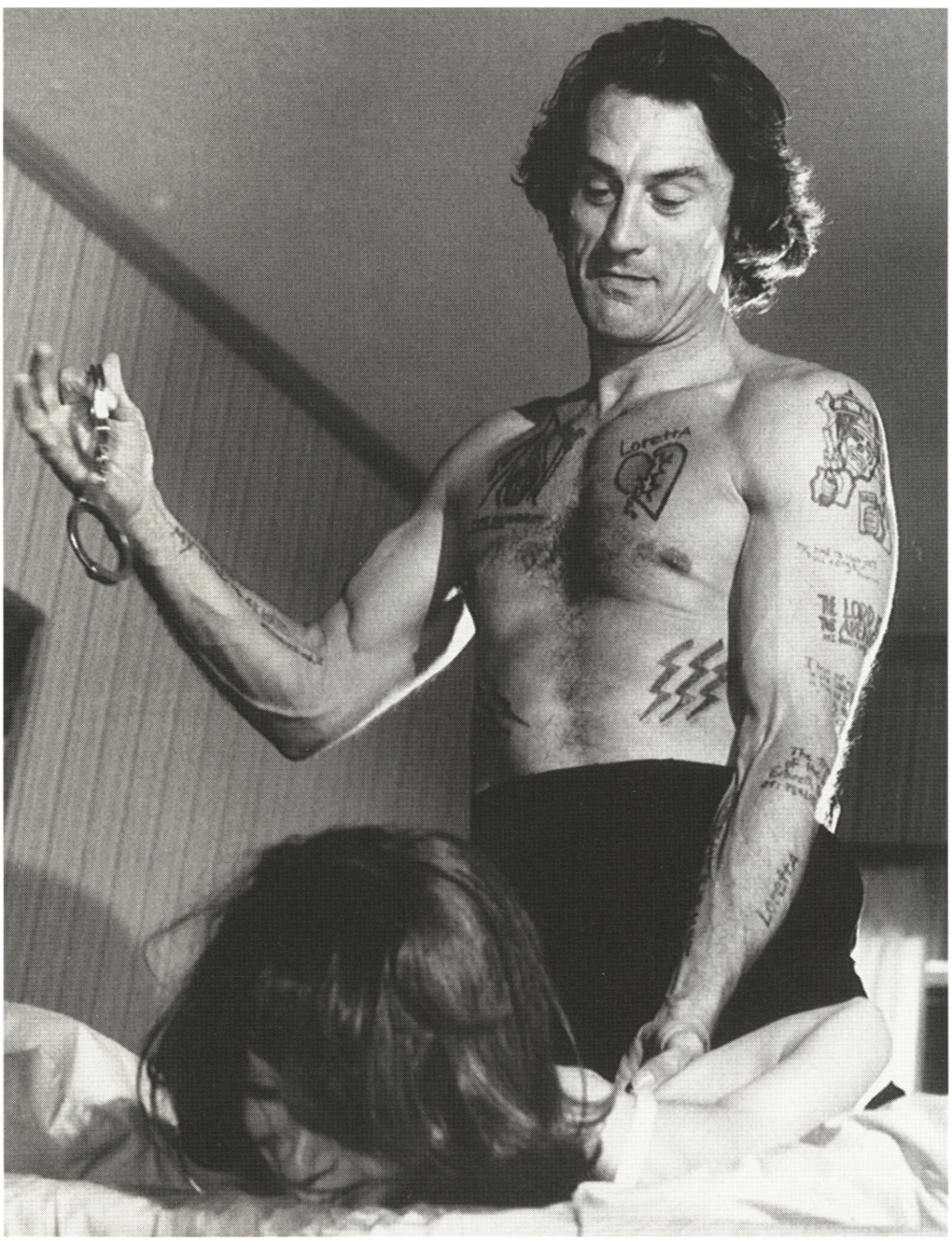
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

# KOSMORAMA

199 * FORÅR 1992 * 38. ÅRGANG * KR. 45




SCORSESE * SCOTT * STONE
HISTORIEN OM THORSEN
KIESLOWSKI * COEN * RIVETTE
SITUATIONISMEN

# I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

**Klip** 4

**Den frygtelige psyke** – *Martin Scorseses gyser Cape Fear står mellem det onde og den gode smag/Flemming Kaspersen* 6

**Til glæde** – *Ridley Scotts mesterværk Thelma & Louise om modernitetens mareridt og frigørelse/Kaare Schmidt* 8

**Den magiske skaben** – *Jacques Rivettes Den skønne strigle er gennembrud for nybølgeinstruktøren/Dan Nissen* 13

**Tilværelsens forunderlige dobbelthed** – *Krzysztof Kieslowskis dobbeltbundede Veronikas to liv set i en samlet tolkning af instruktørens univers/Eva Jørholt* 16

**Gentagelse, genkendelse og erkendelse** – *Coen-brødrenes særprægede Barton Fink analyseres i forlængelse af parrets øvrige produktion af Arild Andrésen* 21

**Den dag, jorden stod stille** – *Oliver Stones JFK om mordet på Kennedy overbeviser som faktionskunst/Kaare Schmidt* 26

**Døden er gul som en citron og lugter af vanille** – *Patrice Lecontes Tandem, Monsieur Hire og Frisøsens mand introducerer et stort talent i fransk film for et dansk publikum/Eva Jørholt* 31

**Store følelser** – *Mogens Kløvedal om udformningen af den gode historie i Regarding Henry, Terminator 2 og Den gode vilje* 34

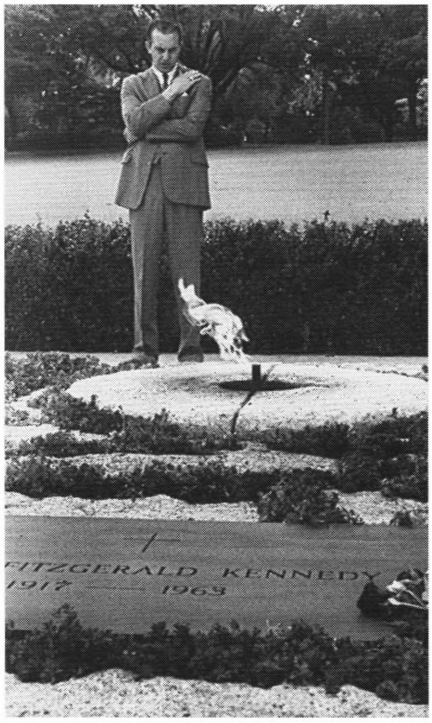
**I nostalgiens tegn** – *Maren Pust om sæsonens jævne høst i dansk film* 36

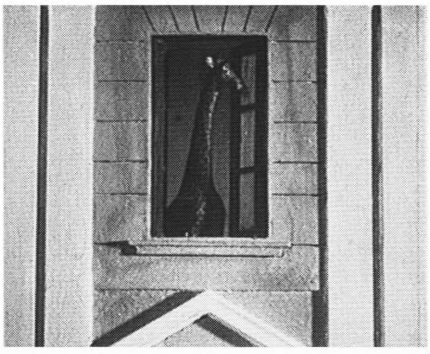
**Thorsen og kaos** – *Jens Jørgen Thorsen vender tilbage med Jesus, og Kaare Schmidt vender tilbage til Thorsens situationistiske hovedværk, happeningen i 70erne* 38

**Hegel, The movie** – *Carsten Juhl vurderer situationismens æstetik med eksempler fra Dreyer til Resnais* 47

**Værd at se** – *Riff-Raff, Karlsvognen* 55

**Tjek** 57



Forsiden: *Robert De Niro i Cape Fear.*
T.v.: *Annette Bening.*
T.h.: *Thelma & Louise, JFK, Guldalderen.*
Bagsiden: *Michelle Pfeiffer i Frankie & Johnny.*

KOSMORAMA
199 *Forår 1992 * 38. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin, Maren Pust og Peter Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. 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.

## *Document'art*

Videogalleriet i Huset har fra december 1991 til midten af februar 1992 introduceret en samling dokumentarvideoer under titlen *Document'art* arrangeret af Charlotte Giese og Vibeke Vogel.

Hidtil har interessen jo ligget omkring videokunsten, men det er godt at dokumentaremnet langt om længe bliver taget op. Det var netop et stridspunkt, da videoen introducerede det let manipulerbare produktionsapparat, hvor kunstproblematikken via de amerikanske kunstmuseers kuratorer blev fremmet til fordel for diskussionen om video som et politisk kampmiddel. Det var en balance, der klart faldt ud til videokunstens fordel, men samlet fejet væk i den almene kulturløshed i midten af 80'erne. En legitimerende æstetisk debat har i højere grad været interessant omkring video- fremfor filmmediet.

Det bærbare videoudstyr kom desværre først frem efter ungdomsoprøret, og udslagsgivende for mediet i praksis var netop de få personer fra den amerikanske undergrundsfilm, der tilegnede sig forskellige aspekter af videomediets fremtrædelsesformer og vendte det til en bevidst form for nærengagement, der langt overgik filmens muligheder. Editerings- og især den mellemliggende laboratorieproces fjernede mediet fra den skabende personlighed. I sin fremtrædelsesform knyttede videomediet også an til TV's fremtrædelsesform i monitorer. Det betød en bevidst forvrængning af informationsværdien, når man via videomaskinen erobrede monitoren fra de herskende networks. Af undergrundsfilmerne var det værd at bide mærke i Les Levine, der koketterede med sine 8mm. film overført på video bla. som imiterede montager, der spændte fra affilmning af modtagne julekort til demonstrationsreportager, for at ende i decideredede debatter om TV-kunst versus videokunst. Ed Emswhiller blev udelukkende fascineret af videos rige teknologiske muligheder.

Den i husets serie viste George Kuchar er et af de aller interessanteste fænomener i denne bevidste omstillingsproces, eftersom han nok har fundet den mest effektive fremtrædelsesform af video som personligt intimmedie uden at tabe 'the creative treatment of actuality' på gulvet. Hans *Weather Diaries* (hvoraf Huset viste *Weather Diary part 5* fra 1989) er personlige essays med subtile mediepointer. Kuchar er erklæret enegænger, der nu ligefrem vagabonderer med sit video 8 permanent fascineret af Oklahomas vejrlig og ligeledes fascineret af forbrugersamfundets manifestationer i deres mangfoldighed. Hans daglighændelser er omhyggeligt editerede med melodramatisk underlægningsmusik (ligesom hans film), der står i skærende kontrast til dagligdagsoptagelserne, men ikke i forhold til de fiktioner han nu fordøjer via TV – både som soapoperas og nyheder.

Allerede i midten af 50'erne lavede tvillingebrødrene Mike og George Kuchar 8mm. pasticher på de rådende Hollywoodgenrer. Deres veje skiltes i 1960 og og George Kuchar blev faktisk på 16mm. metafilmskaber i verdensklasse. Et eminent talent der både har sans for Hollywoodmelodramaet og amerikansk dokumentarismes fotografiske tradition fra Rooseveltæraen. Den groteske spænding mellem disse poler, er det nok kun George Kuchar, der har kunnet rumme og ramme med ironisk distance i nogle fascinerende metafilm der i mine øjne undertiden er små genistreger. I et utroligt forvrøvlet og stemningsfuldt metamelodrama, *A Reason to live* (1976), flagrer et par kvinder i gevandte omkring i San Francisco – én har monologer til sin elskede. Nogle situationer svælger i melodrama, andre er rent saglige – f.eks. optræder et TV med vejrudsigt sammen med en for Kuchar determinerende bog 'Oklahoma Weather'. Filmen afsluttes med en kvinde, der skuer tågen, der vælter ind imod San Francisco, idet hun patetisk udbryder: 'Look, the fog is coming – it will give You strength'. Med filmen *Wild Night in El Reno* (1977) er Kuchar helt inde i den fascinerende vejrdokumentation – måske fra det selvsamme motel, der senere bliver hans hjem som videovagabond. *Weather Diary Part 5* bruger f.eks. hele tiden TV's dækning med perfekte skypumper fra Tulsa-området, mens Kuchar via sin video 8, kun får tematiske dunkelblå horisonter og styrtende hagl ved motelblokken El Reno i Oklahoma, hvor han sidder med sin smålede ved sig selv og venter på vejret. Videomediets nærhed etableres effektivt i værkets første indstilling, der er dybblå og får følgende ord med på vejen 'It looks like blue Monday, but it's Friday – I didn't color correct…'. Den blå tematik videreføres elegant, samtidig med at tidstypiske træk i omgivelserne spiddes og bliver, vigtige momenter i fremtidens antropologiske forskning.

Kuchars andet metadrama *The Fall of the House of Jasmin* (1990), var en skuespillerøvelse fra hans dramaturgiske kurser, der til gengæld var infantilt og tåbeligt. De fleste øvrige værker i Husets serie var – udover Lynn Hershmans *Seeing is Believing*, der havde sin verdenspremiere i Huset og benyttede sig af filmformater indenfor video – i høj grad oversete dokumentarfilm som f.eks. decideredede etnologiske *Ai – The Story of a Kung Woman* fra 1978 af en englænder John Marshall og Adrienne Miesmer. En pige følges igennem ca. 30 år hvor hendes opvækst kommer til at spejle imperieundertrykkelsen i Afrika. Inuitskildringerne fra Alaska i 1991, der rekonstruerer gamle samkvemsformer kunne lige så vel have været film som video, dog med den forskel at videomediet giver en fortrolig diskret anonymitet, som vanskeligt forekommer på film. Ideen havde en tydelig reverens til Flaherty's *Nanook of the North* fra 1920.

Introduktionen gav smag for dokumentarismeudviklingen indenfor video, og det er mit håb, at alle de hjemtagne værker kommer til at indgå i Husets permanente samling, hvor de kan blive vigtige referencerammer i en standende debat.

***Carl Nørrested***

## *EFTERLYSNING*

James Mason's selvbiografi:
'Before I Forget'
og
Clive Hirschhorns bog:
'The Films of James Mason'
En fin pris tilbydes ved
henvendelse til
Susanne Storm
Nyborgvej 285
Odense SØ
Tlf. 66 15 71 44, arb.:
66 15 86 00, lok. 3246

## *Stillers liv*

*M*auritz Stiller blev født som russisk statsborger i Helsingfors i 1883. Han døde som svensk statsborger i Stockholm i 1928. I tiden 1912-27 begyndte han på 50 film, hvoraf han fuldførte de 44, 42 af dem i Sverige og to i USA. Kun tretten af hans film er bevarede i dag. Elleve svenske og to amerikanske. Dette er kendsgerningerne om den ene af svensk films store pionerer. Om hans person ved man ikke meget andet end at han var en 184 cm. høj velklædt og elegant jøde, en urolig ånd, der altid var på farten, men også en blufærdig og reserveret ironiker, der kun havde meget få venner. Han har ikke efterladt sig nogen selvbiografi og ingen breve. Han er først og fremmest til stede i sit værk. Og han er derfor naturligvis en udfordring for en biograf.

Gösta Werner har beskæftiget sig med Stiller i masser af år og i 1970 erhvervede Werner den første nordiske doktordisputats i film med det imponerende værk 'Mauritz Stiller och hans filmer 1912-1916'. At skrive om film, man har set, er ingen sag. Werners kunststykke i disputaten var at skrive om Stillers 32 tidligste film efter kun at have set én af dem. De 31 andre var og er stadig tabte film. Og Werners disputats må stadig betragtes som den definitive Stiller-bog.

Det er klart, at der for en skribent, som har skrevet så fornemt om film, der ikke længere eksisterer, ligger en udfordring i at skrive om en mand, om hvis private liv man næsten ingen dokumentation har. Og det er måske den udfordring, Gösta Werner har villet tage op. Men i bogen om Stillers film havde han så meget andet sekundært materiale at bygge på. Det har han ikke haft, da han skrev den nu foreliggende bog om Stiller. Ingen af dem, der har været lidt inde på livet af Stiller lever mere.

Og når Werner tilmed hævder, at Stiller ikke var nogen skabende kunstner, men instruktøren, iscenesætteren, er det indlysende, at hans private personlighed har svært ved at markere sig i Werners bog, der ikke bringer forfærdelig meget nyt for den, der bla. via Werner har et kendskab til Stiller i forvejen.

Stillers vej til Svenska Bio, hvor han i 1912 blev engageret som instruktør sammen med Victor Sjöström, er således stort set en uddybende repetetion af, hvad man allerede kan læse i disputaten. Hans debut som 16-årig på teateret som statist, hans senere virke som skuespiller i Helsingfors og Åbo, inden han i 1905 kom til svensk teater, først som en ikke videre bemærkelsesværdig skuespiller, og fra 1911 som sceneinstruktør, er også tidligere dokumenteret.

Hans videre karriere i svensk film og hans og Sjöströms indsats i filmhistorien er velkendt og Werner føjer ikke meget nyt til historien. Han har nogle ret omstændelige redegørelser for kontraktproblemer inden Stiller tog til Hollywood i juli 1925 med Greta Garbo, som jeg ikke mindes at have set fremlagt før.

Det er betegnende for bogens distancerede skildring af Stiller, at Werner i kapitlet 'Stiller och kvinnorna', hvor han kommer lidt tættere ind på livet af sin hovedperson, og hvor han funderer over om Stiller var homoseksuel eller biseksuel, ikke kommer med noget egentligt svar på det stillede spørgsmål. Stiller lever stadig først og fremmest i sine film. Men det er dog også det vigtigste, og for nogle af os er det tilstrækkeligt. Blot ville vi gerne have flere af dem.

***Ib Monty***

Gösta Werner: Mauritz Stiller – Ett livsöde

# Den frygtelige psyke

***Martin Scorseses slingrevals mellem den inkarnerede ondskab, den gode smag og Hollywoods B-film genrer.***

*af Flemming Kaspersen*

Er der to i amerikansk film der har haft et problematisk forhold, så er det Martin Scorsese og det etablerede Hollywood. I Hollywoods øjne har Scorsese været for egensindig og økonomisk risikabel til at kunne sidde til højbords, men samtidig for stort og anerkendt et talent til pure at kunne afvises. Og på sin side har Scorsese måttet forholde sig til en urokkelig mastodont af et system, der med sin enøjede fokusering på indtjening kan virke kvælende på kunstneren, men som modsat har ressourcerne og apparatet til at kunne realisere store visioner. Og samtidig et system, hvis produktion fra 40'erne og 50'erne har været Scorseses tidligste inspiration. Efter instruktørens gennembrud i 70'erne var 80'erne et årti med kold luft mellem Scorsese og Hollywood. Hollywood distancerede sig efter den økonomiske fiasko med *New York, New York,* og Scorseses frustrationer med *Den sidste fristelse* kastede lange skygger. Men *GoodFellas* i 1990 blev et vendepunkt. Scorsese beviste, at han igen kunne tjene store penge uden at sælge kunstnerisk ud.

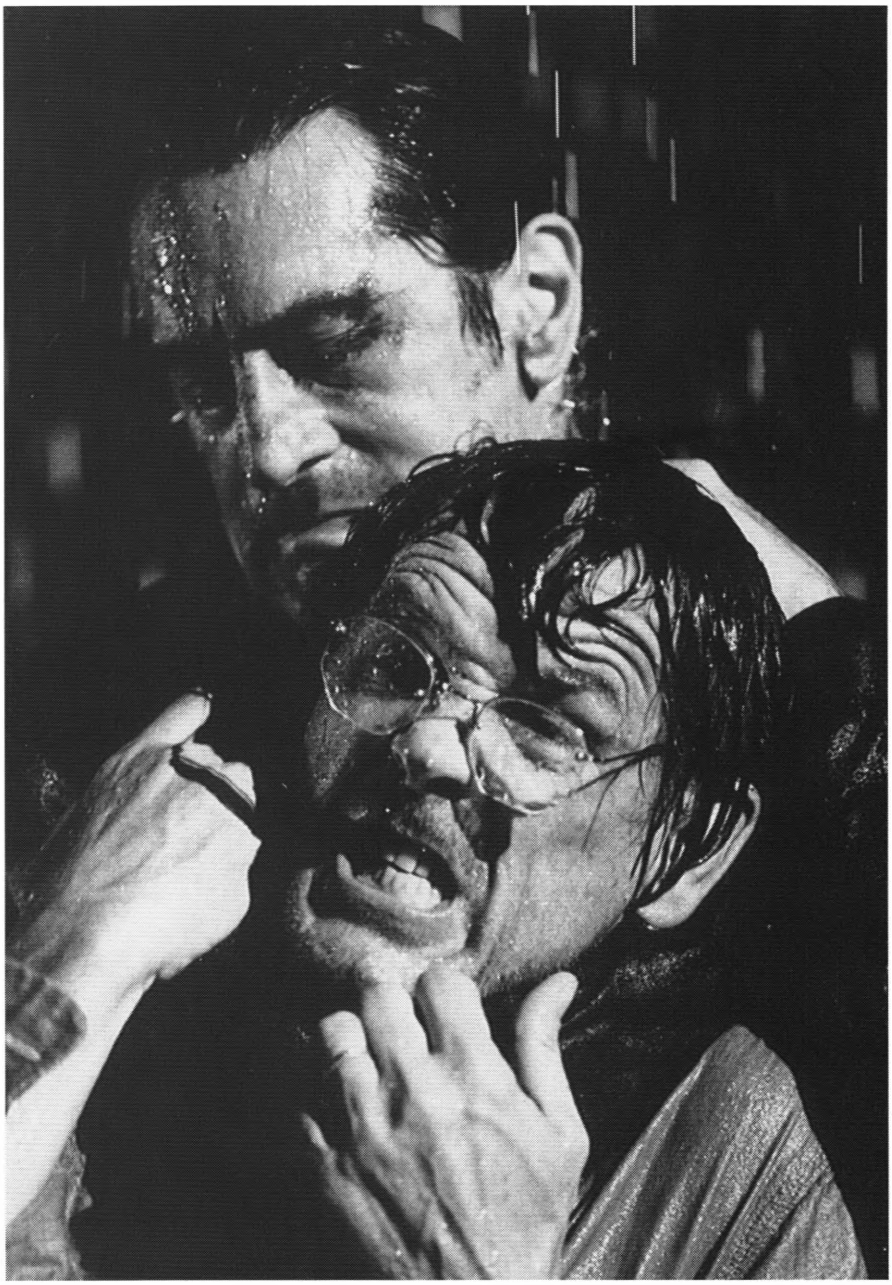
På papiret er der mere Hollywood end Scorsese i instruktørens 14. film, *Cape Fear.* For 14 år siden blev den psykopatiske Max Cady buret inde for en brutal voldtægt og mishandlingen af en teenage-pige. Nu er han ude igen, så gal som nogensinde og besat af tanken om at hævne sig på den mand, der nok forsvarede ham, men som kunne have fået ham frikendt, hvis ikke han bevidst havde fortiet en teknisk detalje. Filmen er noget så ærke-Hollywoodsk som en genindspilning (af J. Lee Thompsons mindre klassiker fra 1962); det betragtelige budget ($34 mill.) er for en stor del leveret af Steven Spielbergs stuerene Amblin Entertainment; og det opdaterede manuskript er af Wesley Strick, der også skrev Amblins pæne og ordentlige *Arachnofobia.* Dertil kommer, at Scorsese her er underlagt suspensegenrens stærke sæt af formelle krav, der aldrig tillader nogen markant tvivl om handlingens udfald, eller om hvor ret og moral skal placeres: Cady er en psykopat, og uanset om advokaten har overtrådt etiske regler i forhold til sin profession og sin familie, så er han stadig ubestrideligt 'normal'.

Så langt, klassisk Hollywood. Scorsese er imidlertid en instruktør, der forstår at malke sine begrænsninger til sidste dråbe – hvadenten

de er økonomiske, som i *Mean Streets* og *Efter fyraften,* eller, som her og i *Alice bor her ikke mere,* formelle. Teknisk er der idag få instruktører, der kan matche Scorseses virtuositet og frækhed (Paul Verhoeven og Oliver Stone måske), og hvad manuskriptet mangler af narrativ nytænkning, kompenserer Scorsese mere end rigeligt for med en visuel stil og en sans for suspense, der er finpudset til det perfekte. Detaljer, som hos mindre instruktører ville afføde rynkede bryn hos stramtandede kritikere – hyperkinetisk kameraføreing, chokklip og sågar halvcampede matte-effekter – slipper Scorsese afsted med uden at blinke. Han tilføjer en snusket historie om mildest talt anløbne eksistenser (der er ikke én bare tilnærmelsesvis renskuret person i *Cape Fear*) noget så sjældent i dagens Hollywood som god smag!

Trods filmens tekniske gennemførthed, trods Scorseses kendte temaer omkring seksualitet, skyld og straf, og trods instruktørens brede status som USAs måske største nulevende filmmager, kan intet dog fjerne en duft af dyr B-film fra *Cape Fear.* Ikke at der er noget odiøst i det. Scorsese brød igennem hos Roger Corman, og næsten ,alle hans film har rummet indflydelser fra B-filmen – ekspressiv kamerabrug, højt tempo, eksploderende vold. Det interessante er bare at Scorsese og Hollywood for alvor har fundet sammen igen, efter at film som *Vilde hjerter* og *Ondskabens øjne* har gjort ekstrem, realistisk vold rentabel og salonfähig. 1991 stod i massemorderens og sociopatens tegn: 'American Psycho', *Ondskabens øjne,* Jeffrey Dahmer. Og nu kommer så *Cape Fear* med sin fascination af en lignende figur – læg især mærke til de kannibalistiske træk, da Cady bider en stor luns af et af sine (kvindelige) ofre, og til de nu åbenlyse allusioner til Nietzsche som også spøgte i *Ondskabens øjne.*

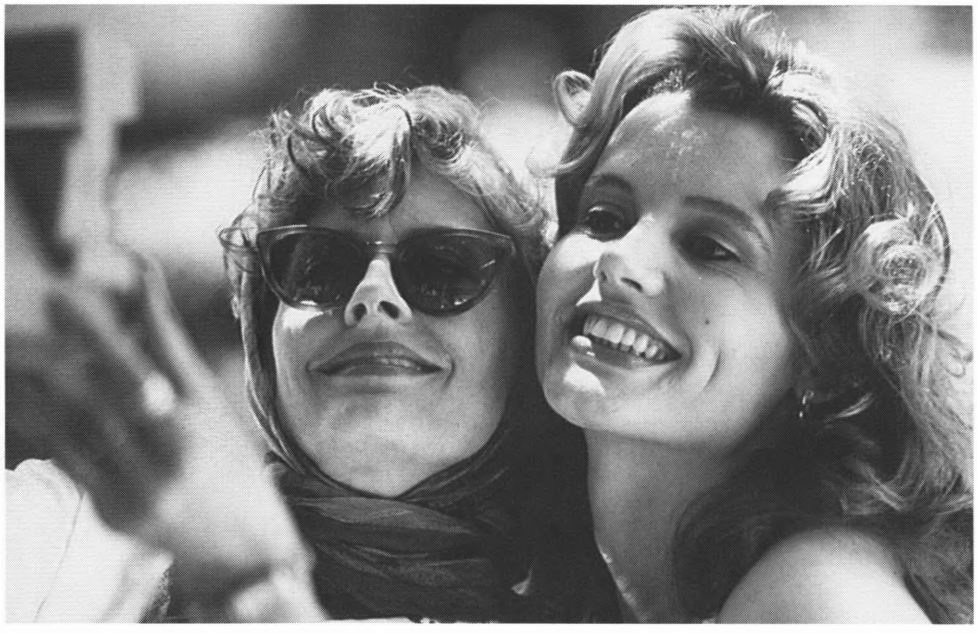
Hollywood vil gerne både have fat i et publikum med en voksende smag for tilværelsens dunkle side og gøre det på en trods alt respektabel måde. De gjorde det med *Ondskabens øjne,* og efter alt at dømme vil de også gøre det med *Cape Fear.* Martin Scorsese har lavet bedre film, og *Cape fear* er ikke noget mesterværk. Men 1992 vil ikke bringe mange underholdningsfilm, der når samme højder af teknisk kunnen og inspireret perversitet.



*Juliette Lewis og Jessica Lange (t.v. og nederst). Robert De Niro og Nick Nolte t.h.*

### Cape Fear

**Cape Fear.** USA 1991. Instr: Martin Scorsese. Manus: Wesley Strick efter James R. Webbs manus (1962) efter John D. MacDonalds roman 'The Executioners'. Foto: Freddie Francis. Klip: Thelma Schoonmaker. Musik: Elmer Bernstein arr. af Bernard Herrmanns score (1962). P. design: Henry Bumstead. Med: Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle Bowden), Joe Don Baker (Kersek) og Robert Mitchum, Gregory Peck og Martin Balsam (som også medvirkede i 1962-udgaven, hvor Mitchum spillede Cady og Peck spillede Bowden). Udl: UIP. 125 min. Prem: 6.3. 1992.



