. Der strides eksistentielt. Om forråd, om overlevelse. En krig der er til at forstå. Dunbar er nu Danser med ulve, hans indianske navn.

At selvforståelsen og tilhørsforholdet denne gang er af en helt anden karat, end hvad han forkastede i borgerkrigens rasen, kommer af, at

der nu er tale om erkendelse og valg, hvor tidligere tilfældigheder var bestemmende. Om nogen pludselig forvandling er der imidlertid ikke tale.

I tidsrummet mellem soldatertilværelsen og livet som indianer lever Dunbar ene på sin post, et af hæren forladt udsted i vildmarken. Han har solen over sig om dagen og stjernerne om natten. Hesten er hans ven og en vild ulv hans gode nabo med hvem han danser sig til en pagt med naturen, samtidig med at de civilisatoriske træk bevares. Dunbar fører dagbog. Små iagttagelser og livsbetragtninger. Ligesom den åndsbeslægtede digterfilosof Henry David Thoreau, der døde året før filmen tager sin begyndelse, bliver Dunbar en eremit, der ud af ensomheden henter indsigt i, hvad der her i livet er det eneste fornødne. Hos Thoreau således:

> Menneskets livsbehov i vort klima kunne ret fyldestgørende inddeles i grupperne: Føde, læ, klæder og ild. Thi først når vi har sikret os disse fornødenheder, er vi i stand til frit og med udsigt til held at beskæftige os med livets sande problemer…
>
> I al slags vejr, hver time nat og dag, har jeg årvågent stræbt efter at gribe det afgørende øjeblik og endda med et hak ridse det fast i min stok; jeg har stræbt mod at stå i det punkt, hvor to evigheder mødes, fortid og fremtid, altså midt i selve nuet, og at balancere på den smalle streg. (»Walden«)

Andre ord for *wholeness* og *sameness*. De begreber hvormed den moderne psykolog søger at definere identitetsproblematikken, der for ham just er at finde i bestræbelsen på meningsfuldt at gestalte en sammenhæng mellem fortid, nutid og fremtid.

Ét er imidlertid at stræbe og gribe. Et andet at fastholde og fuldbyrde. Og det er klart at filmen ikke kan ende i den rene og skære opfyldelse. Historier lavet i dag slutter ikke med et The End, men med kilometerlange rulletekster, bag hvilke fortællingens videre forløb fortaber sig. En skønne dag kommer det til et opgør mellem sioux og U.S. Cavalry, og Danser med Ulve svigter ikke den side, han har valgt. Til gengæld forstår han også, at han nu er det uomgængelige mål for de hvides hævn, og at hævnen vil nedkalde en massakre på den stamme han tilhører. Der er ikke andet for end bryde op og forsvinde bag de op ad lærredet skridende credits.

En kulturs undergang

Dunbar alias Danser med Ulve lider altså den skæbne at gå til grunde i kløften mellem racerne. Et stort motiv i amerikansk fiktion med William Faulkners 'Forløsning i August' og John Fords *Forfølgeren* som de absolutte hovedværker i henholdsvis litteraturen og filmen. På det kunstneriske niveau har Costners *Danser med Ulve* intet med dem at beskaffe. Den er en fersk og uproblematisk drengebog. Uden nerve, men med den gode vilje. Aldeles tom i de sentimentale afsnit og kedsommelig i de folkloristisk opbyggelige, men til gengæld også frisk og uimponeret, fuld af fortælleglæde såvel i den del der skildrer prærieensomheden som i de, hvor det går løs. Genrens mulighed for at indfælde begivenhederne i store naturscenerier er smukt og umanieret udnyttet af fotografen Dean Semler. I det hele taget er filmen ikke optaget af, hvad og hvordan den er, hvilket har tager pusten af de andre stort anlagte westerns fra de senere år, der er blevet en slags western-westerns, og det er den ikke – altså optaget af hvad den er – fordi den i stedet har en selvfølgelig og god historie at fortælle og noget på hjerte.

Ikke i sig selv nogen stor film så vidner *Danser med Ulve* om stor traditions styrke. Om en genres rigdom på temaer og motiver. Individet kontra samfundet er et. Ødemarken som individuationens støbeske et andet. Dertil nord versus syd, øst versus vest og endelig hele koloniseringskapitlet i USAs historie. Én civilisations tilblivelse og en andens forsvinden. *'With the buffalo gone the way of life of the mounted Indians of the Great Plains was finished – and well they knew it,'* som det lakonisk hedder i John K. Herrs & Edw. S. Wallaces 'The Story of the U.S. Cavalry.'

Og netop den side af sagen – jægerkulturens undergang, da bøflerne forsvinder – får en af filmens flotteste passager. Iøvrigt ikke noget genkommende motiv i genren. At indianerkulturens og bøflernes udrydelse er to sider af samme sag blottes i *Forfølgeren* på et minut eller to, men som centralt tema er der ikke mange andre steder at finde det end i Richard Brooks *The Last Hunt* (1956). Det der er lykkedes i dag – at lade slagteriet indgå i en stor prestigiøs og folkelig succes – mislykkedes imidlertid dengang:

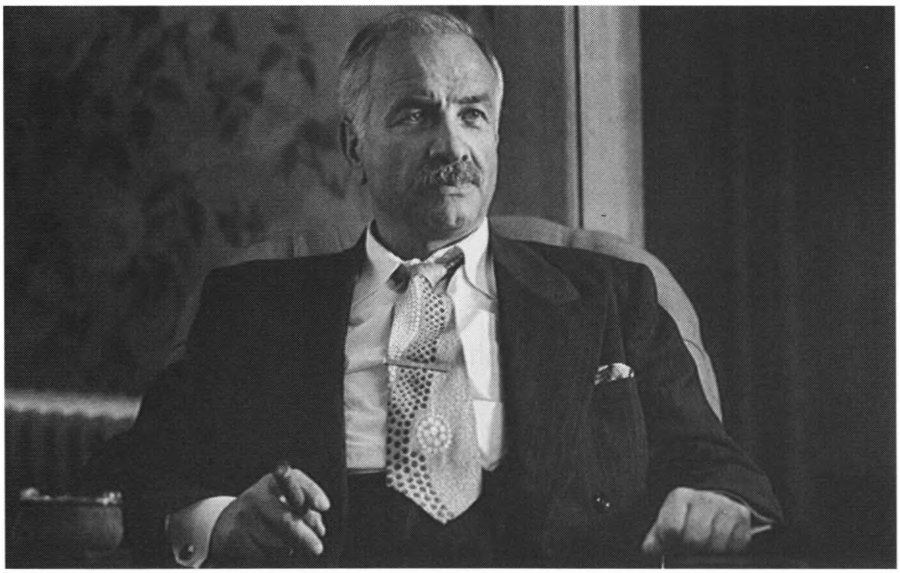
> Hensigten med filmen var at kvalme publikum i en sådan grad, at det ville erklære det (bøffelslagteriet) for en forbrydelse. Men folk blev så dårlige, at der ikke kom nogen for at se filmen. (Til slut efter at bøflerne er blevet dræbt og dræbt indtil der ikke er flere tilbage, får vi ikke den rituelle gunfight mellem helt og skurk. Skurken er frosset til døde mens han om natten venter på morgendagens opgør). Det brød vel reglerne og heraf lærte jeg noget værdifuldt: Når man har med et traditionelt sujet at gøre skal man ikke snyde publikum, for westerns med deres gun-play er som en musical – det er altsammen fantasi, og det skal man holde fast ved. Vil man det virkelige, måden hvorpå Vesten virkelig var, så skal man lave det på et lille budget og ikke forvente mirakler. (Brooks i Mayersberg: Hollywood. The Haunted House).

Costner har taget ved lære. Han har haft besvær med at skaffe sig et stort budget men har fået det og til gengæld holdt sig til reglerne. Rollerne er byttet om ganske vist. Det er de andre der er the good guys. Men spillet spilles som det skal. En western på den gammeldags maner.

Danser med ulve

Dances With Wolves. USA 1990. Instr.: Kevin Costner. Manus: Michael Blake. Foto: Dean Selmer. Klip: Neil Travis. Musik: John Barry. Med: Kevin Costner (Lt . John J. Dunbar), Mary McDonnell (Står med knytnæve), Graham Greene (Sparkende fugl). Udl: Egmont. 175 min. Prem: 10.5.91.

Er familien kønnest i biografen?



Barry Levinsons Avalon i familienostalgiens tegn – er det udstoppede eller ægte følelser?

af Susanne Fabricius

Instruktøren Barry Levinson har udtalt om sin seneste, selvbiografiske film: '*Avalon* handler om familiens glæder, om de mennesker, du slås med, vokser op med, står bi og elsker. Den er den rigeste åre til komedie og dramatik, nogen filmskaber kan finde.'

Det sidste har det danske biografpublikum i sandhed måttet sande i den forgangne biografsæson, hvor Yves Roberts to provencalske familieidyller har klistret til lærredet, og Scola og hans flittige plagiator, Giuseppe Tornatore, har leveret billeder fra familiens kreds. Og nu kommer *Avalon,* der med pro- og epilog spænder over ca. 60 år, fra 1914, da Sam ankommer til USA, og til en gang midt i 70erne, da han får besøg af sit barnebarn og oldebarn på plejehjemmet. Både med hensyn til udstrækning i tid og dermed også til ambitioner om at sige noget centralt og betydningsfuldt overgår *Avalon* sæsonens øvrige familiefilm.

Drømmen om fortiden og familien

Sam forsvarer sine rituelle gentagelser af familiesagaen med denne tautologi: 'If you stop remembering, you forget.' Det kunne være filmens motto. Fiktionsfilm er udmærkede hukommelsesøvelser både for deres producenter og deres publikum, ikke alene som vedligeholdelse af tidsbilleder, men især som stimulering af alle de følelser, der indgår i begrebet nostalgi – et af vor tids mest benyttede pejorativer. Det bliver brugt nedladende, fordi det forudsætter, at længslen tilbage indeholder et stærkt moment af fordrejning, idylisering, som det så tydeligt er tilfældet i den glansbilledverden, der udspiller sig omkring det kraftigt sminkede barn i Provences bjerge.

De to italienske bidrag forsøgte med større eller mindre held at vise, at ethvert forsøg i nutiden på at etablere en ægte fællesskabsfølelse mellem generationerne bygger på illusioner. Her indsættes en realitetssans, som står i modsætning til nostalgien; det er personerne, ikke filmen selv, der ligger under for nostalgien. Derved opstår en vis ironisk distance, men kun en vis. Ellers ville der være tale om udlevering, og forudsætningen for, at filmens ophav og dens publikum kan nyde den eller de nostalgihærgede, er selvfølgelig, at de i sidste ende deler de værdier, som filmens nostalgikere forgæves søger efter i en verden på flugt fra de selvsamme værdier. *Avalon* har den samme tvetydighed i forhold til sin egen nostalgi som de to italienske film.

Når vi andre, hvis familiemønstre forlængst er brudt sammen, rigtig skal dyrke vores drøm om Familien, er det Den italienske Familie – om den så udgøres af gangstere som i *Godfather*-serien – eller Den jødiske Familie, der må holde for. De myter, der verserer omkring disse to familietyper er forholdsvis parallelle: Mama står stærkt begge steder, erhvervs- og familieliv går i ét, og man kan altid finde hjælp og støtte, hvis det skulle gå skævt. Drømmen om tryghed er gangbar i en verden, hvor enhver – ganske alene – må klare sig selv. Bagsiden, nepotismen, den sociale kontrol og afhængigheden, glider selvfølgelig i baggrunden. Mindst udtalt i *Godfather*-serien, som – til trods for sine ydre spektakulære kvaliteter – er den af de nævnte film, som forholder sig mest nøgternt til sit eget familieportræt.

Nostalgiens dialektik

Familien i *Avalon* er ikke italienske mafiosis, men jødiske håndværkere og endda på et rimeligt småt plan. De bygger ikke noget, men tapetserer blot folks vægge.

Sam, af russisk-jødisk herkomst, ankom i 1914 til Baltimore, hvor hans fire ældre brødre ventede ham. Det skete den 4. juli, på uafhængighedsdagen, og hele byen flammede af lys og fyrværkeri – i hvert fald i Sams erindring og beretning. For vi ser ikke hvordan det tog sig ud i 'virkeligheden.' I starten bor familien i et beskedent kvarter, Avalon, som siden står i det samme forklarelsens skær. Filmen beretter den evige historie om menneskers kamp for at komme opad og fremad og deres savn af det, de selv har arbejdet sig bort fra, om modsætningen mellem fremdrift og træghed med dyb indsigt i nostalgiens dialektik. Det får et meget håndgribeligt udtryk, da familien, drevet af mellemgenerationen, til bedsteforældrenes og børnenes fortrydelse flytter ud i forstæderne. 'Hvad er forstæder,' spørger de små hinanden. Det er den sociale og dermed geografiske mobilitet, der sår splid i familien. For nogen er mere heldige end andre, og ikke alle kan flytte til forstæderne.

Sam fortæller familiekrøniken hver Thanksgiving Day, hvor alle brødrene, deres koner, børn og børnebørn samles hos ham og hans kone, Eva, omkring kalkunen. Ud over erindringerne og kalkunen er der andre faste ingredienser, en bror, der altid kommer for sent og Evas replikker om det store stykke fjerkræ.

Filmen samler sig om to datoer, 4. juli og Thanksgiving Day, to ærkeamerikanske festdage. I stedet kunne den have valgt nogle jødiske højtider, og allerede hermed indikeres sædernes forfald. Filmens højde- og vendepunkt falder på den 4. juli, hvor festfyrværkeriet går i ét med det flammehav, som i en utrolig flot fotograferet og klippet sekvens, fortærer Sams søn Jules' fremtidsplaner i skikkelse af et lavprisvarehus.

TV-days

Starten til dette ambitiøse projekt er ikke særlig gloriøs. Jules, der er dørsælger, bliver udsat for et alvorligt overfald. For at opmuntre ham under rekonvalescensen giver familien ham et fjernsynsapparat. Vi befinder os i en tid, hvor nogen er i stand til at udbryde 'what's that?' ved synet af eftertidens mest nødvendige nødvendighedsartikel. Jules, der øjner dette perspektiv, åbner sammen med sin fætter en TV-butik, samtidig med at de amerikaniserer deres efternavn. Senere, da lavprishuset er gået op i flammer, vender Jules tilbage til sælgergerningen, denne gang som sælger af tid til TV-reklamer, ironisk nok efter at udgifterne til en TV-reklame har bidraget til hans ruin.

TV bliver ikke blot en betænkelig levevej, men også en livsstil. TV-dinners erstatter familiens mere og mere tomme og ritualiserede middagskonversation. Det er en banal konstatering, men den udføres på en meget morsom og levende måde. I sin beskrivelse af TV-kigningen er filmens virkelighedsbillede også ved at være historie fra dengang, familien samledes om TV-skærmen og faktisk *så* udsendelserne igennem på den lille, usle sort-hvide skærm.

Den patriarkalske fortælleorden

Som sagt har familien en rigtig, dominerende og kværulerende jødisk mor, hvis ord i høj grad er lov. Hun spilles med fynd og klem af Joan Plowright. Rollefordelingen er selvfølgelig traditionel, med mændene som skaffedyr og kvinderne hjemme. Men de har det store ord i familien, og hvis de er undertrykte, er det ikke af deres mænd, men af hinanden i indbyrdes kampe om magten i familien. Som i samtlige andre familie- eller generationsfilm i denne sæson ligger synsvinklen hos mændene, her delt mellem Sam og hans sønnesøn, Michael, instruktørens alter ego. Bedstefar-sønnesøn-parret er lidt af en kliche, men ikke værre end at den kan bæres.

Det er ikke så besynderligt, at synsvinklen i alle disse film er mandlig, da deres ophav i alle tilfælde er fædrende. Det besynderlige er snarere, at ingen kvindelig filmkunstner har lavet en familiefilm ud fra sin vinkel. Der skal dog to køn til at lave en familie. Bedstemor-datterdatter-parret ville repræsentere en fornyelse for ikke at tale om bedstefar-datterdatter- eller et bedstemorsønnesøn-par. Mulighederne er legio i fantasien, men åbenbart begrænsede, når det kommer til at kombinere dem i ord og/eller billeder.

Men jeg tilgiver alligevel *Avalons* store bedstefaderskikkelse, Sam, fordi han spilles så smukt af en af mine yndlingsskuespillere, Armin Müller-Stahl, manden med de mest blå øjne og det kæreste smil i verden. Den stækkede vitalitet, mandighed i tøfler og overall, som er grundstammen i figuren, giver Müller-Stahl et fint nuanceret udtryk i kropssprog og mimik. Her får han oprejsning for den flossede bedstefar, han spillede i *Kærlighedens grænser.*

Den samme omhu og eftertænksomhed genfindes hos filmens øvrige medvirkende ned i detaljer som sprogbrugen. De gamle, førstegenerationsemigranter, taler ikke blot med østeuropæisk accent, men også med den særlige low class-dialekt, hvor de amerikanske retroflekse r'er næsten bliver til vokaler. Både dette træk og accenten er forsvundet hos anden generation ligesom så mange andre særheder.

Den samme bevidsthed om detaljens betydning findes også i filmens tidsbillede. Der er udfoldet stor omhu i kostumedesign og i at finde locations og rekvisitter, men ikke på en demonstrativ *Matador*-måde, hvor det bliver et formål i sig selv. Tidsbilledet i *Avalon* fremstår med selvfølgelighedens lethed som atmosfære. Vi er der; vi er ikke på museum.

Det er formentlig det, der adskiller den gode nostalgifilm fra den mindre gode. Er der tale om udstoppede eller ægte følelser? Enhver sand følelse er altid sammensat. En nostalgifilm uden en vis ironi bliver kvælende, men ironi kan antage forskellig grad og form. *Avalon* er ikke et enestående, originalt kunstværk. Det nærmeste forbillede er formentlig Woody Allens *Radio Days,* men *Avalons* ironiske balancepunkt ligger et andet sted, som alligevel giver den en selvstændig plads på nostalgiskalaen.

Det – trods alt – overvejende positive syn på familien deler den med de øvrige biografnostalgifilm. Skildringen af familiens natside er i dag blevet TV-seriens specialitet – fra *Dallas* til *Twin Peaks.* At de så i højere grad end biograffilmene ses i familiens skød har så sin egen ironi.

Avalon – Drømmen om Amerika

Avalon. USA 1990. Instr. & Manus: Barry Levinson. Producenter: Mark Johnson & Levinson. Foto: Allen Daviau. Klip: Stu Linder. Musik: Randy Newman. Med: Armin Müller-Stahl (Sam Krichinsky), Joan Plowright (Eva K.), Aidan Quinn (Jules Kaye), Elizabeth Perkins (Ann Kaye). Udl: Pathé-Nordisk. 129 min. Prem: 23.4.91.

Bedragere og selvbedragere

Stephen Frears filmatiserer forfatteren Jim Thompson, hvis glemte romaner fra Eisenhower-æraen er ved at blive opdaget i en æra med Reaganomics og Thatcherism.

af Dan Nissen

Det er egentlig en bemærkelsesværdig karriere Stephen Frears har haft. For en halv snes år siden kunne det engelske Film Dope – der har markant streg under film – bruge biografipladsen til at meditere over en filmkarriere på kun to film, hvorefter den lovende og talentfulde Frears gik til TV; et land der selv med Frears' markante TV-produktioner er uhåndgribeligt og flygtigt. TV-film kommer og forsvinder og er ikke til at opdrive igen. En anden en kan så i parantes undre sig over, at dette det mest offentlige medie af alle, har en politik der gør TV-produktioner til noget af det overhovedet vanskeligste at få fingre i til studie- og forskningsbrug, eller til retrospektive præsentationer. Men for at vende tilbage til Frears. 'Man kan håbe på', skrev Film Dope, 'at Frears kan vende tilbage til det store lærred'. Men samtidig udtrykte bladet sin tvivl om, hvorvidt han dér ville kunne finde de muligheder og den relative udtryksfrihed, han har haft i TV.