# Til glæde

***Ridley Scott topper sin række af stilistisk geniale film med Thelma & Louise, en totaloplevelse, der vasker tavlen ren.***

*af Kaare Schmidt*

*Thelma & Louise* handler om at tage ansvaret for sit eget liv. Et universelt tema, spændt ud mellem civilisation og natur, realitet og drøm, action, melodrama og komedie hele kompasset rundt.

Historien er enkel. To kvinder tager på en weekendudflugt, der bliver til en længere flugt med politiet i hælene, da den ene redder den anden fra en voldtægtsmand, som må lade livet.

## Kønnenes kamp

*Thelma & Louise* affødte en større debat, som især hæftede sig ved, at de handlekraftige hovedpersoner er kvinder. Bl.a. blev den kaldt en buddy-film, hvor *Butch Cassidy & the Kid* blot har skiftet køn. Morale: kvinder opnår ligeberettigelse ved at opføre sig som mænd. Eller det modsatte. For når kvinder er voldelige, så skal det have den moralske berettigelse, som ikke mere er nødvendig for mændenes vedkommende.

Er det gammel vin på nye flasker? Er den en kvindesagsfilm – eller er det overhovedet nødvendigt at stille sådanne spørgsmål, blot fordi hovedpersonerne er kvinder? Åbenbart. Filmens publikumssucces var en overraskelse for selskabet, ligesom den kvindelige hovedperson var et problem, da Scotts *Alien* i sin tid skulle lanceres: hvem gider se en spændingsfilm, hvor kvinder klarer det, man ellers pumper Stallone, Schwarzenegger m.v. op til at tage hånd om?

Når Thelma og Louise går til makronerne, er det mest på komediens betingelser, bortset fra den direkte anledning, voldtægtsforsøget, hvor Louise redder Thelma og derefter skyder manden. Mordet er lige så chokerende som mandens overgreb, fordi det ikke sker i selvforsvar, og dermed er unødvendigt i situationen, hvor det udløses af fyrens sjofle bemærkninger, der bare er for meget. Den psykologiske begrundelse ligger i Louises forhistorie. Intet er fortalt om den, da de træder ind i danserestauranten, hvor Louise siger: 'I haven't seen a place like this since I left Texas'. Da de vil flygte til Mexico, må de køre en kæmpe omvej, fordi Louise ikke vil igennem Texas. Og gradvis afsløres, at hun engang selv blev voldtaget – i Texas. Er mordet hævn?

I det videre forløb benytter de sig af anledningen – da de nu alligevel er på flugt – til at afstraffe diverse mandschauvinister: den prangende politimand, som Louise kalder 'a nazi', og som de efterlader indelukket i hans bagagerum, og lastbilchaufføren, hvis gentagne stupide sjofelheder besvares med et skud, der gør tankbilen til et flammehav. Det er ikke hævn – det er svar på tiltale!

Heller ikke de øvrige mænd er der meget ved – Louises velmenende og vattede elsker, Thelmas latterlige, egocentriske ægtemand – og selv om detektiven, der prøver at

*Flugten som mareridt for Louise (Susan Sarandon). T.v. uskyldens spejling i feriefotoet (Sarandon og Geena Davis).*

fange dem, udviser noget større forståelse, så er der langt til det, der egentlig driver dem. Det er nemlig ikke fortiden og ikke engang fremtiden, men nutiden. Det er ikke forklaringer eller håb, det drejer sig om, men friheden til at realisere sig selv. Det er overvindelsen af den indre undertrykkelse af eget potentiale.

## *Mareridtet*

Handlingen udspilles i to lokaliteter, byen og det åbne land, som begge er billede på en sindstilstand. Lillebyen, de bor i, er civilisationen – ikke den moderne storby og ikke den gamle provinsby, men slet og ret civilisationen med dens daglige rytme, orden og mangel på livsrum.

Weekendudflugten er den almindelige tur i sommerhus som et øjebliks flugt fra hverdagen. Thelma tør dog ikke fortælle sin mand om det, og turen bliver dermed mindre uskyldig: det bliver svært at vende tilbage. De standser i en tilsvarende lilleby, hvis henkastede lighed med Texas varsler noget skjult, hvor vi aner David Lynchske fortrængninger i restauranten med countrymusik og Louise, der vil afsted, og Thelma, der ser chancen for at more sig og vil blive. De indendørs telebilleder (!) og kameraet i konstant bevægelse fortæller om den indre uro hos dem begge. Den udløses i chok med voldtægtsforsøget, mordet og den kaotiske flugt, hvor ultratelebilleder i røg og regn, der spejler billygter og neon, får lastbiler og omgivelser til at tårne sig skrækindjagende op som storbyhøjhusene i undergangskulturen i *Blade Runners* syreregn og *Black Rains* ditto med atomstråling og luftforurening i Tokyo.

Turen er blevet en *Udflugt med døden* ligesom i John Boormans film fra 1972, hvor fire byboere tager på kanotur for at opleve 'den sidste uspolerede natur', før et dæmningsprojekt vil lægge det hele under vand og låg. Kanoturen bliver et mareridt, fordi den indre natur ligesom den ydre reagerer på civilisationens overgreb. Mareridtet er i det hele taget modernismens ekspressionistiske billede på industrikulturens konsekvenser, og også science fiction filmens skrækvision om mennesket, der leger Gud – 'Don't fuck with Mother Nature', som det bramfrit siges i George Cosmatos' *Alien*-efterligning *Drama i dybet* (89).

Undergangsvisionernes dyrkelse af kulturens opløsning i røg og damp og skrækvisionernes udnyttelse af den urgamle angst for det ukendte viser opfattelsen af højere eller dybere kræfter, som mennesket ikke kan styre, og som i form af frisat teknologi eller frisatte drifter fører mennesket på en skæbnebestemt kurs mod helvede. Begge dele forenes i *Alien,* hvor det usynlige monster (den ukendte natur/drifterne) svarer til det synlige forfald i den enorme skraldespand, som rumskibet er, og som er billede på kulturens kaotiske sindstilstand.

I *Blade Runner* kan Harrison Fords opdaterede western-dusørjæger til sidst trække sig tilbage til den rene natur med sin replikant-kæreste. For undergangsvisionen er det en påklistret happy-end, og filmens udsendes nu – efter Scotts senere triumfer – i en ny version uden happy-end og mere i tråd med resten af filmen. Her er de menneskeskabte replikanter ikke brud med naturens orden som Frankensteins monster og de

senere science fiction films forskellige forureningsuhyrer. At replikanterne har følelser udtrykker derimod, at følelserne er menneskeskabte, ikke som modsætning til det naturskabte, men som modsætning til opfattelsen af naturens orden som noget givet.

Det modsiger de almindelige undergangs- og skrækvisioner, hvor civilisation og teknik er umenneskeligt, fordi det er unaturligt, og derfor fører til katastrofer, fremmedgørelse og andet ondt. I stedet handler *Blade Runner* foruden civilisationens katastrofer også om den rent menneskelige udvikling af følelserne, som replikanter med evnen til kærlighed er udtryk for.

Det ligger implicit hos bl.a. den Jung-inspirerede Boorman, der fører sin civilisationskritik frem til menneskets mulighed for at blive bevidst om sine gerninger og ændre kurs. Det er denne bevidstgørelsesproces, som *Udflugt med døden* handler om og skildrer i forholdet mellem underbevidsthed og bevidsthed, mellem natur og kultur. Samme opfattelse ses hos Lynch, der går helt amok i de dybdepsykologiske faresignaler og fører opfattelsen af naturens orden over i metapsykologiske ('overnaturlige') kræfters spil.

Hos Scott, derimod, er tanken om en højere eller dybere orden forladt. Der kan følgelig ikke opnås harmoni med naturen. Det drejer sig ikke om at finde en balance til noget givet og ukendt, men kun om det menneskeskabte – at udvikle og realisere sit eget potentiale i forhold til ikke kun civilisationens begrænsninger, men også dens muligheder. Det er det, *Thelma & Louise* handler om.

*Flugten som frigørelse for Thelma, der her starter som butiksrøver.*
*Ridley Scott t.h. med Sarandon, Davis og Michael Madsen som Louises kæreste, der beundrer deres feriefoto.*
*T.h. opgøret med autoriteten, hvor Thelma har overtaget initiativet og spærrer politimanden inde i bagagerummet.*

## *Følelserne*

På flugt fra gerningsstedet gør de ophold på et motel i grænselandet mellem den civilisation, de forlader, og den, de er på vej ud i. Regnen slører alt, akkompagneret af dæmpet reallyd og eftertænksom bluesguitar. Det er tid til at gøre status.

For Thelma har mordet og flugten kappet forbindelsen til ægteskabet og det hidtidige liv. Hun kan ikke styre sig, da hun opdager friheden, og lægger i sin uskyldsrene naivitet selv op til voldtægtsforsøget, ligesom hun i det videre forløb opfører sig som et legende barn (også i grimasser m.v.) og gør deres situation stadig mere umulig. På motellet fejrer hun friheden ved at forlyste sig med en charmetrold, som ender med både at stjæle deres penge og senere røbe deres flugtrute til politiet.

Thelmas historie kan ses som en gentagelse af Louises forhistorie, som har lært hende at lægge bånd på sig selv og acceptere 'realiteterne'. Voldtægt er løn som forskyldt, lyder dommen, og efter hun har genoplevet sin voldtægt og har givet igen, siger realitetssansen, at så er der heller ikke tale om selvforsvar, men om overlagt mord. På motellet venter kæresten med penge til den videre flugt og en forsagt appel til realitetssansen: 'Tror du, at du er den eneste med drømme, der aldrig blev til noget?' – 'Nej, men jeg tror, tiden er inde til at give slip!'

Det er ikke bare forholdet, hun tænker på, men livsformen og selvundertrykkelsen. Det er tid til at give los og realisere drømmene. Ligesom Thelma vil Louise kaste den dårlige opdragelse, tilpasningen til undertrykkelsen, af sig, men må også overvinde sin erkendelse af realiteterne. Og det er det værste. Thelmas følelser blomstrer, så snart den ydre forhindring fjernes. Men Louise må også arbejde sig igennem den blokering, som intellektet giver, når man har bearbejdet og erkendt realiteterne. Hun bliver fortvivlet og handlingslammet, fordi hendes viden står i vejen for hendes følelser.

Det drejer sig således ikke om intellektuel bevidstgørelse, men om afintellektualisering og ubevidstgørelse, så følelserne kan frigøres.

Både *Alien* (79), *Blade Runner* (82), *Someone To Watch Over Me* (87) og *Black Rain* (89) handler om psykisk-kulturel indespærring. Personerne i *Alien* er indespærret i rumskibet med monstret, der formerer sig inde i dem. Personerne i *Blade Runner* er indespærret i byens fysiske forfald, og replikanternes indre ur tikker ubønhørligt mod døden. Politimanden og den mordtruede kvinde, han beskytter i *Someone,* er indespærret i hendes labyrintiske lejlighed, ligesom deres følelser blokeres. Og politimanden på opgave i Tokyo er indespærret i den fremmede kultur, ligesom i ensomheden i lejligheden ved Brooklyn Bridge.

Indespærringen udtrykkes og opleves i Scotts stilistisk gennemgående brug af ultratelebilleder, der presser opgivelserne sammen til en massiv og truende mur, af diskontinuitiv klipning, der gør omgivelserne labyrintiske, af dekorationer og belysning, der gør overflader stålblanke og hårde, og af opskruet reallyd og musik, der smelter sammen til et massivt lydtæppe.

Hermed fortælles handlingen i et rum, der lukker sig om personerne og tilskueren som i mareridtets cirkelforløb, hvor gentagelsen gør det umuligt at slippe ud og slippe fri. På samme måde strammes båndene om Thelma og Louise fra lillebyen til restauranten og flugten fra mordet, hvor deres bil virker som en miniature, der fortvivlet zigzagger over regnglatte asfaltbaner foran teleeffektens tårnhøje lastbiler, hvis båt-båt er skruet op til tågehorn-styrke.

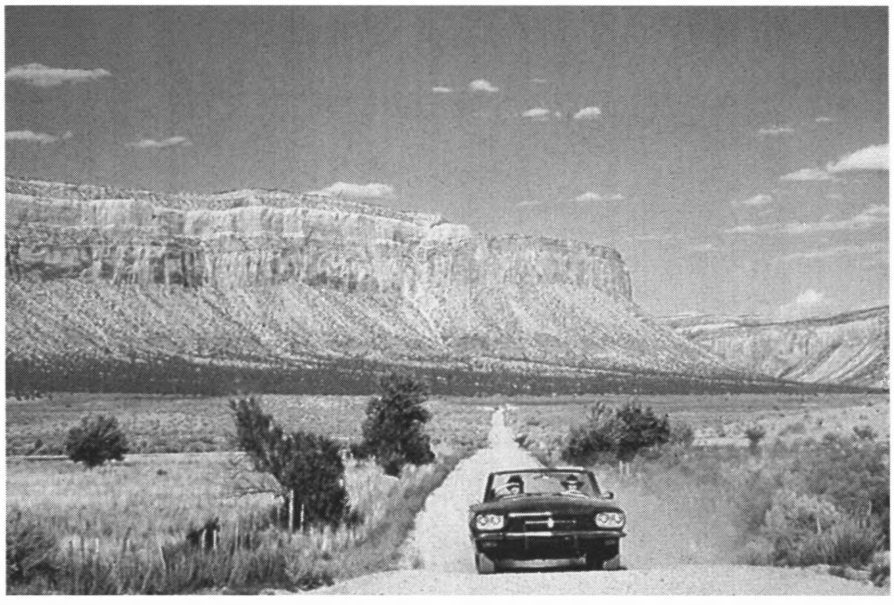
Dette mareridt går ikke blot på situationen, men på civilisationen, den storbygjorte lilleby, hvor vi med Lynch, Boorman og den tidlige Scott i hånden selv kan fylde mere på. Her er modernismens nu klassiske credo stillet op i ekspressionismens angstvision. Er det indledningen til et endnu større mareridt, eller er der en vej ud?

Filmen besvarer ikke spørgsmålet direkte, men bevæger sig som to modsatte spiraler inden i hinanden. Mens grebet om de to kvinder strammes, udfolder de sig stadig mere lystigt og frigjort. Louise ved, at flugten ingen chance har for at lykkes, og Thelma spekulerer slet ikke på det, men erkender det til sidst, hvor realiteterne indhenter dem.

'Intelligens er ikke nok, og held løber ud', siger detektiven, da politiet undrer sig over, hvordan det lykkes dem at undslippe gang på gang. Forfølgerne forstår ikke, at de to har truffet et helt andet valg. De har valgt at leve i nuet, og for en kort stund realiserer de sig selv helt på egne betingelser. På road-moviens dannelsesrejse genfinder de Amerika – friheden – og finder sig selv – frigørelsen – med sideblik til Thoreaus klassisk amerikanske afvisning af den kunstige civilisation og hyldest til livet i naturen og til individualiteten, som i 'Walden' (1854, dansk 1949 'Livet i skovene') udtrykkes med 'To thy own self be true.'

## *Frigørelsen*

Under turen gennem de øde landområder opdager de den natur, som civilisationen er fremmedgjort fra, og som følgelig også indeholder et alternativ. Under kørsel gennem bjergene om natten overtones mellem deres ansigter, så de poetisk smelter sammen – mens Marianne Faithfulls rustne vibrerende stemme i The Ballad of Lucy Jordan beretter om den 37-årige husmor, som erkender, at drømmene ikke gik i opfyldelse og med barndommens sange på læben springer ud fra taget i døden, hvor drømmene realiseres for altid. Louise standser bilen, og med cika-



*Den tidlige morgen (t.v.) i de Fordske røde ørkenbjerge i Utah, som resten af turen foregår og ender i.*

der i den pludselig overvældende stilhed ser hun den natur, hun aldrig har været del af før. Thelma kommer til, og en indre harmoni åbner sig for dem begge.

Landskabet sætter gang i den indre biograf, for det er det, som i westerngenren blev filmens visuelt stærkeste billede på den uindskrænkede frihed, den nye og den ideelle kulturs åbne muligheder overfor den gamle og den faktiske kulturs undertrykkelse og begrænsninger. Med filmens henvisning til dette billede står naturen altså ikke for natur, men for en idé om en kultur med harmoni mellem egne behov og social mulighed for at realisere dem.

Thelma og Louise er nået til John Fords røde klipper, hvor John Wayne som tragisk helt ryddede vejen for den naturødelæggende civilisation og selv – i sin harmoni med naturen – måtte gå under. Og hvor Ford selv tog afsked med det oprindelige og de forskertsede muligheder med skildringen af udryddelsen af indianerne i *Cheyenne Autumn* (64), som Kevin Costners *Dances With Wolves* (90) tager tråden op fra. De drejer sig om det alternativ, som har det med at forsvinde i modernismens labyrintiske undergangsvisioner, hvis opløsning af den harmoniske fortælling også kan opløse det harmoniske alternativ til den fremmedgørelse, der blotlægges og kritiseres.

Her overfor opleves *Thelma & Louise* som gennembrud og nybrud. Vi har længe været under vand, og pludselig bryder vi igennem overfladen og op i den friske luft. Filmen bryder ud af det lovede og forventede mareridt med samme friskhed og kraft, som i sin tid gjorde Godards *Åndeløs* (60) så enestående, før det vrængende og fortænkte tog over. Frigørelsen skildres med komediens sikre timing så lystigt, som livet kan være, når man først har besluttet at leve det, mens man har det, og derfor også kan fortælle alle idioterne, hvad man mener om dem – som Thelma og Louise så sandelig gør.

Stilistisk løses tilsvarende op for et myldrende liv af impressionistiske detaljer – det skiftende lys, helikopterture og åbne totaler ud over landskabet, vandkaskaden fra en der spuler gade, en ørkenrotte der sprinter over vejen foran en bil, og hele scenen med den jointrygende sorte cykelrytter, hvis walkman hindrer ham i at høre den indelukkede politimands nødråb, og som derefter puster en dosis ned til ham gennem skudhullet i bagagerummet. Og de to ældre mennesker bag ruden, som Louise opdager, mens Thelma røver en købmandsforretning for lidt fornødenheder.

Fra den ukontrollable og styrende underbevidstheds fælleskulturelle mareridt i ekspressionistisk stil har filmen bevæget sig over i de skarpt sansede detaljers impressionistiske udvælgelse og konstruktion af en flimrende virkelighed, der viser det individuelle valg. Fra at blive styret og drevet af omverdenen og af deres egen accept af den har Thelma og Louise udviklet sig til selv at styre deres liv.

Mordet og deres videre gerninger er kun hævn set fra en kultur med en snæver moral, der indarbejdes i psyken som selvundertrykkelse ud fra opfattelsen af en højere (u)retfærdighed, baseret på skyld og straf, syndefaldets evige skyld, der gør livsglædens lyster til forbudte og onde drifter med deraf følgende angst for seksualiteten – bl.a. voldtægt som selvforskyldt – og autoriteter (man ser en politimand og tænker automatisk: Hvad har jeg gjort?). Det er syndefaldets psykiskkulturelle åg, Thelma og Louise kaster af sig.

Da de til sidst indkredses yderst på en klippekant af en horde politibiler, står de ikke bare overfor en horde skydebrødre og et valg mellem liv og død, men overfor spørgsmålet om de havde valgt rigtigt. Kan man gå tilbage, når man først har oplevet alternativet? Det drejer sig ikke om retfærdighed, fairness og en second chance, men om at leve det rigtige liv. De ser på hinanden, nikker og kører ud over kanten til livet i nuet.

Thelma og Louise, der finder sammen om livet, kunne have været en kærlighedshistorie, men er det ikke, fordi filmen drejer sig om noget endnu mere alment – lysten til overhovedet at leve – og noget mere kulturspecifikt – kvindens mulighed for at vælge. Derfor er *Thelma & Louise* ikke en 'buddy-film', lige så lidt som film om mænd nødvendigvis drejer sig om noget, som ikke også vedrører kvinder. I hvert et billede og hver en bemærkning i denne film er det vores sjæl, det gælder.

### Thelma & Louise

**Thelma & Louise.** USA 1991. Instr.: Ridley Scott. Manus: Callie Khouri. Foto: Adrian Biddle. Klip: Thom Noble. Musik: Hans Zimmer. P-design: Norris Spencer. Medv.: Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal), Michael Madsen (Jimmy), Christopher McDonald (Darryl), Stephen Tobolowsky (Max), Brad Pitt (J.D.). Udl.: UiP. 130 min. Prem. 13.11. 91.

# Den magiske skaben

*Selvom Jacques Rivette var med på holdet, da en 'ny bølge' i fransk film tog land, er han aldrig slået igennem overfor en større offentlighed. Men med Den skønne strigle har han skabt en film, der uden at forråde hans hidtidige bestræbelser godt kan gå hen og blive et gennembrud.*

*af Dan Nissen*

Et par engelske turister sidder i en solbeskinnet sydfransk hotelidyl og planlægger dagens tur. Kameraet bevæger sig lidt, og vi ser, at der i baggrunden sidder en yngre mand og tegner. Han tegner kvinderne, Klip til en ung pige der kommer ud på en svalegang og skjult prøver på at fotografere manden, der tegner de engelske turister. Han opdager hende, farer op, overfuser hende og kræver filmen konfiskeret. Han vil tydeligvis ikke fotograferes og gør et stort nummer ud af det. Indtil det lidt efter afsløres, at de kender hinanden, ja, ikke bare det, men er ferierende kærester.

En scene i en scene i en scene, der så også viser sig at være et spil, en iscenesættelse. At Jacques Rivette vælger at åbne sit mesterværk, *Den skønne strigle*, på denne måde, er ingen tilfældighed. Han har altid været dybt engageret i teatret, og flere af hans film handler om teater, om skuespil og iscenesættelse, om at gå ud og ind af fiktioner, skabe dem og ophæve dem.

### Dengang i 50erne

Man kan måske tillade sig at kalde *Den skønne strigle* et gennembrud, selvom det kan forekomme en mærkelig betegnelse møntet på en instruktør, der har været aktiv siden 50erne og hører til den banebrydende generation af kritikere, der senere blev filmkunstnere og fik betegnelsen 'den nye bølge' på sig. Om Rivette skriver James Monaco i sin bog om den nye bølge, at han kom til Paris som 20-årig i slutningen af 40erne, gik ind på cinémateket, og blev der, limet til lærredet i årevis. Og andre kilder har andre eksempler: Truffaut beretter, at da Renoirs *Guldkareten* havde premiere i Paris,

*Foto: Emmanuelle Béart som den skønne strigle og Michel Piccoli som kunstneren.*

blev Rivette siddende i salen fra biografen åbnede kl. 12 til den lukkede ved midnat. Filmen ville han se så mange gange som muligt.

Altså en lidenskabelig filmforelskelse uden mange sidestykker. Men Rivette begyndte også at arbejde med film og var assistent for Renoir og Jacques Becker, var fotograf på kortfilm af Truffaut og Rohmer og begyndte selv at skrive og instruere film i 50erne. I 1952 blev han medarbejder ved det legendariske Cahièrs du Cinéma, som han var chefredaktør for fra 1963-65. 'Hans film afslører disse rødder, der var både praktiske og teoretiske: på den ene side er de meget simplere og mindre globale end Godards; på den anden side er de mere direkte og mindre 'populære' end Truffauts', skriver James Monaco. Og han fortsætter med at forsøge at klarlægge forskellene mellem Rivette og de store samtidige og hævder, at mens Truffaut er gruppens praktiske historiker og Godard dens teoretiske, semiologiske politiker, så er Rivette eksperimentatoren. Rivette er ikke, som Truffaut, primært interesseret i det færdige produkt eller som Godard i teorien, men i 'den konkrete praksis omkring det at lave film', skriver Monaco. For Rivette bliver det at lave film et eksperiment i sig selv og hovedinteressen ligger på den arbejdsproces der gennemleves.

Hans focusering forklarer også hvorfor han ikke har haft det store gennembrud overfor en bredere offentlighed: hans arbejder bliver som eksperimenter med den filmiske arbejdsproces i høj grad film for filmkunstnere, for de i selve arbejds- og skabelsesprocessen specielt interesserede. Og det forklarer også både hvorfor hans film i almindelighed har været så lange og hvorfor han i så høj grad har skildret eller involveret det sceniske prøvearbejde. Set i dét perspektiv bliver det også klart, at *Den skønne strigle* ikke repræsenterer et nybrud for instruktøren, men er en naturlig forlængelse af det projekt der under almen offentlig uopmærksomhed har været hans. Fra en teatertrups prøvearbejde til en malers mange forsøg med og studier af en kvindelig model er springet ikke så stort. Der er højst tale om et nyt medie, ikke et nyt focuseringspunkt. Det er stadig skabelsesprocessen, der er i centrum.

For at forstå eller blot fornemme denne proces er længden vigtig. Den søgende skabelsesproces, hvor skuespillerne i prøverummet og maleren med sine skitser forsøger at arbejde sig frem til en opfattelse af og et udsagn om de skikkelser, der skal gestaltes, kan ikke dramaturgisk kortes ned til almindelig spillefilmslængde uden at vigtige pointer tabes på gulvet. Og selve længden trækker tilskueren ind i et rum og en tid, hvor vores modstand mod den brydes ned, og vi lever med i filmens fiktive verden og den skabelsesproces, der finder sted med os næsten som aktører. Selv vil han i hvert fald gerne have, at tilskueren i den færdige film 'oplever nogle af de samme følelser, som vi på holdet havde under arbejdet med filmen', har Rivette sagt.

## *Striglen*

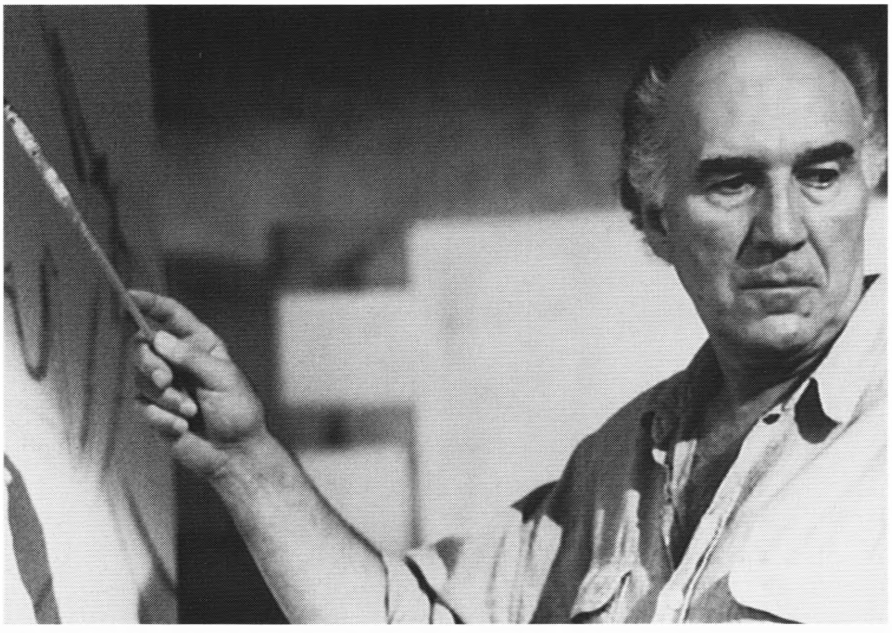
De spil i spillet Rivettes nye film åbner med, handler om noget helt andet, end det der viser sig at blive filmens handlingsmæssige centrum, men peger alligevel lige ind i hjertet af det. For i centrum finder vi skildringen af kunstens/kunstnerens forsøg på at indfange mennesket, og et spil om menneskers spil med hinanden.

Den udspiller sig som sagt i den solbeskinnede sydfranske provins – fabelaftigt fotograferet af William Lubchansky, der sensuelt fanger det flygtige og berusende lys i dets skiftende nuanceringer – hvor den aldrende beundrede mester Frenhofer bor med sin muse Liz i en fotogen slotlignende bygning med et utal at store rum, skødesløst indrettede, men åndende af atmosfære. Han opsøges af den unge beundrer og kollega Nicolas og dennes kæreste Marianne. Nicolas har netop haft sit gennembrud, godt støttet af mæcenen Porbus, der også fører ham sammen med den beundrede mester. Frenhofer har ikke udstillet i årevis, er faktisk gået noget i stå. Et ufuldendt storværk står hans hjerte nær. 'Den skønne strigle' har han kaldt billedet, hvor Liz var model. Men arbejdet blev for skræmmende, kom for tæt på og kunne komme til at sige noget om Liz, som ville have fået deres forhold til at revne, og fremfor det, der fint kaldes 'den kunstneriske sandhed', valgte han den ægteskabelige lykke. I løbet af aftenen foreslår Porbus, at Frenhofer genoptager arbejdet, og Nicolas foreslår Marianne som model. Spurgt hende har han ikke, og hun bliver naturligvis rasende, fordi han sådan uden videre har 'solgt hendes røv', som hun siger. Men næste dag går hun til Frenhofer og bliver hans model.

Og det er her filmen begår sit geniale kup, der samtidig er en klar udvikling af Rivettes eksperimenteren med at indfange selve arbejdsprocessen. For på rollelisten står også maleren Bernard Dufours hånd og i lange, tyste og magiske sekvenser sker der intet andet end at vi følger kunstnerens tøvende pen, der kradser linier på papiret, der prøver at indfange strukturen og linierne i Mariannes krop, for gennem disse ydre linier at trænge ind i hende, 'splitte hende ad' for 'at få alt ud af kroppen og ind i rammen', som Frenhofer siger. Her ser vi bogstavelig talt kunstneren over skulderen og oplever den både sindsoprivende og smertefulde, men også magiske proces, hvor streger bliver til udtryk og fortælling. Ringere bliver det ikke af, at Michel Piccoli yder en af sin store karrieres allerfineste præstationer i rollen som Frenhofer. Hans tøven og indadvendthed, hans rastløse distraktion er kongenial med Dufours tøvende pen og bliver et mesterligt portræt af den aldrende maler, der synes at lytte mere til signaler i sig selv end til verden omkring sig. Måske venter han på det magiske øjeblik, hvor billedet bliver 'rigtigt', uden at han kan sætte ord på hvorfor, eller hvad 'rigtigt' betyder, andet end at 'det siger mere om Dem selv end De selv ved', som han siger til Marianne. Hun spilles af Emmanuelle Béart, der med sin skulpturelle skønhed, som man ikke behøver være kunstner for at glæde sig over, og mutte trods leverer en præstation på niveau med Piccoli.

## *Improvisationen som princip*

*Den skønne strigle* spiller 4 timer og er altså som Rivettes øvrige film af umådeholden længde. Det mest markante eksempel er hans *Out 1* på 13 timer. Den blev kun vist én gang efter færdiggørelsen i 1970, men blev i 1991 præsenteret på filmfestivalen i Berlin i sin fulde længde. Forarbejdet til den film bestod i diskussioner med skuespillerne om projektet. De fik lov til selv at udforme deres karakterer ud fra projekter og figurer, der i øvrigt optog dem på den tid, og først omkring en uge før optagelserne skulle begynde, begyndte man også at udarbejde en slags drejebog. Det var, har Rivette selv sagt, erfaringerne med *Bag klostrets mure*, hans filmversion af *La Religieuse de*



*Michel Piccoli ved arbejdet.*

*Denis Diderot,* som han også havde indstuderet for teater, der knæsatte hans improvisatoriske tilgang. At overføre stykket til film fik ham til at indse, at han ikke mere kunne høre de replikker, som han havde været igennem så mange gange. Improviseres der, så lytter man, var læresætningen. Med improvisationen flyttes vægten fra instruktøren til skuespillerne. Instruktøren er ikke i gængs forstand en auteur, men en analytiker, der må lytte til, hvad personerne siger og ikke have forudfattede meninger og slet ikke et grydeklart manuskript, hvor alt er tilrettelagt ned til mindste detalje.

Også i *Den skønne strigle* har Rivette benyttet improvisationen som princip og gik i gang med optagelserne udfra en idé-skitse. Manuskriptet blev så skrevet undervejs af to manuskriptforfatttere, der fulgte optagelserne og på baggrund af udviklingen i dagens optagelser skrev næste dags replikker og situationer.

Der er således bag filmen en skabelsesproces med mange lighedstræk med den vi følger i filmens fiktion, hvor den tøvende hånd med pennen forsøger at skitsere en streg, visker den ud, tegner over, modellerer den, klatter tentativt til, opgiver og starter forfra. Der er en vibrerende hudløshed og åndeløs intuitiv indlevelse i denne indfangning af skabelsesprocessen, af det stædige arbejde med at modellere en streg og få den til at være rigtig. Det er fabelagtigt fascinerende, rent tryllebindende.

Det er en arbejdsmetode, der kræver tilskuerens aktive medskaben, men som også belønner rigt, når projektet lykkes så smukt som her. Det er ikke en historie, der er 'skrevet' med indlagte psykologiske karaktertræk og skræddersyet dramatisk udfoldelse. Personerne får lov til at stå som levende mennesker mere end som karakterer i et spil og deres handlinger er ikke altid eentydiget eller forklarlige. Og det er just det fascinerende.

Det er således ikke eentydigt hvorfor Marianne alligevel opsøger Frenhofer, eller hvorfor hun efter de første tvære sceancer bliver den drivende kraft, den der insisterer og driver ham videre ud i sin maleriske udforsken. Der er antydet spændinger i forhold til Nicolas. Han er slået igennem, og hun føler sig ikke mere lige. Måske kan hun med Frenhofer som motor udfordre deres forhold, gøre sig mere lige med Nicolas. Og bevidst får hun da også hans jalousi til at blomstre, da hun i begejstrede vendinger lovpriser Frenhofers geni – efter at hun til Frenhofers kone har sagt, at det var ganske forfærdeligt at være hans model, at intet lykkedes. Men selve arbejdsprocessen mellem maler og model sætter skred i en række små, men centrale og stærkt betydningsmættede, psykologiske forskydninger mellem personerne, breder sig som ringe i vandet fra det lukkede studie og ud i deres privatliv. For Liz er det selvfølgelig på en måde et nederlag, at det billede som Frenhofer opgav med hende som model, nu fuldføres med en anden. Og det er tydeligt at se, at deres forhold ikke er, hvad det eventuelt har været, at det måske nok blev reddet, da billedet blev skrinlagt, men at det måske også er gået i stå, fordi Frenhofer ikke kunne arbejde videre med billedet. Det er et uløseligt dilemma, der er mundet ud i en kunstner i stilstand og en muse der fordriver tiden med at udstoppe fugle – præservere naturen og få det døde lig til at ligne det levende.

Det bliver på mange måder en historie om mennesker, der bærer masker, og kunsten der kan rive dem af om ikke som værk, så som proces. Billedet, som Frenhofer skaber, chokerer både modellen og Liz, er for brutalt afslørende. Men måske har selve arbejdsprocessen, som vi som tilskuere har overværet, været mere afslørende end det færdige værk, som vi ikke ser. Det ville i hvert fald være helt i Rivettes ånd. Processen har sagt noget 'rigtigt', har rystet de involverede, men de vil ikke se det i øjnene og tager igen maskerne på for overhovedet at kunne leve videre – se sig selv i øjnene. Logisk nok må maleriet mures inde og Frenhofer maler et nyt værk som lanceres som 'Den skønne strigle', det fuldbyrdede hovedværk.

Der er en fin ironisk pointe i, at da værket lykkes, må det mures inde og erstattes af en facil kopi. Og endnu mere ironisk er det, at mæcenen Porbus – der måske kunne være en filmproducent – erklærer sig tilfreds med kopien. Han var ikke ude efter lidelse og sandhed, men ville kun have et billede. Hans forstand på kunst er ikke større end at han ikke kan se, at det værk, han priser, kun er en svag afglans af, hvad det kunne have været. Det kan derimod Nicolas, kunstneren, der i vrede slår hånden af Frenhofer.

På et tidspunkt under det første besøg hos Liz og Frenhofer står Marianne og bladrer i en smuk bibliofil udgave. Interesserer bibliofile udgaver dig, spørger Liz. Men Marianne læser bøger og interesserer sig ikke for indpakningen. Rivettes film er en af de sjældne, hvor både bibliofilen og den almindelige læser tilgodeses på det smukkeste.

### Den skønne strigle

La belle noiseuse. Frankrig 1991. I: Jacques Rivette. Manus: Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent efter Balzacs novelle 'Det ukendte mesterværk'. Foto: William Lubtchansky. Klip: Nicole Lubtchansky. Medv.: Michel Piccoli (Frenhofer), Emmanuelle Béart (Marianne), Jane Birkin (Liz). Kollektiv/Danlna. Premiere 10.1. i Grand. 240 minutter.

# Tilværelsens forunderlige

## *Kieslowski i kraftfeltet mellem tilfældighed og styring*

*af Eva Jørholt*

*Den sø, jeg pløjer, blev ej før besejlet;*
*Apollo styrer, Bør Minerva sender,*
*Ni Muser vise klart mig Stjernespejlet.*

Det er næppe en tilfældighed, at Weronika synger netop denne tekst til sin første og eneste koncert, umiddelbart før hendes hjerte siger stop, og kameraet farer til himmels, hvorfra det betragter hendes afsjælede legeme. Filmen er *Veronikas to liv*, instruktøren Krzysztof Kieslowski, og teksten er hentet fra Dantes Guddommelige Komedie, Paradiset, Canto II, 7-9.

Hos Dante falder ordene netop som han selv og Beatrice står over for deres store rejse ud og op i Guds ukendte himmelrum. De betragter himlen og gør sig forskellige betragtninger over månens beskaffenhed. Hos Kieslowski toner en stjerneklar himmel frem på filmens allerførste billede, men på hovedet! Selv om den angivelige årsag til denne besynderlige synsvinkel straks efter afsløres – vi ser ud på verden med et blik tilhørende et barn, der står på hovedet – forekommer Kieslowskis jordiske Himmel er alligevel bemærkelsesværdig. For Kieslowski er himlen ikke noget hinsidigt. Himlen, eller Paradiset om man vil, findes her på jorden, i vores hverdag. Det gælder bare om at blive opmærksom på den. Og Kieslowskis filmkunst prøver at vise os vejen, ikke til et bestemt, veldefineret paradis af etisk eller religiøs, endsige ideologisk beskaffenhed, men snarere til hver enkelts intenst sanselige tilstedeværelse i nuet.

Fra indledningens omvendte himmelbillede og den ledsagende dialog om stjernetåger klippes der rask til et efterårsblad i nærbillede, set gennem lup, og en barnesnak om bladets strenge og årer. Fra det uendeligt store til det uendeligt små. Eller måske mere korrekt: Det uendeligt store *i* det uendeligt små, i vore umiddelbare omgivelser, i et regn-

skyl, i en vandpyt eller i berøringen med en barket træstamme.

Hos Dante er Gud begærets endelige mål. Man kunne tro, det samme var tilfældet hos Kieslowski der efter, i *Dekalog,* at have opdateret Moselovens 10 Bud nu med *Veronikas to liv* har begået et værk, der nærmest vrimler med bibelske motiver. Imidlertid er det ikke nogen ortodoks kristen Gud, der besjæler Kieslowski og hans filmkunst. Efter eget udsagn er han ikke særlig troende, og hans gudsbegreb er da også hvad de rettroende sandsynligvis ville kalde yderst verdsligt. Kieslowskis gud er ikke en dømmende gud, men en sanselighedens gud, som overlader alle moralske domme til os selv. Hans gudsbegreb – eller livsfilosofi, kunne vi også kalde det – tager udgangspunkt i en tro på tilfældighedernes lovmæssighed, en vis orden i kaos.

'Æstetik est etik' lyder et gammelt ord, som ikke mindst oraklet Godard har skrevet under på med sit diktum om, at 'enhver kameravinkel er et spørgsmål om moral'. Men hos Kieslowski går det lige så meget den anden vej (hvilket måske i sidste ende kan komme ud på ét), for hos ham er der i lige så høj grad

> Syv år tidligere konstateredes *tilfældigvis* på hospitalet i Terezas by et svært tilfælde af en hjernesygdom, hvorfor Tomas' overlæge blev hasteindkaldt til en konsultation. Men overlægen havde *tilfældigvis* iskias, han kunne ikke røre sig, og han sendte i sit sted Tomas til provinshospitalet. I byen var der fem hoteller, men Tomas' valg faldt *tilfældigvis* netop på det, hvor Tereza arbejdede. *Tilfældigvis* havde han lidt tid tilovers inden toget kørte, så han kunne sætte sig ind i restaurationen. Tereza var *tilfældigvis* på arbejde og hun serverede *tilfældigvis* ved Tomas' bord. Der skulle seks tilfældigheder til for at skubbe Tomas hen til Tereza, som om han ikke selv ønskede at komme hen til hende.
>
> Han var vendt tilbage til Bøhmen på grund af hende. En så skæbnesvanger beslutning byggede på en kærlighed så tilfældig, at den overhovedet ikke ville have eksisteret, hvis hans chef ikke syv år tidligere havde fået iskias. Og denne kvinde, denne den absolutte tilfældigheds inkarnation, lå nu ved siden af ham og åndede dybt i søvne.

Som Milan Kundera, der her fremstiller essensen i 'tilværelsens ulidelige lethed', er det Kieslowskis overbevisnig, at vor tilværelse i bund og

# dobbelthed –

tale om, at 'etik est æstetik' – måske mindre elegant som slagord, men ikke mindre spændende ud fra en filmæstetisk betragtning. I hans filmkunst finder troen på sanseligheden og på tilfældighedernes magt deres audiovisuelle og dramaturgiske ækvivalenser.

## *Verdens virkelighed*

> Alle regner vi det for utænkeligt at vort livs kærlighed skulle kunne være noget let, noget der intet vejer, vi mener at vor kærlighed er noget der måtte ske; At vort liv uden den ikke ville være vort liv. Det forekommer os at den dystre Beethoven med sin skrækkelige manke i egen person spiller sit 'es muss sein!' til vor store kærlighed.
>
> Tomas tænkte på Terezas bemærkning om vennen Z. og konstaterede at der fra historien om hans livs kærlighed ikke klang noget 'es muss sein!', men snarere et 'es könnte auch anders sein': Det kunne også være gået anderledes.

grund er styret af tilfældigheder. Om vi går til højre eller til venstre, når vi en morgen træder ud ad gadedøren, kan totalt ændre den retning, vores liv kommer til tage, mener han, og selv om det er en trosbekendelse, der præger praktisk talt alle hans film, er den nok mest utvetydigt repræsenteret i en film, han lavede i 1981, og som slet og ret bærer titlen 'Tilfældet' *(Przypadek). Tilfældet,* som var forbudt under krigsretstilstanden, handler om en mand, der skal nå et tog. På denne enkle baggrund fortæller Kieslowski tre forskellige historier om, hvad der ville ske med denne mand, hvis han hhv. nåede toget, ikke nåede det osv. I ét tilfælde ville han blive glødende kommunist, i et andet lige så militant frontkæmper på Solidaritets-oppositionens side, og i det tredje en ganske almindelig læge. En sådan fremstilling af engagementets vilkårlighed var naturligvis en torn i øjet på systemet, ikke mindst da filmen syntes at sige, at ethvert engagement var lige legitimt … eller illegitimt om man vil, for Kieslowski er ikke 'de store fortællingers mand'. Han tror på det enkelte individs moralske ansvar i en kompleks og uoverskuelig verden.

Også i *En lille film om kunsten at dræbe/Dekalog 5* står tilfældighedselementet i centrum. Hovedpersonen ender som morder, fordi hans søster er blevet dræbt af en spritbilist. Desperationen herover eksploderer en dag i et mord på en ukendt, taxachauffør, som tilfældigvis krydser hans vej netop på det tidspunkt, hvor hans navnløse hævnakt står over for sin realisering. Hvis denne taxachauffør ikke var kørt netop den vej på netop dét tidspunkt; hvis han ikke havde nægtet at tage indtil flere andre passagerer op; hvis den unge mand ikke havde snuppet taxaen for næsen af et par andre osv. osv., var det sandsynligvis gået ud over et andet menneske, måske en anden taxachauffør. At det blev netop denne utiltalende type, var (ifølge fiktionen selv) en ren tilfældighed – eller måske et udslag af en højere orden.

Samtidig bør man notere sig, i hvor høj grad Kieslowski lægger vægt på de usynlige bånd mellem indbyrdes totalt fremmede mennesker. Hvis en håndfuld unge fløse et eller andet sted i den polske provins ikke havde drukket sig fra sans og samling fem år tidligere og i fuldskab kørt den unge mands søster ned, ville taxachaufføren sandsynligvis have levet og haft det godt i sit fiktive univers den dag i dag. Usynlige bånd havde vævet hans skæbne sammen med en fremmed piges død i en fjern fortid.

*Veronikas to liv* handler også om usynlige tråde mellem mennesker, i dette tilfælde to kvinder, der er født samme dag, men vokser op i hver sit land uden at kende hinanden. De hedder begge Veronika – i hhv. en polsk og en fransk variant: Weronika og Véronique – de ligner hinanden som to dråber vand, de har begge noget med hjertet, og de er begge meget musikalske. Tilfældet eller hvad det nu måtte være – bringer dem sammen en enkelt gang, under en demonstration i Krakow, hvor Weronika er på besøg hos sin tante, og Véronique besøgende turist. Weronika får øje på sin dobbeltgænger og stivner. Véronique er for optaget af at fotografere til at *se* og være til stede i nuét, men bliver senere på baggrund af et af sine billeder gjort opmærksom på Weronikas eksistens.

Hendes kamera har set, hvad hun ikke selv så i øjeblikket. Begge kvinder har imidlertid en intuitiv fornemmelse af ikke at være alene i verden – en fornemmelse, som dog tager lige så smerteligt som uforklarligt slut for Véronique, da Weronika falder død om til sit livs koncert.

Det er næppe Kieslowskis hensigt at få os til at tro, at vi alle har en dobbeltgænger et eller andet sted i denne verden. Dobbeltgængermotivet skal snarere opfattes som en eksemplificering eller konkretisering af det forunderlige væv af tilfældigheder og lovmæssigheder, som knytter os alle sammen til mennesker, vi aldrig har kendt endsige hørt om, og måske aldrig kommer til at møde.

## *Kaos, determinisme og den frie vilje*

> Noget af det, der interesserer mig mest, er hvordan et menneskes liv kan berøres af en eller anden begivenhed, og hvordan hans eller hendes liv kan tage en helt anden retning, hvis han eller hun i stedet kommer ud for en anden begivenhed. Menneskerne er forbundet med hinanden ved usynlige bånd. Nu, Mens vi snakker sammen, er der måske en arbejder på en flyfabrik, der er oppe at skændes med sin kone. Hverken De eller jeg kender ham, og vi vil sandsynligvis heller aldrig møde ham. Men fordi han er ophidset efter at have skældt sin kone ud, er der en eller anden møtrik, som han ikke vil stramme ordentligt, som han ellers gør hver dag. Måske er det Dem, måske mig eller vore koner, der om fem år vil tage med netop dette fly på netop den tur, hvor det vil falde fra hinanden. Vores skæbne er forbundet med denne mand, men vi ved det ikke nu. I bund og grund handler det om, at der et eller andet sted i dette øjeblik sker noget, som vil udmønte sig i en eller anden fremtidig begivenhed. Problemet er bare at finde dette bånd[1].

En kaotisk og vilkårlig verden med en egen indbygget lovmæssighed, der alligevel skaber en vis orden. Kieslowskis filosofi kan minde om de nye toner i naturvidenskaberne, hvor man har erkendt, at naturens kompleksitet ikke lader sig tæmme til videnskabelig forudsigelser. I meteorologernes langtidsprognoser kan en tilfældig sommerfugls basken med vingerne en tilfældig dag i Tokyo skabe snestorm i New York tre måneder efter. Og alligevel er der et vist system i naturens kaos, en indbygget, fraktal orden, som har fået visse fysikere til at bekende sig til tao.

Kieslowski har så vidt vides ikke skiftet den katolske kirke ud med taoismen. Men hvis alt er et kaos af tilfældigheder, omend ordnet af en usynlig hånd på såvel mikro- som makroniveau, hvilket rum er der da for den fri vilje? De naturvidenskabelige taoister har ikke kastet håndklædet i ringen, og det har Kieslowski heller ikke. Som det fremgik så klart af hele konceptet for *Dekalog,* kastes vi nok rundt af tilfældigheder, men disse anbringer os til stadighed i situationer, som afkræver os en eller anden form for stillingtagen.

Den polske Weronikas sangtalent bliver opdaget ved en tilfældighed, hvorpå hun selv vælger at trodse såvel sin tilbeder Antek som signalerne fra sit svage hjerte, for i stedet at satse fuldt og helt på musikken. Efter Weronikas død følger den franske Véronique en uforklarlig intuition og opsiger *sin* sangundervisning. Ved et tilfælde møder hun derpå marionetdukkekunstneren Alexandre Fabbri og beslutter at vie sin tilværelse til ham, til kærligheden, mysteriet og sanseligheden. Hele tiden er det tilfældigheder – og gerne tilfældigheder, som følger et vist prædetermineret mønster – der stiller personerne i afgørende valgsituationer. Bevidst eller ubevidst må de træffe valg, som bliver af fundamental betydning for deres eget og/eller andres videre liv … eller død.

I disse valgsituationer er de – som alle vi andre – overladt til sig selv, for ifølge Kieslowski findes der ingen gyldige facitlister. Ud fra en nøgternt objektiv betragtning har mur- og naglefaste etiske rettesnore vel strengt taget aldrig eksisteret, men det er for så vidt mindre væsentligt, når blot man har *troet* at have et sådant ydre alibi som grundlag for sine handlinger. De 10 Bud har udgjort et sådant etisk regelsæt, men Kieslowski ser dem først og fremmest som ti velskrevne sætninger, der især fascinerer ved deres uendelige mangetydighed, som bliver så meget desto mere synlig i en flydende verden uden faste holdepunkter.

Kan hænde, at den postmoderne profet Lyotards dekretering af 'de store fortællingers død' er baseret på de vestlige senkapitalistiske kulturers (s)tilstand, men alligevel er begrebet i sig selv næppe heller helt malplaceret i en østeuropøisk sammenhæng. Ikke mindst Polen har i løbet af praktisk talt hele sin omskiftlige historie måttet sande adskillige Store Fortællingers fallit, herunder såvel kommunismen som kristendommen/Kirken, og senest den nye Messias i Solidaritets skikkelse. I årene efter Stalins død var pessimisme, fatalisme og defaitisme de mest fremtrædende -ismer i polsk film, jvf. Polanskis *To mænd og et skab* og Wajdas *Aske og diameter,* begge fra 1958. I begyndelsen af 70erne afløstes sortsynet imidlertid af den såkaldte 'socialmoralisme', hovedsagelig repræsenteret ved Kieslowskis lærermester og kollega i filmgruppen TOR, Krzysztof Zanussi. Zanussis socialmoralisme koncentrerede sig om individet i banale hverdagssituationer, som imidlertid ved nærmere eftersyn altid åbnede op for etiske og politiske problemstillinger af mere almen karakter.

Kieslowski lægger sig tæt op ad Zanussis eksistentialistisk spørgende filmkunst, men hvor Zanussi lavede omhyggeligt forarbejde fiktionsfilm, var Kieslowskis udgangspunkt dokumentarfilmen. Selv har han udråbt sig til at være 'den første realist i polsk film', og hvad enten det er sandt eller ej, så er det i alt fald sikkert, at han gennem det meste af sin karriere har gået balancegang på den smalle sti mellem dokumentarisme/cinéma vérité og traditionel fiktionsfilm. En for det meste iscenesat virkelighed gengivet i en reportageagtig stil, som kom til at præge en hel ny generation i polsk film fra sidste halvdel af 70erne og også smittede af på bl.a. polsk film 'grand old man', Andrej Wajda, der åbent har vedkendt sig sin gæld til Kieslowski, hvad angår stilen i film som *Uden Bedøvelse, Marmormanden* og *Jernmanden.*

## *Dokumentarisme og tilfældighedens dramaturgi*

> [I fiktionsfilmen] er jeg tvunget til selv at finde på, til at skabe den verden jeg filmer. Desuden, når jeg laver en spillefilm, så ved jeg altid, hvordan den vil slutte. Når jeg laver dokumentarfilm, aner jeg det ikke. Og det er dét, der er så fascinerende: Jeg har ingen anelse om, hvordan den indstilling vi er ved at optage, vil ende, og endnu mindre ved jeg, hvordan hele filmen kommer til at ende. Sådan som jeg ser det, er dokumentarfilmen en højere form for kunst end fiktionsfilmen, for jeg anser livet for at være mere intelligent end jeg: Det er i stand til at skabe situationer, der er langt mere interessante end hvad jeg kan finde på[2].

Skønt Kieslowski i dag udelukkende laver spillefilm, er dokumentarfilmens relative tilfældighedspræg ikke skrinlagt. I såvel dramaturgi som audiovisuel æstetik har virkelighedens vilkårlighed endnu et vist spillerum i hans filmkunst, ... selv om ikke ret meget naturligvis er *virkelig* vilkårligt i hverken dokumentar- eller fiktionsfilm.

På det dramaturgiske plan kommer denne forkærlighed for tilfældighernes uforklarlige dynamik, for virkelighedens egne små fortællinger, bl.a. til udtryk i den måde, hvorpå han kan illudere at lade sin dramturgi styre af en 'uforudset' kæde af begivenheder. Indledningscenen i *Dekalog 2* kan tjene til eksempel: Her igangsættes fortællingen af en viceværts fund af en død hare, som ikke har nogen umiddelbar betydning i den videre handling. Men den døde hare bliver en slags adgangskort til historiens hovedpersoner, for i sit forsøg på at finde ud af, hvor haren kom fra, opsøger viceværten en af beboerne i det moderne boligkompleks, en aldrende læge. Da det er blevet klart, at han ikke har noget med haren at gøre, fortrækker viceværten igen, men kameraet – og vi – bliver i lægens lejlighed. Kort tid efter går denne ud for at købe mælk og render på trappeafsatsen ind i en nervøst rygende nabokvinde, dramaets anden hovedperson. Kameraet lader manden gå ud for i stedet at vie kvinden sin fulde opmærksomhed. Naturligvis er der absolut intet overladt til tilfældet i denne sekvens, men Kieslowskis idé er at overføre (en illusion om) dokumentarfilmens nysgerrige søgen efter årsager og effekter til en stramt styret fiktionsverden.

Det samme gør sig i en vis udstrækning gældende i *Veronikas to liv.* Her er der ikke tale om en mekanisk følgen i hælene på en (fiktiv) begivenhedskæde, men snarere om en række 'uforklarlige scener og elementer, som man måske nok kan gøre til genstand for en tematisk fortolkning, men som også kan anskues som et forsøg fra Kieslowskis side på at inkorporere virkelighedens mangfoldighed af indbyrdes usammenhængende forteelser. Det gælder således f.eks. den forsmåede polske konkurrencesangerindes opdukken på Gare Saint-Lazare i Paris, det gælder blotteren i Krakow, eller den udbombede bil foran et arabisk luftfartsselskabs kontor i Paris. Den reale verden er ikke organiseret ifølge klassisk lineær dramaturgi. Kun ved at øve vold mod virkelighedens komplekse mangfoldighed kan man reducere den til et stramt kausallogisk struktureret plot.

Til filmens visuelle æstetik har Kieslowski sine steder hentet inspiration i cinéma vérité-stilens kornede, dårligt belyste og rystede billeder – som f.eks. i scenen, hvor Véronique modtager det første brev fra sin på det tidspunkt ukendte beundrer. Som var det båret af en nyhedsfotograf på vej til sit livs scoop følger kameraet hende hæsblæsende ind gennem ejendommens port, ind til skraldespandene i gården, hvor Véronique i første omgang ekspederer den mystiske konvolut med indhold.

Beslægtet med dokumentarfilmgenren er tillige Kieslowskis anvendelse af 'virkelige' statister i massescenerne i Paris' gader. Da Véronique flygter beskæmmet fra marionetdukkeføreren i den tro, at han blot har eksperimenteret med hendes følelser, styrter hun ind og ud mellem en mængde mennesker, hvoraf nogle stirrer nysgerrigt direkte ind i kameraet, næsten som i et TV-nyhedsindslag. I samme flugtsekvens kaprer Véronique en taxa for næsen af en mand, der tilsyneladende ikke 'hører med til filmen'. I alt fald masker Kieslowski sit billede af, så manden ekskluderes af billedfladen, sandsynligvis fordi han ikke må distrahere vores opmærksomhed fra hovedpersonen Véronique. Scenen er et interessant eksempel på, hvordan Kieslowski kombinerer sit dramaturgiske 'tilfældighedsprincip' med en stram kunstnerisk styring. Virkeligheden må hellere end gerne sætte sit præg på hans film, men inden for visse grænser, for det her er alligevel et kunstprodukt, det kontrolleres med hård hånd af sin skaber.