Siden er det gået stærkt for Frears, der er vendt tilbage til det store lærred og i dag står som en af de instruktører, hvis udspil man følger med stigende spænding. At han vender tilbage via en TV-produktion finansieret af Channel Four, der har den fine politik at investere i originale TV-film, der er skabt som film og får biografpremiere, før de vises i TV, gør kun det hele så meget desto mere ekstraordinært. Det drejer sig selvfølgelig om mesterværket *Mit smukke vaskeri* fra 85, der, skønt den kom efter biograffilmen *Hævnens time*, blev det egentlige gennembrud. Siden har Frears i film efter film demonstreret et overbevisende talent for at skildre klasse-, racemæssige og sexuelle outsidere, mennesker der lever på kanten af eller udenfor det accepterede. Han har demonstreret markant talent for at forbinde sig med gode skribenter og velegnede romanforlæg, men har også vist, at han hver gang kan gøre en andens oplæg til en umiskendelig Frears-film. Hans tre engelske film: *Mit smukke vaskeri, Sammy og Rosie gør det* og *Spids ørerne smukke* var så markant britiske i tematik, at man knap kunne forestille sig en Frears udenfor England og udenfor samtiden. Men han overraskede med *Farlige forbindelser*, der udspiller sig i det franske 1700-tal og igen med *Ærlige*

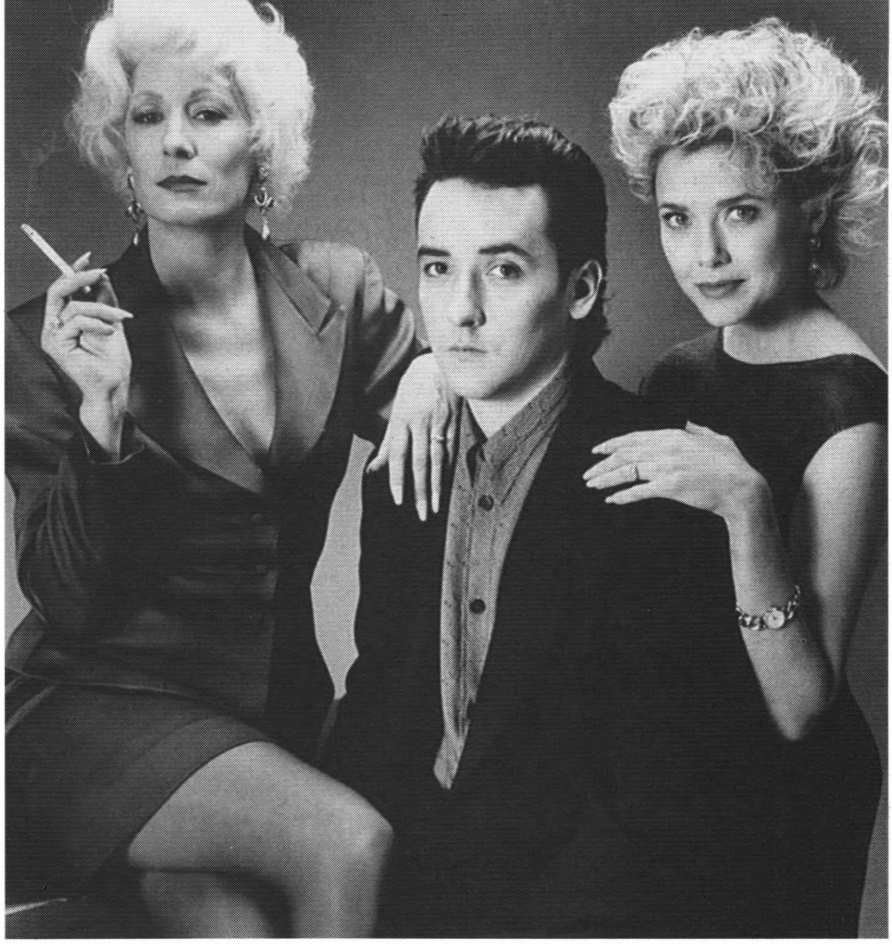
svindlere, der foregår i en udefineret amerikansk nutid og trækker store veksler på film noir-traditionen, som Frears også spandt sin debut *Gumshoe* over.

Fidusmagere

Grifters er con men, professionelle fupmagere der, som Roy i filmen siger, lever af at sælge tillid. Han hører til de små, dem der lever af *short con* som f.eks. at vifte en bartender om næsen med en tyve dollarseddel og så betale med en ti dollarditto, i håb om at få tilbage på tyveren. Eller som med manipulerede terninger svindler hyren fra soldater på landlov. Han har en amourøs alliance kørende med Myra, der hurtigt lugter lunten og finder ud af, hvad det er denne handelsrejsende sælger. Hun har selv samme erhverv, viser det sig, men har en fortid med *long con*, stort iscenesatte svindelnumre, der i ét hug blokker det godtroende offer for sekscifrede dollarbeløb. Nu klarer hun sig igennem ved mest at sælge sin attraktive krop.

En dag, hvor en bartender har afsløret ham og tævet ham ud af baren, dukker en anden kvinde op, en blond dulle der påstår at være hans mor. Lilly hedder hun, og også hun lever af svindel, rejser rundt til diverse væddeløbsbaner og placerer penge for at manipulere odds til fordel for sin brutale bagmand, Bobo. Det bliver spillet mellem de tre, der er filmens centrum. Her graver Frears, med den oplagte sans for at blotlægge et bitchy sexuelt spil som vi så demonstreret i *Spids ørerne, smukke* og ikke mindst i *Farlige forbindelser*, i træske intriger og koldsindigt kyniske spekulationer i, hvordan sexualiteten kan bruges som våben.

De to kvinder har mere end deres erhverv til fælles. Stillet op til gruppefoto er deres ligheder indlysende, og de kæmper da også om Roy. At den ene er hans mor, giver spillet oplagte incestuøse træk, der krydres med antydningerne om hans elendige barndom med en fjortenårig mor, der mere er en søster. Da hun til sidst desperat vil stjæle hans penge for at klare sig ud af en dødelig kattepine, lancerer hun ideen om, at hun måske ikke er hans mor, og spiller åbenlyst op til den ufrivillige sexuelle fascination, der lyser ud af ham. Hans korte og kontante nej til hendes bøn om pengene, er en replik af mangefacetteret dybde. Den rummer ikke blot uviljen mod at



To træske kvinder i kamp om manden. Fra venstre: Anjelica Huston, John Cusack, Annette Bening. Side 20: Annette Bening som Myra, der altid er klar til en flirt.

opgive de surt tjente penge, men også indsigten i det umulige i hendes flugt – hvis ikke hun opgiver sit liv som grifter – og ikke mindst fornemmer man skjult en slags hævn over moderen og den elendige barndom. Her kulminerer den skæbneladede historie i næsten en græsk tragedies form, her smelter de personlige relationers skæbnesvangre forbundethed sammen i en malstrøm af gensidige hævnmotiver, forførelser og had-kærlighed.

Det bliver efterhånden klart, at de tre bedragere ikke mindst er selvbedragere. Roy bliver ved med at bilde sig ind, at han kan stoppe, hvis han vil, at han har kontrol over tingene. Hans historie er nederlagets historie, og spørgsmålet er om ikke Lillys historie har samme farve, selvom hun i sidste billede, efter den selvovervindende viljeakt, der har ført hende til at stikke af med sin døende søns formue, forsvinder ud i den anonyme nat. Hun har filmen igennem signaleret at være den toughe og proffe, den der sidder ved roret og har styr over tingene. Men hun ved, og vi ser, at hun er uhyggeligt i lommen på den dødsensfarlige Bobo. Sådan er alle personerne ofre for deres egne illusioner og er hjælpeløse ofre for kræfter, de ikke har kontrol over. Man kunne, hvis det var en græsk tragedie, kalde den skæbnen.

Den fint udfoldende bifigur, hotelportieren der kommenterer stort og småt med et udtryk af resigneret livsvisdom, kunne i det perspektiv være en central figur. Trods sin udi egen indbildning store fornemmelse for folk, er alt hvad der sker på hans hotel ikke blot gået hen over hovedet på ham, men bliver kommenteret og tolket modsat hvad vi ser. Roy er ikke 'denne pæne unge mand' og Lillys hævden af moderværdigheden i forhold til Roy lægger han klar ironisk luft til: ham kan man ikke rende om hjørner med. Alligevel sker det hele tiden.

Kiosklitteraturens Dostojevskij

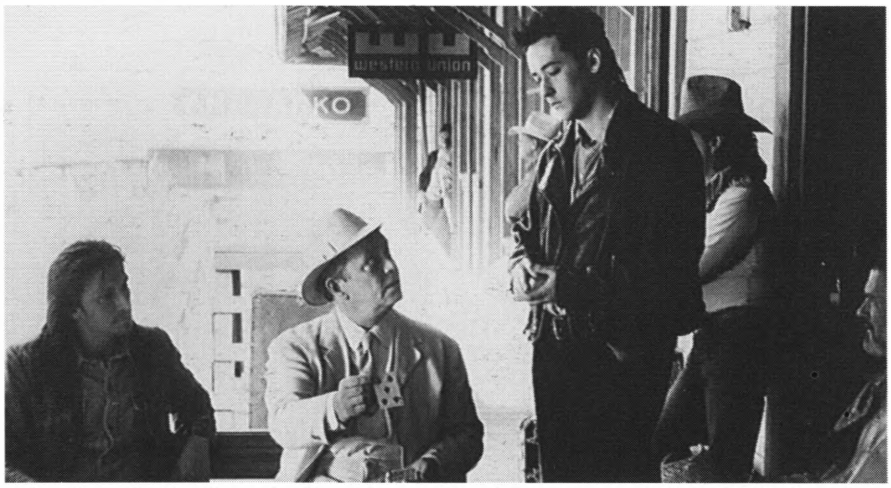
Jim Thompson hedder forfatteren til romanen bag Donald Westlakes manuskript og Frears' film. En *dime store* Dostojevskij er han blevet kaldt, denne forfatter af hard boiled krimier, ofte skrevet på bestilling fra forlag, der havde et godt udkast til en forside og en god titel, som man

så bad Thompson skrive en roman over.

Han har kort sagt aldrig hørt til de guldrandede, og da han døde i 77, var der ikke mange, der kendte ham. Men nu er han ved at være et varmt navn i filmbyen, et forhold kyniske kommentatorer forklarer med hans ukendthed: at han har været usælgelig i den sidste halve snes år har gjort det billigt at købe rettighederne til hans 27 romaner. Frears' film er dog ikke den første. Mest berømt er måske Peckinpahs *Getaway – vild flugt,* med Steve McQueen og Ali MacGraw som de flygtende bankrøvere med Peckinpahs mytiske Mexico som mål. Men også en film som Taverniers *Coup de torchon/Bourkassa-Ourbangui* har Thompson-forlæg, dog med the deep south transformeret til en fransk provins i Afrika før 2. verdenskrig. Thompson selv kunne ses i en cameorolle i Dick Richards stemningskrimi efter Chandler *Farvel min elskede,* og i øvrigt havde Thompson problemer med at blive behørigt krediteret for sit arbejde med Kubricks *Det store gangsterkup* og *Ærens vej.*

De nævnte film antyder Thompsons mistrøstige univers. Hans verden er uden helte eller happy end, og kendere har kunnet se, hvordan hans romaner, der reflekterer undertrykkelsen, paranoiaen og velstandsekstremerne i Eisenhower-æraen, har fået en helt ny resonans i en æra, hvor Reaganomics og Thatcherism blomstrer. 'Ligesom Thompsons downbeat skriverier var en radikal kontrast til den fremherskende atmosfære af iøjnefaldende forbrug, således er hans arbejder i de seneste år af nogle filmfolk blevet set som en modgift til Steven Spielberg og storlærreds-fantasierne fra Hollywoods drømmemaskine, når den er mest eskapistisk', skriver Adrian Wootton i Monthly Film Bulletin.

I det perspektiv er der ikke så langt fra Frears' hudfletning af Thatcherismens England i *Mit smukke vaskeri* og *Sammy og Rosie gør det* til de billeder af livet i USA, der oprulles i *Ærlige svindlere.* Hos Frears er det ikke herlige svindlere, som vi kender dem i Newman og Redfords inkarnation i *Sidste stik* eller fra Kershners *Fidusmageren.* Det drejer sig ikke om den minutiøse udlægning af, hvordan svindlen sættes i scene eller om svimlende at involvere tilskueren som i Mamets mesterlige *Forført,* der konstant hiver tæppet væk under tilskueren. Frears focuserer på de komplekse følelsesmæssige relationer mellem bedragerne og på deres selvbedrag. Hos Frears bliver selve numrene til en kort skitseret baggrund eller et komprimeret fortalt flash back, der karakteriserer personerne. De opfatter sig selv som de store iscenesættere, som dem der trækker i trådene. Frears viser os, at det ikke er tilfældet.



John Cusacks Roy brænder for at lære tricket. Læremesteren Mints (Eddie Jones) demonstrerer.

Skæbnens rytme

Men Frears kan det, svindlerne tror de kan. Han kan iscenesætte historien med en brug af dens film noir-ingredienser, så de aldrig bliver postmodernistisk ækvilibristiske og selvrefererende. Med en særegen slentrende naturlighed benytter han hele genrens spektrum, men tilsætter sit eget touch: en helt selvfølgelig og naturligt uanmassende rytme, hvor scenerne afvikles uden stilistisk insisteren, uden den overfladiske bravour, der er så markant i så mange nutidige film. Køligt lader han en scene udfolde sig, men kan så afslutte med en ofte chokerende brutal pointering, der i glimt afslører de følelser, der ligger indlejret i historien. Roys tilfældige død er det oplagte, chokerende eksempel, men også Bobos afstraffelse af Lilly hører med. Og introduktionen af Lilly er så low key, at man knap tror på familierelationen, indtil der efterhånden åbnes op for de mange forkrøblede bindinger de to imellem, bindinger der bliver en torn i øjet på Myra, der ved at stikke Lilly til Bobo handler ganske råt, men også udfra et ganske simpelt overlevelsesinstinkt: får hun ikke krogen i Roy, kan hun ikke vende tilbage til de store tider, hun havde med sin foregående makker. Den slags situationer afslører Frears enten med en ganske lille kamerabevægelse, eller med et af de overrumplende klip, der giver filmen sin intense og næsten skæbnedeterminerede uafvendelige rytme.

Og Frears får formidabel hjælp af sine skuespillere. John Cusack er perfekt som den blankt anonyme Roy – et ansigt der passer ind hvorsomhelst. For at overleve i denne verden, der ikke har givet ham den kærlighed, han har længtes efter, har han tømt sig for følelser, i hvert fald for følelsesudtryk, og man fornemmer konturerne af et menneske, der er fremmed i verden, der er i live, men ikke lever. Anjelica Huston synes at blive bedre og bedre. Præstationen som den intrigerende og kynisk overlevelseskapable Lilly er frygtindgydende autoritativ og så ganske anderledes end den ligeledes superbe præstation som den mørke, varmblodige og temperamentsfulde Dolores i Woody Allens *Små og store synder.* Annette Bening har måske mindre at arbejde med, men kæmper på sin side lige så desperat med sine midler for at overleve og komme tilbage i det store spil. Alle holdes de mesterligt i snor af instruktøren, der i de første billeder præsenterer dem sideordnede, smilende og selvsikre, men forlader dem som casualties of war: griskhedens, følelsernes og forløjethedens krig.

Ærlige svindlere

The Grifters. USA 1990. Instr.: Stephen Frears. Manus: Donald Westlake efter Jim Thompsons roman. Foto: Oliver Stapleton. Klip: Mike Audsley. Musik: Elmer Bernstein. Prod.: Martin Scorsese, Robert Harris, James Painten. Med.: John Cusack (Roy Dillon), Anjelica Huston (Lilly Dillon), Annette Bening (Myra Langtree), Pat Hingle (Bobo Justus), Henry Jones (hotelportieren). Udl.: Dansk Filmindustri. 110 min. Prem.: 25.3.91.

Filmens frihed

Skuespillernes oprør i begavet polsk film

Woody Allens Den røde rose fra Cairo spiller en vigtig rolle i Marczewskis polske film.

Wojciech Marczenski er sammen med Krzysztof Kieślowski de vægtigste etiske debattører i tidens polske film. De er begge kommet fri af den selvhøjtidelige symbolisme, som f.eks. Krzysztof Zanussi døjer med.

Det var derfor ikke uden frygt og bæven, at jeg begav mig til Marczewskis allegori over den politiske censur. Den starter da også ængstende med at filosofere over denne nedarvede polske embedsmandstradition, som i slutningen af 80erne blev overladt til kollektivet, som Marczewski åbenbart har en ukuelig optimistisk tro på, til forskel fra kollegaen Kieślowski.

Den danske titel *Mig og censuren*, antyder en specifik (dansk) affinitet til Woody Allen. At Woody Allens film *The Purple Rose of Cairo* (1985) vitterlig er ideens egentlige udløser, kunne yderligere bibringe ængstelse, da den kun ville kunne bruges til at slå den polske symbolismetradition i hovedet med. Det kommer Marczewski lykkeligt fri af ved at lade en bedrevidende mavesur polsk filmkritiker med mindreværdskompleks bringe det amerikanske mesterværk til Kino Friheden, for helt at jorde den polske allegoriske snakkefilm uden internationalt format.

En trist plakat fra produktionsgruppen Zefir med et kvindekontrafej smykker biografen. (Titlen – det var sikkert noget med *Opvågningen* – og hvem der optrådte som fiktiv instruktør, kunne jeg ikke nå at dechifrere, da Grand ikke som video har momentanstop). Ungerne med lærerne har hidtil som eneste publikum siddet pligtskyldigt og kedet sig over filmen, hvor faderen, på et hospital, modtager sin hidtil blinde datter, der nu snakkesaligt er ved at genfinde sit syn efter en mirakuløs operation. Led og ked af denne udjokkede situation gør skuespilleren i faderens rolle (Wladyslaw Kowalski) oprør og siger op i røven med det hele.

Baxter (Jeff Daniels) fra *The Purple Rose of Cairo* begiver sig beredvilligt ind i den efterhånden kaotiske polske film med de desorienterede skuespillere, der er ved at slippe konventionerne. I den nyvundne frihed begiver folk sig så småt op på tagene for at overskue situationen med et smil på læben. Dem der ikke kan slippe embedsmandstraditionen (og det er dem fra hovedstaden) må have det så godt med den og russerne udnævnes ikke til de onde dæmoniske bussemænd. Situationen ligger helt i egne hænder og nok er man fattige og udmarvede, men bestemt ikke uden potentiale.