Tilfældighedsillusionen kommer desuden bl.a. til udtryk i den måde, hvorpå kameraet tilsyneladende fortvivlet forsøger at indfange personerne på disses vandring ind og ud af billefeltet. Man skulle mene, at såvel instruktør som fotograf måtte vide, hvor personerne i en fiktionsfilm befandt sig, ligesom det burde være unødvendigt at benytte håndholdt og rystet kamera i en scene, som lige så godt kunne have været optaget efter alle kunstens og den aktuelle filmteknologis regler. Når Kieslowski alligevel benytter denne tilsyneladende tilfældige, dokumentarfilminspirerede dramaturgi og æstetik, hænger det for mig at se sammen med hans overordnede, filosofiske tro på tilfældets magt, en tro som han forsøger at omsætte til filmsk formsprog.

## *Krzysztof Kieslowskis lille marionetteater*

> På den ene side spiller jeg med mig selv, og på den anden med tilskueren. Jeg foretager et træk og forudser tilskuerens reaktion, ja jeg må endog tænke adskillige træk frem. I denne forstand minder film meget om skak[3].

Ligesom tilfældet i Kieslowskis livsanskuelse er indeholdt i en form for lovmæssighed, er det dokumentarisk vilkårlighedsprincip heller ikke hele sandheden om hverken hans dramaturgi eller hans æstetik. Som en anden marionetdukkefører har Kieslowski fuld kotrol og styring med de tråde, som væver filmens personer og scener sammen til et hele. Tilfældighederne er stramt iscenesat i en alt andet end tilfældig form. Der er orden i kaos!

Fra sin suveræne overbliksposition doserer Kieslowski de informationer, han ønsker at give os – f.eks. får vi nærmest 'en passent' at vide, at Weronikas tante vil oprette et testamente, fordi man i den familie har det med at dø pludseligt: et forvarsel om Weronikas eget snarlige endeligt. Han sammenstiller alvidende de to børns respektive optagethed af stjernerne og bladet; kontrastklipper med chokerende effekt fra den døde Weronikas synsvinkel i kisten til kødets opstandelse i form af et samleje mellem Véronique og hendes elsker, altsammen forbundet ved den sakrale musik fra Weronikas svanesang; kobler i det hele taget på forskellige vis de to kvinders skæbner; og konstruerer en slags kinesisk æske-parallel til den overordnede historie om de to Veronika'er – Alexandres eventyr om to piger, der på mange måder stemmer overens med den historie, Kieslowski fortæller os,

og alligevel ikke helt. De to kvinder spejler sig i hinanden, på samme måde som hele filmen spejler sig i Alexandres marioneteventyr, eller omvendt. I den overordnede dramaturgi i *Veronikas to liv* – som i Kieslowskis film i øvrigt – er intet overladt til tilfældet. Vilkårlighederne er indkapslet i en stramt styret struktur.

Samme vekselvirkning mellem 'tilfældets æstetik' og kunstnerisk kontrol finder vi på filmens billedplan. Hvor nogle scener som nævnt lægger sig tæt op ad cinéma vérité-æstetikken, er andres visuelle udformning stærkt antirealistisk i deres ekspressive formalisme. Alene qua den gullige toning, der – ligesom i *En lille film om kunsten at dræbe* – ligger som et slør over de fleste af indstillingerne, lægger Kieslowski en iøjnefaldende distance til virkelighedens kaotiske farveflora. En tilsvarende stærkt kontrolleret forarbejdning af virkeligheden går igen i hans udstrakte brug af forskellige former for fortegnende optiske virkemidler. Vi betragter f.eks. verden gennem en togrude med en lille distraherende fejl i glasset eller gennem en transparent kugle, der får lov til at fungere som en art ekstremt fiskeøjeobjektiv, og i andre tilfælde – i scenen med den polske blotter eller indledningens omvendte himmelbillede – vendes kameraet effektfuldt på hovedet eller lægges brutalt på skrå. De mestendels ganske ekstreme virkemidler er for nogles vedkommende motiveret incidentalt på filmens handlingsplan – subjektive synsvinkler o.l. – men de fleste har deres udspring et sted uden for filmen, i den skabende bevidsthed *bag* værket, hos marionetføreren, der vekselvis manipulerer sine tråde i det skjulte og træder åbent frem i filmens spejl.

## *Den åbne filmkunsts strategi*

> Jeg vil ikke længere engagere mig i nogen militant sammenhæng.
>
> Jeg har fået nok af politik og politikere. Jeg søger noget andet. Jeg søger den indre ro. Jeg ville ikke kunne lave en politisk militant film. Jeg ville ikke med ren samvittighed kunne vise en fyr, som engagerer sig for en eller anden sag. Jeg tror ikke, det vil kunne lykkes for ham, hvad enten han vælger Partiets synspunkter eller oppositionens. Jeg føler mig nært beslægtet med dem, der mener, at man først må feje for sin egen dør, før man går i gang med andres. Man må reparere vandhanerne, for at de skal holde op med at løbe. Man må samle det gamle toiletpapir sammen og ikke bare erstatte det med noget andet gammelt toiletpapir[4].

Kieslowskis filmkunst bygger eksemplarisk bro mellem realisme og formalisme. Den kaotiske virkelighed får på én gang lov til at stå så rent som den nu kan i en filmisk repræsentation, samtidig med at den indkapsles og spændes op imod en stramt styret komposition, hvor intet reelt er overladt til tilfældet. Er det ikke at sætte sig mellem to stole? Det kan man mene, men måske der kunne være en pointe i netop ikke at sidde trygt og bekvemt på en stol. Måske man kan se på verdenen med et andet og friskere blik, hvis man betragter den fra en ukomfortabel og ukonventionel plads i gulvhøjde.

Gennem sin æstetiske manipulation, sin benhårde tilhugning og formning af virkelighedens umiddelbare fremtrædelsesformer gør Kieslowski det kendte mærkværdigt. Han tvinger os til se tingene på en fremmed måde og erkende fremmedheden, hvilket måske i sidste ende kan anspore os til igen at percipere eller sanse tingene, som de virkelig er, uden om sprogets og tankeskemaernes forbindende blændværk.

Kieslowski provokerer os til at *se* og til at *høre* – ligesom Véronique ved at lytte meget opmærksomt til det tilsendte kassettebånd sporer afsenderen til Gare Saint Lazare i Paris. Kieslowskis nøje kontrollerede 'cues' i billeder og lyd skal imidlertid ikke føre os et bestemt sted hen, ikke til én endegyldig fortolkning, ikke til en bestemt overbevisning eller ideologi. Tværtimod lader han dem som regel stå i al deres ulogiske mærkværdighed, så det er op til os som tilskuere enten bare at suge dem ind, som de er, eller lave vore egne teorier om, hvordan tingene kan bringes til at hænge sammen, vore egne små fortællinger.

Ligesom han i *Dekalog* – og de fleste af sine tidligere film i øvrigt – afstod fra at give løsninger på de moralske spørgsmål, han tog op, men blot førte sin skalpel lige ind i problemets hjerte, drejede den rundt og videde såret ud, så vi selv kunne se, selv tag stilling, lader han det i *Veronikas to liv* være op til os, hvad vi vil få ud af filmen. Der er alle slags ledetråde – nogen, som kan føre fortolkeren dybt ind i den kristne religions mysticisme; andre er af mere politisk art, og atter andre vedrører kunsten, osv. – men uanset hvilket spor man vælger at følge, vil der altid være elementer, som falder uden for ens forståelsessystemer. Det skyldes næppe, at Kieslowski ikke har været i stand til at få sin film til at hænge sammen i en logisk kontinuert helhed, men snarere at han ønsker, at den skal fremstå tilnærmelsesvis så mangfoldig og utæmmelig som den virkelige verden.

Hvor logikken kommer til kort over for såvel virkelighed som filmforståelse, dér kan sansningen træde i stedet. En film vil naturligvis aldrig kunne være intenst sanselig på samme måde som et favntag eller et regnskyl, vi bader ansigtet i, men som filmskaber kan Kieslowski håbe på at inspirere tilskueren til at genopdage brugen af sine sanser, til at bryde ud af glasklokken, rulle bilruderne ned, føle på et træ og indoptage verden uden om de tillærte skemaer. Et creko, som Kieslowskis kolleger Greenaway og Wenders sandsynligvis også ville kunne bringes til at skrive under på – jvf. Wenders og Peter Handkes hyldest til barnets umiddelbarhed i *Himlen over Berlin:* 'Als das Kind Kind war, wußte es nicht daß es Kind war ...'

At vi er ude af stand til intellektuelt at begribe en verden byggende på tilfældigheder og en egen højere form for orden, er ikke en indsigt vor tids kunstnere og vor tids naturvidenskabsmænd har patent på. Således hævder Søren Kierkegaard i sin indledning til 'Begrebet Angest', at '...Tilfældigheden, som er et væsentligt Medhenhørende i Virkeligheden, kan Logikken ikke lade slippe ind'. Og Dante, der ganske vist har et noget andet udgangspunkt, skriver i samme Canto, *Verso il cielo,* som Kieslowski bruger i sin film:

> *Hun smiled lidt og svared sålunde:*
> *'Når Verden farer vild i Ting, som ikke*
> *ved Sandsenøglens Jiælp oplukkes kunne,*
>
> *Bør ikke meer Forundrings Piil dig stikke;*
> *Du seer, Fornuftens Vinger blive trætte,*
> *Selv der, hvor Sandserne dem Bistand skikke'.*

## Noter

1. Kieslowski i interview med Hubert Niogret i 'Positif', no. 332, Oktober 1988.
2. Kieslowski i interview med Jacques Demeure i 'Positif', no. 227, Februar 1980.
3. Kieslowski i interview med Michael Ciment og Hubert Niogret i 'Positif', no. 346, December 1989.
4. Samme som 1.

# Gentagelse, genkendelse og erkendelse

## – genrefilmen i brødrene Coens verden

*af Arild Andrésen*

*John Turturro som Barton Fink.*

En film med en dyster og udsigtsløs historie om utroskab og mord, iscenesat i et dystert og udsigtsløst univers med regnvåde nattegader og skyggefulde interiører: er filmen lavet i 1948, kalder vi den en 'film noir'. Er den derimod lavet i 1984, kan vi karakterisere den som en pastiche, en form for *metafilmisk praksis*. Brugen af filmhistoriske og genremæssige referencer er blevet vældig moderne, særlig med henvisning til film noirgenren[1].Joel og Ethan Coens *Blood Simple* er et interessant forsøg på at revitalisere genren i mødet med et moderne publikum.

Fra *Blood Simple* via *Raising Arizona* og *Miller's Crossing* frem til *Barton Fink* arbejder Coen-brødrene konsekvent med genrefilm, hvor genrens rammer defineres pånyt gennem form, indhold og genreblanding. Ved at bruge genrereferencer vækker filmene publikums genkendelse, identifikation (med genren) og forventning. Gennem den genrebetingede gentagelse af et kendt mønster bliver publikums filmkulturelle kundskaber mobiliseret som en essentiel del af filmoplevelsen. Mening (eller fortolkningsmuligheder) opstår gennem filmens henvisning til andre film/filmgenrer, og ikke gennem en umiddelbar repræsentation af virkeligheden.

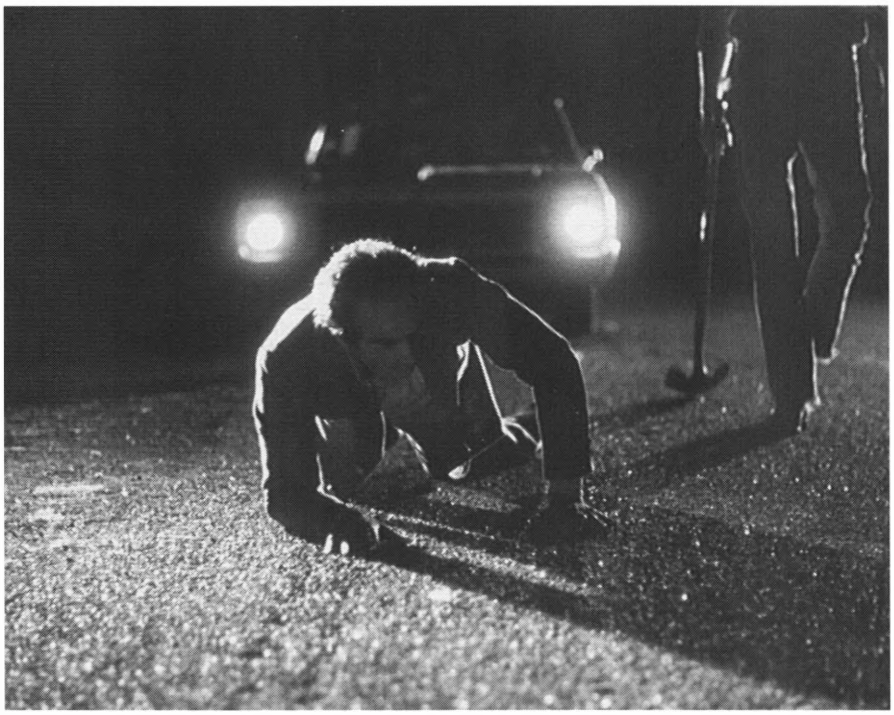
### *Blood Simple og det mystiske miljø*

Det er sådan set ikke nogen realistisk repræsentation af Texas vi møder i debutfilmen *Blood Simple* (1984), men en mytisk fortolkning af landskabet i henhold til film noir-genrens krav og fortællingens tematik: lidenskab, mord og individualisme. Allerede i indledningen slås det fast, at Texas er en stat, hvor enhver står sig selv nærmest; landskabet bliver symbol for den ultimative amerikanske individualisme. Men med en ironisk drejning: den stemme, som etablerer Texas som den materialiserede tro på individet, tilhører en hensynsløs morder. Prologens billedfortolkning af Texas leder tankerne hen på *Five Easy Pieces* af Bob Rafelson og Orson Welles' *Touch of Evil,* som på hver deres måde tager individualismens problem op.

I det fiktionaliserede Texas udspiller der sig en nærmest klassisk film noir-intrige: Abby (Frances McDormand) indleder et forhold til Ray (John Getz) i frustration over sit ægteskab. Den jaloux ægtemand (Dan Hedaya) hyrer en 'detektiv' (M. Emmet Walsh) til at myrde dem, men den snu detektiv stjæler Abbys pistol og skyder ham i stedet. Ray finder liget og pistolen, og tror at Abby er skyldig. Han graver 'liget' (som stadig er i live!) ned og ringer så til Abby for at berolige hende. Abby forstår ingenting, men begynder at mistænke Ray, etc. Misforståelser avler nye misforståelser, og filmens spændingselement og ironiske humor hviler i alt væsentligt på distancen mellem publikums fulde overblik og karakterernes mangel på samme.

I al sin voldelighed kan *Blood Simple* ses som én lang vits på bekostning af sine karakterer. Coen-brødrene manipulerer med film noir-genrens konventioner for at udnytte den dramatiske ironi optimalt. Et kendetegn ved en klassisk film noir er netop, at det også for tilskueren er vanskeligt at orientere sig i det kaotiske univers, filmen fremstiller. Abby er heller ingen 'femme fatale'. Den tvetydige og svigefulde kvindeskikkelse, som står så centralt i et film noir-plot er skiftet ud med en 'offer'-karakter inspireret af moderne horrorfilm. I sin grundige artikel om *Blood Simple*[2] argumentere R. Barton Palmer for, at filmen snarere stemmer overens med en moderne opfattelse af film noir end med genrens historiske praksis[3].

Ved at inddrage stilistiske elementer fra moderne horror/splatterfilm[4], udvikler Coen-brødrene tilsvarende 'den moderne film noir's æstetiske udtryk. *Blood Simple* er ingen hengiven kopiering af en klassisk



*Blood Simple og t.h. Miller's Crossing.*

film noir, men en dristig æstetisk tour-de-force. Blandt de mest mindeværdige film i genren er *The Big Heat* og *Touch of Evil* af de æstetiske innovatører Fritz Lang og Orson Wells. Med sin mageløse stilisering og et heftigt filmsprog iklæder Coen-brødrene 'film noir-ånden' 80er dragt.

## *Mellem himmel og Hollywood*

Den skandaløst lavbudgetterede *Blood Simple* vakte furore på New York Film Festival i 1985, og Coen-Brødrenes lykke var gjort. Filmen blev sat i distribution af det lille nystartede selskab Circle Films, som senere tegnede en produktionkontrakt på fire film med brødrene. Gennem denne aftale har de kunnet fortsætte det teamwork, som er blevet et varemærke: 'A film by Joel an Ethan Coen' betyder, at manuskriptet er et fællesprodukt, som Joel instruerer og Ethan producerer.

Coen-brødrenes plads midt imellem den kommercielle industri og den kunstnerisk uafhængige filmproduktion er både solid og unik: historisk kan man måske se en parallel i den kortvarige 'nye amerikanske bølge' i Hollywood i 70erne[5].Men Coen-brødrene vælger at arbejde helt uafhængigt af de store studier, og vil efter eget udsagn fortsætte med det, indtil de er sikret fuldt kontrol over produktet også gennem et studie.

Coen-brødrene er altså optaget af deres kunstneriske integritet. På den anden side distribueres deres film kommercielt, hvorfor de bør opnå en vis popularitet. I denne sammenhæng er Coen-brødrenes *intertekstuelle praksis* interessant. Ved at forholde sig til de etablerede genrer vækker filmene genkendelse hos tilskueren. Gentagelse af et fiktionsmønster er natuligvis selve grundlaget for genrefilmen. Glæden ved gentagelsen er kulturindustriens måske væsentligste princip. Men ved deres subtile overskridelser af den aktuelle genre, og de mange filmhistoriske referencer, giver Coen-brødrene filmoplevelsen en ny dimension. Filmen bliver så at sige læsbar på forskellige niveauer; hvad man får ud af filmen afhænger af, hvad man bringer med sig til den. I dette perspektiv kan filmens tematik kommunikeres gennem den *holdning* filmen anlægger i forhold til de filmiske konventioner og klichéer, som den spinder videre på.

En sådan meta-indfaldsvinkel til betydningsdannelsen finder sin parallel i samtidslitteraturen, hvor det mest berømte eksempel er Umberto Ecos 'Rosens navn'[6]. Eco bruger den klassiske kriminalfortælling á la Conan Doyle som udgangspunkt for sin middelalderroman og når ud til en større læserskare end de historisk (eller semiotisk) interesserede. Samtidig muliggør genrereferencen en af romanens centrale pointer: at tegn kan tydes i mange retninger, og at det logisk-positivistiske verdenssyn, som William fra Baskerville (og Sherlock Holmes og Miss Marple) repræsenterer, lukker af for mere nuancerede og mere frugtbare infaldsvinkler til virkeligheden.

Når man gentager en velkendt fortælleform, opnår man genkendelse hos publikum. Semiotisk sagt: Visse koder i udtrykket mobiliserer visse afkodningsprincipper hos modtageren. Når man skaber variationer i udtrykket, bryder koden for dermed at sætte udtrykket i relief til formens historiske praksis, opstår der mening på et nyt niveau: Metaniveauet. Modtageligheden for 'metabudskabet' vil variere med tilskuerens/læserens kulturelle referenceramme. Den, der ikke kender Sherlock Holmes-bøgerne, vil have vanskeligere ved at opfatte Umberto Ecos ironi.

Den massive popularitet, som 'Rosens navn' og David Lynchs tv-serie *Twin Peaks* har opnået, vidner om det intertekstuelle udtryks gennemslagskraft. Gennem teksten kommunikeres forskellige niveauer af betydning, og oplevelsen bliver tilfredsstillende både for den 'kritiske betragter' og den ureflekterende læser/tilskuer. Kunstnerisk anerkendelse og kommerciel succes ophører med at være uforenelige størrelser, som de er det i et typisk modernistisk udtryk[7]. Det ville være en overdrivelse at kalde Coen-brødrenes film for kassesuccesser. Men deres udgangspunkt i de etablerede genrer, behager filmene flere end 'den indforståede betragter', og Coen-brødrene kan beholde deres uafhængige position.

## *Miller's Crossing og det moralske vakuum*

*Miller's Crossing* (1990) spinder sin subtile tematik med udgangspunkt i gangstergenrens konventioner. Filmen handler fremfor alt om *kontrol*. Kontrol over den fiktive bys politiske og udøvende magt, kontrol over væddemål og udskænkning af alkohol, kontrol over ens egen og modstandernes skæbne. Men kontrol med hvilket formål? Dette er filmens centrale (og paradoksale) spørgsmål. Gangsterfilmens klassiske værdier som etnisk tilhørsforhold, familien, succes og materiel velstand er blot ironisk staffage i *Miller's Crossing*. Filmen udgør et moralsk vakuum: etik er ensbetydende med

overblik, loven og dens udøvere er til for at blive manipuleret, og ingen ved egentlig, hvad de kæmper og dør for.

I en klassisk gangsterfilm kæmper helten sig op fra slummen til de øverste sociale lag. Hensigten, velstand for ham selv og hans familie, helliger midlet: Vold. Dette mønster genfinder vi i ellers så forskellige gangsterfilm som *The Godfather (II), Scarface* og *Good Fellas.* I *Miller's Crossing* er helten, Tom Reagan (Gabriel Byrne), en bureaukratisk manipulator, som nødigt tyer til vold, og som deltager i spillet om kontrol for spillets egen skyld. 'The man who walks behind the man and whispers in his car' – sådan karakteriserer en mafiaboss Tom Reagan. Det er ingen tilfældighed, at hans navnebror i *The Godfather,* Tom Hagen, var juridisk konsulent med et business-like syn på Corleone-familiens affærer. Fokusskiftet fra mafiabossen og familien til rådgiveren er væsentligt. Familien er en vits i *Miller's Crossing.* Tom Reagan har ikke engang økonomiske motiver, selv om han har spillegæld til langt op over begge ører.

Tom er den irske 'politikerpamper' Leos (Albert Finney) højre hånd. Leo foretager et par ukloge vurderinger, og der opstår en konflikt mellem Tom og Leo. Tom tvinges over til Leos ærkefjende, italieneren Johnny Caspar (Jon Polito). For at få Caspers tillid må Tom tage livet af jøden Bernie Biernbaum (John Turturro). Bernie bliver kørt til Miller's crossing, men i sidste øjeblik lader Tom ham gå, mod at han lover at forsvinde for altid. Som tak vender Bernie tilbage for at få hævn, og han prøver at presse Tom til at dræbe Johnny Caspar. Det intrikate spil, som er mere præget af tilfældigheder end af taktik, fører til en række drab på baggrund af mistro og misforståelser (et ekko af den dramatiske irone i *Blood Simple).* Tom sætter punktum ved at skyde forsvarsløse Bernie, som denne gang beder forgæves for sit liv. Leo gratulerer Tom med det sindrige spil og beder om tilgivelse, men Tom – og vi – ved mere end Leo: Vi ved, at Tom var lige så meget brik som spiller, og at spillets træk som regel var uden mål og mening.

Ved at give publikum mere information end personerne i filmen benytter *Miller's Crossing* sig af den samme kolde ironi som *Blood Simple.* Den eneste, som har et vist overblik over begivenhedernes gang, Tom, har tilsyneladende ingen hensigter, og vil strække sig langt for at slippe for at træffe valg og handle i henhold til disse. Hvor detektiven i *Blood Simple* har penge som motiv, kæmper Tom bare for at beholde sin hat.

*Hatten* er et centralt element i *Miller's Crossing;* hver gang Tom Reagan får bank (og det er ikke så få gange), virker han mere optager af at få hatten med sig end at forsvare sig. Johnny Caspar hader folk, som giver ham 'the high hat' (dvs. er overlegne). Scenen, som akkompagnerer forteksterne, er en lang køretur, som ender ved Miller's crossing, hvor en hat falder ned foran kameraet og bliver blæst bort i skovbrynet. Senere får vi at vide, at denne scene er Toms drøm. Han fortæller sin kæreste om drømmen, og hun digter videre på den: Tom løber efter hatten, men før han når den, forvandler den sig til noger andet, noget vidunderligt ... Som en stedfortræder for publikum prøver hun at 'fortolke' hatten og give den en metaforisk betydning. Men Tom afviser hende (og os) bryskt: Nej, den forblev en hat, og han løb ikke efter den. 'There's nothing more foolish than a man chasing his hat', afslutter Tom. Og siger ikke mere om drømmen.

Ikke desto mindre gør Tom ikke stort andet end at løbe efter sin hat. Han taber den i spil og mister den i slåskampe, og i overført betydning har begivenhederne altid et lille forspring for ham. På filmens karakteristiske negative vis statuerer drømmen selvsagt en pointe. Kontrol, at beholde hatten på, er det eneste vigtige. Ikke fordi hatten har nogen værdi i sig selv, men fordi det er bedre at have den på hovedet end at løbe efter den. Ved filmens slutning har tom trukket hatten godt ned over ørerne, men han har også erkendt tomheden i sine handlinger. 'Hattesymbolikken' opsummerer det formålsløse spil, hvor konsekvenserne er herre over motiverne. Fra filmhistorien kender vi hatten som et potent symbol, bl.a. i westernfilmens 'good guys' med hvide og 'bad guys' med sorte hatte. I *Miller's Crosssing* fratages hatten enhver symbolværdi, hvorved Coen-brødrene 'symboliserer' gangsterfilmens moralske vakuum.

## *Raising Arizona – eventyrlig satire*

Både *Blood Simple* og *Miller's Crossing* er i udgangspunktet stilsikre genrepasticher. I *Raising Arizona* (1987) prøver Joel og Ethan Coen at forene to klassiske filmgenrer i én handling: adventure (eventyrfilmen) og den satiriske film. *Raising Arizona* er Coen-brødrenes anden film, og det æstetiske udtryk er stadig påvirket af den moderne splatterfilm. Det heftige billedsprog, f.eks. de lange, hurtige kamerakørsler inspireret af *Evil Dead,* udnyttes her humoristisk såvel som spændingssuggererende. Det er den hæmningsløse visuelle, fysiske og verbale humor, som bærer *Raising Arizona.* Den originale genreblanding er logisk, eftersom eventyrfilmen (á la *Indiana Joness)* og satiren (á la *Dr. Strangelove)* deler visse centrale konstruktionprincipper. Det hæsblæsende tempo, den hæmningsløse blanding af humor og aggression, kort sagt: Den narative *energi* er fundamental i begge genrer[8].

Antihelten H. I. McDunnough (Nicolas Cage), en stamkunde i delstatsfængslet, forelsker sig i sin fangevogter Edwina (Holly Hunter). De gifter sig, men deres lykke ender brat, da de opdager, at de ikke kan få børn. For at bøde på skaden bestemmer de sig for at stjæle en af 'Arizona-fem-lingerne'. Men den ultravoldelige 'motorcykelrytter fra Apokalypsen' (Randall 'Tex' Cobe) materialiserer sig fra H.I.s mareridt og kommer efter kidnapperne.

Fra eventyrfilmen henter historien forestillingen om en mystisk, over-

*Holly Hunter og nederst John Goodman i Raising Arizona. T.h. Barton Fink.*

menneskelig modstander, som prøver at forhindre heltens mål (her: At beholde babyen). Samtidig satiriserer filmen over barnets rolle som ejendel, et materialistisk tegn på vellykkethed. Uden børn forfalder H.I.s og Eds småborgerlige lykke til misére, og millionæren Nathan Arizona har selvsagt femlinger! Kulissen for satiren er en smagløs præsentation af supermarkedernes, benzintankens og typehusenes Arizona; Et bad tastetrip, som leder tankerne hen på David Byrnes ironiske og fascinationsfyldte fremstilling af Texas i *True Stories*.

De vanvittige, originale chase-scener og den spændstige, flertydige dialog bærer *Raising Arizona*. De to genrer, eventyr og satire, forener sig i en fantasifuld antirealisme. Da filmen nærmer sig sin voldsfyldte finale, antager tempoet og aggressionen absurde dimensioner. I denne udvikling forenes de eventyrlige og satiriske elementer. *Raising Arizona* er mindre disciplineret og stilren i sit æstetiske udtryk end de øvrige Coen-film, men karakterpræsentationen er typisk: H.I.s og Eds værdisyn (og møbelvalg!) er præget af filmskabernes bedrevidende, ironiske blik. Vi ler *ad* personerne snarere end *med* dem – et vigtigt virkemiddel i den satiriske form.

## *Barton Fink for lukkede døre*

Sidste års guldpalmevinder *Barton Fink* (1991) er de blinde vejes film. Forfatteren Barton Finks (John Turturro) forsøg på at nå sine mål mislykkes både i kunsten og i livet (eller i mødet mellem kunsten og livet). Tilskuernes forsøg på at orientere sig i filmens univers afvises af fortællingens fælder og hemmeligheder. Efter en fascinerende trilogi kendetegnet ved en indforstået kommunikation mellem film og tilskuer på karakterernes bekostning, trækkes tilskueren for første gang 'ind' i en Coen-film. Ganske vist satiriserer filmen over Barton Fink, den selvhøjtidelige forfatter, som er så optaget af naturalismens ideologi, at han glemmer virkeligheden. Men denne gang er tilskueren selv lige så fortabt i filmens univers som hovedpersonen. Denne markante begrænsning af publikums synsfelt bliver manifesteret i filmens første billede: vi ser lige ind i en væg. I *Blood Simple* ved vi altid, hvem der er på den anden side af væggen, og hvorfor – i modsætning til karaktererne. I *Barton Fink* spærrer væggene for udsigten: Vi er lukket inde i det klaustrofobiske hotelværelse og omgivet af gåder.

I store dele af filmen stirrer Barton Fink ind i væggen, op i loftet eller på sit blanke ark. Han er inviteret til Hollywood af Capitol Pictures efter en succesrig Broadway-opsætning. Hans første opgave bliver at tilføre et bryderfilm-manus 'that Barton Fink feeling'. Han lukker sig inde på et forsoffent hotelrum, hvor tapetet falder ned fra væggene, og får næsten øjeblikkelig et alvorligt anfald af skriveblokering. Fink kender gadens og den almindelige mands poesi, men ved intet om brydning eller Hollywoods historieformler.

Den materialiserede 'almindelige mand' kommer til undsætning: Charlie Meadows (John Goodman) fra naboværelset. Charlie sælger forsikringer og elsker bryderfilm, men hans nærvær gør os snart opmærksomme på Barton Finks problem: Han er mere optaget af sine *teorier* om den almindelige mand og virkelighedens poesi end af 'the real thing'.

Barton Finks første kvindelige bekendtskab i filmbyen, sekretæren Audrey (Judy Davis), bliver dræbt i hans seng. Charlie skaffer liget af vejen, men må så til Bartons fortvivlelse rejse væk i nogle dage. De giver symbolsk udtryk for deres venskab: Charlie giver Barton en æske med 'sine personlige ejendele', og Barton giver Charlie sine forældres adresse i New York. Senere får Barton at vide, at den joviale Charlie egentlig er Karl 'Mad Man' Mundt, en vanvittig, bestialsk massemorder. Karl/Charlie vender tilbage til hotellet, sætter ild til det (ved sit blotte nærvær) og dræber to politimænd, før han fredeligt låser sig ind på sit værelse. Barton Fink undslipper fra det brændende hotel med Charlies æske og et fuldført filmmanuskript.

Også *Barton Fink* bærer præg af Coen-brødrenes grænsesprængende indfaldsvinkel til genrebegrebet, omend mindre tydeligt end før. I starten lægges fortællingen op efter den såkaldte screwball-komedies rammer: et klassisk screwball-plot tager udgangspunkt i en neurotisk

mand, som er isoleret fra omverdenen (psykologisk set, men her også fysisk på hotellet). Manden søger et kvindeligt bekendtskab for at komme ud af ensomheden og overvinde sin nervøsitet. Men med Audreys død drejer *Barton Fink* markant væk fra screwball-plottet og får snarere præg af en psykologisk horrorfilm. Hotellet udvikler sig fra at være et symbol på Finks mentale isolation til at blive en udgave af horrorfilmens 'haunted house'.

Hele filmen spædes op med satiriske spark, rette mod 40ernes Hollywood og den selvhøjtidelige forfatters syn på sit arbejde. Vor sympati er i udgangspunktet hos Barton Fink, men efterhånden bliver han så ynkelig, at han ikke forekommer os stort set bedre end den næsten voldeligt dynamiske Capitol-boss Jack Linick (Michael Lerner). Karl 'Mad Man' Mundts 'medlidenhed' med almindelige mennesker – han giver dem sjælefred, mener han selv – er en ironisk parallel til Bartons distancerede forhold til de samme mennesker. Satiren 'ufarliggør' horrorelementet; selv Mundts ultravold bliver aldrig direkte skræmmende.

*Barton Fink* foregår for lukkede døre – tilskueren er på én og samme tid lukket ude af og inde i filmen. De ukendte rum forbliver ukendte – Charlies værelse, æskens indhold, forældrenes skæbne. Hverken vi eller Barton kender dem. Men filmen snyder os for mere: Vi får aldrig hotellets facade at se, eller et ordinært bybillede, og vi får aldrig noget at vide om kvaliteten af Barton Finks manuskript. Selv betragter han det som sit bedste arbejde, men han manager tror, han er i ubalance, og Capitol forkaster arbejdet. Tilskueren bliver til stadighed snydt for vigtig information, eller forledt til at tolke handlingen i forkerte retninger.

Over filmens første billede høres fragmenter af en monolog – noget med at være færdig med de fire vægge på sjette sal, og forlade byen til fordel for vestkysten. Dette stemmer overens med den forhåndsinformation, de fleste har om *Barton Finks* historie. Men monologen tilhører Barton Finks succes-stykke på Broadway, lærer vi straks efter. Filmen lægger mange tilsvarende falske spor ud for publikum: Efter en fortvivlet scene, hvor angsten for det blanke ark skriger mod Barton og publikum, klippes der til en furiøs hamren på skrivemaskinens tastatur. Barton er i fuld gang! Men nej, det er er sekretær på producentens forkontor, som hamrer et forretningbrev ned på papiret.

I et større perspektiv bliver vi narret til at 'forstå', at indholdet i den mystiske æske er Audreys hoved, og at Karl/Charlie har myrdet Bartons familie. Men disse fortolkninger får heller ingen bekræftelse, og da filmens erkændelsesmæssige fundament hviler på kviksand, tvivler vi til slut på alt. Det er i svælget mellem den information, filmen giver, og den mening,vi skaber i vore egne hoveder, at *Barton Fink* fejrer sin endelig triumf. Tilskueren er lukket inde sammen med Barton Fink, og lukket ude fra endelige konklusioner gennem filmens tvetydige udtryk.

## *Forventning og ironi*

Joel Coens filmskolefilm, *Soundings*, handler om en pige, der elsker med en døv fyr, mens hun verbalt fantaserer om dennes kammerat i værelset ved siden af[9].I *Blood Simple* udvikles den dramatiske ironi til at gælde alle karaktererne, hvorved der ironiseres over den amerikanske individualisme. Coen-brødrenes første værker giver underholdningsværdi gennem genrefilmens væsentligste kendetegn: gentagelse og genkendelse. Et stadig kløgtigere spil med genre, intertekstualitet og publikums erfarings- og forventningshorisont ender i det foreløbige mesterværk *Barton Fink*. Tidligere foregik spillet med publikum op karaktererne bekostning, men det involverer nu også tilskuernes fortolkning af filmen. Filmen bliver en ironisk leg med vore forventninger. Med den velkendte Coen'ske paradoksalitet og semiotiske runddans kan man sige, at *Barton Finks* 'mening' eller oplevelsesdimension bliver at finde i tilskuerens erfaring af sin egen erfaring af filmen. Heri ligger meget af den forunderlige, og vidunderlige, film *Barton Finks* fascinationskraft.

Oversat fra norsk af Eva Jørholt)

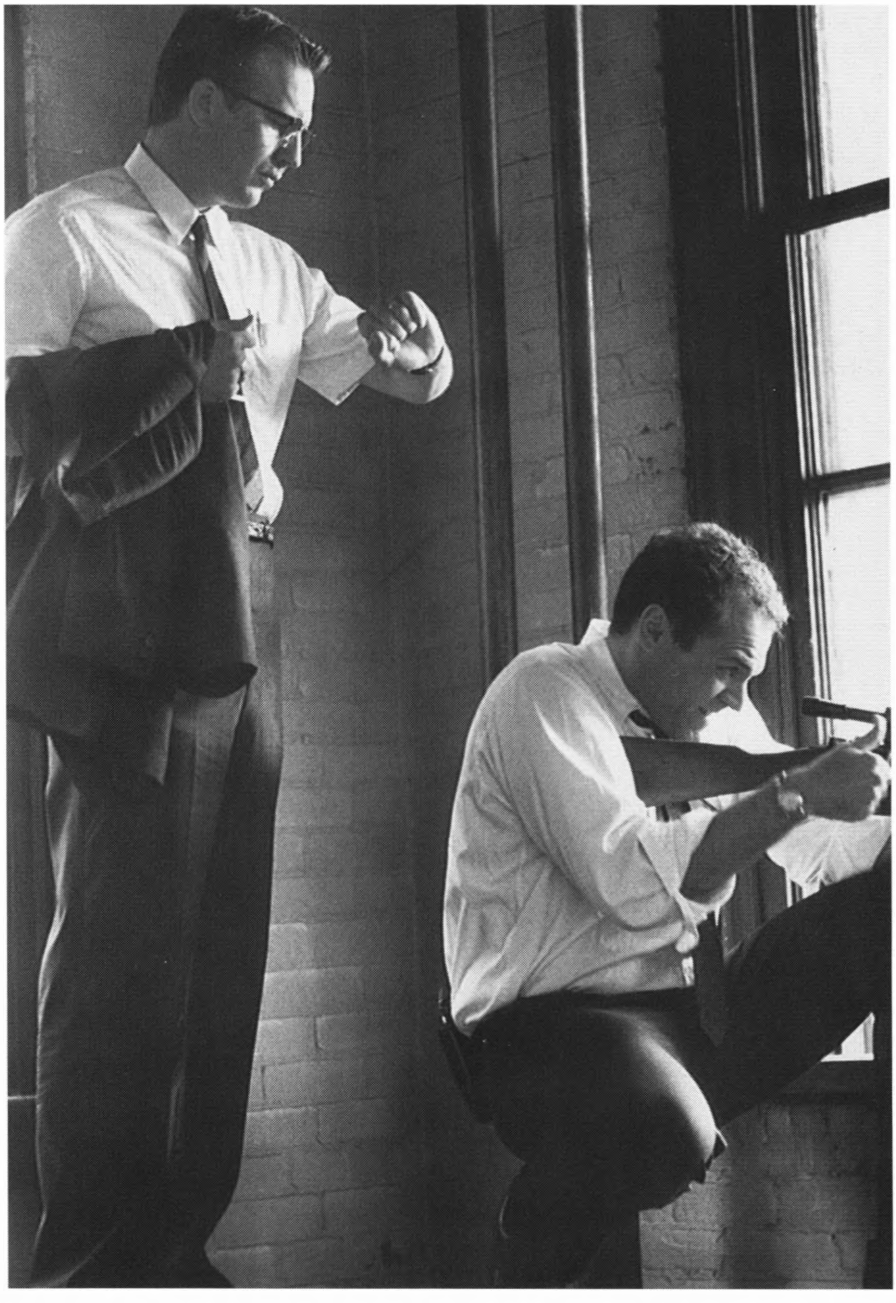
## Noter

1. I 80erne kom den reneste bølge af film, som forholder sig til film noir i større eller mindre grad: *Body Heat, Hammet, The Element of Crime* og den norske *Blackout* er eksempler.
2. R. Barton Palmer: *Blood Simple: Defining the Commercial/Independent Text,* in Persistence of Vision, no. 6. Summer 1988.
3. Ibid., s. 17-18.
4. Joel Coens første filmarbejde efter filmskolen var som klippeassistent på Sam Raimis splatterfilm *Evil Dead.*
5. Der refereres her i alt væsentligt til årene 1973-1977, en periode hvor den franske Ny Bølges auteur-teorier om instruktørens kontrol over sit produkt stod relativt stærkt i Hollywood. Der blev produceret en række politiske og modernistiske inspirerede film, hvor navne som Martin Scorsese, Francis Ford Coppola og Robert Altman stod centralt.
6. I sit *Efterskrift til 'Rosens Navn'* udtaler Eco sig eksplicit om den ironiske intertekstualitet som den eneste mulige kommunikationsform i et (postmoderne) samfund, der har mistet sin uskyld.
7. En række kulturteoretikere og -praktikere har kommenteret, hvordan det modernistiske avantgarde-imperativ nødvendigvis kulminerer i antikommunikation og uforståelighed. Tavshed eller genbrug af ældre udtryksformer (med en moderne ironi) bliver de eneste alternativer, hvis man igen skal kunne kommunikere meningsfyldt.
8. Genrefremstillingerne her er hovedsageligt hentet fra Dancyger/Rush: *Alternative Scriptwriting,* kapitlet om genre.
9. Filmen har, såvidt jeg ved, ikke været vist i skandivanien. Jeg støtter mig her til Palmer, op.cit.

# Den dag, jorden stod stille

***Mordet på John F. Kennedy chokerede verden i 1963. Ændrede det også historiens gang – førte det til Vietnam-krigen? Oliver Stone ruller filmens tidsmaskine ud i en storslået jagt på den endelige sandhed.***

*af Kaare Schmidt*



**JFK** er det mest grandiose forsøg til dato på at dramatisere en teori om en enkelt begivenhed. Selvfølgelig er der lavet masser af docudramaer og sådan noget om faktiske begivenheder og med kontroversiel holdning og dyre effekter. Men at benytte spillefilmens format, biografens oplevelsesrum, masser af stjerner og penge som græs på at *argumentere* i over tre timer – det er enestående.

**JFK** handler ikke om John Fitzgerald Kennedy. Filmen handler om den undersøgelse af mordet i Dallas i 1963, som en statsadvokat i New Orleans udfører de følgende år, og hans teori, der går stik imod den officielle udlægning. Som fiktionshistorie handler filmen om ham, men reelt er han en skygge. Han er et talerør for teorien. Indirekte er han imidlertid også en 'Kennedy' repræsentant, for den tidsånd og det ideal, som John F. Kennedy stod og står for: 'De gyldne 60ere', troen på en bedre verden. Filmen spejler Kennedy-myten som billede på en æra.

**JFK** drejer sig på den måde om John F. Kennedy. Ikke personen som privatmenneske eller som præsident, men hans *impact* som lys i mørket i en periode, hvor sorte kræfter efter 2.verdenkrigs kamp mod fascismen havde haft frit spil gennem den kolde krigs 50ere. For disse kræfter var Kennedy hovedfjenden. Filmens teori er, at de myrdede ham.

At de havde motivet – for at holde retssalens sprog – er der ingen tvivl om. At de havde muligheden i Dallas, udgør filmens argumentation. Om de faktisk gjorde det, opklares næppe, da alle personer, som har kunnet forbindes med muligheden, er døde. Indicier er alt.

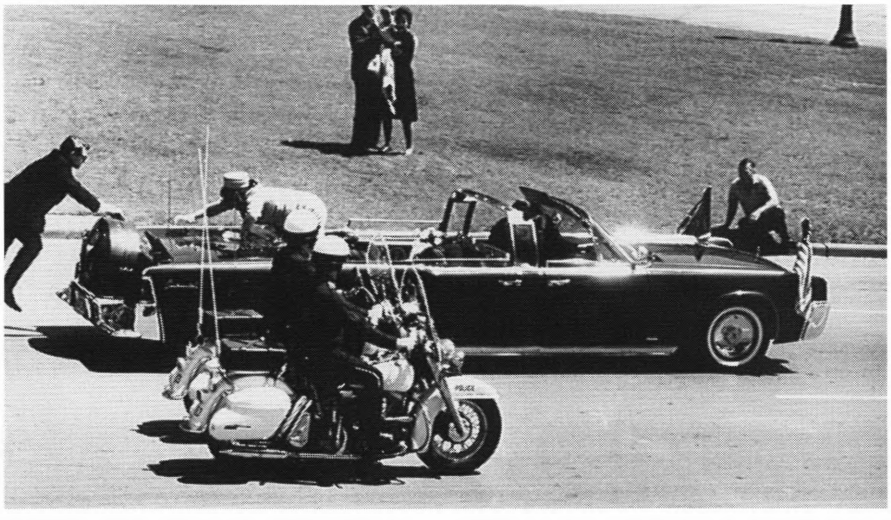
Og hvorfor skulle det interessere os i dag? Filmen er 'Dedicated to the young in whose spirit the search for

truth marches on'. I dialogen drages parallellen til Shakespeares 'Julius Cæsar': Historien og digtekunstens udødelige perspektivering af den er essensen af vores lærdom.

*JFK* indledes før forteksterne med et citat fra TV-transmissionen af præsident Dwight D. Eisenhowers tale, inden han overlod embedet til Kennedy, og hvor han advarer mod 'det militært-industrielle kompleks' som magtfaktor bag kulisserne. Citatet fungerer som prolog og er nøglen til følgende, idet begrebet navngiver de kræfter, som angiveligt skabte komplottet mod Kennedy.

Alliance mellem militær og industri er magtgrundlaget for 1900-tallets diktatur. Opnår en sådan alliance den skjulte, men reelle magt i et demokratisk land, er demokratiet kun et skin. Den ideologiske konfrontation mellem Øst og Vest blev rammende betegnet den kolde krig, fordi den logiske afrustning efter 2.verdenskrig i stedet blev en oprustning, der placerede militæret, våbenindustrien og disses fortalere i

*Skuddene fra boglageret afprøves (Kevin Costner og Jay O. Sanders).*
*Mordet i rekonstruktion.*



samme magtposition, som hvis der havde været krig (og derfor blev der også krig – i bl.a. Korea, Suez og Vietnam). I den situation er tale om afspænding en trussel.

Kennedy var en trussel mod det militært-industrielle kompleks. Godt nok fortsatte han den foregående regerings 'brinkmanship', truslen om at besvare kommunistisk agggression med total atomkrig, men hele hans stil og image sådede tvivl om den hidtidige amerikanske udenrigspolitik, ikke mindst fordi han fulgte den modsatte linie indenrigspolitik: Støtten til de sortes borgerretsbevægelse, sociale velfærdsprogrammer og hele ånden i det, han kaldte 'The New Frontier', samarbejdet mellem alle befolkningsgrupper. Det svarer til Dalgas' 'Hvad udad tabes, skal indad vindes' og blev af modstanderne tolket som et sujet til tab af USAs nyvundne verdensdominerende position, samt opløsning af de nærværende sociale skel.

Kennedy var dermed i sin udlægning af amerikanske og demokratiske idealer også en trussel mod 'det tavse flertal', som Richard Nixon påberåbte sig. Nixon var som vicepræsident under Eisenhower, som Kennedys modkandidat i 1960, og som præsident 1969-74 repræsentant for det militært-industrielle kompleks, det konservative middel-Amerika og de fattige hvide, som ikke mindst i sydstaterne bekæmper andre fattige for selv at opretholde en identitet.

*JFK* sporer komplottet gennem alle disse grupper. Militante og hævngerrige eksilcubanere trækker forbindelsen fra Dallas til New Orleans og de direkte økonomiske bagmænd. Derfra udvides trådene til mafia, politi, FBI, CIA osv. hele vejen op til Lyndon Baines Johnson, Kennedys vicepræsident og afløser. Som præsident 1963-68 stod han på den ene side for realiseringen af Kennedys socialpolitik i sit 'Great Society' og på den anden side for USAs egentlige militære indtog i Vietnam-krigen, der i progressive kredse i USA og resten af verden stemplede USA som verdens (fascistoide) politibetjent og blev brændstof til det ungdomsoprør, som Kennedy var en inspirationskilde til.

Et komplot af fantastiske dimensioner. Måske for fantastiske?

Filmens teori er ikke ny. Statsadvokat Jim Garrison er – som formentlig alle de øvrige i filmen – en autentisk person, der fremsatte sin teori i 60erne, og flere andre har søgt at dokumentere lignende teorier, som modsiger den officielle Warren-kommissions rapport. I den udpeges Lee Harvey Oswald som eneansvarlig. Han blev skudt i direkte TV-transmission to dage efter Kennedy, af den flossede natklubejer Jack Ruby/Rubinstein som ikke røbede noget, og selv døde få år efter.

Oswald, som benægtede og aldrig fik sagt mere, bliver i filmen udlagt som enten helt uskyldig eller som en lille fisk, der var plantet som syndebuk af den militære efterretningstjeneste, som føjes til nettet af komplotdeltagere.

*JFK* har fremprovokeret en ny debat om sagen, hvor politikere af alle afskygninger – inkl. Edward Kennedy – falder over hinanden for at påvise unøjagtigheder og usandheder. De kan selvfølgelig have ret, men ret beset er de jo nødt til at afvise filmens påstande, for det er dem selv, den anklager. Hvis Stone har ret – blot så meget ret, at der kan være berettiget tvivl om Oswalds eneskyld – så var det dem, der burde have forfulgt sagen for lang tid siden, da filmens anklage og materiale som nævnt er velkendt.

Når forskellige politikere og historikere hævder, at Kennedy i virkeligheden ikke var så progressiv og faktisk ville øge USAs indsats i Vietnam, angriber de grundlaget for komplotteorien, nemlig motivet for mordet. Blot ser de bort fra, at teorien – og filmen – ikke påstår noget om Kennedy, men derimod om den almindelige opfattelse af hans intentioner, herunder hadet mod ham i sydstaterne, og i særdeleshed opfattelsen hos grupper som de militante eksilcubanere og mafiaen, der både havde noget at hævne – Kennedys veto mod USAs militære støtte til den derfor mislykkede invasion i Svinebugten – og at vinde – et 'frit' Cuba med mafiaens spillekasioner m.v. som før Castro. Desuden ville netop de kunne holde tæt om komplottet, hvilket ellers er en indvending mod teorien om de mange deltagere.

*Komplotmagere? Oswald (Gary Oldman), Ferrie (Joe Pesci) og Ruby (Brian Doyle-Murray).*

I USA, hvor individualismen sidder i rygmarven, blev teorien om soloattentatet bredt accepteret, mens komplotteorierne blev opfattet som deres bagmænds smarte forsøg på at bringe sig selv frem i rampelyset. Den opfattelse møder også Garrison i filmen. Europæerne troede mere på komplottet, bl.a. fordi det gang på gang blev afsløret, at USA stod bag komplotter mod andre landes regeringer og selv blev betragtet som et wild west land. Men også fordi Europa har tradition for skjulte statskup med sine indavlede bureaukratier – *Javel, hr. minister* – og derfor ser vidt forgrenede systemer bag hvad som helst.

I Europa var mordet nok et lige så stort chok som i USA, men for systemtankegangen gør enkeltmennesket ingen reel forskel. Her er præsidenten blot systemets mand, systemet kører videre, og bl.a. Vietnamkrigen var uundgåelig, fordi den fundamentalt var økonomisk betinget. Havde Kennedy levet, ville han have bøjet sig for systemet. I amerikanske øjne, derimod, ville verden have set meget anderledes ud, hvis Kennedy ikke var blevet myrdet. Derfor er 22. november i Dallas stadig værd at kulegrave.

---

***JFK*** ser komplottet som et statskup. Det siger Garrison i rene ord, og han fører linien helt op til LBJ. At tænke eller antyde det er én ting, men at sige det højt – som Garrison gjorde og Stone gør – er noget ganske andet, som mildest talt kræver is i maven, da det jo ikke direkte kan bevises eller blot sandsynliggøres som andet end en mulighed (men selvfølgelig var Nixons forfatningsbrud i Watergate-affæren, som førte til hans afgang, også kun en mulighed i starten).

Johnson blev også dengang i Europa set som Kennedys banemand – om ikke direkte morder – og trods sin progressive socialpolitik stod han for det gammelmandsvælde og som Texas-politiker for det wild west, som Kennedy med sin ungdom, sin overklasseelegance og intellektualisme og sin hjernetrust af akademikere uden politisk eller erhvervsmæssig belastning havde distanceret sig fra.

At Kennedys nye stil kunne føre til statskup var han og hans tilhængere fuldt ud klar over. Som Kennedy-æraens førende filmmand lavede John Frankenheimer allerede i Kennedys regeringstid to film om det. I *Kandidaten fra Manchuriet* (62) står det yderste højre og venstre sammen om at gøre en Nixon-type til præsident og hjernevasker et nul til at myrde modkandidaten. Ligheden med de senere begivenheder førte til, at filmen indtil for nylig var trukket ud af distribution. I *Syv dage i maj* (64) vil den progressive præsident indgå nedrustningsaftale med Sovjet, og hæren forsøger statskup. Filmen fik Kennedys personlige støtte, som var nødvendig for at kunne optage omkring Det Hvide Hus.

Enkelte thrillers har senere benyttet komplotteorien, bl.a. *Den anden mand* (84), men forbavsende få, mulighederne taget i betragtning. Pudsigt nok drejer den bedste komplotfilm, Alan J. Pakulas *Sidste vidne* (74), sig ikke om JFK, men er tydeligvis inspireret af mordet på Robert Kennedy i 1968. Til gengæld endevendes komplotteorierne i TV-filmen *Sagen Lee Harvey Oswald* (77), der benytter fiktionens mulighed for at gennemspille en retssag mod Oswald. Desuden er der en TV-film om *Ruby and Oswald* (78) og en ny film om Oswalds morder, *Ruby* (92).

*JFK* slutter hos Jim Garrison, der anklager alt og alle. Komplotteorien er sejlivet, fordi hullerne i Warren-rapporten er åbenbare. Men også fordi den er spændende. Hele det 20. århundredes tankegang er besat af ønsket om at finde forklaringer. Naturvidenskabens grundlag for industrialiseringen og for psykologisk og social teoridannelse har været afdækningen af det, der skjuler sig under overfladen – evolutionen, underbevidstheden, økonomien etc., hvor det iagttagelige er toppen af et isbjerg, som danner et logisk system, der egentlig er et komplot. Survival of the fittest, barndommens traumer, kapitalens logik osv. er altsammen skjulte systemer, som styrer de mindre kloge, men kan styres af de mere kloge, som dermed også styrer de mindre kloge – uden de opdager det.

Derfor handler moderne historier om viden – bortset fra dem, der ikke gør det, de få, der viderefører eventyret, romantikken og fantasien. Det almindeligste er at udrydde misforståelser og finde sagens rette sammenhæng, enten som færdigpakket forklaring (f.eks. krimien) eller som antydning af fortolkningsværdige dybder (f.eks. Tarkovskij-film).

Ligesom afsløringen er journalistikkens største scoop, er retssalen fiktionens oplagte tumleplads. Ikke specielt for spændingen om udfaldet, men fordi alt det skjulte kan fremdrages, endevendes og gives ord, så det ikke mere er skjult.

*JFK* sætter alt ind på sin komplotteori, inklusiv retssagen, der giver rum for Garrisons store tale og ellers ikke fører til noget. Det er samme appel til den lille mands sunde fornuft overfor den store verdens bedrag som i den klassiske Hollywood-humanisme, f.eks. i Frank Capras *En gentleman kommer til byen* (36) og *Mr. Smith kommer til Washington* (39). Kun ét sted gives der rum for oppositionens stemme, da en af Garrisons medarbejdere siger fra – hvordan er et så vidt forgrenet komplot muligt, når en lille håndfuld som os ikke ingang kan holde tæt? men han sættes til vægs både med Cæsar og med en antydning om at være blevet truet.

Fejhed ser Stone ikke mildt på: 'At tie, når man bør råbe op, gør mænd til kujoner', citeres en eller anden vismand for i en fortekst, der placerer Garrison på niveau med Mr. Deeds og Mr. Smith og Stone selv i

*Kennedys rute i model i retssalen og tegning af den dræbende kugles underlige vej, hvis den skulle være kommet fra skolebogslageret og Oswald.*

nærheden af Kennedy og Lincoln. 'Fundamentally, people are suckers for the truth. And the truth is on your side', siger Donald Sutherlands unavngivne CIA-agent til Garrison nedenfor den ligesom JFK myrdede præsident Lincolns statue og i dennes ånd: 'Man kan ikke snyde hele folket hele tiden'. Det er demokratiets grundlag, det drejer sig om.

Afdækningen af komplottet holder spændingen gående fra først til sidst. Men det er ikke det egentligt spændende i filmen. Dén historie er fortalt med de store patetiske armbevægelser og rigtige kritiske meninger, som kendetegner hele Oliver Stones produktion, og som godt kan blive for meget. Med det grimme amerikanske komplot i *Salvador* (86), børsspekulationernes og storkapitalens komplot i *Wall Street* (87), politikernes komplot mod Vietnam-soldaterne i *Platoon* (86) og *Født den 4. juli* (89) m.v. placerer Stone sig som USAs dårlige samvittighed, hvor det effektivt og befriende højtråbende ikke går særlig godt i spænd med den store kunst, som også er ambitionen.

Unoderne findes også i *JFK*. Hvad skal f.eks. alle stjernerne, andet end at sælge varen – hov, det var guhjælpemig Walter Matthau, der stak hovedet ind. Det er ikke, så man kan kende de mange personer, for f.eks Matthau kommer ikke igen. Kevin Costner er den virkelige og ret frenetiske Garrisons diametrale modsætning i sin piberygende rolige samvittighedsfuldhed. Han er Stones billede på en 'Kennedy' som ufejlbarlig og egentlig Stones alter-ego som den pæne mand, der er korsfarer for Herren. Han *skal* træde ind på scenen efter mordet med 'I'm ashamed to be an American today', han *skal* stå ved siden af en fattig sort mand, der viser sin lille søn Kennedys grav, og han *skal* slutte talen til juryen med 'It's up to you' og nærbilledblik lige ind i kameraet og ud på os, folket, den egentlige jury. Vi *skal* være dybt imponerede.