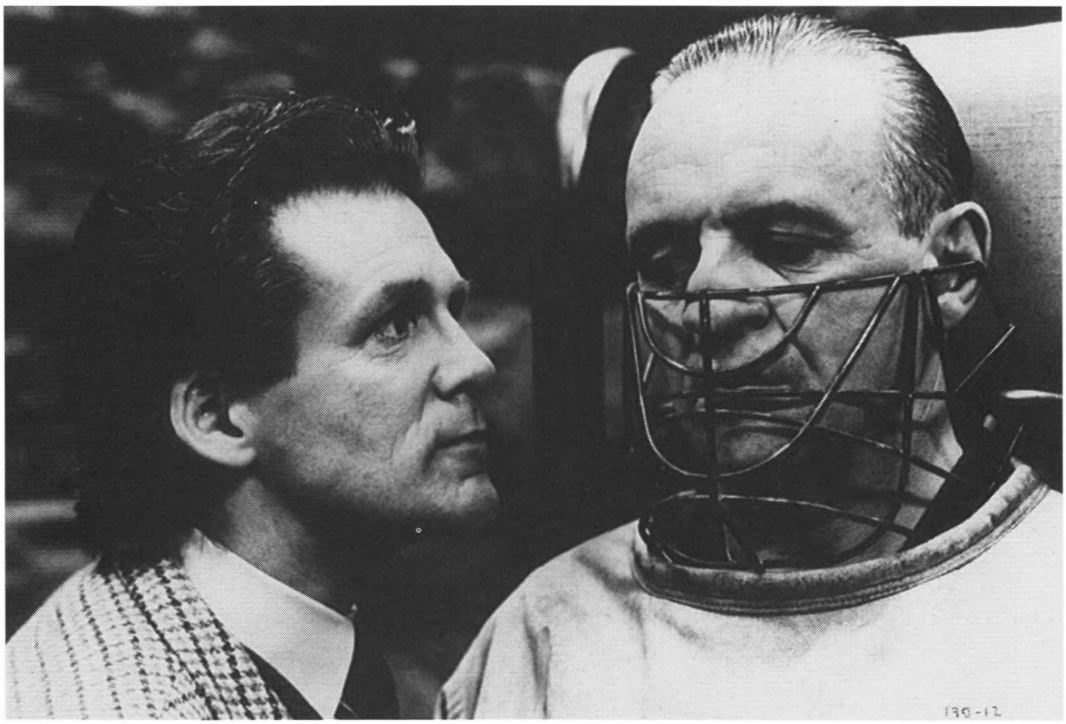
Der er meget brug for Marczewski i polsk film og Grand skal have tak for at Polens vigtigste film holdes på plakaten i Danmark.

Carl Nørrested

Mig og censuren

Mig og censuren (Ucieczka z kina 'Wolność). Polen/Danmark 1990. I+M: Wojciech Marczewski. F: Jerzy Zielinski. Kl: Andrzej Soltysik. Mu: Zygmunt Konieczny. Med: Janusz Gajos, Zbigniew Zamachowski, Teresa Marczewska. Udl: Crone Film. 100 min. Prem: 24.5.91.

Manden er gal!



Jonathan Demmes Ondskabens øjne er både virtuos og problematisk

af Flemming Kaspersen

Det kan egentlig siges meget kort: Jonathan Demmes *Ondskabens øjne* er en god film, en film der virker. Med udgangspunkt i Thomas Harris' millionbestseller The Silence of the Lambs – som følges næsten ord for ord, optrin for optrin – har Demme lavet en thriller, som til perfektion demonstrerer hvad mainstreamfilmen kan, når den er bedst: *Ondskabens øjne* er stramt fortalt med klart tegnede personer, den er teknisk raffineret og effektivt manipulerende, og har i Anthony Hopkins og Jodie Foster to hovedroller med rigeligt format til at bære læsset.

Harris' historie er lige så særpræget som den er elementært spændende. FBI-eleven Clarice Starling (Foster) sættes til at tale med den hyperintelligente psykiater Hannibal 'The Cannibal' Lecter (Hopkins), som sidder indespærret på et topsikret sindssygehospital efter med stort velbehag at have myrdet og fortærret ni af sine patienter ('...best thing for him really, his therapy was going nowhere...'). En anden massemorder, kendt som Buffalo Bill fordi han flår huden af sine ofre, er løs, og FBI tror at Lecter kan hjælpe med at opspore ham. For den uerfarne Starling er opgaven nu på den ene side gennem Lecter at forsøge at trænge ind i Buffalo Bills sind, og på den anden side at forhindre Lecter i at trænge ind i hendes, alt imens Buffalo Bill gør klar til at slagte sit næste offer og kannibalen planlægger at flygte.

Ondskabens øjne er i avisreklamer og et par hårdtpumpede forfilm blevet lanceret som en spændingsfilm – nok med et anderledes udgangspunkt, men dog stadig en tempofyldt FBI-jager-psykopater historie (af en eller anden grund har man valgt at afsløre, at Lecter faktisk flygter, selvom det først sker mere end en time inde i filmen). Og filmen holder da også hvad der loves. Der *er* suspense og der *er* spænding, både i Lecters barbariske flugt, og i Buffalo Bills kidnapning og indespærring af sit næste offer, og i hans afsluttende 'show-down' med Starling. Demme håndterer de filmiske virkemidler så godt som nogen, hans suspense fungerer upåklageligt, men dette er kun en del af filmens styrke. Dens virkelige fascination – og det, tror jeg, som har gjort den til en af årets største sællerter – skal findes et helt andet sted.

Sexsymbol

For i mere end en time, op til Lecters flugt og Starlings konfrontation med Buffalo Bill, hvor filmen ligesom skifter gear, ligner *Ondskabens øjne* ikke så meget en thriller som en perverteret udgave af *Min middag med André*: i lange, tætte dialoger med Starling og Lecter skabes en stemning af ondskab og kulde, som end ikke den mest hidsige suspense formår at bløde op, og som under-

vejs konstant får næring af detaljerede billeder af mishandlede og rådnende menneskekroppe, et dystert soundtrack og et persongalleri, som både mentalt og fysisk håndgribeligt må udstå store smerter. Hvor slutningens mere ordinære spænding fungerer, som den skal, er det i disse intense nærbilleder, at filmen rigtig formår at gribe; og hvor Jodie Fosters Starling nok er psykologisk veltegnet, kan der ikke være tvivl om, at det er Lecter, der er den virkelig interessante.

Især er det påfaldende, at samtlige filmens seksuelle konnotationer er knyttet til Lecter (og Buffalo Bill), og ikke til den unge, kønne Starling. Denne charmerende kannibal Hannibal – som ofte ses i sygehusets spankingdragt af spændetrøje, lænker og stålmaske – er karakteristisk nok også gået hen og blevet et af tidens mere mærkværdige sexsymboler: det kvindelige publikum på det amerikanske *The Tonight Show* stønnede som havde halvskaldede Anthony Hopkins været Mel Gibson, og i Alt for Damerne er det ikke Fosters i sjælden grad handlekraftige heltinde, der er interessant, men tværtimod Hopkins' dæmoniske øjne.

At filmens energi og tilskuernes fascination er koncentreret omkring personen Lecter, er der intet usædvanligt i; ikke blot pirres fantasierne af hans tilsyneladende helt irrationelle, nærmest mytologiske ondskab og kannibalisme, men han er samtidig elegant, vittig og velformuleret, tydeligvis situationens herre, og tilmed fremstillet af en så tiltalende skuespiller som Anthony Hopkins. Men *Ondskabens øjne* afføder alligevel en del undren – i det faktum at en så forholdsvis syg og inficeret film pludselig er blevet ikke bare mainstreamunderholdning, men ligefrem finkultur, overøst med lovord af en næsten enig kritik.

Det Amerikanske Mareridt

I en mere bred sammenhæng indskriver Harris' roman og Demmes film sig i en moderne fascination af, hvad man med Robin Woods ord bedst kan betegne Det Amerikanske Mareridt.

Amerikas opfattelse af sig selv som den arketypiske Nye Verden, legemliggørelsen af Det Moderne, er i kunsten blevet mødt med en modsat strøm af mørke visioner, hvor såvel nybyggernes pionerånd som det teknologiske samfund har fået dybe rifter i fernissen. En gennemgående ide er, at der under USAs overflade eksisterer, og altid har eksisteret, en syg og degenereret underverden, som mere eller mindre udgør nationens forvitrede fundament. At det ikke blot er kunsten, der forsøger at være tvær og subversiv, kan man overbevise sig om ved et kig på Michael Lesys 20 år gamle universitetsafhandling 'Wisconsin Death Trip': Lesy var historiestuderende, og i stedet for at aflevere en traditionel opgave fik han sin eksamen på en samling autentiske fotos og avisudklip fra Wisconsins glemte arkiver, der viste USA i slutningen af det 19. århundrede som en verden af sygdom, galskab og vold, et syfilitisk delirium af begyndende forfald.

I 1960 lavede Alfred Hitchcock med *Psyko* den første amerikanske horrorfilm, og med den introducerede han filmkunsten for den absolutte nøgleskikkelse i Det Amerikanske Mareridt: 'the nice, quiet man', den anonyme nabo med afpillede skeletter i skabet og psykose bag de venlige øjne. 60ernes og 70ernes (horrer-) film var fulde af latent vold og galskab bag de sprukne facader, men helt så salonfähige som Hitchcocks mesterværk blev film som *Motorsavsmassakren, The Hills Have Eyes og The Driller Killer* aldrig, og disse film var da også udprægede genrefilm, for voldsomme og upolerede til tidens mainstream.

For at komme fra Norman Bates til Hannibal Lecter skal vi en tur omkring 80ernes store amerikanske universaluhyre: den medieombejlede 'serial killer', den rituelle massemorder; navne som Ted Bundy, Son of Sam, The Green River Killer og Henry Lee Lucas er for den normalparanoide gennemsnitsamerikaner hvad Jack The Ripper var for Victoriatidens prostituerede – skumle bussemænd, hvis irrationelle vold kan ramme hvem som helst hvor som helst. Med motiver der – hvis de overhovedet er til stede – fortaber sig i deres egne formørkede sind, bliver disse 'serial killers' til de perfekte, mystiske dødsengle i et ultrarationelt samfund, hvor alt flyder sammen i uoverskuelige indtryk. Og medierne elsker dem – først er de uhyggelige spørgsmålstegn i aviser og tv, så underholdende 'human interest' om forkvaklede barndomme og skjulte liv, og til sidst højt ratede tv-film eller miniserier.

Finkulturen og den rigtig brede mainstream har derimod aldrig rigtig haft fidus til dette moderne monster, som overvejende har været en yndet figur i kulturens obskure undergrund og i mere snævre genrefilm. Det vil sige, indtil Hannibal Lecter og *Ondskabens øjne*. Lecter har allerede optrådt på film een gang, som biperson i Michael Manns oversete *Manhunter* (baseret på Thomas Harris' Red Dragon), men uden at blive nogen stjerne. Hvad det præcis er der nu har gjort ham til en i Anthony Hopkins' skikkelse er svært at sige. I hvert fald kan det konstateres, at vi med Hannibal Lecter står overfor en mand, der repræsenterer bruddet med et af de få tabuer, der endnu eksisterer – den totale udslettelse af medmennesket ved ikke blot at slå det ihjel, men også fortære det – samtidig med, at han ubestrideligt er fremstillet som et overmenneske af nærmest Nietzscheanske dimensioner.

Og her er det at *Ondskabens øjne* alligevel, midt i sin virtuositet, bliver en smule problematisk. For med sin spottende humor og sin, omend forskruede, sans for moral og etikette balancerer Lecter konstant på kanten til at blive en karnevalsfigur, til grin snarere end gys. Og hvad der i sidste ende gør filmen så uhyggelig, som den vitterlig er, er faktisk 'konkurrenten', Buffalo Bill: *han* er ganske normal, nærmest tiltalende at se på, *han* føler tydeligt smerte men er ude af stand til at standse, *hans* ofre er ægte tragedier, oppustede, maltrakterede og stinkende rester af virkelig mennesker. Og *han* er – i modsætning til Lecter der blot tager til de varme lande som en anden Josef Mengele – nødt til at dø inden slutteksterne. For *Ondskabens øjne* er, når alt kommer til alt, en pæn film. Vil man have den ægte, forstemmende virkelighed, skal man se John McNaughtons iskolde mesterværk *Henry: Portrait of a Serial Killer* (baseret på Henry Lee Lucas, der havde 176 mord på samvittigheden) eller læse Bret Easton Ellis' American Psycho. *Ondskabens øjne* er bare perverteret, højpoleret underholdning. Men det er også nok, når det er lavet så overbevisende som her.

Ondskabens øjne

Silence of the Lambs. USA 1990. Instr: Jonathan Demme. Manus: Ted Tally efter Thomas Harris' roman. Foto: Tak Fujimoto. Klip: Craig McKay. Musik: Howard Shore. Med: Jodie Foster (Clarice Starling), Anthony Hopkins (Hannibal Lecter), Scott Glenn (Jack Crawford), Ted Levine (Jame Gumb), Frankie Faison (Barney), Anthony Heald (Frederick Chilton), Brooke Smith (Catherine Martin). Udl: Pathé-Nordisk. 118 min. Prem: 19.4.91.

68 — der var engang

Louis Malles *Milou i maj* foregår i den famøse måned det famøse år 1968. Ikke i Paris, derimod på landet langt fra det sted, hvor de Gaulle bliver knækket af historiens gamle og nye kræfter. Og med den ny tid og dens teknikker bliver det svært at lukke sig ude fra historien. Milou og fæller følger, mere eller mindre på skrømt, mere eller mindre entusiatisk, med i det der sker 'ude i samfundet,' det samfund som de selv repræsenterer. Vil gøre op med eller følger trop.

Milou i maj er historien om der var engang. Inde i det eventyr ligger der flere sårede fortællinger om fjernere tider, hvor der var muligheder. Som ikke blev indfriet. Til gengæld har de fleste lært lektien, har fulgt velanstændige normer og konventioner. Har deres på det tørre og bløder indvendigt. De sår bryder op, dengang i maj 68. En kreds af mennesker beruser sig, og i en frodigt blomstrende natur opildnes kollektive drømme om et liv i sus og dus på et sted, hvor der flyder vin og honning. Det første drikker Milou og familien ideligt, det sidste fornemmer vi i filmens start, hvor husets gamle altmuligmand på det bare hoved samler bier op og sender dem ind i bistadet, mens Milou dækket af gazehætte reciterer Vergils Georgica.

Denne allegoriske indledning markerer, at kollektiviteten heller ikke var større; heller ikke på landet i maj 68. Klasse- og arbejdsskel er kommet for at blive, og den betoning bærer Malles tur på landet. Hverken Milou eller arbejderen synes pikerede eller afficerede over den umærkelige kløft mellem de to, til gengæld holder instruktøren den nænsomt ud for tilskueren, så vi forstår, at når skel senere nedbrydes, falder der ikke skel ned for vores øjne. Så var den revolution maj 68 stod for heller ikke længere. Ud på landet når den kun tilnærmelsesvis. Omvendt har de mennesker, der rammes af de revolutionære syner det nok så dejligt. Så længe rusen og rejsen ind i drømmeland varer.

Louis Malle søger efter klarhed i nostalgiens spejl

af Erik Svendsen

Nostalgi

Amerikaneren Frederic Jameson argumenterer i de to bøger fra 1990 – Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism og Signatures of the visible, tilsammen er de på 690 sider (det kalder jeg akademisk flid) – for at postmodernismens filmiske udtryk er – nostalgi. Den nostalgiske film er 'Something of a substitute for that older system of historical representation, indeed as a virtual symptom-formation, a formal compensation for the enfeeblement of historicity in our time, and as it were a glossy fetich in the service of that unsatisfied crawing. In nostalgia film, the image – the surface sheen of period fashion reality – is consumed, having been transformed into a visual commodity' (sidstnævnte side 130). Hvad man ikke kan finde i dag – kollektivet, synlige klassestrukturer, det gode og det onde opdelt i absolutte sort-hvid kategorier fx. – kan man i forskudt form rekonstruere i det der var engang: 'Nostalgia film, consistent with postmodernist tendencies generally, seeks to generate images and simulacra of the past, thereby – in a social situation in which genuine historicity or class traditions have become enfeebled – producing something like a pseudo-past for consumption as a compensation and a substitute for, but also a displacement of, that different kind of past which has (along with active visions of the future) been necessary component for groups of people in other situations in the projection of their praxis and the energizing of their collective project' (ibid side 137).

Milou i maj er maliciøst sagt en nostalgisk film, ikke efter Jamesons hjerte, men helt på højde med tidens krav. Det vil sige en film, der

helst vil se bort fra tiden, fordi den er uoverkommelig, fordi den selv projiceret ned i det visionsrige 68 ikke er retningsgivende, højst kan afstedkomme en afvæbnende melankoli. En følelse af tab, af udvejsløs tilbageskuen. Lidt forstilt magi, som i slutscenen hvor Milou i et nu næsten tomt barndomshjem danser med moderen, hvis død og begravelse var anledningen til det opbrud, som ledemotivisk slynger sig rundt om Milou og familien, der dukker op for at dele boet, hvorefter løjerne tager fart.

Baggrunden for den nostalgiske film er en blind nutid. Ønsket om at gøre verden mere gennemskuelig, lettere at fatte og handle i – og dertil bruges den konstruerede fortid. Jamesons eksempler på bedraget, der både kan virke afklarende og fordunklede – eller mangfoldiggør betydninger om man vil – er mange. Fra Demmes *Vild og blodig* og Lynchs *Blue Velvet* i kapitlet om film i postmodernism... til fx. Kubricks *The Shining*. Coppolas *Godfather*film og Bertoluccis *Medløberen*. Specielt amerikanske intellektuelles trang til at spejle historiens muligheder i 20erne og 30erne optager Jameson, og hvadenten det er den ene eller anden film, der diskuteres, er pointen den at systemet, lysten til fortidens elegance og gedigne modsætninger, 'express a nostalgia for class struggle and class difference and for the resultant historical and political dynamisms, which it is contempory doxa to believe absent from late or multinational capitalism' (ibid side 225).

Drømmenes underlag

Med til det nostalgiske hører altså også en søgen efter klarhed. Det gør Malle, og på sin vis er *Milou i maj* en netop afklaret nostalgisk film, eftersom den oplagt opererer med klasseskel, som 'bag om ryggen,' som Marx metaforisk sagde, styrer figurerne. Milou og familiemedlemmerne diskuterer flere gange oprøret, og en ung fyr, Milous broders søn, hylder i blomstrende retorik balladen, der mest af alt ligner et 'bisset' pubertetsopgør med den svækkede faderautoritet. Milous datter er omvendt rigid systemapologetisk – hun er også den mest gridske af dem alle – og et par anløbne gedigne kapitalister, der lader fantasien og rygterne om de farlige 68ere løbe løbsk, får det gode selskab til at bryde op. Og det lige før det seksuelle frisind var mest udfordrende. Ud i natten famler en skræmt flok, styret af det fortrængte, der vælder op. Et grotesk optog, en lille danse macabre, Malles 'gendigtning' af Renoirs borgere i *Spillets regler*.

Elegant nok er den ræsonable morale, at den terror majrevolutionen udøver snarere bunder i borgernes skælvende forvaltning af deres ubevidste, end den ligger hos nogle livskåde unge og for lavtlønnede arbejdere. Præsenteres vi på den ene side for et borgerskab, der forsøger at nærme tidens erotiske syner til virkeligheden, dér gør Malle på den anden side for et par gange markant (og yderst grinagtig) opmærksom på, at livet kun kan være så fornøjeligt, fordi der er andre, der tager sig af det grove. Som da flokken godt besoffen søger ly for natten, det er før helvedet bryder løs, mens vi i billedets forgrund ser den gamle arbejder, der ufortrødent graver videre på det hul, hvor Milous moder skal sænkes, fordi kirkearbejderne strejker. Undertrykkelsen går i ring, og maj 68 er ingenlunde en ende på den historie. Snarere bliver truslen om oprør et alibi for flere skurkestreger, begået af den egentlige fjende – den kapitaliserede udvikling – som også har fået øje på den arkaiske Milou. Hvem er det der forurener den lille vand-livskilde, hvor Milou fanger krabber med fingrene? Ikke 68erne, derimod den grumme kapitalist. Og hvem vil tjene på at Milous barndomshjem skal sælges og omdannes til golfcenter? Ikke den gamle livsnyder og charmør.