Men denne gang er der virkelig grund til at være dybt imponeret. Unoderne er i helheden kun småting, der egentlig er rigtigt tænkt og blot er for klodset udført midt i den helt ekvilibristiske bevisførelse for et mord og et cover-up, der i filmens perspektivering kan sidestilles med Rigsdagsbranden i Berlin 1933. Unoderne optræder, når Stone begiver sig ind i det, som ellers er fiktionens og docudramaets styrke, menneskeliggørelsen af de store emner, der fremmedgøres i faktaformidlingens statistikker og cirkulæresnak.

*JFK* er nemlig spændende på en anden led. I spillefilmens ham er den et 'filmessay' – ligesom Benjamin Christensens *Heksen* (22) og John Hustons Freud-film *Hemmelige lidenskaber* (60). Indslagene om Garrisons vrøvl med konen (Sissy Spacek) falder ved siden af, for det er netop ikke historien om en person, filmen drejer sig om, men en sag. Som sådan kunne den være blevet et umanerligt oppustet faktaprogram, men fortælleren Stone kan heldigvis ikke nære sig. Det giganti-

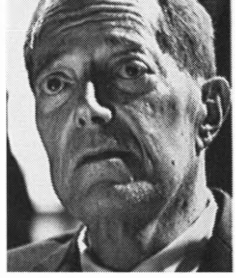
ske materiale er redigeret til en hektisk tryllebindende mosaik, der blander genrerne uforudsigeligt. Autentiske optagelser og materialer fortæller i korte indklip hele historier *ikke* kun ud fra deres bekendthed, og de blandes med rekonstruktioner, som ikke *bare* skal gøre tingene tydligere, men derimod fortæller sine egne historier med fiktionens virkemidler og almene perspektiver.

Når et udsnit af 8 mm. billedet fra amatøroptagelsen af mordet blæses op til flimrende korn, er det ikke blot den autentiske virkelighed, vi ser, men selve mysteriet, som virkeligheden skjuler i stedet for at afsløre. Når Garrison viser et projektil, der ikke passer, ses ultrakort en mand, der planter et projektil ved offerets bare: sådan er det sket! Måske er det ikke sket, eller ikke sket sådan, men det *kan* være sket, og det er det, det drejer sig om.

Ligesom i det autentiske materiale blandes sort-hvid og farver i rekonstruktionerne, så man ikke hænger sig i spørgsmålet om det autentiske, men holder fast i argumentationen. Og gang på gang vises the establishments gamle mænd indhyldet i tobaksrøg, pulsende på cigaretter, i sort-hvide eller gråbrune affarvede modlysbilleder, der slører og fremmedgør og ligesom de mange massive telebilleder manifesterer den mur af uigennemtrængelighed, som sagen altid har været omgivet af. Hvad hvem forsøger at skjule kan vi ikke vide, men selvfølgelig skjuler nogen noget.

Mængden af oplysninger – ting, steder, personer, tidspunkter – er overvældende og præsenteres i maskingeværtempo. Det kræver fuld opmærksomhed og forhåndskendskab til hele sagen, perioden og teorien, hvis man skal få hold på alle vinkler, muligheder eller blot de tørre facts – som f.eks. et glimt af en løbeseddel med Kennedy en face og i profil og teksten 'Efterlyst for højforræderi'. Den var udformet af en højreradikal organisation (National Indignation Convention) og blev uddelt fra en måned før Kennedys besøg i Dallas. En autentisk rekvisit fra tiden, som bidrager til stemningsbilledet af det had, der blev bygget op, og – med baggrundshistorien – en brik, som viser den organisering, der kan tyde på et komplot.

Efter tre timers bombardement med sådanne detaljer er man ikke helt på det rene med, hvad der foregår. Og det er just det fremragende.



*Jim Garrison selv spiller sin hovedmodstander, højesteretsdommer Earl Warren.*

Detaljerne er så mangfoldige, og de er så uldne og kan tolkes så forskelligt, at det ikke drejer sig om de enkelte detaljer, men om hovedlinien i sagen. Oswald kunne næppe have været alene – og to skytter viser et komplot – men under alle omstændigheder var han – eller en anden – ikke alene. Hvilken form for komplot, der kan tænkes, kan for så vidt være ligegyldigt, for resultatet blev det, som alle de personer, organisationer og grupper, Garrison remser op, ønskede.

Men Stone stopper ikke her.

***JFK*** indeholder stort set det samme, som allerede er fortalt i *Sagen Lee Harvey Oswald.* De benytter begge retssalen som afsæt for oprulning af sagens akter i en mosaik af flashbacks. I TV-filmen sker det inden for rammen af det traditionelle TV-retssalsdrama, der er ideelt til afvejningen af pro et contra. Den hælder ligesom *JFK* til komplotteorien og slutter også med at udnævne publikum til den egentlige jury. Men den runder sin fiktive retssag af med mordet på Oswald, da han er på vej til domsafsigelsen, som udelades, så afgørelsen ender som et trosspørgsmål, da sagen herefter ikke vil kunne opklares. Slutningen er i den forstand åben.

Det er slutningen i *JFK* ikke. For Stone er opklaringen det afgørende, ikke *muligheden* for et komplot. Når Garrison overlader afgørelsen til publikum er det rent retorisk, da han jo ikke kan komme videre i retssystemet. Garrison er Capras 'lille mand' mod det store komplot, blot er Stone ikke Capra. Capras lille mand vinder, fordi Capra tror på systemet. Det gør Stone ikke. Capra bevæger sig i et idealistisk univers, hvor en højere retfærdighed hjælper hans helte overfor umulige odds. Det drejer sig om tro, ligesom i *Sagen Lee Harvey Oswald.*

***JFK*** drejer sig ikke om tro, men om sandhed. Sutherlands ordvalg – 'people are suckers for the truth' – indeholder lige dele patos (der er en sandhed) og foragt (suckers), som ender med at være filmens budskab. Den sprængte postmoderne stil med oceaner af indklip løsrevet fra kontinuitetens tid og rum og i en labyrintisk struktur viser alle sagens facts som flertydige – men kun i forhold til den officielle konklusion. Tvivlen på dén beviser, at komplotteorien må være rigtig og dermed at alle de mindre kloge som sædvanligt er blevet ført bag lyset. Men her får I så alligevel en chance mere, og I kan tro, hvad I vil, men SANDHEDEN er ...

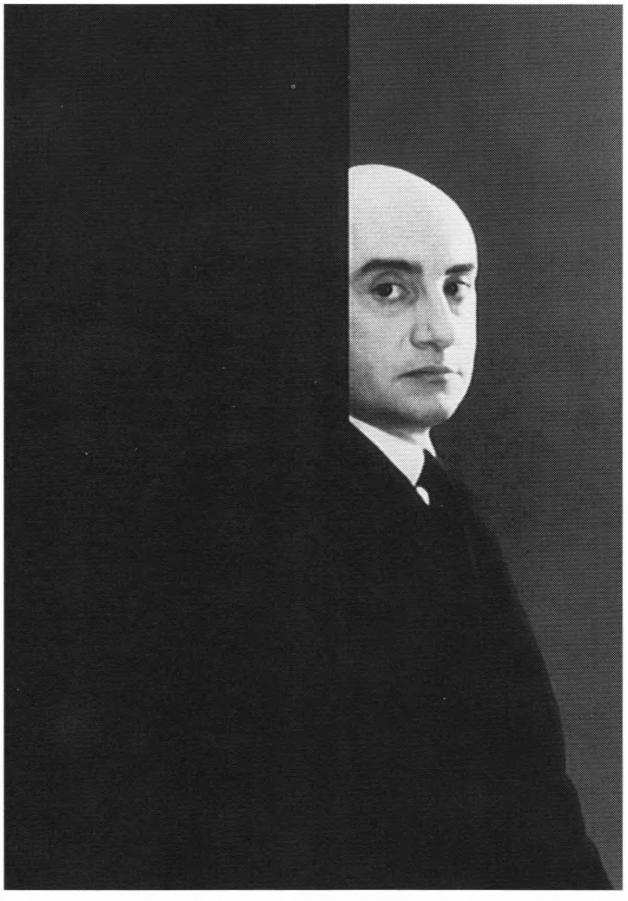
Det kan forekomme gammeldags, men i så fald på en provokerende måde. Der er en tendens til at hylde den postmoderne stil som en realisme, der afspejler en kultur uden faste værdier og dermed i sin flertydighed viser den dybere sandhed om en flertydig kultur. Imidlertid kan det lige så vel opfattes som en nem afspejling og som kunstens sædvanlige svælgen i forfald, hvor fremhævelsen af alle dårligdomme skal gøre det ud for en kritisk holdning. Det er det samme, der sker, når mordet på JFK fejes ind under gulvtæppet som symptom på, hvor galt det står til sådan i almindelighed.

I den kontekst er Stones udsagn om, at der eksisterer en konkret sandhed befriende. Det kan hænde, kultur og samfund er i forfald, kaos og opløsning, men det er der ikke nødvendigvis nogen grund til at acceptere. I *JFK* lykkes det Stone at give den moderne stil et konkret budskab og det store budskab en kunstnerisk forløsning, som gør det nærværende og giver det perspektiver ud over de almindelige dårligdomme. Vi kan ikke *vide,* om Vietnam-krigen og meget andet kunne være undgået, og om verden ville have været meget bedre. Men det er unægteligt en tanke værd – for en gangs skyld.

***JFK.*** USA 1991. instr: Oliver Stone. Manus: Stone, Zachary Sklar efter Jim Garrisons 'On the Trail of the Assassins' og Jim Marss' 'Crossfire: The Plot That Killed Kennedy'. Foto: Robert Richardson. P-design: Victor Kempster. Klip: Joe Hutshing, Pietro Scalia. Musik: John Williams. Med: Kevin Costner (Jim Garrison), Sissy Spacek (Liz Garrison), Joe Pesci (David Ferrrie), Tommy Lee Jones (Clay Shaw), Gary Oldman (Lee Harvey Oswald), Beata Pozniak (Marina Oswald), Jay O. Sanders (Lou Ivon), Laurie Metcalf (Susie Cox), John Candy (Dean Andrews), Jack Lemmon (Jack Martin), Walter Matthau (Senator Russel Long), Edward Asner (Guy Bannister), Donald Sutherland (FBI-mand), Kevin Bacon (Willie O'Keefe), Brian Doyle-Murray (Jack Ruby). Udl: Warner & Metronome. 189 min. Prem: 24.1. 1992

# *Døden er gul som en citron og lugter af vanille*
## – Tre film af Patrice Leconte

*af Eva Jørholt*



Hvem er han, denne Patrice Leconte, som pludselig har ikke færre end tre film samtidig på det danske biografrepertoire – *Tandem,* 1987, *Monsieur Hire,* 1989 og *Frisøsens mand,* 1990?

Her i landet er han et helt ubeskrevet blad, men hjemme i Frankrig er den 44-årige filmskaber en lige så kendt som kontroversiel skikkelse. Ikke fordi han på nogen måde laver kontroversielle film, men fordi de franske kritikere ikke kan blive enige med sig selv og hinanden om, hvorvidt Leconte er arvtageren efter Truffaut – som nogen kalder ham – eller blot en habil reklamefilmhåndværker, der prøver kræfter med spillefilmen – som man mener på Truffauts gamle blad, Cahiers du Cinéma.

Leconte *har* en solid reklamefilmbaggrund, men hvilken fransk instruktør laver ikke også reklamefilm i vore dage? Det er dog ikke i den egenskab, han er kendt af det store publikum, der først stiftede bekendtskab med ham i 70erne, hvor han debuterede som spillefilminstruktør med en række komedier: *Les Vécés étaient fermés de l'intérieur* (WC'erne var lukket indefra), *1975, Les Bronzés* (De solbrændte), *1978, og Les Bronzés font du ski* (De solbrændte står på ski), 1979. *Les Bronzés* er sammen med efterfølgeren en satire over Club Méditerrannée-klientellet, eller måske snarere over dem, der ikke rigtig passer ind i dette ret så fashionable feriemiljø.

Det store gennembrud fik Leconte dog først i 1981 med filmen *Viens chez moi, j'habite chez une copine* (Kom med hjem, jeg bor hos en veninde), der ikke bare var et hit hos publikum, men tillige hos adskillige kritikere, der talte om en fornyelse af komediegenren. I *Viens chez moi...* så man for gørste gang menneskelige relationer i arbejdsløshedens og den økonomiske krises skygge formidlet i en humoristisk form med aner i den satiriske og burleske farcetradition. Filmen var på én gang realistisk og rablende gal hverdagskomedie, der nærmest kom til at danne skole i fransk 80er-komedie.

### *Splendid-gruppen*

Bortset fra i debutfilmen arbejdede Leconte i sine første film med en fast stab af skuespillere, som alle havde baggrund i det lille parisiske café-teater Splendid. Herhjemme forbinder vi for det meste caféteaterformen med avantgarde og på den ene eller den anden måde eksperimenterende teater for de relativt få, men sådan er det ikke i Frankrig, hvor caféteater står for morskabsteater af den satiriske slags.

De franske caféteatre er generelt hverken særlig alternative eller særlig eksperimenterende, og de henvender sig i alt fald ikke til de få udvalgte, men sætter en ære i at nå det brede publikum. Deres største kvalitet er som regel skuespillerne. Faktisk har flere af dagens helt store franske skuespillernavne deres udgangspunkt i denne tradition, således f.ex. Gérard Depardieu og Miou-Miou, der i slutningen af 60erne arbejdede sammen med bl.a. det unge håb Patrick Dewaere, som begik

*Frisøsens mand. S. 31 Monsieur Hire, s. 33 Tandem.*

selvmord i en ung alder, på teatret Café de la Gare.

På Splendid arbejdede i 70erne en række dengang helt ukendte skuespillere, som siden er blevet ganske store navne i fransk film, omend de ikke er så kendte uden for Frankrigs grænser som Gérard Depardieu og Miou-Miou. Det drejer sig bl.a. om Michel Blanc (den lille halvskaldede mand med de tungsindige hundeøjne, der var med i Bertrand Bliers *Tenue de soirée/Klædt på til fest,* og som har titelrollen i Lecontes *Monsieur Hire),* Gérard Jugnot (chaufføren, lydteknikeren osv. i *Tandem),* Anémone (som vi har set som gådefuld haltende kvinde i Michel Devilles *Péril en la demeure/En farlig forbindelse),* og Thierry Lhermitte (der var den unge ambitiøse politimand, som hurtigt lærte korruptionens regler af den garvede Philippe Noiret i *Les Ripoux/Strisser på skråplan* af Claude Zidi).

Da Splendid-folkene begyndte at få rigtig vind i sejlene, ikke mindst gennem deres filmarbejde, faldt den frugtbare kollektive arbejdsform fra hinanden i begyndelsen af 80erne og skuespillerne søgte hver deres solokarriere. Når det imidlertid er interessant at fremhæve dette teater- og skuespillermiljø som et vigtigt udgangspunkt for Patrice Lecontes filmarbejde – også for de tre seneste, seriøse film, som nu er kommet til Danmark – er det fordi hans film i meget høj grad er 'skuespillerfilm'. Dette skal forstås positivt, dvs. ikke sådan at filmene er totalt uinteressante ud fra en rent cinematografisk synsvinkel, men på den måde, at Leconte giver sine skuespillere rum til at brillere i intense karakterstudier af som oftest på én gang meget lidenskabelige og meget ensomme mennesker.

## En- og tosomhed

I *Tandem, Monsieur Hire* og *Frisøsens mand* er det gennemgående tema menneskets eksistentielle ensomhed, jeg'et og de andre. Alle Lecontes personer drømmer om tosomhed, om samhørighed med andre mennesker, og selv om denne i visse tilfælde faktisk opnås, er det som regel kun for en stakket stund.

Den aldrende radioquizmand Michel Mortez og hans tekniker, chauffør og altmuligmand Rivetot er *Tandems* maskuline makkerpar. Sammen har de rejst Frankrig, Schweiz og Belgien tynde og overnattet på utallige hoteller og pensionater i fjerne provinser, langt fra hjemmet. Forholdet mellem de to er nærmest som et gammelt ægtepar: de kan småskændes og blive irriteret på hinanden, men samtidig eksisterer der en fundamental ømhed imellem dem, de lever i en slags symbiose, som gør det vanskeligt for hver især at leve uden den anden. Måske dét er kærlighed, men i så fald er det en kærlighed renset for sex, for Mortez og Rivetot er ikke bøsser. Filmen understreger deres hesteroseksualitet og fremhæver, hvordan i alt fald Rivetot af og til får stillet sine kødelige behov med tilfældige kvinder på rejsen – kvinder, der netop nyder at være sammen med en, som er langt væk i morgen. Mortez, derimod, har kun Rivetot, selv om han nyder at fable om fortidens illustre erobringer – han skal have været Martine Carols elsker! – og ved enhver given lejlighed ringer hjem til et tilsyneladende eksotisk damebekendtskab, som deler sin tid mellem Paris, Rio og Buenos Aires. Radiostjernen Michel Mortez er imidlertid én stor myte: den kosmopolitiske dame viser sig at være det pure opspind, ligesom navnet Mortez er det og hans angstanfald og svigtende helbred *muligvis* er det. I en af filmens centrale scener lader Leconte Mortez rave alene rundt i et trøstesløst lossepladslandskab omgivet af skræppende måger, mens han kalder på sin eneste menneskelige kontakt, Rivetot.

Hvor Mortez og Rivetot i det mindste på et eller andet plan har hinanden, er ensomheden knusende i *Monsieur Hire,* der bygger – temmelig frit – på et romanforlæg af Georges Simenon, 'Les fiançailles de M. Hire', som tidligere er blevet filmatiseret af Julien Duvivier med Michel Simon i hovedrollen *Panique,* 1946). Den lille sortklædte skrædder Monsieur Hire, der er af den opfattelse, at 'livet er afskyeligt', har som eneste livsledsagere en lille håndfuld hvide mus i et bur. Menneskelig kontakt har han praktisk talt ikke. Seksuelle fornødenheder klares på det lokale bordel, og når han engang imellem optræder på bowlingbanen, er det ikke i samvær med andre mennesker, men fordi han får betaling for at demonstrere sine færdigheder. Skjult bag gardinet hjemme i sin lejlighed iagttager Monsieur Hire kvinden overfor, hvilket hun tilsyneladende ikke har noget imod. Et nærmere bekendtskab indledes, og tosomheden synes pludselig at være inden for enspænderen Monsieur Hires rækkevidde, så nær at han planlægger en fælles fremtid. Da hun imidlertid sætter en eftertrykkelig stopper for hans drømme, bliver han ikke vred, for selv om han faktisk intet godt har fået fra hendes side, mener han selv, at hun har skænket ham hans livs største glæde.

Alene af titlen fremgår det, at frisøsens mand ikke kan være helt så ensom som Monsieur Hire, og det er han da heller ikke hele tiden, men alligevel er ensomhed og frygten for at miste også her i centrum. Allerede som barn elskede hovedpersonen Antoine at lægge sit hoved til

frisøsen Mme Sheaffers omfangsrige barm og indånde hendes eksotiske kropsdufte, mens saksen nok engang løb hen over hans permanent så godt som karseklippede hovedskal. Og disse tidlige erotiske oplevelser fik ham til at beslutte, at han ville giftes med en frisøse, når han blev stor. Som sagt så gjort. Han bliver gift med den lige så generte som sensuelle frisøse Mathilde, og de får et lidenskabeligt erotisk ægteskab i og oven på salonen, fjent fra verdens vrimmel. Men tosomhed, kærlighed og lidenskab er gjort af skrøbeligt stof, som sjældent holder evigt, hvorfor Mathilde beslutter at forsvinde, mens legen endnu er god, og før der kun er ømhed tilbage i hans kærlighed til hende. Tilbage sidder Antoine alene i salonen med sine kryds og tværs'er, uden frisøse.

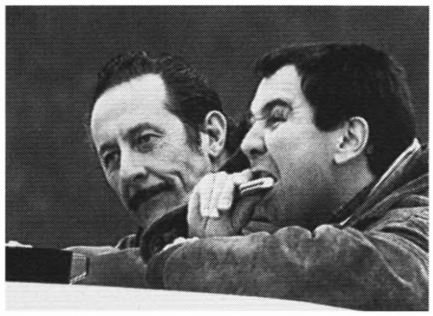
## *Et spørgsmål om stil*

Er tematikken nogenlunde konstant i Patrice Lecontes tre seriøse film, er den visuelle stil det langtfra. Selv om alle tre film er fra slutningen af 80erne, repræsenterer de ved deres stilistiske forskellighed nærmest et katalog over de seneste tiårs franske film.

*Tandem* leder med sine kornede, akvarelys-lignende billeder tankerne hen på den intimistiske tidlige 70er-film, personificeret ved instruktører som f.ex. Jacques Doillon og Maurice Pialat. Den psykologisk motiverede farvebrug, fortrinsvis fra den mørke ende af skalaen, i *Monsieur Hires* æstetisk polerede billedtekstur, derimod, bringer snarere den sene Truffaut eller måske Bertrand Tavernier og Claude Miller i erindring. Endelig er *Frisøsens mands* narrativt umotiverede kameravinkler og sensuelle sammenstilling af skrigende primærfarver med indiskrete pastel-ler ikke uden lighedspunkter med den 'nye' franske 80er-film à la Beineix og Besson.

Alligevel kan stilen i de tre film ikke 100 procent kategoriseres under kendte etiketter, for Leconte blander kækt 60er- og 70er-intimisme med en meget nutidig leg med fortællegrebene, ligesom han omvendt ikke lader 80er-filmens reklameæstetik-inspirerede form få overtaget over det indhold, han ønsker at formidle.

En uendelig lang indstilling af en trøstesløs fransk motorvej – ledsaget af et italiensk pophit, 'Il mio refugio', på lydsiden – udgør *Tandems* indledning. Langt om længe fokuseres



opmærksomheden på to mænd i en bil, der pludselig bremser hårdt op. Hvorfor denne opbremsning, der medfører, at forsædepassageren knalder hovedet mod forruden og får kraftigt næseblod? Jo, chaufføren har set en kæmpemæssig rød hund på kørebanen! Hverken passageren, Mortez, eller *vi* ser nogensinde dette fabeldyr, der kommer igen flere gange igennem filmen, men for Leconte er det også uinteressant, hvorvidt det eksisterer eller ej. For ham er hunden blot et narrativt greb, et rent dramaturgisk virkemiddel, der skal sætte handlingen i gang og fange tilskuerens opmærksomhed.

Også i *Frisøsens mand* optræder en række mere eller mindre inkongruente elementer, som dels virker overraskende, dels tilføjer fortællingen en egen poetisk kvalitet. Det drejer sig f.ex. om Antoines vestligt usmidige opvisninger i arabisk dans, eller det kan være en diskussion over emnet 'en binær kat' (sic!) eller et 'filosofisk' statement som 'Døden er gul som en citron og lugter af vanille'.

På næsten hitchcocksk vis er Leconte uhyre optaget af at lege med tilskuernes forventninger og hele forholdet til den narrative proces. Han nyder at desorientere os ved at indlede en film med titlen *Frisøsens mand* med et nærbillede af en mand, der klipper sig selv – en temmelig overflødig beskæftigelse i hans situation, skulle man mene. Vi mystificeres en smule, før filmen foretager et spring tilbage i tiden, til barndommens hjemmestrikkede uldne badebukser, men billedet bliver siddende et eller andet sted i baghovedet og advarer os om, at Antoines og Mathildes lidenskabelige lykke sandsynligvis kun er til låns. Det tragiske element skæres ud i pap, men ligger under hele forløbet som en diskret gåde, der først får sit svar i filmens slutning. Vi *ved* egentlig godt, hvordan det vil ende, men lader filmen fortrænge det for os længst muligt.

Samme pirrende desorienterings-strategi bruger Leconte i *Monsieur Hire,* hvor ingen af personerne er, hvad de indledningsvis antydes at være. Den mand, der i sorg knæler ved det unge kvinde-lig i filmens allerførste billeder, er ikke offerets far (som vi opfordres til at tro), men den politimand, der er sat på sagen og skal finde 'den ufrivillige morder'. Har vi ikke læst Simenons forlæg, er vi straks parate til at identificere denne 'ufrivillige morder' som den lille sære mand i sort, Monsieur Hire, som også er politimandens hovedmistænkte -- tilsyneladende, i alt fald. Ikke mindst, da den lille skrædder i noget, der ligner et flashback belurer en ung pige, som vi til at begynde med tror er den afdøde. Først senere bliver det klart, at vi faktisk befinder os på nutidsplanet, og at der er tale om en anden pige – måske et nyt offer?

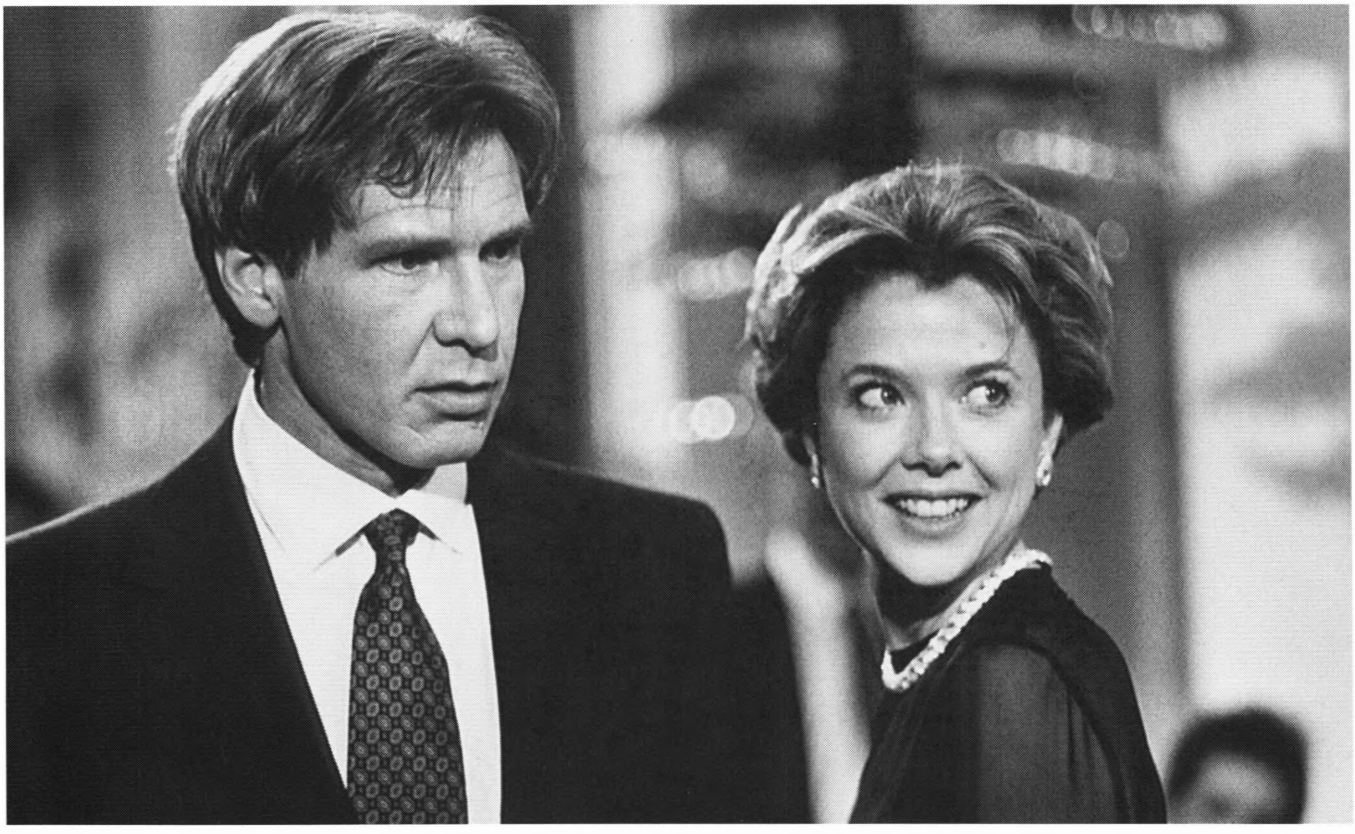
Med sin kunstfærdige leg med tilskueren rejser Leconte en barriere for vores følelsesmæssige indlevelse i personernes emotionelle dramaer. Vi identificerer os ikke med personerne på lærredet, men forbliver det vi er, nemlig tilskuere til en *film.* Man får ikke tårer i øjnene over Monsieur Hires endeligt – men tænker snarere på referencer til *Vertigo* – og *alligevel* er det qua den fremragende personinstruktion tillige lykkedes Patrice Leconte at formidle tragikken i personernes ensomme skæbner.