På det punkt er der noget fatalistisk over Malles film. Udviklingen, økonomien er en skæbne, der slår ned overalt. Selv ude på landet. Selv hos tidligere tiders velbeslåede. En verden forgår i *Milou i maj* , og det begræder filmen, for det der sejrer er kynisme, gustne, egoistiske typer. Skabeloner og karikaturer af mennesker. Heroverfor er den brogede flok af tabere og drømmere, traditionernes ubekymrede univers.

Et forsonende skær hviler over Milous flok, akkurat som landskabet er filmet sødladent. Større er modsætningerne heller ikke: udstiller Malle den vaskeægte 68er, er det omvendt dennes erotiske revolution, gruppen forsøger at nærme sig, og er Malle på den ene side kritisk overfor det borgermiljø han beskriver, er det på den anden side her, at et dejligt menneske som Milou udspringer. Helt fortabt er familien ikke, endskønt den tilslut formentlig går helt fra hinanden, da moderen bliver begravet og Milou står tilbage med tomme hænder.

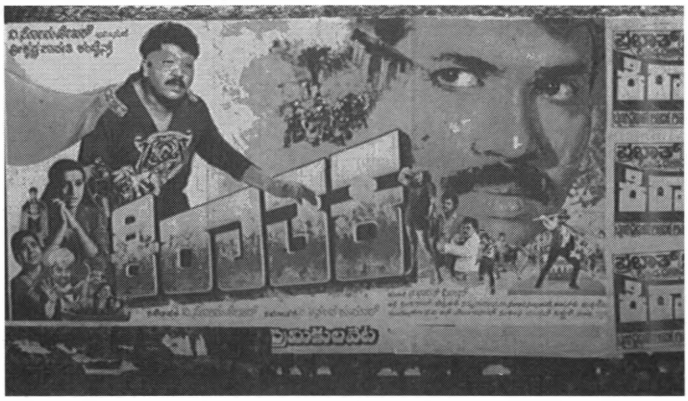
Malle er afbalanceret hele vejen igennem. Kritisk og kærlig. Det er godt gjort og flere gange overraskende morsomt. Lidt som en skærsommernatsdrøm. En nostalgisk hyldest til en døende livsform. Og en hyldest til det livsfulde hos de overhalede og udleverede.

Kan Malle komme om ved at få os til at grine lidt af en skæbnefortælling, der viser hen til samfundsmæssige forhold, som ikke forsvinder fordi man beruser sig og drømmer, så er hans problem omvendt, at revolutionen og det radikale opgør forbliver et godt nummer i den velturnerede kærlighedskarussel. Modsat de kunstnere og kunstværker (fx: Renoirs mesterværk *En tur på landet*), som Malle kærligt støtter sig til, udebliver følelsen af uafviselighed. Af den komiske tragedie, af det fatale. Malle har sikkert heller ikke villet så langt ud med sin historie. Nostalgisk forsonende skal den være, hvilket betyder at vi må købe nogle klicheer. Fx. den om den afdøde søsters datter, der er forkrøblet lesbisk, og hendes lyse veninde, som lader sig forføre af den glade 68er. De to danner det obligate unge elskende par med fremtiden for sig, mens den lesbiske bliver lidt mere ekstrem. Uden at gå ud over sin klicheramme. Eller den om broderens yngre forsømte hustru, som Milou sødt gantes med. Uden at den erotiske intrige får konsekvenser, som tilfældet er i Renoirs tur på landet.

Hvad Malle til gengæld får markeret ved sit dæmpede intertekstuelle spil er det drømmenes underlag, som maj 68 gik på. Spørgsmålet er så, om der skjuler sig en tragedie i dét, at det skæbnedrag, der var over den gode Renoir (eller fx. over Tjekov), i dag bliver erstattet af nostalgisk mildhed. eller om Malles bagudvendthed har noget for sig, at den på linie med de nostalgiske film 'do not so much express belief as they project a longing and the nostalgia for an era when belief seemed possible' (Jameson side 96).

Milou i maj

Milou en mai. Frankrig 1990. Instr: Louis Malle. Manus: Malle og Jean Claude Carrière. Foto: Renato Berta. Musik: Stéphane Grappelli. Prod: Vincent Malle, Gérard Molto. Med: Michel Piccoli (Milou), Miou-Miou (Camille), Michel Duchaussoy (Georges), Dominique Blanc (Claire). Distr: Warner & Metronome. 108 min. Prem: 3.5.91



Mytologi, effekter og Alle disse sange

Den indiske populærfilms blanding af Ramayana og ramasjang

'Filmen er landets stærkeste kulturelle faktor', udtalte premierminister Indira Gandhi engang. Hver uge går mellem 80 og 100 millioner indere i biografen, men det er i langt overvejende grad hindifilmen – 'the All-India film' fra Bombays store filmby – der bliver set. Af de over 800 spillefilm, der produceres årligt i Indien, vil 40% typisk være hindifilm, 30% vil være fordelt over andre 15 delstater. Hindifilmen har et specielt stort tag i befolkningen fordi den kombinerer religion og traditionelle fortællemåder med modekultur og underholdning.

af

Ulla Skram-Jensen

'Indisk film', plejer man at sige, 'er det ikke noget med en masse sang og dans?' Og sangen og dansen – som regel seks-syv stk. i en gennemsnitshindifilm af cirka tre timers varighed – er da også et af den kommercielle hindifilms fornemste karakteristika og ikke så lidt medvirkende til dens store popularitet i hele Indien og store dele af den afrikanske og arabiske verden.

Man kan opfatte sang- og dansenumrene som utidige afbrydelser i filmfortællingen. Dog har det vist sig, ved forsøg på fraklipning af disse muntre sekvenser – med henblik på tilpasning til vestlig smag og udvidelse af markedet – at resultatet bliver om muligt endnu mere uspiseligt. Sagen er, at sangsekvenserne, hvor ufilmiske vi end måtte opfatte dem, er en vital del af den indiske hindifilms diskurs, og bidrager i højere grad til fortælleplanets dynamik og helhed end filmmusik sædvanligvis gør.

Som al anden filmmusik kan hindisangen (og dansen) være incidental eller tematisk. Som et typisk eksempel på det første, ser vi en flok sortklædte whisky-drikkende skurke tvinge heltinden til at danse for sig. Som et eksempel på det sidste, hører man en af hindifilmindustriens cirka 200 faste playback-sangere synge om hendes triste skæbne, hvilket skurkene *ikke* formodes at høre.

Herudover bruges sangen til at fortælle om personernes karakter, sindelag og indbyrdes relationer: besyngelse af venskab, den elskede, livet (godt humør) og skæbnen (dyb depression). Det er nemmere og hurtigere end hvis det samme skulle fortælles i billeder og trods alt smidigere end hvis personerne i tale og med replikker skulle gengive det samme banale indhold. Det *virker* med andre ord og, talt ud fra personlig erfaring, kan sagtens accepteres som konvention efter længere tids tilvænning.

Man kan også tale om hindifilmsangens metaforiske og metonymiske, fortættende og forskydende, værdi: I *Trishul* (= trefork – symbol for guden Shiva) fra slutningen af halvfjerdserne bliver heltens vækst fra foster til fuldvoksen præsenteret i løbet af et enkelt sangnummer. I løbet af opvæksten (sangen) dannes der en 'hellig' pagt med moderen, som dør, misbrugt og forladt af fade-

ren, der gik efter et andet ægteskab med en større medgift. Sangen, der synges af moderen, er på én gang den hellige pagt, opvæksten, hadet til faderen og igangsætter af plottets udvikling og det velkendte vendettatema. At den også ville være guf for freudiansk tænkende er en anden sag.

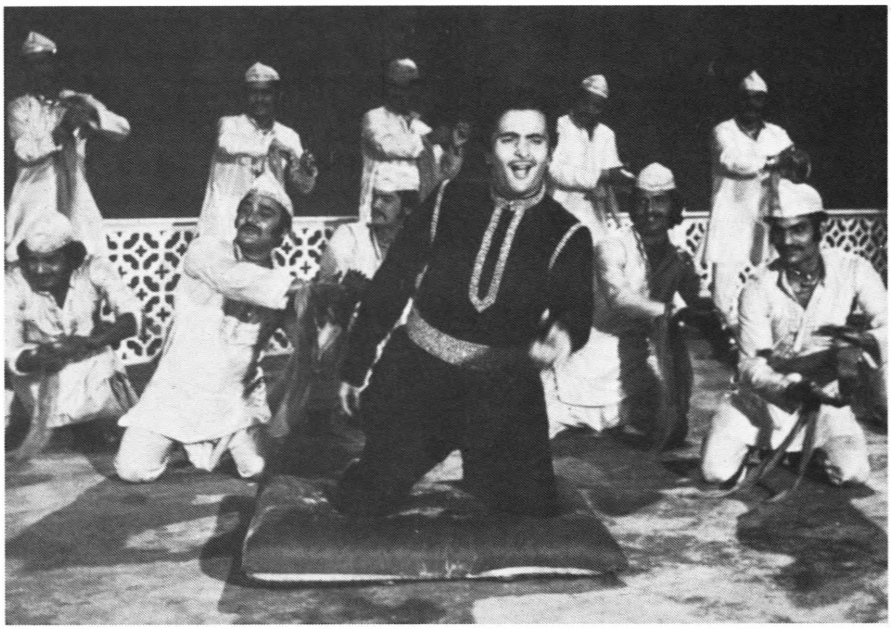
Rent formelt bruges sang- og dansenumrene ofte i forbindelse med flashbacks eller drømmesekvenser, hvor den markerede overgang i filmens tid og rum varsler større friheder i brugen af filmsproget: dobbelteksponeringer, kamera-karruselture, 'rytmisk' zoom og et sandt overflødighedshorn af special effects. Altsammen med et hidsigt applauderende publikum til følge.

Selve musikken/sangen er karakteristisk indisk, med brug af citar og tabla (et slagtøjsinstrument), de til stadighed recirkulerede passager og en monoton, oftest skinger, stemmeføring. Purister ville dog sige, at denne filmmusik – også kaldet hindipop – intet har med *ægte* indisk musik (raga'er) at skaffe, ligesom også dansen nu om stunder har større slægtskab med discodans end den klassiske indiske 'performance'.

Man vil kunne støde på imitationer af vestlig musik – lige fra Mozart til Michael Jackson. Indien har endda fået sin egen Madonna! Alisia hedder denne bar-mavede mørke skønhed, der dog er en noget mere blufærdig udgave af fænomenet – dvs. ligesom musikken tilpasset indisk kotume.

Hindipop'en er hele Indiens, men især de unges musik, og filmen er dens medium. Kassettebånd bliver altid udsendt i forbindelse med en filmpremiere. Der er således hverken brug for musikvideoer eller musikhuse i særlig stort omfang – playback-systemet taget i betragtning. En sjælden gang bliver Indien besøgt af rockkunstnere – som da Bruce Springsteen spillede i New Delhi i 1988. I dét tilfælde var det dog i anledning af et verdensomspændende hjælpeprogram – og med verdensomspændende TV-transmission! Indien er stort set 'selvforsynende' og, især i forhold til den vestlige verden, lukket om sig selv. Tilsyneladende har Gandhi ikke spundet sit garn forgæves, når det 'homemade' (måske lige med undtagelse af Pepsi Cola) stadig er at foretrække.

Enhver nyere hindifilm skal indeholde mindst ét superhit for at være sikret mod underskud – et sådant hit er nemlig ensbetydende med at publikum ser pågældende film gentagne gange.



Rishi Kapoor i Deedar-E-Yaar fra 1982. Side 28: Et eksempel på en typisk indisk filmplakat.

Tilbageblik

Der var dog engang, hvor der i sagens natur ikke kunne være sangnumre i den indiske film. Stumfilmen i Indien var genremæssigt set enten en 'stunt' eller en 'mythological'. Det er karakteristisk, at indisk film allerede dengang gik egne veje og dannede sine særegne genrekategorier.

De velkendte skikkelser fra indisk mytologi – som f.eks. Krishna – var det populært at fremstille på lærredet, og inden for den indiske gude- og helgenverden fandtes en sand guldgrube af legender som mythological-genren kunne øse af i en uendelighed.

Som genrebetegnelsen 'stunt' bærer vidnesbyrd om, var der alligevel visse elementer i den amerikanske film, der også kunne bruges i Indien – og 'action' i alle afskygninger var et af indisk films største aktiver i stumfilmperioden. For begge de nævnte genrer gælder det således, at billedsiden mestendels bestod i en række opvisninger af overmenneskelige præstationer, mirakelmageri og fantastiske scenerier. I overensstemmelse med Méliès-traditionen kunne filmmediet trylle og tryllebandt let et publikum, der i langt overvejende grad var umedieret mirakeltroende og stort set foruden andre kulturelt-normgivende instanser (hvis man undtager Koranen og Bhagavad-Gita). Filmen var et 'kultisk' snarere end et kulturelt fænomen, idet den blev tilbedt (ofte i bogstaveligste forstand), men ikke vurderet som medium.

Selvom den indiske film kunne finde på at 'låne' både måder og manerer fra amerikanske film, gav resultatet ikke udseende af nogen egentlig inspiration: Udgangspunktet for den indiske film var et kulturelt-kunstnerisk paradigme, der lå langt fra det vestlige, og hvor eksempelvis realismen havde haft en forsvindende lille plads. Filmene, generelt *meget* teatralske, var præget af teorien om de ni 'rasa'er' (stemninger), der ideelt set skulle fremstilles inden for enhver fortælling. Det etisk-kosmologisk og allegoriske, stod over plot og handling og filmene afstak følgelig i mange henseender fra de aristoteliske formprincipper. Ifølge Peter Brooks[1] blev behovet for plot først for alvor etableret i oplysningstiden og romantikken, hvor historie erstattede teologien som overordnet diskurs. Dette er måske een af årsagerne til indisk films – set fra en vestlig synsvinkel – relativt uudviklede humor, der sjældent overskrider Gøg & Gokke-planet. Værd at notere i denne forbindelse er også den generelle ignorering af detektiv- og science fictiongenren, der jo som regel byder på et noget trøstesløst billede af samtiden/fremtiden i modsætning til at have den ideelle verden, fra før den gik af lave, som skueplads.

Det religiøse indhold havde fra 1913, hvor den første helt igennem indiske spillefilm, *Raja Harishchandra*, fik premiere, været overvejende hinduistisk med de nationale eposer *Mahabharata* og *Ramayana* som forlæg. Realismen og den store muslimske minoritet blev stærkere repræsenteret i 30erne, hvor lydfilmen var kommet til Indien. Bengalen, den nordøstlige region, der deltes ved uafhængigheden og blev til Øst-Pakistan og siden Bangladesh, husede især mange berømmede lyrikere og moderne prosaister af muslimsk herkomst. Mange knyttedes til filmen, som forfattere af sange såvel som manuskripter. 30ernes og 40ernes film, der kan siges at være forstadier til hindifilmen, udvidede det indiske genreregister og forandrede også filmfortællingens indholdsside.

Den første indiske spillefilm Raja Harishchandra (1913) instrueret af D. G. Phalke.

Med den såkaldte 'historical', der i stil kom tæt på Cecil B. DeMilles bibelsk-episke storfilm, var den fortalte tid rykket fra tidernes morgen op til det muslimske stormogulvælde, der holdt sig indtil britternes kolonialisering. Historical-filmen samt den muslimske 'social' – den forholdsvis realistisk-debatterende samtidsskildring med litterært (bengalsk) forlæg – var afholdt af både den muslimske og hinduistiske del af befolkningen, der faktisk levede i større harmoni dengang de havde en fælles fjende i englænderne.

Men i 1947 opstod kaos, Jinnah fik sit Pakistan og som Salman Rushdie beretter om i *Shame* blev selv det at gå i biografen en politisk handling: 'The one-godly went to these cinemas and the washers of stone gods to those; movie-fans had been partitioned already, in advance of the tired old land. The stone-godly ran the movie business, that goes without saying, and being vegetarians they made a very famous film: *Gai-Wallah*. Perhaps you've heard of it? An unusual fantasy about a lone, masked hero who roamed the Indo-Gangetic plain liberating herds of beef-cattle from their keepers, saving the sacred, horned, uddered beast from the slaughterhouse. The stone-gang packed out the cinemas where this movie was shown; the one-godly riposted by rushing to see imported, non-vegetarian Westerns in which cows got massacred and the good guys feasted on steaks. And mobs of irate film buffs attacked the cinemas of their enemies…[2]

Alt blev delt – ligefra våbenlagre og national-klenodier ned til den usleste kontorstol – i forholdet 1:3. Men filmindustriens talenter kunne selvsagt ikke deles fuldt så rationelt og den indiske film oplevede en veritabel 'brain drain', da næsten hele dens stab af manuskriptforfattere drog til Pakistan.

I krigens og delingens kølvand florerede sortbørnshandlen. De sorte penge blev i vidt omfang investeret i film – eller rettere: filmstjerner, der så ikke længere fandt det fordelagtigt at være tilknyttet et fast filmselskab med fast gage. Filmstudierne, der før havde specialiseret sig i bestemte genrer, opløstes. I stedet opstod det helt private initiativ og een overordnet genre: hindifilmen. Hindi refererer til sproget, der tales (og synges) i filmene og som blev Indiens officielle sprog i 1947 til mange regioners forbitrelse. Hindi er efterhånden blevet lige så udbredt som urdu – den tidlige tonefilms og Pakistans nationalsprog – var det før delingen.

De gamle indiske filmgenrer levede videre, men som regel kun i hindifilmens konglomerat af stilarter og temaer. En hindifilm kunne f.eks. tage sig ud som en 'social', men afstak så fra genrekriterierne ved at vægte og tolke det 'sociale' anderledes glamourøst, og inddrage elementer, der ikke just skulle opfordre til debat.

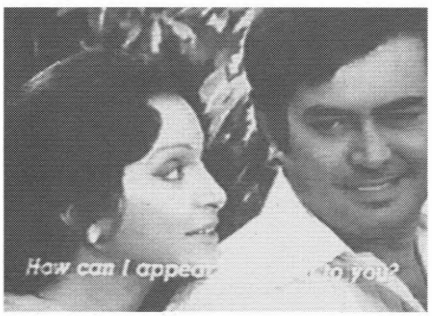
Som i så mange andre lande opstod der i 60erne en nybølge-bevægelse i Indien, et modspil til den kapitalstyrede og etablerede hindifilm. Udspillet kom i nogen grad fra ungdommen, hvor Satyajit Ray var bannerfører i *The Film Society Movement*. Dog havde Indien ikke noget egentligt ungdomsoprør: unge blufærdige indere så måbende til, mens vesterlandske hippier iklædte sig munkegevanter eller boltrede sig helt uden noget på i de indiske bølger (unge indiske piger bader stadig uden at fjerne en beklædningsgenstand). Og det egentlige initiativ kom fra den socialistiske regering, der ikke havde det bedste forhold til filmindustrien og dens stjerner, med hvem den kæmpede en evig og ulige kamp om skattepenge.

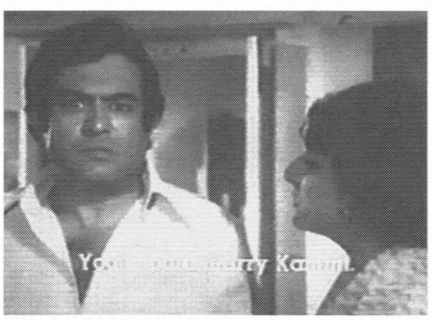
Der blev oprettet en filmskole til at uddanne instruktører (et væsentligt skridt, når man betænker, at det hidtil havde været filmstjernerne, der 'kunstnerisk' prægede og signerede filmen), et filmarkiv, et finansieringsorgan til alternativt indstillede, men ubemidlede unge instruktører, og biografer, hvori kreationerne kunne vises med staten som garant.

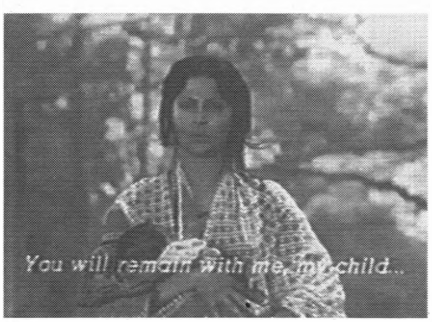
Man kan sige, at disse nybølgefilm genremæssigt ligger tæt på 30ernes og 40ernes 'social', men med den relativt større emnemæssige frihed, som er vundet med tiden, og det større fortællemæssige raffinement, er de elementært mere spændende. Samfundets sociale og økonomiske uretfærdigheder visualiseres i små langsomt fremadskridende hverdags-poetiske skildringer. Til forskel fra hindifilmens overfladiske storby-miljø, er det det regionalt særegne, der fokuseres på, hvorfor nybølge-filmene ofte har et provinsielt præg i både sproglig og kulturel henseende.

Kunstfilmen, som den kaldes i Indien, er kvantitativt og kvalitativt i stigning, men lever dog stadig en skyggetilværelse ved siden af hindifilmen. Den har mange odds imod sig af sproglig såvel som religions-sociologisk, økonomisk og fortællemæssig art (ingen sange). Kunstfilmkonceptionen i Indien er blevet 'boosted' gevaldigt af den interesse og berømmelse Satyajit Ray har nydt i vesten siden 1956, hvor *Pather Panchali* vandt Guld-Palmerne i Cannes (Ray, skønt aldrende og svækket, instruerer stadig. I *Ganashatru* (1989), er Ibsens *En folkefjende* kommet til at hedde Dr. Ashok Gupta og bor i Vest Bengalen). Også Mira Nairs *Salaam Bombay!* (1988), der var lige ved at vinde den Oscar, der gik til vores egen *Pelle Erobreren*, formåede at skabe interesse i hjemlandet for den alternative hindifilm *(Salaam Bombay!* er faktisk sprogligt set en hindifilm, selvom det kan virke lidt forstyrrende at hilse-ytringen 'salaam' er urdu!). Men der er snarere tale om undtagelsen, der bekræfter

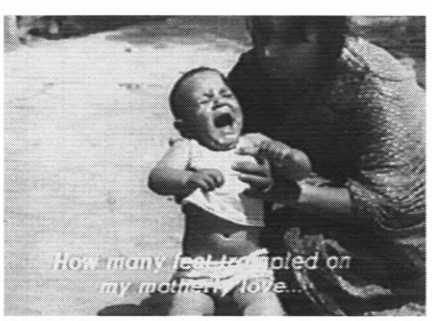
1.


2.


3.



4.


5.

1. Trishul – en eksemplarisk hindifilm. Instruktør: Yash Chopra. Medvirkende bl.a. Amitabh Bachchan og Sashi Kapoor.

2. 'How can I appear beautiful to you'. Et ungt par mødes og 'sød musik opstår' (en for hindifilmen typisk toneiklædning af det anseligt-erotiske). Alt er idel lykke og de to unge vil gerne giftes – indtil…

3. 'You should marry Kamini', siger moderen, der har det sidste ord at skulle have sagt i sådanne anliggender. Kamini er et helt anderledes godt parti – i kraft af sin højkaste status og som datter af en hovedrig storentreprenør. Der er faktisk ikke rigtig noget at stille op overfor den 'moderlige betænksomhed'. Men…

4. 'You will remain with me my child', synger den vragede Shanti. De to unge har altså på et eller andet tidspunkt lavet andet end at synge kærligheds-duetter. Shanti er nu på vej til Langtbortistan for at leve i dyster ensomhed og armod med sin søn.

5. 'How many feet trampled on my motherly love', synger Shanti videre, alt imens drengen vokser med rekordhastighed og endelig…

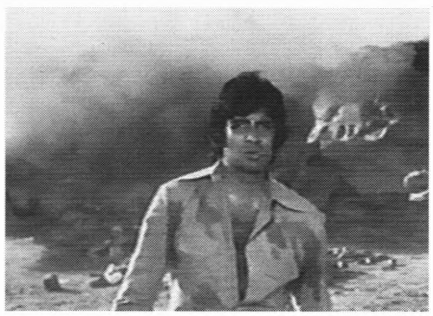
6. …fremstår som superhelte-aksiomet Amitabh Bachchan. Den nu voksne søn arbejder med dynamit i et stenbrud, hvilket sindbilledligt set passer fortrinligt til hans 'eksplosive' temperament, hans dødsforagt og projekt (fader-detronisering). Han bliver kaldt hjem, da moderen ligger på sit yderste…

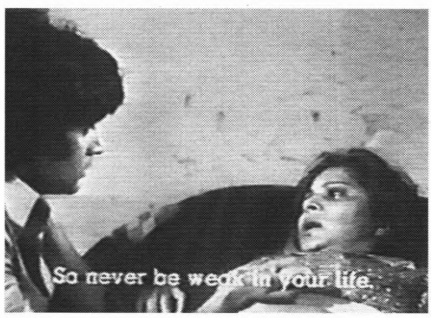
7. 'So never be weak in your life' – moderen har ikke rigtig kunne glemme den uret, der blev begået mod hende og opfordrer sønnen til at ihukomme hendes navn – og faderens…

8. 'I have come to make this deal without one cent in hand'. Faderen, der ikke kender den unge mands sande identitet, skal snart forbløffes over hans evner og enterprise…

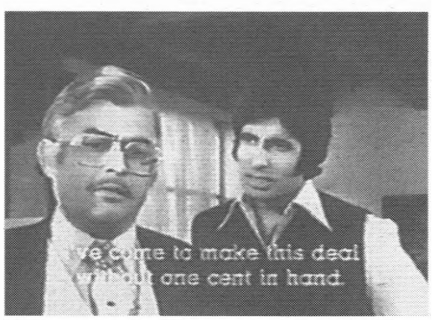
9. Helten fjerner egenhændig nogle væmmelige 'BZ'ere' fra en byggegrund, som faderen ellers havde opgivet. Herfra opbygger han en blomstrende virksomhed med det formål at udkonkurrere faderen…

10. 'Forgive me if you can', siger den døende fader imellem sine to sønner – den uduelige 'fars søn' fra ægteskabet med Kamini og den dygtige triumfator-søn fra det sande kærlighedsforhold (filmen kunne godt kategoriseres som 'social' idet både kaste-tabuer og det arrangerede ægteskab tematiseres i et negativt lys). To en halv time henne i filmens spilletid og mange bedrifter samt et par romancebetingede digressioner senere, er målet nået: 'Shanti Constructions' hedder heltens firma efter moderen, der således både symbolsk og på konkret vis har fået sin oprejsning.

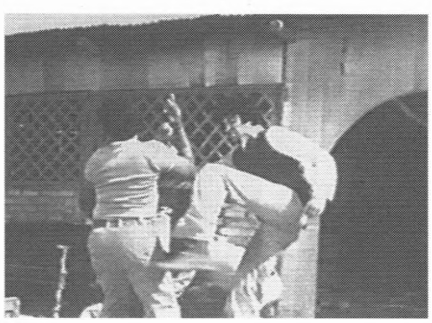

6.

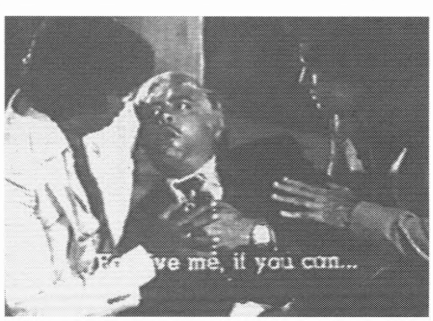


7.



8.


9.


10.

Salaam Bombay! fra 1988, instrueret af Mira Nair.
Nederst t.h.: Sikander (Alexander d. Store) en 'historical' af Sohrab Modi.

reglen. Filmmagere som f.eks. Bresson-lærlingen Kumar Shahani eller den af Tarkovskij inspirerede Mani Kaul (begge uddannet på filmskolen i Poona) kan næppe vinde gehør uden for de intellektuelle mellemlag.

Hvorfor er hindifilm så populære?

En af hindifilm-industriens helt store og pengestærke instruktører, Manmohan Desai, har givet et bud på sin succes: 'People seem to like the same thing again and again, so I repeat it... but you always have to give them something different too... There can be no such thing as a 'formula' film – if there were, everybody would be making nothing but hits...'[3]

Det man fra en vestlig synsvinkel synes er det helt forfærdelige ved hindifilmen og *den* store filmiskkunstneriske fejl, er dens totale forudsigelighed i handlingsgangen – ingen 'surprise', ingen suspense.

I hindifilmens diskurs bliver der sjældent gjort brug af vekslende synsvinkler på det overordnede fortælleplan. Den alvidende fortæller er meget dominerende og partisk-moraliserende i forholdet til det fortalte, hvilket efterlader et overvældende indtryk af redundans. Forklaringen på denne fortællemåde, der synes at ligge lige så langt fra et modernistisk formsprog som Calcutta fra Ølsemagle, må ligge i den indiske trivial-kulturs metafysisk-teologiske verdensbillede.

Da jeg i 1989 besøgte filmbyen i Bombay (også kaldet 'Bollywood') havde jeg mulighed for at overvære en dags indspilning af Jawaharlal Nehrus *Discovery of India (Bharat Ek Khoj)* for det indiske fjernsyn *Doordarshan;* og skuespilleren Roshan Seth, som biografgængere vil kende fra Attenboroughs Gandhi-film, havde endnu engang fået Nehru-kalotten på hovedet. Instruktøren, Shyam Benegal, der ellers udmærker sig ved at være en 'engageret' instruktør, sådan at forstå, at han ikke plejer at spekulere i hits (han har endda besøgt vores eget filmmuseum og studeret Dreyer), havde dog her øjensynligt valgt den populære modus. Selvom der berettes om Indiens sekulariseringsproces op til 1947, var Nehrus historiske og personlige distance til indisk mytologi ikke overført til filmen. Følgelig kom Krishna og kong Ramas medvirken i dannelsen af det stolte *Bharat Mata* ('Moder Indien') til at fremstå som historisk uomtvistelige facts. Ingen tvivl om, at *Discovery of India* har været en populær afløser til marathonserierne *Mahabharata* og *Ramayana,* der hvad seertække angår tåler sammenligning med *Dollars* og *Dallas.*

Der bliver ikke produceret særlig mange deciderede 'mythologicals' mere – deres skæbne kan nok sammenlignes lidt med westerngenrens – men forklaringsmønstrene i hindifilmene er stadig mytologiske.

På et ganske åbenlyst plan fortæller hindifilmen – inklusive alle dens

Mehboob Khans 'social' klassiker Mother india fra 1957 var den første indiske film der modtog en Oscar-nominering.

subgenrer: 'social', 'romance', 'action' og 'curry western' – som så mange amerikanske b-film om den unge modekultur, rigdom, magtkampe og sexuelle spil (inden for blufærdighedens grænser). I løbet af de sidste årtier har der været en forøgelse af blodigheder og voldtægter på film; forklaringen kan være det større udbud af vestlige voldsvideoer (piratkopier fra Thailand), urbanisering koblet med større arbejdsløshed og frustration etc. Mens de 'sexuelle overfald' kun bliver antydet, da alle kropslige obskøniteter bort-censureres – selv kyssescener er stadig tabubelagt – kan alle variationer af menneske-destruktion passere uhindret. Volden er der egentlig ikke noget kontroversielt i – sålænge misdæderne altid bliver straffet tilsidst.

De mytologiske størrelser opererer på et andet, intertekstuelt og principielt plan. Projektet i det fortalte er som regel et 'familieprojekt'; flere generationers livsforløb og skæbne bliver udfoldet (det er derfor hindifilmen er så lang) før forløsningen indtræffer som resultat af den udvalgte helt og hans gerninger. Selve fremdriften i plottet er at indtræde i den rette højere orden i overensstemmelse med sit karma og at sikre slægtens 'genius' (kaste-tilhørsforhold) ved det rette (partner)valg.

Der er talrige referencer til den hinduistiske 'olymp' – gennem navne, klæder, gesti og ikke mindst de ideligt gentagne, nærmest aksiomatiske typer i hindifilmens univers. Her kan nævnes: den patetiske helt, der skal 'gøre op' med egne familiemedlemmer, og som er en parafrase over *Bhagavad-Gita*-helten Arjunas felttog mod sine egne brødre; den voldtagne/kidnappede heltinde, der har en arkaisk lidelsesfælle i den skændede, men lydefri Sita fra *Ramayana,* og den gode moder, ur-moderen kunti fra *Mahabharata* – hvis ord er lov og som er *det* faste hovedinventar i enhver hindifilm med respekt for sig selv.

Men når handlingsgangen og karakterernes beskaffenhed nogenlunde altid er den samme, hvad gøres der så for at give publikum 'something different too'? Rækkefølgen af de obligatoriske scener kan ændres – og det kan de forskellige locations også (en passant skal det nævnes, at hindifilminstruktøren Dev Anand snart kommer til Danmark, med egen import af skuespillere, for at optage en hindifilm). Der kan spilles på hele filmmediets tekniske potentiale; som også den typiske hindifilm-poster synes at fremhæve, med sine i bybilledet stærkt dominerende, nærmest selvlysende kollager, er det rene sanse-bombardement en kvalitet i sig selv. Endelig er der filmstjernernes/popidolernes attraktionsværdi – og selvfølgelig: sangene!

Noter

1. Se Peter Brooks: *Reading for the Plot,* Alfred A. Knopf, 1984 New York p. 5.
2. Salman Rushdie: *Shame,* Pan Books Ltd. 1983 p. 61.
3. Se Rosie Thomas' artikel *Indian Cinema: Pleasures and Popularity,* Screen vol. 26 3-4 1985 p. 120.

For dem, der måtte være interesseret i at stifte yderligere bekendtskab med indisk film, kan anbefales *Asian Video Film Club,* Nørrebrogade 102, København, der har en lille beholdning engelsk-tekstede hindi- og regionale film.

At erkende verden

MENNESKESKILDRINGEN I TARKOVSKIJS FILM

Den sovjetiske litteraturforsker Michail Bachtin har med begreberne monologisk og dialogisk indkredset nogle karakteristiske fortællestrukturer. Lena Israel argumenterer for, at Bachtins opfattelse af det dialogiske også kunne gælde Tarkovskijs film, hvis dramaturgi og menneskeskildring adskiller sig så markant fra den dominerende vestlige opfattelse.

af Lena Israel

På et spørgsmål om hvorfor han føler sig draget af det slaviske temperament, svarer Gérard Depardieu, at det er 'dybere, galere. I USA skal man vinde, men det slaviske temperament finder glæde både i at vinde og tabe.' Denne livsholdning kunne gælde personerne i Dostojevskijs værker. Og i Michail Bachtins beskrivelse af menneskeskildringen hos Dostojevskij findes en hel del, som også kunne gælde for Tarkovskij og hans måde at gestalte mennesker på.

Der findes mange scener i Tarkovskijs film som belyser det gådefulde, det modsigelsesfulde og overraskende i mennesket. I *Den yderste dom* er der en mærkelig scene. Efter at have reddet en udviklingshæmmet, stum pige fra tatarerne, befinder ikonmaleren Rublev sig med hende i vintersneen i klostrets gård. Der er hungersnød, han er holdt op med at male og har afgivet et løfte til Gud om at tie. Pludselig kommer en flok tatarer ridende ind i gården. De slænger noget kød til pigen og gør nar af hende: giver hende en hjælm på hovedet og griner af hende. Selv spiller hun komedie og får dem til at grine endnu mere. I sin uvidenhed som tilskuer synes man, at den stakkels pige ikke ved, hvad hun gør. Da en af tatarerne vil have pigen som hustru og beder hende følge med sig, griber Rublev ind. Men da sker det fuldstændigt uventede, at pigen støder ham bort og lykkelig følger med den vilde tatar på hesten. Pigen handler hermed helt imod det billede, man har fået af hende. Hun viser sig desuden i stand til selv at vælge, hvordan hun vil have det, selvom konsekvenserne af hendes valg får stå uklart hen.

Det er en fuldkommen overraskende scene. Pigens handling stemmer her hverken overens med Ru-

blevs syn på hende eller tilskuerens oplevelse af hende. Måske kan man sige, at hun heller ikke stemmer overens med sig selv. Men det er som om personens genuine liv findes netop i det punkt, hvor denne ikke-overensstemmelse skaber sit rum. Og det er gennem mødet med et andet menneske, at denne ikke-overensstemmelse gøres mulig, at det gøres muligt for mennesket at overskride sine tidligere definitioner.

Denne scene indeholder flere træk, der er karakteristiske for Tarkovskijs måde at skildre mennesker på, en måde som kan sammenlignes med Dostojevskijs, sådan som den fremtræder i Bachtins analyse i Problems of Dostojevsky's Poetics: Her findes flertydigheden i menneskeskildringen, relationismen som udgangspunkt for beskrivelsen af menneskelige handlinger og samspillet individerne imellem, her findes en vægren ved at finalisere nogen gennem en bestemt definition. Hos Dostojevskij har vi den polyfone flerstemmighed: hver og én har sin egen røst og må lade sig høre. Det dialogiske og selvbevidstheden er styrende for personernes handlinger.

To menneskетyper, to menneskesyn

Jeg vil groft skelne mellem to typer menneskesyn på film. For det første findes der et traditionelt psykologiserende syn med stærke islæt af populariseret psykoanalyse, hvor betoningen ligger på menneskets egenskaber, dvs. på det der findes *i* mennesket som indre drivkræfter. Vi får, sammenflettet med filmens dramatiske struktur, et portræt af en persons karakterstruktur. Dette er det sædvanlige i amerikanske film.

Mod dette menneskesyn stiller jeg det, som Tarkovskij repræsenterer, og som er sædvanlig i sovjetisk film med en episk-lyrisk dramaturgi: den relationistiske eller interaktionistiske, som betoner det, der sker *mellem* mennesker, deres sociale relationer, og ikke eventuelle, mere eller mindre faste, indre personlighedstyper.

Tænk på havescenen i *Spejlet*. Tarkovskijs mor sidder på gærdet udenfor det gamle træhus på landet og venter, måske, på sin bortløbne mand. Pludselig dukker en fremmed op på marken og indleder et kontaktforsøg efter først at have spurgt om vej. Kvinden føler sig truet. Hun antyder, at hun er gift og ser uroligt efter sine børn. Manden sætter sig ved siden af hende, og gærdet bryder sammen, mens de to havner i græsset. Og så kommer manden med nogle yderst mærkelige kommentarer: 'Hvor er det dejligt at falde med en så interessant kvinde,' siger han først. Og så forandres tonefaldet: 'Har De tænkt på, at selv planter har en bevidsthed... vi bliver bare stressede og glemmer naturen inden i os...'