Hvor Beineix nøjes med at vise knaldgule citroner… punktum, dér har Lecontes farverige frugter og grøntsager – hvad enten det drejer sig om citroner eller tomater – altid en tragisk undertone. Deri ligger en stor del af Patrice Lecontes kunst, som gør ham større end hans dårlige reklameæstetik-rygte, omend næppe så stor som Truffaut-lovsangen.

**Tandem** (Tandem). Frankrig 1987. I: Patrice Leconte. M: Patrice Leconte, Patrick Dewolf. F: Denis Lenoir. KI: Joëlle Hache. Mus: François Bernheim. Medv: Jean Rochefort, Gérard Jugnot, Sylvie Herbert, Gilbert Fuillot, Catherine Ferrière. Distr.: Posthus Teatret. 90 min.

**Monsieur Hire** (Monsieur Hire). Frankrig 1989. I. Patrice Leconte. M: Patrice Leconte, efter 'Les fiançailles de M. Hire' af Georges Simenon. F: Denis Lenoir. KI: Joëlle Hache. Mus: Michael Nyman. Medv: Michel Blanc, Sandrine Bonnaire, Luc Thuilier, André Wilms. Dist: Posthus Teatret. 90 min.

**Frisøsens mand** (Le Mari de la coiffeuse). Frankrig 1990. I: Patrice Leconte. M: Patrice Leconte, Claude Klotz. F: Eduardo Serra. KI: Joëlle Hache. Mus: Michael Nyman. Medv: Jean Rochefort, Anna Galiéna, Roland Bertin, Maurice Chevit, Philippe Clevenot, Albert Delpy. Distr.: Gloria Film. 80 min.



# Store følelser

*af Mogens Kløvedal*

Jeg havde glædet mig til at se *Regarding Henry*. Ganske vist havde advarende røster været ude med, at den var temmelig sentimental. Men hvad er der i vejen med en tåre også selv om den er presset frem. Historien om en benhård mand, der ikke engang er god ved børn, og som af en ulykke forvandles til et bedre menneske, den kan da ikke gå helt galt. Ikke med Harrison Ford og Annette Bening. Og Mike Nichols må da ramme inden for et bøsseskuds afstand med sådan et oplæg.

Helt galt går det da heller ikke. Der er gode scener i filmen, skuespillerne leverer varen, så man må synke klumpen i halsen op til flere gange. Men fritløbende tårer bliver det ikke til.

Jeg gik til denne film med særlige forventninger. Dens skamløshed virkede lovende. Filmens historie har så at sige skrællet alt af sig selv og vil kun fortælle selve fundamentet, som stort set alle gode historier er bygget på. Et menneske oplever noget dramatisk og forandres, som regel til det bedre, helst, i hvert fald klogere, klarere, bedre rustet, mere tolerant, et eller andet. I hvert fald forandret.

## *Skuddet der forandrer*

I disse tider, hvor egoisme og selvglæde ikke længere er fyord, kan man nøjes med at gribe til rent udvortes begivenheder, for at gøre historien virksom om ikke ligefrem troværdig. Forandringer er ikke længere noget, et menneskes arbejde med samvittighed og erkendelse tvinger det til. Man skal tvinges. Sygdom, og her er hjerneskader i absolut topklasse, er et udmærket middel. Pinden ned i myretuen og rode rundt, så sker der da noget, endda uden at hovedpersonen behøver at miste noget af sit pæne udseende.

Harrison Ford får da også kun et pænt lille ar efter den tilfældige nedskydning, der bliver hans skæbne. Skudscenen er så præcis, så underspillet, så almindelig, så uhyggelig, at der ikke kan herske tvivl om, at Nichols stadig er en mesterlig filmfortæller, når manuskriptet er til det. De efterfølgende scener med familiens angst, omverdenens misforståede reaktioner, det økonomiske pres, og især den smertelige og langsomme genoptræning af Henry spænder forventningerne. Helt frem til udskrivningsdagen, hvor han ikke tør forlade hospitalet, fordi han ikke vil ud til disse fremmede, hans egen kone og datter. Han genkender ingen. Kan intet huske.

Og her er det, at oplægget til den gode historie er blevet for godt: Han kommer heller aldrig til det. Verden er ny for ham. Alle mennesker er nye. En genfødsel. Et dagligdagens mirakel. Genoptrænet, men langsommere prøver han at genoptage sin gamle post som skruppelløs sag-

fører, men må give op. Det er ikke ham, han er blevet et bedre menneske. Og efter nogle forviklinger begynder han et nyt liv med at forelske sig i sin lovformelige kone og elske sin kødelige datter, som hans tidligere jeg aldrig var i stand til. Alt det er godt nok. Bortset fra en ting. Henry er hovedpersonen.

Filmen hedder: Angående Henry eller Betragtende Henry, men det er netop det, den ikke gør. Den fortæller igennem ham, ved hans hjælp. Den er ikke datterens eller konens historie. Den er hans egen. Og i ham mødes de to modsatte personer netop aldrig. Al smerten og oplevelsen skal presses ud af filmen ved omverdenens reaktioner. Og man føler sig forstemt, ikke mindst fordi filmen er så effektivt håndværk, at presseriet som sagt virker indtil flere gange.

Der er virkelig enkle og smukke scener. Da Henry skal udskrives og ikke vil hjem, sidder han på sengen og kæmper med at binde sine snørebånd. Det husker vi alle var svært at lære. Hans skræmte datter kigger ind til sin lige så skræmte far og opdager, at hun kan hjælpe ham, og gør det. Mens hun binder, spørger han forundret over hendes færdighed: Hvem har lært dig det? Hun kiggger op på ham og siger: Det har du. Her er det i orden, at en lille tåre presser sig på.

Men mest er det de store følelser, der presses på os. Filmen vil dog samtidig virke dokumentarisk, eller autentisk i sin skildring af Henrys langsomme opbygning. Vi skal opleve, hvor forfærdeligt det er at blive født som voksen. Men uanset hvor overbevisende disse scener er, så er og bliver den en romantisk film, fundet på af forfattere. Og det vil den også gerne være. Den vil bevæge os på alle måder og gør sig enorm umage.

Hvis den havde valgt konen eller datteren som hovedperson, kunne den have brugt langt mere acceptable midler, for at få os til at opleve alle de følelser, en sådan personlighedsfornyelse sætter i gang.

Eller endnu enklere ville det have været at lade rudimenter af den gamle Henry rumstere rundt i den nye. Lige nok til at han selv kunne opleve den afstand mellem de to personligheder, som alle omkring ham har så svært ved at fatte.

Mike Nichols og de øvrige beslutningstagere omkring filmen kan ryste på hovedet over indvendinger som disse hele vejen hen til banken. Filmen har indspillet en masse penge. Behovet for store følelser er større end det nuværende udbud.

## *Reprogrammed*

Jeg får lyst til at sammenligne med en anden film fra de samme premieredage, som jeg ikke havde nogen af den slags forventninger til, selv om den på en vis måde stod over for samme opgave. Nemlig at gøre det dumme svin til en flink fyr. *Terminator 2.* En langt dyrere film end den lille Henry, men som alligevel er blevet en så stor kanonsucces, at jeg tror, det kom bag på selv dens beslutningstagere.

Jeg og alle andre vidste, at Arnold nu skulle være den gode hjælper, men hvordan ville man klare den? Vi ventede alle på forklaringen og en halv time inde i filmen kommer den: 'Reprogrammed', siger Arnold, og så er den hjemme. Han er jo en robot. Men herfra begynder der at ske noget i filmen, som udover det store bulder og brag også gør den til den gode historie, der solgte endnu flere billetter, end nogen havde drømt om.

Drengen, som den skal beskytte, indfører endnu en omprogrammering i robotten. Den må ikke længere slå ihjel. Det kan den ikke forstå, den er jo en terminator. Og drengen kan ikke forklare det med andet end, at det er forkert.

Ødelæggelsesmaskinen har fået den følelsesbestemt ordre ind i systemet, som den resten af filmen prøver at forstå. Da den ser drengen græde, spørger den hvad tårer er, men kan ikke forstå forklaringen. Da den til allersidst må ødelæggge sig selv med hjælp fra drengen og hans mor, er der opstået en slags venskab mellem robot og dreng. Og robotten siger: Jeg kan ikke, men nu forstår jeg, hvorfor man græder. Og her slutter så den lille, gode historie inde i den store buldrende om jordens frelse.

Og det er den lille venskabshistorie, der får mig til at huske filmen med en vis varme, og får mig til at tale om den, så venner og bekendte måske går ind og ser den.

Når en robot kan få en til at opleve konflikten; menneske/umenneske, så skulle Henry have kunnet klare det bedre.

## *Den gode vilje til de store følelser*

Supernaturalismen i *Den gode vilje* var en oplevelse, der skal hæges om. Fjernsyn har ikke meget virkelig gennemført håndarbejde at vigte sig af. Men det var lidt småt med følelserne.

Historien havde masser af følelser at byde på og alle Bergmans temaer var i gang, liv og død, kærlighed og Gud og synd og skyld og meningen med tilværelsen. Men jeg blev kun bevæget én gang: da det arme plejebarn fik bank.

Uden at ville gå til eksamen i den, tror jeg nok, at jeg har forstået stort set alt, hvad den handlede om og ville fortælle. Men serien ville mere end den kunne.

Jeg tror, at underskuddet opstod i den aller første scene: Den unge student møder op hos sin farfar, der beder om tilgivelse for sin døende kone, farmoderens skyld. Han tilbyder studenten at gøre gammel uret god ved at betale for studenten og hans mors fremtid. Studenten vil ikke tilgive, uretten mod ham og hans mor er utilgivelig.

Scenen er klar og tydelig. Jeg forstod den. Men den er ikke den scene, jeg havde fået fortalt på forhånd, af mennesker der havde læst manuskriptet. Jeg havde ventet mig en ung student, der levede så spartansk, at han virkede lurvet.

At han knap nok kunne komme forbi portneren, ind til sin egen farfar. Med for lidt og for dårligt tøj. Frysende og sammenbidt. Inde i varmen ville hans tøj begynde at lugte af de manglende vaskemuligheder i hans kolde logi. Han er så mager, at det er af mangel på ordentlig mad. Selv hans tænder har han ikke råd til at holde i orden. Den uret han føler skulle kunne sanses.

Det er denne unge mand, der ikke kan tilgive, at han er blevet gjort til den han er. Men som vil være noget, som han selv kan blive til. Og det er denne omvandrende katastrofe, den søde, forkælede efternøler i det lune storborgerhjem forelsker sig i.

Så ville jeg ikke alene forstå moderens rædsel over forelskelsen, når hun giver den i udtryk i ord. Så ville jeg sanse den, som min egen rædsel for mit barns fremtid. Og i det hele taget ville jeg have været på scene for scene, hele historien igennem, i stedet for at være en distanceret, men rimelig indforstået betragter.

På skærmen så jeg i første scene to ligemænd mødes. Og fortællingen forvandles til en forklaring, som jeg har fået så mange af.

Vi er stadig i underskud for de store følelser.

# *I nostalgiens tegn*

***af Maren Pust***

Tager man tidens danske film i et bredt vue, er det dominerende indtryk mere eller mindre præget af *déjàvu,* men ind imellem støder man alligevel på gode undtagelser.

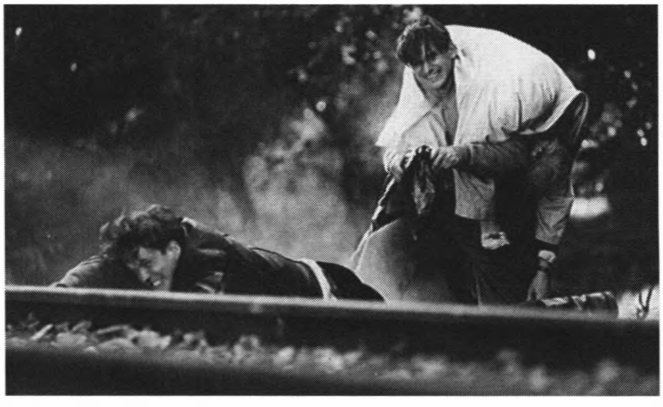
Susanne Bier fik i slutningen af 1991 en flot spillefilmdebut med *Freud flytter hjemmefra,* der er endnu et eksempel på positivt dansk/svensk samarbejde. Den handler om en ung kvindes problemer med at frigøre sig fra en mor, der behøver psykisk døgnservice for at holde angst og uhyggelige minder ude fra familiesfæren. Det er en film for voksne om nutidens problemer, omend dansk filmfiktions mest yndede periode 1940-45 stadig spøger, i og med at moderens traumer stammer herfra – familien er jødisk. Bier vælger at fremstille de nutidige problemers sammenhæng med fortidens spøgelser på en forfriskende nutidig måde – indeklemt, nostalgisk dvælen ved *dengang* plager heldigvis ikke filmen, hvis totale udsagn snarere er en accept af nuet og gå-på-mod i forhold til fremtiden.

Slutningen af 1991 blev mere eller mindre beriget af premierer på flere danske romanfilmatiseringer: Palle Fischers *Den store Badedag* føjedes til rækken af dansk/svenske coproduktioner – en svensk instruktør, Stellan Olsson, og enkelte svenske medvirkende var sammen med folkekære danskere med til at tegne endnu et nostalgisk billede af Danmark *dengang da* ... Og nostalgien ville ingen ende tage: Tage Skou-Hansens *De nøgne Træer* fra 1957 om et kærlighedforhold, der opstår i skyggen af en sabotagegruppe, blev som co-produktion mellem Danmark, Norge, Frankrig, England og Polen sat iscene af Morten Henriksen. Sabotagen ville heller ingen ende tage: Forfatteren Bjarne Reuter skrev sammen med instruktøren Søren Kragh-Jacobsen manuskriptet til filmen *Drengene fra Sankt Petri* om de friske gutter, der gør livet surt for den tyske besættelsesmagt, spiller *Hamlet* på skolescenen, rivaliserer hinanden i forhold til pigerne og ender med at blive taget til fange af tyskerne. Drengene er 'casted' umådelig godt, hvilket tilføjer den lidt bastante actionfilm nogen følsomme og sjove dimensioner; økonomisk er også denne film en co-produktion (Danmark, Sverige, Norge, Finland og Island).

Nostalgi, sabotage, jødeforfølgelse og international filmproduktion – var simpelt hen nøgleord for filmen *En dag i Oktober.* Just Betzer havde produceret dette stykke engelsksprogede 'danmarkshistorie', om danske jøders flugt til Sverige i 1943 (ikke at forveksle med *Oktoberdage* af Bent Christensen fra 1970, der ligeledes omhandlede jødernes flugt til Sverige, og som også var engelsksproget). Forkærligheden for den historisk korrekte rekvisit-detalje fik også i denne produktion mere eller mindre overtaget fortællingen. Filmen tematiserer bl.a. begrebet 'dansk identitet', så det er vel både sigende og ironisk, at manuskriptet er skrevet af en udlænding, Damian F. Slattery.

At man i disse unionstider til stadighed lader fiktionen omhandle be-

*Øverst Drengene fra Sankt Petri.*
*T.v. En dag i oktober. T.h. De nøgne træer.*



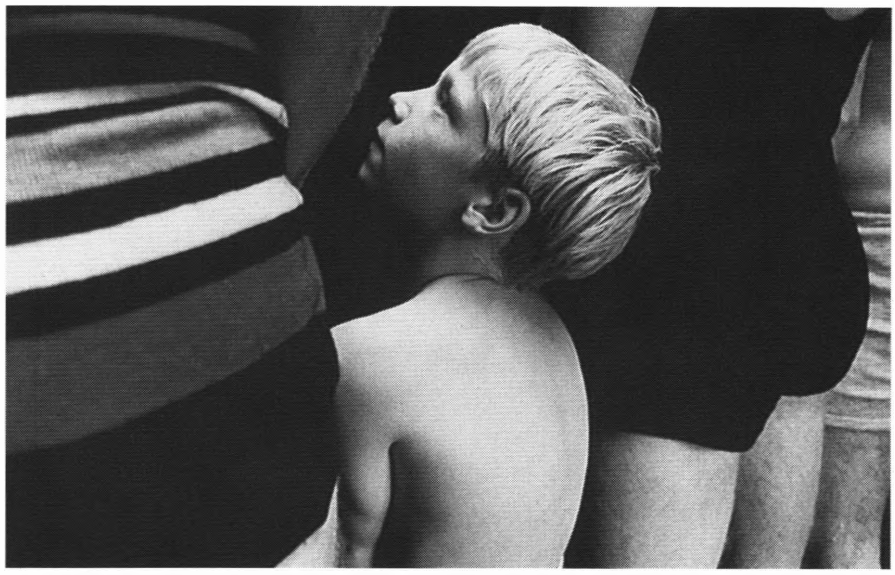
sættelsen, og at man iøvrigt på mange måder glorificerer *dengang* er vel en tanke værd. Hvad er det, der *egentlig* bliver sagt? Først og fremmest skal man nok lægge mærke til, at filmene kun yderst sjældent viser noget *fjendebillede* – der er gang i den med sabotage og bomber, men ingen ond Dr. Hügelspfuth, der klipper ekstremiteterne af uskyldige, jødiske børn; tyskerne er nærmest skildrede som hyggeonkler. Identiteten, danskheden, er bundet op på kaffeerstatningsembalage – har man en vemodig erindring som den slags, er man en ægte dansker… Sådan bevarer man åbenbart ideen om særpræget, rødderne, i den globale landsby.

Om det nostalgiske er stor kunst eller ej, skal være usagt, men rent håndværksmæssigt er disse film i det mindste af rimelig kvalitet – omend både det brede og det mere specifikt filminteresserede publikum i det store hele ikke lader til at være videre imponeret. Helt galt går det med komedie-genren, der måske nok i visse tilfælde er godt besøgt, men ikke desto mindre byder på den ene håndværksmæssige katastrofe efter den anden.

Thøger Birkelands børne-bogserie *Krummerne* blev filmatiseret med Sven Methling i instruktørstolen – og det glade børnepublikums begejstrede klapsalver lader ikke til at falde til ro foreløbig – at den rent filmisk er det rene makværk med et hav af continuity fejl m.v. lader ikke til at genere ungerne. Når blot ingredienserne indbefatter forældre, der er gift med hinanden, onde skurke, der kommer ned med nakken til sidst og en pivende falsk syng-med-sang, da er alting godt – og hvorfor gøre mere ud af produktet, hvis det sælger på den opskrift alene?

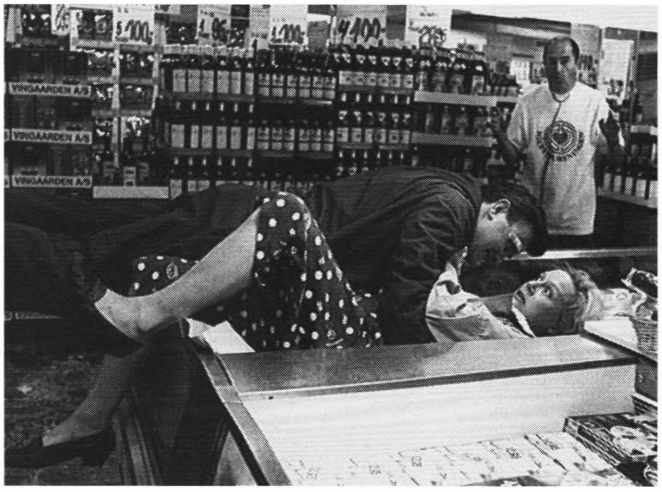
Filmatiseringen af Leif Panduros *Høfeber* skulle vist være en slags voksenfilmens svar på *Krummerne* – om ikke andet økonomisk. Man kaldte den en 'komisk nyser' og lod forstå, at der sandelig også var stof til eftertanke – og burde vel så være garanteret et boom i biografbesøget. Men den gik ikke. De voksne foretrak åbenbart at kigge med hos ungerne, og det kan måske være svært at forstå, når nu så mange af landets morsomme kræfter var involverede i projektet. Men selv navne som Lisbeth Dahl, Peter Schrøder og Søren Østergaard lokker ikke meget, når end ikke *traileren* formår at aktivere lattermusklerne. Historien om en konfliktsky dommer med høfeber havde i Panduros regi en snært af virkelighedens undertiden groteske sider; filmen havde hverken eller.

*Krummerne* og *Høfeber* har een særegenhed til fælles: de er *ikke* internationale co-produktioner. Med fare for at øve vold på det statistiske grundlag, kunne man måske så småt fundere over, om det kunstneriske niveau er proportionalt med graden af grænseoverskridende samarbejde…



*Øverst Den store badedag.*
*T.v. Krummerne. T.h. Høfeber.*

**Den store Badedag.** DK 1991, I: Stellan Olsson. Medv: Erik Clausen, Hasse Alfredsson, Nina Gunke.
**De nøgne Træer.** DK 1991, I&M: Morten Henriksen. Medv: Ole Lemmeke, Lena Nilsson, Michael Moritzen.
**Drengene fra Sankt Petri.** DK 1991, I: Søren Kragh-Jacobsen. Medv: Morten Buch Jørgensen, Xenia Lach-Nielsen, Thomas Villum Jensen.
**En dag i Oktober.** DK 1991, I: Kenneth Madsen. Medv: D.B. Sweeney, Kelly Wolf, Tovah Fledshuh, Daniel Benzali.
**Freud flytter Hjemmefra.** DK 1991, I: Susanne Bier. M: Marianne Goldman. Medv: Gunilla Roor, Ghita Nørby, Palle Granditsky.
**Høfeber.** DK 1991, I: Annelise Hovmand. P: Michael Obel. Medv: Frits Helmuth, Lisbeth Dahl, Kirsten Lehfeldt.
**Krummerne.** DK 1991, I: Sven Methling. Medv: Dick Kaysø, Karen-Lise Mynster, Laus Højbye, Line Kruse.



*Den komiske og tragiske historie om århundredets happening*

# Thorsen og kaos

*af Kaare Schmidt*

Jens Jørgen Thorsens Jesus-film var indtil marts 1992 den bedste film, der ikke eksisterede. I 70'erne opnåede den mere medieomtale end noget andet kulturfænomen. Den rystede en hel verden, satte spørgsmålstegn ved fundamentale værdier, og gjorde kunststøtte, finkultur, jura og politik komplet til grin.

Thorsens filmidé, at vise Jesus som en almindelig mand, var ikke så enestående, heller ikke på film, hvor bl.a. Buñuel og Pasolini tidligere havde været ude, og Monty Python og Martin Scorsese senere tog tråden op. At gøre det pornografisk var mere usædvanligt, men alligevel kunne en ren pornofilm om Jesus få premiere midt i balladen om Thorsen, uden det vakte nogen opstandelse.

Det enestående var Thorsens talent for markedsføring med omvendt fortegn. Han fik millioner af mennesker over hele verden, fra paven og den engelske dronning til manden og damen på gaden, til at afvise hans 'produkt' så eftertrykkeligt, at dansk kultur i hvert fald vil blive husket for én ting i det 20. århundrede – ikke filmen, men happeningen 'Thorsens Jesus-film'.

*Det påstås, at de har gjort Danmark til en svinesti. Erkender De Dem skyldig?*

*– Ja, det gør jeg i lige så høj grad, som Danmark er skyld i at jeg er et svin.*

(Interview med Thorsen i Aktuelt 21.3. 1976)

## Situationen

Happeningen er en provokation, der bryder grænserne for det acceptable og tilladelige og dermed viser det absurde i tingenes almindelige tilstand. Den er spontan, uafgrænset og tilfældig på den måde, at alt kan ske. Blot at hænge ved Storkespringvandet i lasede cowboybukser uden at have noget at tage sig til – som hippierne gjorde i 60'erne – var en provokation mod samfundets almindelige orden med arbejdets pligter, tid der er penge, tøj der viser status og konformitet. Her var det livsformen, der var provokationen, og udstillingen af den, der var happeningen.

Kunstretningen situationismen med bl.a. Thorsen havde meget til fælles med hippierne. En væsentlig forskel var dog udgangspunktet i den modernistiske kunst, hvis gennemgående princip som negationskunst blev ført så langt ud, at det også blev negation af Kunsten.

Modernismen udtrykte sig som provokerende opposition til den etablerede main stream kunst ved at forvrænge det genkendelige, virkelighedsefterlignende og alment forståelige. Men eftersom modernismen selv affødte fortolkninger og blev gjort forståelig, blev den også etableret, endda som ekstra fin kunst.

Her drev situationisterne negationsprincippet videre til angreb på kunstinstitutionen og kunstens værkkarakter, det afsluttede og afgrænsede univers, man kan forholde sig betragtende til. For situationisterne lå kunsten i handlingen, den fortsatte provokation, der griber ind i livet selv. Happeningen var selve kunstværket, fordi den ikke var et afsluttet værk, men en proces.

Thorsens situationistiske mesterstykke i Jesus-film happeningen lå i at sætte alle op mod alle, så den etablerede kunst fremstod som floskler og bedrag, kunststøtten fremstod som elitens snabel med borgernes pengepung, politikerne som nikkedukker og embedsstanden som de reelle magthavere uden demokratisk kontrol, befolkningen som let at tage ved næsen, de kristne som ukristelige, provinsboere som bonderøve, københavnere som fidusmagere, højre- og venstreorienterede som ét fedt – alle de fordomme, alle kunne have om andre og ikke mindst skrøbeligheden i opfattelsen af egen fortræffelighed.

Alle hoppede på limpinden. Alle, bortset fra dem, der fra starten var den primære skydeskive. Kultureliten holdt kæft – med få markante undtagelser – men blev dermed indirekte offer for Thorsens angreb. Det var den, der virkelig havde noget at tabe, hele anseelsen og troværdigheden som kulturdebattører med sine meningers mod.

Eliten antog som efter fælles overenskomst en position hævet over al den smålige ballade – 'lad os vente og se filmen', var den stadige kommentar, når man blev presset. Selv ikke da ytringsfriheden og især den kunstneriske ytringsfrihed blev hovedtemaet vovede kulturskribenter, kunstnerorganisationer og kunstnerkolleger sig frem. 60'ernes rindalister var nemmere at tromle på deres kunstneriske og argumentatoriske ukyndighed, men den gik ikke med Thorsen, som selv var både kunstner, kunstkyndig og en gudsbenådet ordkløver. Passiviteten bekræftede Thorsens hånlige svadaer, men i ly bag politikeres, embedsmænds og institutioners bolværk lykkedes det alligevel at ride stormen af, simpelt hen ved at blive i havn.

### *Stille dage*

Jens Jørgen Thorsen havde i 60'erne ført sig frem som suveræn og professionel anarkist sammen med især Jørgen Nash. De tilhørte begge kunstnerkollektivet Drakabygget, tilbagetrukket i svensk natur, og de stod i yderkanten af den danske kunstnerliste, bl.a. fordi de og især Thorsen fremstod som hippier, provoer og multikunstnere, der ikke var til at sætte i bås. De gjorde sig alment bemærket omkring halshugningen af Den lille Havfrue i 1965, hvor Nash hentede forsider på sin påstand som at kende gerningsmanden og antydning af, at det var ham selv.

Efter lidt skandale med filmen *Pornoshop* i 1965 rykkede Thorsen for alvor ud med Henry Miller-filmatiseringen *Stille dage i Clichy*. Den fik premiere – i provinsen! – i 1969 samtidig med voksen-filmcensurens ophævelse og lempelsen i pornografilovgivningen, som Thorsen derfor ikke kunne lægge sig ud med. Denne streg i regningen hindrede dog ikke sex-scenernes behørigt sensationsprægede omtale, og Thorsen benyttede lejligheden til at fyre løs på tidens 'frelste' politisk engagerede og boltrede sig i bemærkninger som 'vi ville få en bedre verden, hvis folk ville kneppe noget mere'. Desuden rettede han skytset mod Filmfonden: 'Afskaf Filmfonden! Den er ikke egnet til at have med filmkunst at gøre. En kontordame kunne klare jobbet'. Og nu skulle han i gang med 'at standse filmfonden, for den er nytteløs'.