Mødet ændrer nu karakter, men hvad er der egentlig sket mellem manden og kvinden? Deres møde leder ikke frem til noget synligt resultatet, det driver ikke filmens handling frem. Og manden forsvinder for aldrig mere at dukke op i handlingen. Trods det har han efterladt uudslettelige spor, og da han forsvinder, vender han sig om to gange og ser på hende, samtidig med at en næsten usynlig vind fejer ind over marken. Det er som deltager selve naturen i dialogen som selvstændigt subjekt. Vi ved næsten ingenting om de to mennesker, der her bindes sammen gennem denne hændelse. Mennesket bliver, hvad det er, just i det øjeblik, hvor det vælger at relatere sig til et andet menneske på en bestemt måde. Ingen af de to lader sig udtømme af deres funktionelle karakteristik, kan ikke reduceres til deres funktion i handlingen. De indgår snarere i 'bihandlinger,' som har et eget liv, men bidrager til helheden. Relationerne mellem dem vendes om flere gange. De handler ikke ud fra deres eventuelle karaktertræk, men det der sker netop i den situation, hvori de befinder sig, bestemmer deres handlinger. Det betyder også, at menneskelige relationer kan vises i sine modsætninger. Disse modsætninger behøver ikke at blive løst op eller lagt tilrette. I stedet står de ofte tilbage. Dette har at gøre med polyfonien: der er mere end een stemme, der kommer til orde. Dette træk fandt man allerede i Tarkovskijs eksamensfilm.

Monolog og dialog

I mange film med angelsaksisk – oftest amerikansk – dramaturgi, er der kun et subjekt, hvis verdensbillede bliver altoverskyggende, mens andre mere eller mindre bliver til blotte objekter for subjektets tænken. Objekterne omkring dette subjekt er som oftest mindre selvstændige og tjener i sidste ende kun til at være nødvendige dele af intrigens konstruktion.

En sådan film er monologisk. I den lader instruktøren et subjekt skabe verden udfra sit eget standpunkt og underkaster alt dette. Her er det også sådan, at verden må være skabt i et enkelt stykke. Enhver svækkelse af denne monologiske kvalitet indebærer en svækkelse af den dramatiske effekt. Personerne mødes på baggrund af en klart defineret og helstøbt verden. Hele det traditionelle begreb om en dramatisk handling 'som det der opløser dialogiske modsætninger, er helt og holdent monologisk. En virkelig mangfoldighed af niveauer ville forstyrre dramaet, fordi en dramatisk handling i sin tillid til verdens enhed, ikke ville kunne forene eller løse dem,' skriver Bachtin.

I den monologiske fortælling består samfundet af en fast struktur, og truslen indtræder, når denne trues af opløsning. På sæt og vis er dette en hierarkisk og til og med autoritær position, hvor der ikke kan finde en virkelig dialog sted mellem flere ligeværdige og ligestillede subjekter.

Som modsætning til denne monologiske subjektfilosofi finder man den dialogiske intersubjektivitetsfilosofi. I Tarkovskijs film 'inkorporeres ikke en masse personer og skæbner i én eneste objektiv verden, oplyst af én eneste udenforstående bevidsthed,' instruktørens, men snarere 'en pluralitet af bevidstheder med samme rettigheder og hver og en med sin egen verden, kombinerede med, men ikke opslugte af handlingens enhed.' Tarkovskij skaber 'ikke slaver, men frie mennesker, der er i stand til ikke at være enige med ham og endda kan gøre oprør mod ham.' Instruktøren indtager en dialogisk position i forhold til sine personer. Tarkovskij taler ikke *om* en person, men *med* den.

Dette hænger også sammen med, at tolkningen af filmen ikke er bestemt på forhånd, men er åben. Tilskueren må selv træde i dialog med filmens personer for at kunne skabe sig et billede af, hvad der sker. Han bliver ikke en passiv modtager, men aktivt medskabende, og hverken personerne eller deres argumenter er afsluttede. Tilskuerens kunstneriske visualisering finder ikke sted før hovedpersonens egne virkelighedsbilleder. I stedet bliver virkeligheden en funktion af personens egen bevidsthed om denne virkelighed. En hovedperson er interessant 'som en speciel synsvinkel på verden og sig selv, som en position, der tillader ham at tolke og vurdere sit eget jeg

Fra Stalker: De tre gestalter forskellige aspekter af tilværelsen. Side 34: Andrej Rublev og Teofanes fra Den yderste dom.

og den omgivende virkelighed.' Det vigtigste er ikke 'hvordan helten fremtræder for verden,' men først og fremmest 'hvordan verden fremtræder for helten.'

Man kan sammenligne denne måde at skildre på med Orsen Welles' i *Citizen Kane*, hvor Kane overhovedet ikke er sig selv bevidst. Kun vi tilskuere ved noget og ved mere om ham, end han ved om sig selv. Instruktøren giver os det sande billede af Kane. Han giver os nøglerne, han giver os tolkningen. Der findes altså en tolkning af Kane udenfor ham selv, en tolkning bygget på populariseret psykoanalyse.

Dette er modsætningen til Tarkovskijs menneskebillede. Tarkovskij anvender, ligesom Dostojevskij, 'ikke en persons ryg til at eksponere hans ansigt.' Tilskueren får ikke flere informationer om personerne, end de har om sig selv. Instruktøren er ikke en udenforstående psykolog, som giver tilskueren de rette ledetråde for tolkningen. I Tarkovskijs film har personerne en egen integritet og selvstændighed.

Den polyfone menneskeopfattelse

Kritikerne har indimellem givet ondt af sig, dels fordi tilskueren har svært ved at identificere sig med Rublev i *Den yderste dom*, dels fordi han i diskussionerne mellem grækeren Teofanes og Rublev ikke kan afgøre 'hvem af de to mænd, der er den bedste til at vurdere,' for nu at bruge Le Fanus formulering.

Men det er netop et udtryk for filmens ikke-psykologiserende og polyfone menneskeopfattelse. Filmen vil ikke aftvinge tilskueren skridt for skridt at slutte sig til Rublevs karakter og udvikling. 'Rublevs livshistorie er et komplet mysterium,' skrev Tarkovskij og Konchalovskij i deres manuskript og fortsætter: 'vi har ingen planer om at afsløre hans livs gåde.'

Det er på sine vandringer, at Rublev møder personer, der som Teofanes medvirker i kraft af deres egen integritet. De idéer han støder på, er udtryk for netop dette særegne menneskes måde at se og tolke verden på. Og verden 'eksisterer i et specifikt aspekt for den enkelte.' Derfor kan Rublev og Teofanes føre en dialog med hinanden, som aldrig afsluttes eller kan afsluttes. Det handler her ikke om, hvem der er den overlegne eller vinder, eller om hvem der har ret. Der findes ikke sådanne bagvedliggende styringer fra Tarkovskijs side. De to repræsenterer forskellige standpunkter, og det er indholdet i deres forskellige måder at forholde sig på, tilskueren får mulighed for at reflektere over. Teofanes kunne også repræsentere en side af Rublevs indre modsætninger, hans egen tvivl og selvreflektion. Således indtager Rublev senere, da de mødes igen, Teofanes' tidligere synspunkter. Det sker efter Teofanes' død, da denne helt konkret åbenbarer sig og fører en samtale med Rublev i den ødelagte kirke.

Hver person giver udtryk for eller *er* en livsholdning, en idé om verden og livet. For at kunne udtrykke denne livsholdning er personerne afhængige af en dialog med andres livsholdninger eller idéer. 'En persons genuine liv gøres kun tilgængeligt gennem den dialogiske penetration af denne personlighed, hvorigennem den frit og i gensidighed afslører sig selv.' I en andens mund er sandheden om et menneske derimod ikke rettet dialogisk mod dette menneske og er derfor en andenhånds sandhed og en løgn, som degraderer mennesket. Den er monologisk, eftersom den anden er et objekt og ikke et subjekt.

Idéen lever ikke i en persons isolerede individuelle bevidsthed. Hvis den forbliver dér, degenererer den og dør. Måske er det dét, der sker med Rublevs 'fjende' Kyril. Han er misundelig på Rublev og forlader klostrets fællesskab i bitterhed. Han vender tilbage langt senere, dog uden at have ændret sig nævneværdigt. Det er som om Kyril er en slags parasit, der ernærer sig af andres idéer og skaber sig en livsløgn, som opfylder ham til det sidste åndedrag. Hans idé, hans måde at se og tolke verden på, er ikke dialogisk, men indesluttet i ham selv.

I *Spejlet* beskriver Tarkovskij en bevidstheds måde at tænke på, med alt hvad det indebærer af idéer, tanker, drømme, erindringer, associationer m.m. Men selv denne bevidsthed er dialogisk. Manden i filmen taler hele tiden med sin mor, sin ekshustru og søn. De er alle med til at skabe mandens bevidsthed. Det samme gælder Rublev. Idéen, livsholdningen, bliver på denne måde ikke en subjektiv, individuel psykologisk struktur, som findes permanent i en persons hoved. Idéen er i stedet interindividuel og intersubjektiv. Dens udstrækning er ikke den individuelle bevidsthed, men dialogen mellem bevidstheder. Idéen, livsholdningen, er en levende eksistens, der skabes i mødet mellem forskellige bevidstheder. Idéen er naturligvis dialogisk, siger Bachtin, og den monologiske form er bare en konstruktion skabt af vor moderne ideologi.

I *Solaris* diskuterer de forskellige forskere på rumstationen deres idéer med udgangspunkt dels i deres varierende synspunkter på videnskab og dels i deres forskellige erindringer, som planeten Solaris konkretiserer. Ingen bliver udgangspunktet for gestaltningen af verden eller bliver instruktørens talerør. Det samme gælder *Stalker*. Ingen af de tre mænds – vejviserens, forfatterens eller naturvidenskabsmandens – forskellige verdensbilleder bliver fremherskende, hvad gælder menneskesyn eller dramaturgi. Deraf måske filmens gådefuldhed. De tre gestalter forskellige aspekter af tilværelsen, også gennem deres hver især specielle form for menneskelighed. Ingen af dem fremstilles som mere perfekt, som værende at foretrække fremfor de andre. De bidrager i stedet alle tre til at problematisere spørgsmålet om verden og livets mening. Desuden tvinges personerne til at stå ansigt til ansigt med sig selv og sine egne idéer, f.eks. i scenen på tærsklen til Rummet. Tilskueren kan da selv vælge, om han vil identificere sig med én af dem eller ingen.

Helten i Tarkovskijs dramaturgi

I Tarkovskijs film er handlingen placeret i menneskets og dets idéers tjeneste. Dramaturgien 'placerer en person i ekstraordinære positioner, sætter ham på prøve og provokerer ham; dramaturgien sammenbinder ham med og får ham til at kollidere med andre mennesker under usædvanlige og uventede vilkår, just med det sigte *at teste idéen i mennesket og mennesket i idéen, dvs. for at teste mennesket i mennesket.*'

Dette berører også relationen mellem tilskueren og filmen. Netop det at udsætte en eller flere hovedpersoner for en prøve, påvirker tilskueren, både i forhold til det, han ser på lærredet, og i forhold til sine egne idéer, sin egen livsholdning. Man får mulighed for at blive bevidst om sine egne idéer og reflektere over dem.

Hvad Tarkovskijs helte stræber efter, er at opnå en øget bevidsthed om sig selv og verden, at få en tanke gjort klar. Det er ikke heltens liv, der beskrives, men idéernes, livsholdningernes liv i ham. Dette fører til en afstandstagen fra individualiseringen. Heltens egne problemer bliver ikke selvbiografiske, derimod har han teorier, forestillinger og filosofiske tankegange, som lever i ham. På den måde bliver heltens liv almengyldigt. Det der skildres er idéen, han er besat af snarere end selvbiografiske forhold.

I et biografisk skildret liv fødes mennesket, passerer gennem barndom, forelsker sig, gifter sig, får børn og dør. Men hos Tarkovskij bliver personerne i stedet skabt af de idéer, der dominerer dem. Det kunne være Kris' besathed af skyld og kærlighed til ex-hustruen i *Solaris,* mandens kamp med sine erindringer, moralske ansvar og skyld i *Spejlet,* Ivans drøm om hævn i *Ivans Barndom,* stalkerens opgave som moralsk vejleder i *Stalker* eller Rublevs kamp med at få sit ideal til at smelte sammen med den oplevede virkelighed.

Helten i Tarkovskijs film er ingen manifestation af en virkelighed med fikserede og specifikke, socialt typiske træk, der kunne besvare spørgsmål som: Hvem er han? En illustration af denne nærmest antibiografiske indstilling til gestaltningen af mennesket findes i Tarkovskijs anvendelse af flash back i *Ivans Barndom.* Traditionelt anvendes flash back for retrospektivt at forklare heltens personlighed eller nuværende tilstand. *Ivans Barndom* indledes i stedet med en drømmesekvens fra hans barndom. Landskabet svæver og Ivan leger med alle elementerne. Pludselig hører han en gøg kukke. 'Det er en gøg, mor,' siger han. Så afbrydes drømmen brutalt af Ivans opvågnen i et skjul ved fronten. (Tarkovskij har selv berettet, at dette var hans eget første barndomsminde, og at det var fra det øjeblik, han hørte gøgen, at han begyndte at lære verden at kende). Det er drømmebilledernes erindringskvalitet, der er det vigtigste, mener Niels Aage Nielsen i Kosmorama (nr. 184, sommeren 1988): 'De tjener ikke til at karakterisere den unge krigshelts situation.' Drømmene 'rummer ingen informationer om de ulykker, der har gjort Ivan til den, han er, eller begrundelser for, at han kun kan føle sig hjemme på kanten mellem liv og død,' skriver Niels Aage Nielsen. Det er altså umuligt ud fra disse drømme at forstå, hvordan denne 'krigeriske, hævngerrige og selvmorderiske barnesoldat er opstået,' de opfylder overhovedet ingen biografisk funktion. Instruktøren anvender dem heller ikke til at analysere sin hovedperson. I stedet kan man betragte drømmenes funktion i filmen som formidling af selve erindringen, mener Niels Aage Nielsen.

Disse erindringskvaliteter kan overføres til tilskueren uafhængigt af, om de er subjektivt eller objektivt begrundede i handlingen. De er der af egen kraft, som selvbærende dele af en episk-lyrisk fortælling.

Fortid og nutid, liv og drøm

Denne måde at behandle drømme på belyser forholdet mellem liv og drøm: drømme kan være lige så virkelige for et menneske som hverdagsagtige hændelser. Hos Tarkovskij findes der ingen dualisme mellem drøm og virkelighed. De to ting hører sammen og eksisterer side om side i et menneske. Drømmen viser også, at dét i fortiden, som virkelig har haft betydning for os, også lever i nuet som en del af personen selv. Det fortidige tilhører ikke en forgangen tid, men eksisterer nu som en dimension af både nuet og helten selv. Det fortidige er en integreret del af heltens måde at forholde sig til omverdenen og sig selv på.

Ligesom helten ikke er determineret af sin fortid, således forholder han sig heller ikke determinerende til de erfaringer han gør i nuets oplevelser af dialog. Der findes ingen grænser for, hvad han er eller kan være. Tiden tillader altså mennesket at blive sig selv, sit ansvar og sin plads i historien bevidst.

Bachtin anvender termen 'kronotop' som udtryk for sammensmeltningen af tid og rum, af tidens steder og stedernes tid. Tiden er koblet til rummet og til menneskets hele eksistens. Et menneske er dét, det bruger sin tid til. For et menneske findes alle tider samtidig og til stadighed på grund af den betydning, det tillægger dem. I slutscenen i *Spejlet* findes alle tider samtidig: fortæller jeg'et, som netop er undfanget af den unge fader og moder, går samtidig omkring som dreng lidt længere borte på engen med sin mor i mormors skikkelse.

'At erkende verden indebærer at opleve hele dens indhold som samtidighed og gætte sig til de gensidige relationer i det krydspunkt, hvor det enkelte øjeblik opstår,' siger Bachtin.

Tiden har, udover sin eksistentielle funktion som jegskabende, også en moralsk betydning: at vælge og tage stilling. I hvert menneske findes en uafsluttet indre kerne, og det er den, tilskueren må vende sig dialogisk mod. Denne indre del af et menneske er og forbliver uafsluttet: 'Så længe et menneske er i live, ernærer det sig af det faktum, at det endnu ikke er afsluttet.' Tarkovskijs helte er stadig på vej. Dét vigtige er,' med Tarkovskijs egne ord, 'ikke dét, mennesket har opnået, men dét, at det overhovedet har betrådt vejen, der fører til opnåelsen...vejen er uendelig. Vandringen har i det hele taget ingen slutning...Og har du endnu ikke betrådt denne vej – er det vigtigste at betræde den...Derfor er det egentlig ikke så meget vejen, der er vigtig for mig, men det øjeblik, hvor mennesket betræder en hvilken som helst vej.'

Litteratur:

Hvor intet andet er anført stammer citaterne fra Bachtins værk om Dostojevskijs poetik.

M. Bachtin: Problems of Dostojevskij's Poetics. Manchester, 1964.
M. Le Fanu: The Cinema of Andrej Tarkovskij. London, 1987.
N. Aa. Nielsen: Tarkovskij: Skulptur i tiden. Kosmorama nr. 184, sommeren 1988.
A. Tarkovskij: Sculpting in Time. London, 1986.

Oversættelse: Dan Nissen.

Lena Israel underviser i filmanalyse ved Göteborgs universitet og skriver doktorafhandling i filmdramaturgi og erkendelsesteori.

Røde knopper

af Mogens Kløvedal

Hvorfor sidder jeg og hopper af fornøjelse i stolen, mens jeg skriver om *Russia House,* som det dog er en vis tid siden jeg så? Hvorfor husker jeg den så godt? Nok fordi den bekræfter alt det jeg selv er nået frem til, efter mange år at have tænkt i dramaturgi, læst om det, gået på kurser, diskuteret det med kolleger til rødvinene blegnede.

Disse artikler er ikke noget bud på en dramaturgi. Den kan man selv læse sig til i dertil egnede bøger. Og samle op i småstykker, hvor de nu falder. Ibsen er jo f.eks. kendt for at have formuleret læresætningen om geværet. Hvis det vises, skal det også fyres af. Den kan vendes om til en grundregel i al dramaskrivning. Skriv kun det som skal bruges, og brug det så helt ud. Det hedder forenkling og fordybelse. Og det bliver alle historier kun bedre af.

Blandt de egentlige bøger, jeg selv stadig kan læse med fornøjelse om emnet, er Lajos Egris efterhånden gamle bog. Og ikke mindst Truffauts kæmpeinterview med Hitchcock, hvor den gamle gennemgår stort set alle sine film, ikke mindst for de fejl han har begået i dem. Den indeholder endda stadig ubrugte ideer lige til at stjæle. (Lade sig inspirere af, hedder det). Der er mange andre. Ola Olsson, som var manden der systematiserede den filmdramaturgiske tænkning i Norden, har udgivet en. Det er ham med berettermodellen, som mange har hørt om og mange er ved at få røde knopper af.

Det er omkring de røde knopper, den skjulte dagsorden i disse artikler ligger. For ganske vist er der teoretiseret meget om denne berettermodel, som især den nye TV-direktør har levet af at henrykke folk med i årevis, og ganske vist bruges den til hudløshed af mange usikre manuskriptlæsere, der klamrer sig til den som en facitliste, og ganske vist er den mekanisk og ikke til at skrive på i sig selv. Men alligevel er den og anden håndværksmæssig tilgang til dramaskriveriet stadig en mangelvare i de film og TV-historier, vi producerer herhjemme. Det meste kan kun ses, fordi man er høflig eller gerne vil være dannet, eller er ængstelig for ikke at mene det for tiden rigtige. Eller i *Ugeavisens* tilfælde, fordi man i mangel af andet i det mindste kan se nogen, der taler dansk. Et meget mærkeligt dansk i øvrigt, som kun tales af stakkels skuespillere, der ikke har andet at gøre med end de ord, forfatterne har lagt dem i munden og som udtrykker alt, hvad personen føler, tænker og mener.

En af de mange misforståelser omkring fortælleteknikken i berettermodellen kommer nok af, at så mange der bruger den aldrig selv skriver noget. Den siger egentlig ikke andet, end at hvis noget skal virke, så skal tilskuerne have oplysninger nok til at de kan opleve virkningen. Altså at du skal vide noget om et menneske før du kan interessere dig for, hvad der sker med det.

Det er så blevet til, at man først skal præsentere sine personer, siden uddybe dem, før spænding kan opbygges, udløses osv. Her lurer kedsomheden, fordi man glemmer, at selve historien sagtens kan sættes i gang fra allerførste scene. Det er egentlig indbygget i modellen og hedder anslag. Men det er blevet så misforstået og teoretiseret så langt ud i hampen, at der kun er kommet oftest symbolske førfortekstthistorier ud af det.

Dansk filmdramatik er faktisk ret kedelig. Det er nærmest aldrig, at man forlader en biograf eller slukker for skærmen med en oplevelse i den indre biograf, der bliver hængende. Personerne er for uinteressante. Nej, det er forkert. De er ofte frygtelig interessante. Og alligevel uvedkommende, lidt ligegyldige. Fordi man ikke har kridtet en bane op, så vi kan følge og forstå spillet, hvis grundregler vi kender. Danske film vil i den grad være kunst, eller i den grad underholdning, at de så at sige genopfinder hele filmæstetikken for hver gang, de prøver at komme i gang. Og så når de ikke længere end til lige at være kommet i gang med spillet, før tiden er brugt og filmen må slutte.

For nogle måneder siden gik der en almindelig amerikansk thriller i biografen. *Narrow Margin, På et hængende hår,* hed den. Den var ikke rigtig vellykket, især slutningen var lidt klodset. En længe gemt skurkinde dukker op, da alle forhindringer endelig synes overvundet, men filmen kan ikke mere, så hun skaffes af vejen i et snuptag. Bortset fra det er fil-

men et godt eksempel på evnen til at fortælle langt mere om sine personer, gøre dem langt mere nærværende og vedkommende for os, end nok så mange danske film formår.

Den kridter sin bane op. Det lukkede rums thriller. Vi er på et tog, hvor Gene Hackman har et modvilligt (kvindeligt) vidne (i passende alder) med sig. Og ombord er der en flok livsfarlige skurke, der for enhver pris vil myrde dem begge. Vi har set den før. Det er en genre.

Men den giver plads

Med disse spilleregler på det rene, får personerne lov til at folde sig ud. De kan holdes i ro, så længe man lyster. Og truslen omkring dem får os til at opleve alt, hvad de fortæller os med de allermindste virkemidler. Vi bliver aktivt medoplevende. Filmen kommer til at handle om en træt og frustreret embedsmand, der tvivler på meningen med sit liv, og meningen med at udsætte en kvinde for det, de oplever sammen i en eller anden retfærdigheds navn, som flosses mere og mere efterhånden som filmen skrider fremad. Det bliver kammerspil midt i gyset og gruen. Det bliver til drama. Kvindens beskrivelse af en skilsmisse og det arbejde hun har, bliver vedkommende, spændende. Vi vil opleve alt om disse personer.

Thrilleren er en dejlig genre, selv om den selvfølgelig også kan bruges lige så kedeligt som alle andre. Til en masse gys og gru uden mennesker i. Men den kan også det, som så mange danske historier gerne vil. Vise os mennesker langt inde under huden.

Alle kammerspil skal ikke gøres til thrillers. Men det ville være en god målestok at benytte sig af, at de altid skal kunne måle sig med, hvad en thriller kunne gøre med dem.

Hvor ville jeg fise ind i biffen, hvis jeg forventede mig en oplevelse, der kunne holde mig let på sædet i et par timer. Jeg tror ikke, at jeg har det så anderledes end så mange andre, når jeg vælger film. Jeg vil træffe nye mennesker og lære dem så godt at kende, at jeg kan opleve, hvor spændende de virkelig er.

På et hængende hår

Narrow Margin. USA 1990. Instr. og foto: Peter Hyams. Manus: Earl Fenton Jr. baseret på Richard Fleichers film Narrow Margin fra 1952. Klip: Beau Barthel-Blair. Med: Gene Hackman (Robert Caufield), Anne Archer (Carol Hunnicut). 97 min. Prem: 28.1.91.

FØLELSER PÅ EN STRIMMEL

Epilogue. Danmark 1991. I & M & P: Jens Asbjørn Seehuusen. F: Steen Møller Rasmussen, Anders Askegaard. Kl.: Lydia Sablone, J.A. Seehussen. Mu: Morti Vizki, Nicoai Roos. Med: Katinka Wallner, Claus Ploug, Lene Beyer. 16 mm. 32 min.

'I alle øjne søger jeg et par øjne, som kan høre min stemme på den måde du hørte den'.

En kvinde kommer hjem til sin lejlighed. En mand går ensom, men dog sammen med en anden kvinde rundt i nattemørket.

Han kan ikke glemme kvinden i lejligheden, de har engang boet sammen, har været adskilt et stykke tid, men har tilfældigt mødt hinanden denne aften 'uden at vi ville det og uden at vi skulle'. Manden savner hende og føler sig afbrudt i sit nye liv. Han starter en indre monolog, mens han prøver at få telepatisk kontakt til kvinden i lejligheden. Han prøver at genkalde sig deres følelser og ophæve afstanden og tomrummet ved at bruge ordene til at beskrive de følelser, der ikke er til at beskrive, og hun lytter som i trance fjernt fra ham. 'Som natten får stemmer og alligevel er tavs, tror jeg, at vi begge har lyst til at fortælle denne historie, selvom stemmen lige nu er min'. At søge efter betydninger mellem ordene, mellem blikkene, mellem billederne.

Samtidigt ved han ikke, hvordan han skal slippe af med den kvinde, der går ved hans side, og som han ikke føler den mindste trang til at lære at kende. 'Fanget i et menneskes venlige øjne. Det hårde begær'.

Sådan starter den 33 minutter lange kortfilm *Epilogue,* som er digteren Jens Asbjørn Seehussens debut som filminstruktør. Seehussen har tidligere fungeret både som manuskriptforfatter og som instruktørassistent sammen med bl.a. Claus Ploug, Jenö Farkas og Terje Dragsted.

Han er en instruktør, der ikke er bange for at krænge følelser ud på filmstrimlen, og han er god til lige akkurat at undgå det selvhøjtidelige ved at opretholde en nøje balance mellem det romantisk følsomme og det selvironiske groteske.

Midt i det sentimentale findes nemlig optrin, der er så genkendelige i deres neurotiske pinagtighed, at man som tilskuer let kan identificere sig, associere videre og herigennem digte resten af den kærlighedshistorie, man kun får løse antydninger af. Der er bidende ydmygende scener, der skriger til tilskuerens protester, som scenen, hvor den nye kvinde slynger benene rundt om hovedpersonen, hvorefter han bøjer sig ned over hende og STIVNER i al evighed, før han omsider trækker sig væk. Han har overskredet grænsen for det tilladelige og kvinden forlader ham og lader ham stå alene tilbage under sin hemmelige himmel, hvor han konkluderer, at 'sådan er vi altid tilbage der, hvor vi begyndte'.

Vi bliver hele tiden præsenteret for et univers, hvor tiden er gået i stå og har trukket denne mands umulige situation i groteske langdrag, for at vise hvor fanget han er, fanget i mørket af murenes mønstre, der klæber ham til sig og fastholder ham i et magnetisk møde mellem disse to kvinder, der hiver ham i hver sin retning.

Mandekønnets evigtgyldige dilemma mellem romantikken og begæret, søgt filmisk fremstillet i et udtryk, hvor billederne tøver, menneskene tøver og alt i det hele taget ånder af tvivl og handlingslammelse i en sådan grad, at man som tilskuer får lyst til at træde ind i filmen og ruske voldsomt i hovedpersonen, denne knudemand, der lader sig selv græde gennem den lyttende kvinde, og få ham til at vende blikket og håbet fremad istedet for selvpinerisk at blive ved at drømme i natten.

Epilogue er en novellefilm, der er produceret i samarbejde mellem Angel Film og Det Danske Filmværksted uden støtte fra hverken SFC eller FI og er et eksempel på en genre, der ikke rigtigt er plads til i filmbranchen, fordi film helst skal være spillefilm eller tv-produktioner.

Når man tænker på hvor mange bombastiske spillefilm, der produceres, der partout skal vare 1½ time med historier, der sagtens kunne være blevet fortalt på ½ time, oftest af debutanter, der brækker nakken på netop denne lange længde, er det positivt at se en instruktør, der på ½ time holder sit koncept i en stramt opbygget logisk form og herigennem prøver at vise sit talent til at lave film.

Filmbranchen har haft mange eksempler på spillefilmsdebutanter, der i tidernes løb har brækket nakken på deres første spillefilm og enten slet ikke eller ihvertfald kun med slid siden har fået lov at lave flere. Egentlig burde man opfordre til, at man istedet for at lade få debutanter lave spillefilm udbyggede et samarbejde mellem Danske Filmværksted og Filminstituttet om at producere flere professionelle kortfilm, hvor debutinstruktører, hvoraf ikke nødvendigvis alle er uddannet på filmskolen, kunne få afprøvet deres evner til senere hen at lave spillefilm.

Film som f.eks. *Perfect World, Atlantic Rhapsody* og *It's a Blue World* er spillefilmsprojekter, der uden Filmværkstedets hjælp aldrig ville have set biografmørkets stribe af lys.

Præcis som hovedpersonen i *Epilogue* har brug for et sentimentalt rendez-vouz med et overstået kapitel i sit liv for at komme videre og gå ind i 'det store åbne land', han 'bliver ved med at tøve foran', har Seehussen og de andre instruktørdebutanter for mig at se brug for denne måde at turde og få lov at lave spillefilm.

Kassandra Wellendorf

USKYLD OG DØD

Millers's Crossing – Dødens ekko (Miller's Crossing) USA 1990. I: Joel Coen. M: Joel & Ethan Coen. F: Barry Sonnenfeld. KI:Michael Miller. Mu: Carter Burwell. P-design: Dennis Gassner. Med: Gabriel Byrne, Marcia Gay Harden, Albert Finney, John Tuturro, Jon Polito.

Med kun to film – 1984's neo-Noir *Blood Simple,* og den hyperaktive slapstickkomedie *Arizona junior* fra 1987 – befæstede brødrene Joel og Ethan Coen en position blandt 80ernes mest markante filmiske talenter i Hollywood's randzone, et instruktør/forfatter/producer-makkerskab som evnede det sjældne at føre excentriske ideer teknisk til dørs.

Med *Miller's Crossing* har Coenbrødrene taget hul på et nyt årti, og er – på overfladen i hvert fald – gået mere mainstream end hidtil: i behersket tempo og melankolske farvetoner fortæller de en hårdkogt gangsterhistorie om kærlighed, venskab og forræderi i en lille by under forbudstiden, hvor et spørgsmål om etik(!) fører til krig mellem byens gangsterchefer. Irske Gabriel Byrne spiller Tom, ven og højre hånd for den stærkeste af bosserne, Leo (Albert Finney med tårnhøj cigarføring), og forelsket i hans elskerinde Verna (Marcia Gay Harden). Dette problematiske trekantsforhold udgør den akse filmen roterer omkring, det både åbner for handlingen og lukker den af.

Umiddelbart giver *Miller's Crossing* nok det indtryk, at Coenbrødrene virkelig *har* lagt excentriciteten på hylden og frembragt en Hollywoodfilm i klassisk snit: replikkerne falder som piskesmæld, teksturen er nærmest forbløffende rig på detaljer, den tekniske udførelse finpudset til det perfekte, intrigen kompliceret uden at være radikalt nytænkende. Men kradser man i den polerede overflade, er der alligevel mere på spil, træk som umiskendeligt hører til i den særlige Coen'ske vinkel på filmmediet. For selvom filmen udadtil ligner en arketypisk gangsterfilm med sin pletfri parade af genrens ikoner (fra de bløde hatte og flammende maskinpistoler til chefernes grinende gorillaer), er der store sprækker i dens tematiske lag. Her er ingen 'forbrydelse betaler sig ikke'-morale som i dens 30er-forbilleder, ingen *Godfather*-patos, ingen psykologisk forankring af personernes handlinger. Tværtimod er billederne og replikkerne præcis hvad de er – løsrevne genrefragmenter, taget for pålydende og fravristet de betydninger, der normalt følger med.

Denne fortællemæssige strategi er snarere hentet i tegneseriens verden end i filmens. Coen-brødrenes vigtigste fortjeneste er, at de går på jagt i den store skuffe af genrekonventioner ganske efter forgodtbefindende; hermed opnår deres film, midt i sin karikerende brutalitet og kynisme, nemlig en slags uskyld som end ikke en Spielberg kan eftergøre (Skal man finde en åndsfælle til Coen-brødrene, må det være vennen Sam Raimi, hvis *Evil Dead*-film og *Darkman* henter inspiration i præcis den samme fuldfede diæt af B-film og tegneserier).

Miller's Crossing er én lang nydelse fra første billede, den ene smukt orkestrerede sekvens efter den anden. Vil man have psykologiske dybdeboringer må man søge andre steder. Det her er en film!

Flemming Kaspersen

ENGLEN, DER FORVANDLEDES TIL SLANGE

Skytsenglen (Skyddsängelen) Sverige 1990. I: Suzanne Osten. M: Osten, Etienne Glaser, Madeleine Gustafsson. F: Göran Nilsson. K: Michal Leszczylowski. Med Etienne Glaser, Philip Zandén, Malin Ek.

Susanne Ostens tredie spillefilm *Skytsenglen* former sig som en omvendt bibelmyte om indenrigsministeren Joel Birkman, der vover at tage Guds rolle og dødsdømme studenterlederen Demodov, der på de undertryktes vegne har opildnet til kamp mod regeringen.

En anden studenteroprører, Jacob, sendes som bøddel afsted til Birkmans sommerresidens for at uskadeliggøre ham og derved frelse eller ihvertfald hævne Demodov. Jacob bliver paradoxalt nok ansat som 'skytsengel' for Birkmanfamilien for at undgå, at Joel bliver myrdet. På vej til sit nye arbejdssted fældes de høje graner bag ham, der er ingen vej tilbage, før han har fuldført sin mission. På filmens symbolske plan bliver han med sin sorte kappe, sin slæbende gang og sin firkantede silhuet en udsendt engel fra en højere retfærdighed, en gud, som sidestilles med publikum, idet han ofte henvender sig direkte til kameraet for at spørge os, hvordan han skal udføre dommen.

Huset i skoven er fremstillet som et lille paradis med en mur rundt om. Vogteren af paradiset er en gammel gartner, der som en anden drage spyr slim ud af munden og kun gør sig forståelig i umælende gryntelyde.

I dette paradis bor Joel med sin kone Livia og sine 3 voksne børn, døtrene Jessica og Katja samt sønnen Jelja. Tilsyneladende ånder alt fred og idyl, men lige under overfladen lurer konflikterne: tjenestepigen og gartneren behandles som underdanige dyr, og hans familie behandles som små børn eller hunde, han kærligt koster rundt med. 'Ske din vilje, fader', siger sønnen gentagne gange gennem filmen. Det er disse konflikter Jacob formår at bringe op til overfladen. Som slangen i paradiset får han børnene til at spise af kundskabens æbler, han viser dem billeder af udsultede børn, taler om politik og formår at stave sig vej gennem døtrenes hjerter og kroppe.

Børnene gør så oprør mod deres tyraniske fader ved åbent at vedkende sig at være revolutionære og sympatisere med Demodov. Konsekvensen heraf bliver, at de udvises af paradiset og sendes til Paris.

Jacobs gift har virket, børnene er blevet selvstændige, og turen kommer nu til Joel og Livia. At Joel har tilladt sig at overtage Guds rolle for at gøre sig til herre over andre menneskers liv og død på sin skrivemaskine at befale dødsdomme, giver Jacob ideen til vende skriften mod ham selv. Joel kan få lov at sluge sit eget navn som straf for, at han har misbrugt Guds navn alt for ofte.

Joels skirvemaskine fungerer pludselig ikke, han mister evnen til at skrive, og herved til at udøve sin magt. Jacob får det arrangeret således, at maskinen sendes til reparation hos studenteroprørerne, der placerer en bombe i den, der vil blive udløst ved, at der trykkes på bogstavet J, som i JOEL. Herefter får den gamle gartner kolera, og englen tager kampen op med dragen. Dragen, der forlængst har gennemskuet englens dobbeltspil som slange og derfor ikke kan udstå ham. Jacob formår både at redde dragen og at uskadeliggøre ham, men bliver selv dødeligt såret. Liggende ved Livias bryst er han lige ved at bukke under og bekende sin mission.

Livia har hele tiden fornemmet faren under idyllen og anet den skrækkelige undergang. Ligesom Demodov venter på sin dødsdom, venter hun på sin. Hun er fremstillet som en hysterisk Kassandrafigur, der gentagne gange har sat spørgsmålstegn ved guden Joels ufejlbarlighed og usårlighed: 'Varför är du så blek, Joel?', spørger hun hele tiden.

Jacob bliver rask i tide til at modtage skrivemaskinen og stille den parat, hvorefter han forlader huset med en kurv fuld af æbler, Livia har kysset rene. Men på vej væk kaster han kurven og æblerne bag sig, Livia kan ikke give ham æblerne tilbage igen, hun må finde sig i sin skæbne.

Susanne Ostens film er tit blevet kritiseret for at være for teatralske, men *Skytsenglen* er meget filmisk og impressionistisk i sin stil. Den starter nærmest som en eksperimentalvideo, og med den nervøse klipning, de intense nærbilleder, de mange små flashforwards, det håndholdte kamera, jump cuttene og sammenblandingen af dokumentariske filmstrimler og fiktion hæver den sig i sit formsprog langt over de fleste andre nordiske film for tiden.

Skuespillet er flot og overbevisende i de mange vovede overgange mellem ulmende erotisk overfladeidyl og den hysteriske dødsangst. Filmen har dog en svaghed, der kommer tydeligst til udtryk i scenen med den dødsdømtes mor, der trænger sig ind på Joel. Her er det Susanne Osten selv, der med sit overdrevent teatralske skuespil forsøger at påtvinge filmen en signatur, der et kort øjeblik forvandler den til et forsinket moralsk Sartreopkog.

Kassandra Wellendorf

Livet længe leve (Awakenings) USA 1990. I: Penny Marshall. Foto: Miroslav Ondricek. Medv.: Robert De Niro, Robin Williams, John Heard.
Marshall fik en velfortjent succes med den brillante komedie *Big,* men har i sin nye film kastet sig over et stof der er hende for vægtigt og skønt ingen ringe film, bliver den for mekanisk og patetisk komediefarvet.

Forlægget er forfatteren og neurologen Oliver Sacks bog baseret på egne oplevelser på et hospital i Bronx, hvor han begynder at studere en række tilfælde af en virusskabt sovesyge, hvis ofre har tilbragt en menneskealder i stivnet og stum traceagtig tilstand. Han begynder at behandle dem og opnår forbløffende, men midlertidige resultater.

De filmiske aner er *Gøgereden* og *Rain Man,* og De Niros rolle som den syge Leonard er oplagt en skuespillerudfordring som Dustin Hoffmans *Rain Man.* Men manuskriptet har skåret Sacks' historie til så læge og patient bliver to personer i forskellige lukkede verdener, to personer som åbner hinanden i en net konstrueret spejlvending. Det bliver Hollywood-klicheer der kun reddes af skuespillet og en dybt bevægende historie, der havde fortjent en bedre filmatisering.

DN

Alle har det godt (Stanno tutti bene) Italien 1989. I: Giuseppe Tornatore. Medv.: Marcello Mastroianni, Michele Morgan, Marino Cenna, Roberto Nobile.
Tornatore fik et markant internationalt gennembrud med sin debutfilm *Mine aftner i paradis,* der hyldede barndommens bif på Sicilien. Den unge instruktørs underligt gammelmandsvemodige stemning bliver fulgt op i den nye film, hvis hovedperson er Mastroiannis selvbedrageriske, aldrende familiefar der fra Sicilien drager på en sand Italiensrejse for at besøge de børn, der aldrig besøger ham.

De gør alt for at lade ham leve i selvbedraget om deres livs store succeser, men Tornatore lader os ikke i tvivl: det er kun slet skjulte illusioner, kulisser for en trøstesløs hverdag i et trøstesløst Italien: jo længere nordpå, desto mere trøstesløst.

Det bliver en episodisk historie, der aldrig kommer så tæt på selvbedraget og det Italien, der kun er en drøm, som der er mulighed for i den gode idé. Tornatore kan meget med filmmediet, men tidsspringene og mareridtene får aldrig den skånselsløse præcision, der rammer dybt. Ærgerligt nok synes Tornatore tilfreds med det halvbagte, det lidt for letfærdigt ækvilibristiske.

DN

Grimme, dumme og beskidte (Brutti, sporchi e cattivi) Italien 1976. I.: Ettore Scola. Medv.: Nino Manfredi, Francesco Anniballi, Maria Bosco.
Det begynder og ender i nattemørket, i et skur i barakbyen. Her sover, elsker, græder og skændes medlemmerne af en storfamilie, der tilhører storbyens udskud, pjalteproletariatet for hvem det mondæne Rom kun er en fjern skyline. Den paternalistiske tyran sidder tungt på de penge han fik i erstatning for et mistet øje. Mor, kone, børn, svigerbørn og børnebørn holdes fra livet og pengene, men da han en dag slæber en elskerinde med hjem i dobbeltsengen, bliver det for meget og man planlægger at tage livet af tyrannen.

Scola, der så smukt skildrede storbyens stille eksistenser i *En ganske særlig dag* og viste fornem sans for venskab gennem tiderne i *Så gode venner var vi vist,* er her på slumtur, har opsøgt et miljø der ikke er hans og skildrer det i en ubehagelig blanding af semidokumentarisme, groteske, folkekomedie og tragedie. Resultatet er blevet en vrængende udlevering, en nærbilledsvælgen i elendighed og menneskelig afstumpethed i en dum og grim film.

DN

Misery (Misery) USA 1990. I: Rob Reiner, M: William Goldman. Med Kathy Bates, James Caan.
Kathy Bates fik Oscar for sit ordinære spil i denne pæne Stephen King gyser, der vakler mellem uforløst psykologisk kammerspil og uendeligt forudsigelig dusin-uhygge. Ude i de ensomme, snedækkede bjerge redder hun en succesforfatter fra en bilulykke. Hendes hjælpende sygeplejerskehænder og begejstring for hans geni dækker over massemorderskens forkvaklede sind og – hm – håndfaste metoder. Med skelen til Wylers *The Collector* (65), hvor sommerfuglejægeren indfanger en pige, og Demmes *Ondskabens øjne,* hvor den også står på piger og sommerfugle, tvinges han i isoleret fangenskab til at ændre sin netop færdiggjorte roman, hvor han har aflivet sin gennemgående heltinde, så Norman Bates' søster-i-sindet fortsat kan suge næring af andre drømmebilleder. Det eneste forventelige, der ikke sker, er, at han så manipulerer hende gennem romanskriveriet, og det var det, der kunne have sat lidt skub i filmen og den glimrende James Caans bogstaveligt bovlamme forfatter.

KS

Forfængelighedens bål (Bonfire of the Vanities) USA 1990, I: Brian De Palma. M: Michael Cristofer efter Tom Wolfes roman. F: Vilmos Zsigmond. Mus: Dave Grusin. Med Tom Hanks, Bruce Willis, Melanie Griffith, Morgan Freeman.
60 millioner dollars og gode skuespillere spildt i forvirret, pointeløs filmatisering af Tom Wolfes vittige roman om tilfældighedernes spil og grådighedens bagslag. Tom Hanks er børsmillionæren, der bruger den forkerte afkørsel på motorvejen og havner i et ragnerok af politik, religion, sex, klassenormer, spekulationspresse og hvad der ellers i succesjagets enhver-er-sig-selv-nærmest kan bruges til at slå katten af tønden for de glubske masser, som ensrettet manipuleres i demokratiets bedste af alle verdener. Den jødiske politiker og den sorte præst søger Den Store Hvide protestantiske syndebuk i det sorte nabolag, elskerinden (Melanie Griffith) søger springbrættet til den mimrende ægtemands pengetank, og sidste slag leveres af journalisten (Bruce Willis), der fra alkoholtåger afslører Hanks' yuppie som 'Master of the Universe', da han topper falskheden med en succesbog om affærens falskhed. Det kunne også beskrive De Palmas vej fra spekulationsgysere over gedigent håndværk *(De uovervindelige)* til kritisk-seriøse budskaber i *De kaldte os helte* og Wolfe-filmatiseringens erstatning af ironisk bid med misantropi og den sorte dommers (Morgan Freeman) budskabstunge sluttale til ære for filmens angiveligt tungtopfattende publikum.

KS

I seng med fjenden (Sleeping With the Enemy). USA 1990. I: Joseph Ruben. Medv.: Julia Roberts, Patrick Bergin, Kevin Andersson.
I sit store gennembrud *Pretty Woman* fik Julia Roberts den attråede yuppie-mand – og fik lært ham lidt om andre værdier end penge. I Rubens film er hendes projekt at undslippe den dødsensfarlige psykopatiske tyran og ægtemand. En stormfuld sejlads og efterfølgende fingeret drukneulykke bliver redningen. Hun skifter identitet og slår sig ned i en lille by, fjernt fra det mondæne Cape Cod. Her møder hun den lidt for skræddersyede kontrast: den bløde dramalærer der har alt det ægtemanden mangler. Men han er på sporet af hende og thrilleren er kørende.

Instruktøren har tidligere i *Stedfaderen* og *Det beskidte spil* vist sans for at skildre bagsiden af familielivet og ægteskabet. Han fortsætter sin hudfletning, men resultatet, der kunne være en givtig granskning i ægteskabelig terror, bliver offer for thrillerformen, og spændingen bliver vægtet mere end psykologien. Kun Julia Roberts' sødmefyldte og sårbare nuancering af sin figur redder den til lidt mere end en ordinær lille thriller.

DN

Mister Johnson (Mister Johnson) USA 1990, I: Bruce Beresford, M: William Boyd efter Joyce Carys roman, F: Peter James. Med Maynard Eziashi, Pierce Brosnan, Edward Woodward.
I 1989 fik Beresford en Oscar for *Driving Miss Daisy,* en 'stille film' om en ældre, hvid overklassedame og hendes sorte chauffør. Den var rasende imponeret over sine egne iagttagelser med hensyn til venskabet mellem hvid arbejdsgiver og sort tyende. I *Mister Johnson* forekommer deltaljerne i forhold til skildringen af kultursammenstød langt mere ægtefølt – men der er også tale om et langt mere bombastisk sammenstød. Mister Johnson er en sort, afrikansk mand, der arbejder på det engelske imperiekontor i en nigeriansk landsby. Han siger, at han føler sig 100% engelsk, og han prøver at leve op til sin egen påstand – men han prøver også at være 'smart' ved at spille de to kulturer ud mod hinanden. Det går nogenlunde godt, sålænge det holdes indenfor arbejdets rammer, men så såre den evigt økonomisk betrængte Johnson forsøger at mele sin egen private kage, går det selvfølgelig helt skævt. Som værk betragtet er *Mister Johnson* ikke nogen *Max Havelaar,* men det er en fin, stemningsfyldt fortælling med sans for kolonialiseringens absurditeter.

MP

Highlander II (Highlander II) USA 1990,
I: Russell Mulcahy, M: Peter Bellwood, F: Phil Meheux. Med Christopher Lambert, Sean Connery, Virginia Madsen.
Mulcahy indskrev sig i postmodernismen med den første *Highlander* (86), frapperende fantasi med stilartens hovedkraft Christopher Lambert som rejsende i tid og rum i undergangsmættet sværdkamp med onskabens tegneserie-inkarnationer, fortalt i surreale billedvisioner, som ligger lysår fra forgængerversioner a la *Superman,* som enkelte flotte scener ikke kan skjule, at 2'eren om magthavernes udnyttelse af skrækken for økologikatastrofe hører hjemme blandt.

KS

Hvis sandheden skal frem (Class action) USA, 1991, I: Michael Apted.
Det gode ved Gene Hackman er, at man aldrig tænker på, at han er skuespiller, når man ser hans film. Eller sagt på en anden måde, man tror på ham, hvadenten han er lidt stupid, men reel, eller han er fræk og snu som en slagterhund. Han er ok i den forrige *På et hængende hår,* omend filmen generelt var forudsigelig og fantasiløst fortalt. I den nye 'Gene Hackman-film', der er instrueret af Michael Apted (ham med *Gorillaer i disen),* er man ikke alene opmærksom på, at det hele bare er skuespil, men irriteres over at spilde tid på det. Mage til elendig skuespillerinstruktion og stereotypt manuskript skal man lede længe efter! Filmen handler om et far/datter forhold, der har læst for meget Freud. Begge er de sagførere – han på menneskenes side, hun på pengenes. De mødes som opponenter i en retssag, hvor en bilfabrik anklages for med vilje at have solgt biler, der eksploderer, når folk kører i dem. Det evigt populære retssalsdrama ruller patetisk frem på banen – vi kender det ad nauseam, ikke mindst fra TV-serierne *Advokaterne,* der bare er *så* moderne, *så* realistisk og *så* gribende… Hvis sandheden skal frem, så burde nogen fortælle Apted, at det ikke klæder Hackman at blive behandlet som en gorilla.

MP

Tre Mand og En Lille Dame (Three Men and a Little Lady) USA 1990, I: Emilie Ardolino.
Efterfølger til *Tre Mand og En Baby* (1987). En noget nuttet sag, der vinder ved sine komiske og rammende beskrivelser af engelsk mentalitet, sprog og kultur. En midaldrende kostskolelærerinde, der oplyses at stamme fra Guernsey, vil for uindviede måske forekomme lidt overspillet – men tag en erfarens ord for, at det er hun slet ikke! Den i forgængeren så yndige baby er nu blevet en yndig 5-årig – men vi ser heldigvis ikke meget til uhyret.

MP

Heksene (The Witches) USA 1990, I: Nicolas Roeg.
Roeg har her begået en sjov og spændende børnegyser. Det er lidt synd, at censuren må forbyde filmen for børn under 12; den er ganske rigtig *ikke* en småbørnsfilm, men 9-10 årige må anses for idealpublikummet. Heksene, der evigt er på jagt efter små fede børn, de kan slå ihjel eller 'blot' bide nogle lunser af, møder deres overmand i Luke. Luke er en rask dreng på 9 år, hans mor og far dør i begyndelsen af filmen, og han er overladt i sin farmors varetægt. Farmor er sød og kærlig, men også lidt mystisk. Hun har heksetække og fører naturligvis Luke direkte i yppersteheksens klør. Filmen er dejlig barsk uden at være voldsliderlig. I en herlig birolle møder vi en meget tyk, irriterende, engelsk dreng, der kan få enhver voksen til at holde med heksene.

MP

Green Card (…) USA 1990, I: Peter Weir.
En kærlighedshistorie med Gérard Depardieu som førsteelsker. Et rustikt svar på *Pretty Woman.* Mangler totalt sidstnævntes ironiske distance. Opnår aldrig det eventyrliges vingesus og kan måske netop derfor ikke rigtig få greb om hverken tårekanaler eller lattermuskler. Filmens kvindelige hovedrolle, Andie MacDowell, er umådelig køn og skrøbelig – og selvom kærlighedsforholdets umulige kår er hele pointen, virker konstellationen utroværdig.

MP

Christiania – du har mit hjerte (…) Danmark 1991, I: Niels Vest.
Filmen om de palæstinensiske flygtningelejre *Et Undertrykt folk har altid ret* (SFC 1976) skabte både debat og ramaskrig, og i 77 trak man den simpelthen ud af distribution. Det siger lidt om, hvor hurtigt medieverdenen udvikler sig, for hvis et tilsvarende krav til formidlingsæstetisk objektivitet skulle gøre sig gældende i dag, skulle stort set samtlige TV-nyhedsudsendelser trækkes ud af distribution! Man kan sige, at Niels Vest var 15 år forud for sin tid; om han også er det med sin seneste film *Christiania* skal være usagt. Men ingen skal komme og beskylde ham for at hykle objektivitet – hans poetiske indfaldsvinkel og udvælgelsen af historisk materiale vedr. fristaden og dens aktiviteter bærer et ærligt præg af hans personlige kærlighed til stedet og dets beboere. Det er ikke en politisk 'hør-på-os'-film, men en film om en ung by, der er ved at blive ældre: 2. generationen rør på sig – en sund, stærk og vellykket generation, der ikke lader sig dominere af Niels Vest, men som gerne lytter. Niels Vest-generationen har formået at gøre deres poder til socialt bevidste individer, og det er i høj grad noget at være stolt af – spørgsmålet er så bare om Niels Vest-generationen stadig selv kan leve op til samme dyder. *Christiania* vil blive et vigtigt, historisk dokument – og det skal blive spændende at se den på ny om en generations tid.

MP

Koldt bly og varme øretæver (The Rookie) USA, 1991, I: Clint Eastwood.
Clint Eastwood er åbenbart kommet til at lide af svære abstinenser med hensyn til biljagt og destruktion oven på den forrige *Hvid jæger, sort hjerte.* Nu da Eastwood efterhånden er gammel i gårde som skuespiller og instruktør, kunne man jo have håbet på, at instruktørerfaringerne havde fået lov at danne en ramme også i den nye *Koldt bly og varme øretæver.* Men Eastwood vælger desværre denne gang at lade sit stjerneimage indhente sig: *Koldt bly…* handler om en ældre, stupid, supermacho politimand, der i vilde selvtægtaktioner bringer eget og uskyldige menneskers liv i fare for at få personlig hævn over forbrydere af udenlandsk herkomst. Politimanden spilles naturligvis af himself, og hans unge makker af Charlie Sheen *(Platoon).* Pointen i filmen er, at den unge makker langsomt, men sikkert udvikler sig til at være en tro kopi af fatter; og selvom de afskyelige forbrydere dør til sidst, selvom der næppe er een hel bil endsige flyvemaskine tilbage i hele byen, så skal fatter Sheen nok sørge for at holde den eastwoodske tradition i hævd. Vi glemmer alt om Mørkets melodi og *Bird* og konstaterer, at fordommen 'Eastwood' er ved at gå i eet med manden. He dosen't make my day!

MP

Ægteskab for åbent tæppe (Scenes From a Mall) USA 1990, I: Paul Mazursky.
Mazursky var lovende længe nok til at få comeback med *Helt på spanden i Beverly Hills* (86), som han nu prøver at gentage i Beverly Center, det lokale Illum's, hvor Bette Midler (igen) og Woody Allen midt i myldretiden udbasunerer pinligheder fra 16 års ægteskab i noget, der ligner fraklip fra de seneste 16 års Allen-film. Tomgang for åbent tæppe.

KS

Nattens Engle (State of Grace) USA 1990, I: Phil Joanuo.
Det barske New Yorker kvarter Hell's Kitchen danner endnu engang rammen om et gangster-drama. Sidney Kingsleys skuespil *Dead End* gjorde i William Wylers filmversion (1937) 'Dead End Kids' til stjerner. Nogle husker måske de tidlige (og stadig seriøse) 'Dead End Kids'-film, hvor James Cagney, Humphrey Bogart, Ronald Reagan m.fl. spillede sammen med dem, Cagney fx i *Angels with Dirty Faces* (38). Oprindeligt var det absolut ikke tanken at glorificere de unge slumbeboeres tilværelse, men da 'Dead End Kids' blev omdøbt til *The Bowery Boys* i midten af 40erne var der ikke meget af det sociale aspekt tilbage; gyserkomedier som fx *Ghosts on the Loose* (43) med Bela Lugosi overtog scenen.

Vor tids svar på 'Dead End Kids' er blevet voksne, og de fleste af dem er døde, allerede inden filmen begynder; men det i de gamle film ofte anvendte tema med at vende tilbage til barndomskvarteret finder vi i fuldt mål i *Nattens Engle.* Og det sociale er atter at finde. Sean Penn spiller en politimand, der vender tilbage for at 'rydde op' i Hell's Kitchen, han får loyalitetskvaler undervejs og er egentlig ikke meget bevendt – ikke mindst fordi alkohol og gammel omend ikke rustet kærlighed slører sanserne en smule. Afmagt og realistisk vold har erstattet de gamle films moralprædiken og optimisme; den italienske mafia får skovlen under den irske; børn er der ikke flere af, men det er sikkert godt det samme. Filmen er langsomt og dvælende fortalt, og de sølle skæbner er yderst velspillede – ikke mindst af Sean Penn!

MP

Min fars store dag (La gloire de mon pere) Frankrig 1990, I: Yves Robert.
Denne første del af Marcel Pagnols erindringer fortsætter, hvor udbytningen af kilden i Provence slap. Den levede lidt ved sin blanding af folkekomedie og melodrama. Fremfor Berri lægger Robert vægt på nostalgi og stemning. Rekonstruktionerne er korrekte nok og indspillet on location, men de forekommer noget selvimponerende. Filmen er ikke ligefrem sanset og fintfølende. Både underscoring af Vladimir Cosma og et studieuvejr i bjergene smager for meget af Hollywood. *CN*

P.O.V. (…) USA 1990. Supervision Martin Scorsese.
Point of Vision er åbenbart Scorseses bud på den sjældne lange musikvideo, opfattet som en blanding af koncertreportage og simple musikvideotendenser (bluescreen), omkring fænomenet Peter Gabriel. Som sådan opfordrer den til indgående studier, hvor det især er givende m.h.t. herværende udgave af Sledgehammer sammenholdt med den decideredе musikvideoversion fra 1986 (af musikvideoinstruktøren Stephen Johnson). *CN*

Jackpot (The Freshman) USA 1990, I: Andrew Bergman.
Studentikos misantropisk situationskomik på anstrengte præmisser, primært baseret på Marlon Brandos optræden i Godfather-kostume. Ikke synderlig givende hverken som komedie eller metafilm – endskønt den delvis foregår i filmskolekredse. Filmens anslåede økologiske perspektiver tabes ligeledes på gulvet af et rodet manuskript, hvor en komodovaran efterstræbes på det groveste af en dekadent europæisk inficeret gourmetklub, kompetent ledet af Maximilian Schell. *CN*

DET DANSKE FILMINSTITUTS
BIBLIOTEK
000056716149