Den skulle han aldrig mere have noget at gøre med, bedyrede han lidet profetisk 1.6. 69, hvor han iøvrigt ikke vidste, hvad han nu skulle lave. Det vidste han til gengæld dagen efter: 'Mit største ønske er at lave en pornografisk Jesus-film. *Efter hvis manuskript?* – Mit eget, hvis ellers, ler skovtrolden, og piller salat ud af det store skæg'. Der gik næsten en uge, før nyheden via Ekstrabladet nåede København. Med et produktionsshot fra *Clichy,* hvor Thorsen roder rundt under et damebryst, oprulles programmet:

*Selvfølgelig kunne man i forbindelse med katolicismen, som jo slet og ret lever af pornografi, rette skytset mod paven, men jeg tror man sparker paven kraftigere i røven ved at fyre lidt op under Jesus, som altid har interesseret mig. Men brugen af Jesus som autoritet frastøder mig. I filmen skal Jesus, når han stiger ud fra graven kneppe en bondepige. En dejlig bondepige. Bare den detalje viser, hvad Jesus efter min mening burde stå for, istedet for en erotikkens og livets undertrykker.*

Unge Kristne bed på krogen, truede med bål og brand – men 'Man har vel ikke andet end Frelsens Hær at sætte ind, siger Jens Jørgen Thorsen og er frygtløs' – og pressens interesse var sikret. Hen ad vejen fyldes nye situationer og provokationer på, der holdt historien gående som agurketidsfænomen. I januar 72 er han med i TVs *Focus på Jesus,* men er ellers i hele det følgende forløb næsten udelukket fra TV-medvirken – atter en institution, der ikke skulle have noget klinket. Hans ansøgning til Filmfonden om støtte til hhv. manus og produktion afslås i 1972. Under den nye filmlov af 1972 bevilges han i juli 1973 af Filminstistuttet en produktionsgaranti på 600.000 kr. Så rullede lavinen.

## *Kaos 1973*

Den indstillende konsulent Gert Fredholm udtalte profetisk, at der sikkert ville blive en mægtig ballade, for filmen ville blive 'både blasfemisk, pornografisk, sadistisk, obskøn og poetisk'.

Blasfemisk og pornografisk blev nøgleordene, ivrigt sekunderet af Thorsens rigeligt citerede udtalelser, hvor han kørte løs med frækheder i metermål. Han vekslede mellem annoncering af nye kendte medvirkende (bl.a. Simon Spies), opfordringer til deltagelse i projektet, f.eks. for 'rødhårede piger med et stærkt udtryk', grove modangreb – som at kalde modstandere 'en snotklat på landkortet' – og små drillerier, hvis uhørte flabethed kunne virke nok så stærkt. Alene det, at han forholdt sig ironisk og nærmest afvisende til støtten, viste sig at virke yderligere forvirrende og provokerende. Hans flippede form affødte dog også nogle få satiriske kommentarer som denne i Vestkysten: 'Den unge filmmand, ikk, troede ikke på Jesus, men det kom ud på ét, ikk, og noget skal filmen jo handle om, ikk?'

Kristeligt Folkeparti var straks på barrikaderne (11.7. 73):

*I pornoen har man allerede gjort mennesker til svin. Nu vil man give Gud samme behandling... det må være sta-*

*tens opgave at beskytte omverdenen mod Jens Jørgen Thorsens udgydelser...* (regeringen) *har spillet fallit, og af den grund ønsker vi et valg snarest muligt. Kristeligt Folkepartis medlemstal er stigende og vi er rustet til et valg.*

At det gælder censur, siger formand Jens Møller lige ud i Kristeligt Dagblad 1.8. 73, og forklarer:

*For det første har kunsten i de senere år udviklet sig så hurtigt og uensartet, at ingen i dag med sikkerhed kan afgøre om en ting er kunst eller ej, og for det andet må man i alle tilfælde sætte grænser for kunstens udfoldelser.*

## Bunden er nået

Forargelsen over kulturens forfald og statens deltagelse prægede pressens kommentarer, f.eks. denne leder i Jyllands-Posten 20.8. 73:

*Mens Oehlenschläger forvandles fra kunst til litteraturhistorie, har indtagningen af hash været kædet sammen med begrebet kultur, og vi har fået vendingen hash-kulturen...* (fordi) *magthaverne selv for en høj pris gerne vil være i pagt med det, de tror er kommende...* (men) *når Thorsen i en tid, da Danmarks TVs aftenlige udsendelser levende illustrerer, at alt kan bruges, skal have statsstøtte til sin film, kan han endnu ikke være kommende, for nybrud i kulturen sker ikke på den måde. De sker, når svampe nedenunder med uimodståelig styrke løfter asfalten og trodser vejtromlerne og teknikerne og bureaukratiet og pludselig bare er der med deres egen krafts selvfølgelige ret. Når tiden er inde.*

*Problemet bliver da ikke Thorsen, som Kristus nok skal overleve, men den fattigdom, det er, at staten, mens det gamle forkastes, må tage hånd om noget nyt, der ikke kan stå selv...* (Og så har man) *også en sikker forvisning om, at man ved at sætte støtten til Thorsen igennem favoriserer én mand på bekostning af de mange, der f. eks. i fællesskab skulle have skrevet en ny Højskolesangbog.*

Fra en uge efter meddelelsen om støtten drejede avisernes læserbreve sig næsten udelukkende om Thorsen, og mængden fyldte ofte hele avissider. Da proteststormen viste sig at fortsætte, lavede flere dagblade endda særlige hoveder såsom *Meninger om Jesus-filmen,* som om det udgjorde en særlig fast stoftype.

Den almindelig holdning var, at 'bunden er nået', og mange så projektet som typisk for 'tidens store løssluppenhed' og 'manglende kultur', som især pornoen viste. Projektet blev kaldt 'venstreorienteret porno' og udtryk for 'ungdommens

åndelige forurening' og den 'almindelige ulovlighed', ligesom bl.a. Christiania, mens materialismen blev udpeget som 'sygdommen i vort samfund', der fører til 'en nations undergang' – 'hvis denne film virkelig bliver realiseret, er Danmarks mentalitet fortabt'.

Visse politikeres slagord gik også igen: 'Filmen er et symptom på tiden: Det negative bliver omtalt, mens det positive ingen omtale får'. – hvordan det så skal forstås – og beskrivelserne af forfaldet når apokalyptiske højder:

*Abekulturen fortsætter på femte år i landet med næser og tyggende mund ragende frem fra høstakken og syge hulke- og bragekor fra dampradio og alle samlingssteder.*

Og – *Ækelheden, modbydeligheden, afkristenhed stikker nu sit hæslige ansigt frem, løber op af udløbsrenderne og glammer rædselsfuldt op over hustagene.*

Især drejede det sig om projektets forhånelse af 'mennesker for hvem den kristne tro betyder alt', og ikke mindst i Kristeligt Dagblads læserbreve blev argumenteret med ofte alenlange bibelcitater og henvisninger til skriftsteder og til bøger, som man – eller bestemte personer – burde læse. Det gjaldt naturligvis især Thorsen, der også blev foreslået diverse prøver, som ville afsløre hans manglende tro – hvad man ikke skulle synes var nødvendigt: 'Er din tro så stærk på ham, du vil lave en film om, så kan du jo også gå på vandet' og 'Korsfæst den person Thorsen, og lad os se, om han deler Jesu ord: 'Herre tilgiv dem, for de ved ikke hvad de gør''.

Statstøtten var udslagsgivende for proteststormen, og den almindelige holdning var, at 'der bestemmes hen over hovederne på de fleste mennesker i Danmark'. Nogle krævede lov og orden med fast hånd – 'han skulle pelses, skulle han' – mens andre appellerede til de faste støtter:

*Hvorfor gør dronningen ikke noget? Hvis Christian d. X havde levet, ville han være trådt ud på sin balkon på slotspladsen for at tale til Danmark – værdigt og frygtløst.*

Politikerne i almindelighed og kulturminister Niels Matthiasen i særdeleshed fik læst og påskrevet: 'Han burde ikke have lov at lege med penge der ikke er hans egne'. Han blev kaldt kulturnedbrydningsminister, og en avis kaldte sagen 'den rene galimatthiasen'.

Filminstituttet blev kun sjældent nævnt, da dets eksistens ikke var alment kendt. Men FI forsvarede naturligvis sin beslutning, og formanden Harder Rasmussen sagde, at afgørelsen stod fast, og 'ingen jordisk myndighed kan ændre det'. Han var ikke så heldig med spådommen som en læser i Berlingske Tidende, der 16.8. skrev: 'Nu spekulerer man på om det bliver Vatikanet der dummer sig'.

## Kulturkamp

Den 20. august angreb Vatikanets dagblad Osservatore Romano projektet og den danske regering, og 26.8. kaldte paven i sin søndagsprædiken 'filmen' for blasfemisk og 'en forbrydelse mod hele den kristne religion'. Dagen efter blev der kastet brandbomber mod den danske ambassadørs privatbolig i Rom. Ambas-

sader og Thorsen modtog sækkevis af protestbreve, to hollandske parlementsmedlemmer protesterede, der var telefonbombe mod ambassaden i Madrid, den argentinske ærkebiskop protesterede, det tyske katolske ugeblad Neue Bildpost opfordrede dronning Margrethe til at gøre sin indflydelse gældende, og den amerikanske vækkelsesprædikant Billy Graham bebudede 'et nyt Babelstårn' og truede med at tage til Danmark for at tale 'dette usle menneske, Thorsen, til fornuft'.

Thorsen jublede: –

*Åh, ja så, paven fordømmer min film. Så fik kulturpaverne altså følge af en rigtig pave... Jeg har ikke fordømt paven endnu, fordi jeg aldrig har mødt ham, men derfor kan han jo godt fordømme mig. Nu afventer jeg altså kun Guds dom.*

Den danske katolske biskop udtalte sig mere moderat end paven, men alligevel blev det for meget for Niels Matthiasen (30.8.):

*Den katolske kirke har gennem århundreder virket fordummende og undertrykkende. Den er reaktionær. Protester fra den kant kan jeg ikke tage alvorligt.*

Ramaskriget fra kristne og politikere af enhver orientering fortrængte helt Thorsen i en kort periode, hvor kun Matthiasens hurtige tilbagetog reddede taburetten. Samtidig blev der funderet en del over tabte eksportindtægter med Danmarks flossede ry i den store verden. Og hjemme fandt kristne fra alle trossamfund sammen til en fælles front, der lovede ubønhørlig 'kulturkamp'.

Foruden fortsat læserbrevstorm, underskriftindsamlinger og politisk sværdslag førte kampen til grundige og spidsfindige teologiske og juridiske udregninger, hvor landets kristne trosgrundlag blev sat over grundloven, bl.a. med den konsekvens, at ytringsfriheden ikke gjaldt for Thorsen og andre, der ikke accepterede trossætningerne som den endelige og højeste sandhed, som alle havde at rette sig efter. Lektor Niels Egebak svarede advarende i Kr.Db. 6.9. 73:

*Fra at være en banal pseudobegivenhed er røret omkring Jens Jørgen Thorsens – endnu ukendte – Kristusfilm ved at blive direkte farligt for det politiske system, som vistnok flertallet af Danmarks befolkning har accepteret at leve under: det borgerligt demokratiske parlamentariske system...*

*Kampen kommer i givet fald ... til at stå mellem på den ene side dem, for hvem demokratiske principper er underordnet et højere, uantasteligt princip, det være sig så iøvrigt af transcendental eller af banal økonomisk art (jvnf. en konservativ – og formentlig kristen – folketingsmands bekymring over virkningerne af Thorsen-filmen på landets handelspolitiske forbindelser med udlandet!), og på den anden side dem, for hvem demokratiske principper tværtimod står højere end alt andet...*

Kulturkampen kom til at betyde at den brede folkelige protest blev taget til indtægt af både den gamle højrefløj og de nye protestpartier, som videreførte aktionen i folketinget, hvor det helt åbenlyst gjaldt om at finde måder at omgå gældende love inkl. grundloven.

## Censur

Allerede 12. juli blev sagen bragt op i folketinget, hvor Konservative og Venstre-vikinger herefter holdt gryden i kog. Fra starten gjaldt det kunststøtten, hvor angriberne dog havde det handicap selv at have stemt for filmloven, der var vedtaget af et enigt ting.

Niels Matthiasen afviste gang på gang at kunne og ville skride ind, da Filminstituttet er uafhængigt og har den endelige afgørelse. De fleste spørgere søgte så at finde muligheder for at omgå loven, så ministeren alligevel kunne gribe ind. Bl.a. kom det frem, at FI-konsulent Flemming Behrendt havde sagt nej, før Gert Fredholm havde sagt ja. Uheldigvis for spørgerne var det De Konservative selv, der havde krævet ordningen med selvstændige konsulenter (mens Socialdemokratiet havde ønsket et kollektivt råd), for at opnå flere indgange. Den pointe udnyttede ministeren dog ikke, idet regeringen søgte at holde lav cigarføring.

Udover proceduren blev henvist til filmens overtrædelse af forbudet mod blasfemi og mod diskrimination, hvor de kristne blev fremhævet som et mindretal, mens de i andre forbindelser, bl.a. demokratiet, var det store flertal, idet 90% af befolkningen var medlem af folkekirken. Men da filmen ikke eksisterede, kunne den jo ikke overtræde nogen love, og det ville under alle omstændigheder være en sag for domstolene.

Det ville det have været, erkendte projektets modstandere, såfremt filmen havde været privat finansieret. Men den offentlige støtte giver vel staten en særlig forpligtelse til at sikre sig, at den ikke selv bryder egne love? Det førte til en række juridiske udregninger, hvoraf især et indlæg fra professor dr.jur. Alf Ross i Jyllands-Posten 2.9. fik betydning for det videre forløb:

*...for de administrative myndigheder, der træffer beslutning om finansiel støtte til en film, må synspunktet være det, at man afholder sig herfra, hvis der er blot nogen rimelig grund til at befrygte, at filmen vil betyde en krænkelse af straffeloven...*

*Hermed er den legale basis* (for indgreb), *som kulturministeren mener at savne, givet.*

Det blev det tunge skyts i de fortsatte angrebsbølger – men også en appelsin i Thorsens turban:

*Jeg har, ved at fastholde mit krav om støtte til filmen fået alle modstandere af ytringsfriheden til at bekende kulør...*

*Som skabende menneske må man protestere mod den dirigering af kulturlivet, som staten foretager. Nu er der endelig et projekt, som i manges øjne er det hidtil værste de har set, og så skal det stoppes... Kulturstøtte under den nuværende form er forkert. Man skulle lukke kulturministeriet og lade kulturlivet selv forvalte de penge, som staten ønsker at bruge på det.*

For Thorsen var hele støttesystemet censur, hvad enten instituttet var uafhængigt eller ej. Og hvis Ross havde ret, så ville der desuden være tale om nøjagtig den form for forhåndscensur, som grundlovens paragraf om ytringsfrihed direkte afviser. Oven i købet ville en støtteansøger risikere at kunne få et projekt, som uden videre kan realiseres i privat regi, dømt ulovligt på forhånd af en statslig myndighed udenom domstolene (som først kan tage stilling til et færdigt produkt). Senere blev Thorsen faktisk stillet i den situation, så muligheden var ikke kun teoretisk.

Men i den aktuelle situation drejede det sig om ministerens mulighed for at gribe ind overfor FI-bestyrelsens beslutning. Og her overså Ross filmloven i sit carte blanche til ministeren. Spørgsmålet blev taget op af folketingets ombudsmand Lars Nordskov Nielsen, som i maj 1974 fastslog, at ansvaret efter filmloven var bestyrelsens, og at den havde handlet fuldt korrekt. Endvidere gik han direkte imod Ross' fremhævelse af risikoen for at overtræde andre love som specielt afgørende for statens vedkommende:

*På den anden side finder jeg, at de synspunkter vedrørende den kunstneriske ytringsfriheds værdi, som må antages at ligge til grund for filmloven, og*

*som ikke mindst har relation til utraditionelle kunstneriske former og synspunkter, må føre til at støtte hverken kan eller skal afslås i ethvert tilfælde, hvor der på bevillingstidspunktet foreligger en vis risiko for lovovertrædelse. En regel herom måtte anses for upraktisabel, når støtten skal bevilges uden kendskab til det færdige kunstneriske produkt.*

I mellemtiden var der blevet udskrevet folketingsvalg, og FI-bestyrelsen var – som Thorsen formulerede det – begyndt at klokke i det. Frankrig havde nedlagt forbud mod planlagte optagelser dér, produktionsplanen måtte ændres, og selv om instituttet først havde accepteret Thorsens løsning, blev støtten trukket tilbage 27. november. Og Harder Rasmussens tidligere udtalelse om, at ingen jordisk myndighed kunne ændre beslutningen om støtte, fik en helt Thorsensk betydning.

Stor var glæden blandt de protesterende, men den var iblandet malurt, for man følte sig snydt for den retfærdighed, man havde ønsket. Den almindelige opfattelse i læserbreve og avisledere var, at FI havde bøjet sig for presset og dermed havde reddet politikerne fra at gøre noget ved de uantagelige forhold, der havde ført til miseren: Ændring af kunststøtten og forbud mod projektet efter blasfemiparagraffen eller andet.

Der kom imidlertid en ny chance.

# Samling 1975

Under Paul Hartlings smalle Venstre-regering i 1974 var Thorsen-sagen død i pressen, men varm i folketinget, hvor der blev stillet en stribe forslag til ændring hhv. ophævelse af kunststøtten. Ingen blev gennemført, men den kombinerede kultur- og justitsminister Nathalie Lind truede med at ændre filmloven, hvis bestyrelsen genbevilgede, og hun lovede i så fald egenhændigt at ville holde støtten tilbage, indtil loven så var blevet ændret.

At Thorsen havde ramt plet med sit angreb på statsstøtten blev bekræftet, da en privatproduceret pornofilm forsøgte at slå mønt af balladen uden overhovedet at blive bemærket. *Jeg så Jesus dø* fik premiere 31.1.75 i pornoetablissementet Hawaii Bio på Vesterbro i København og blev lanceret med fanfarer i Rapport-stil iblandet lidt Fredholmsk prosa (traileren til Thorsens film i 1992 benyttede et lignede ordvalg:

*Så kom filmen hele Danmark har talt om i månedsvis, den største danske spillefilm som nogensinde er produceret…*

*Vold og sex florerer i filmen på den mest uhæmmede måde, og de romerske orgier trodser enhver beskrivelse, mere vildt og tøjlesløst kan det ikke illustreres…*

*Filmen er en klar genfortælling af Det nye Testamente, set med Jesu øjne – til tider fordømmende – til tider grusom og blodig, men trods alt en klar hymne til kærligheden…*

*Den vil være pinefuld for en masse mennesker at blive konfronteret med. Den er chokerende. – Den er voldsom. – Men den er sand.*

*Blasfemi?… Se den selv – og døm så.*

'Sikke noget lort', lød dommen i et skuffet læserbrev. Men ellers følte ingen trang til at trække filmen frem i lyset, endsige gennem retsmaskineriet. Ytringsfriheden havde det fint på Vesterbro.

Efter valget i januar 1975 blev Niels Matthiasen atter kulturminister, og 1. april tiltrådte to nye konsulenter på FI. Den ene var den svenske instruktør Stig Björkman, som 6. maj meddelte bestyrelsen, at han ville indstille Thorsens fornyede ansøgning til en støtte på nu 900.000 kr., 30% af budgettet. 26. maj kom det frem i pressen, og samme dag protesterede Kristeligt Folkeparti:

*Det må anses for udelukket, at Jens Jørgen Thorsens Jesus-filmprojekt vil kunne få bevilget 900.000 kr. i statsstøtte, eftersom de juridiske problemer stadig ikke er afklaret, og filmen derfor må anses for at være blasfemisk og i strid med gældende lov.*

Atter engang rullede protestbølger over det ganske land (og de udenlandske protester blev endnu mere voldsomme end i 73). Men denne gang gik det i højere grad ud over politikerne end Thorsen, da de jo ikke havde benyttet pausen til at sikre sig mod gentagelser. Og sagen udviklede sig til et tragikomisk politisk hundeslagsmål, hvor alle endte som tabere:

Den folkelige og kirkelige protest, der lige så lidt nu som tidligere fik ændret kunststøtten og endda måtte se den retssikkerhed, som bl.a. blasfemiparagraffen angiveligt gav, fejet til side. Højrefløjen og protestpartierne, der ikke kom igennem med så meget som en kommaændring i gældende love. Regeringen, der svigtede kulturlovenes principper – og Niels Matthiasen, der i 73 havde raget op som Gibraltar overfor modstandere og vaklende kolleger, men som nu stak kniven i ryggen på instituttet og Thorsen og blev hånet for det selv af de modstandere, der havde ønsket det. FI-bestyrelserne, der først løb fra ansvaret, og derefter direkte opgav den lovbestemte selvstændighed. Og Thorsen, der blev sat skakmat i juraens krinkelkroge og endte med en retssag, som varede 11 år.

Bestyrelsen bevilgede støtten 27. maj – og nedlagde så hvervet.

### *Tilbagetog*

Nathalie Lind havde i maj 74 lovet kulturudvalget, at der i bestyrelsens forretningsorden skulle indføjes en paragraf om, at FI i tvivlstilfælde kunne indhente et uvildigt juridisk responsum til vurdering af, om en film kunne risikere at overtræde en eller anden lov. Imidlertid havde man glemt at indføje det, men bestyrelsens mindretal ville alligevel sikre det politiske bagland med et responsum, mens flertallet holdt på, at det under alle omstændigheder var bestyrelsens vurdering, der talte. Da mindretallet gik på det grundlag, valgte også flertallet at smide håndklædet i ringen.

Ifølge Erik Thygesen fra flertallet ville et responsum 'kunne opfattes som et indgreb af politisk censurerende karakter', og desuden kan en forhåndsvurdering blive mere restriktiv end vurderingen af det færdige værk, alene fordi der skal tages højde for *muligheder,* som måske slet ikke realiseres.

Herefter blev regeringen bombarderet med ofte fantasifulde forslag til omgåelse af filmloven, krydret med helt rablende paralleller til andre pletter på kulturen – f.eks. hvor lidt, der blev læst Morten Korch i radioen, samt påstande om at Thorsen og andre filmfolk i virkeligheden var terrorister med kontakt til Baader-Meinhoff m.fl.

Fremskridtspartiets kulturpolitiske ordfører Kresten Poulsgaard var den mest ihærdige, og det udviklede sig til en stående vits, når ministeren 'atter engang må skuffe' ham. Partiet så dog en forbundsfælde i Thorsen mht. angrebet på kulturlovgivningen, og Mogens Glistrup var allerede i 73 blevet udråbt som en af Thor-

sens utallige bagmænd, da det viste sig, at Thorsens advokat var fra Glistrups kontor.

Poulsgaard mente at–

*Fremskridtspartiet måske som sådan skulle være Thorsen taknemmelig, fordi han har åbnet folks øjne for det fuldstændig vanvittige i de kunstlove, vi har...* (men) *Jesu navn skal kraft susemé ikke hives gennem søret.* (Og Jesu omgang med toldere og ludere?) *Det er der boret nok i. Han var en fordomsfri mand, men det er ikke grund til, at han skal svines til af Jens Jørgen Thorsen.*

De Konservative var mere snedige og prøvede at inddrage grundloven – hvorefter statsudgifter skal vedtages i folketinget (finansloven) – i et angreb på statsminister Anker Jørgensen:

*Vil regeringen foranledige, at der gennemføres en ordning for bevillinger, så en minister altid inden for sit administrationsområde kan hindre en bevillings gennemførelse?*

Erik Ninn-Hansen begrundede sig nærmere i Berlingske Tidende 6.6.75 med henvisning til både grundloven og befolkningsflertallet (som hans parti dog lige så lidt som Kristeligt Folkeparti repræsenterede):

*Hvis man med kunstnerisk frihed forstår et meningsdiktatur udøvet af dem, der vil bekæmpe befolkningens flertal, så er det misbrug af ordene i propagandistisk øjemed. Lande, der bygger på demokratiske forfatninger, skal være tolerante og gode ved modstanderne, men det er ikke det samme som at være tossegod ved at overlade kunsten til provokatørernes forgodtbefindende.*

Men regeringen ønskede da heller ikke at risikere livet for Thorsen og kunsten. Matthiasen havde allerede indledt tilbagetoget og gjorde gradvis alt det, han i 73 havde sagt, han ikke kunne og ville gøre. Bl.a. sværtede han Thorsen og projektet i stadig skarpere vendinger og istemte Ninn-Hansenske toner – 'For ham (Thorsen) synes provokationen at være hovedformålet' – sekunderet af Anker Jørgensen: 'Jeg har den opfattelse, som der også er blevet givet udtryk for af flere odrførere, at kunst ofte er provokerende, men at ikke enhver provokation er kunst.'

Overfor bestyrelsen beklagede Matthiasen sig over dens 'ubehændighed', der kunne føre til regeringens fald, og da Nathalie Lind 4.6. opfordrede ham til selv at indhente det juridiske responsum, bestyrelsen havde afvist, gik han ind på at overveje det. Han lovede desuden tinget at tage initiativ til en revision af filmloven, og samme dag lovede han kulturudvalget at se på muligheden for oprettelse af en særlig ankeinstans for at undgå gentagelsestilfælde, så instituttets suverænitet ville blive ophævet. Matthiasen havde fået nok:

*Jeg ønsker ikke mere at medvirke i Jens Jørgen Thorsens happening.*

Det viste sig med al ønskelig tydelighed 16.6., hvor regeringen blev udsat for stormløb. Det konservative forslag om ministerkontrol blev ganske vist kørt af sporet med en afværgedagsorden, der sendte det i udvalg, hvor både det og udvalget selv forsvandt op i den blå luft, efter VS'eren Preben Wilhjelm havde opdaget, at det også kunne bruges til at efterspore 'hundreder af milioner kroner især på erhvervsstøtteordninger'. Men de mere direkte angreb fra bl.a. Venstre på Thorsen-støtten og kunstlovene førte til gengæld til, at Matthiasen meddelte, at sagen nu gik til kammeradvokaten (regeringens sagfører), der skulle udarbejde det juridiske responsum.

Det tog næsten ni måneder.

## *Modangreb*

Thorsens angreb på kunststøtten så ud til at bære frugt, og hans angreb på kultureliten gav også pote hos kunstnerkollegaerne. Han havde bl.a. haft tid til at lave skandale ved Akademiets årlige prisoverrækkelser, og med ytringsfrihed og kunststøtte truet vidste Akademiet nok, hvad man foretrak. I en note til kulturministeren i juni 75 roses han for at 'redde hvad reddes kan' af kunstlovgivningen, og der benyttes endda næsten samme formulering, som Matthiasen selv rettede mod Thorsen 4.6.: 'En dårlig sag bør ikke kuldkaste en god lovgivning.' Tilsvarene udtalte Marianne Giese senere på FAFs (filmarbejdernes fagforening) vegne, at det var svært at solidarisere sig med Thorsen, når man derved blev årsag til instituttets lukning. Thorsen kunne ikke have fået en klarere bekræftelse af sin påstand om, at kultureliten kun interesserede sig for snablen i de offentlige kasser.

Til gengæld var Thorsen selv ved at blive rangeret ud på et sidespor, og det samme var den folkelige protest. Den var blevet samlet op og rettet ind af de politiske partier, og det blev nu snarere deres linie, der afspejledes i de fortsatte læserbreve.

Nu gjaldt det ikke så meget kulturen – og slet ikke finkulturen – men skattetrykket som følge af statens ødselhed, som bl.a. Jesusfilmprojektet var eksempel på. Problemstillingen var blevet vendt rundt og druknede Thorsens opgør med kultureliten, som kunne have gjort ham til noget nær en folkehelt i 60erne. Og når Søndags-BT i august 75 kunne lade hans mor fortælle 'om sin mærkelige søn' – under overskriften 'Hvem skulle forstå Jens Jørgen Thorsen bedre end hans mor?' – så var provokationen uskadeliggjort, og Thorsen reduceret til et psykisk tilfælde og almindeligt ugebladsnavn. Selv koncentrerede han sig nu også mest om den juridi-

ske side, som tidligere kun ville have affødt flabetheder.

Selv om bevillingen var givet, så betød kammeradvokatens indblanding, at Thorsen ikke kunne være sikker på, at den ikke alligevel blev trukket tilbage – endda når projektets private midler var opbrugt, for de skulle bruges, før statsgarantiens penge blev udbetalt. Thorsen krævede da udsættelse af instituttets frist og fik det, men bandt derved også sit projekt til en tidsfaktor, han ikke selv kunne påvirke. Han var nu nødt til at vente til kammeradvokaten fik sig nørklet færdig.

I mellemtiden prøvede han med skrivelser og argumenter at påvirke resultatet og udgav desuden manuskriptet i bogform. Da ingen reagerede, indgav han selv politianmelde imod det gennem kunstnervennen Tom Krøjer 16.12.75 for overtrædelse af blasfemibestemmelsen og ophavsretslovens droit moral bestemmelse, som begge lå i ministerens opdrag til kammeradvokaten.

Den kristne protest havde hele tiden knyttet sit håb om retssikkerhed til blasfemiparagraffen, som imidlertid længe var blevet regnet for forældet og flere gange foreslået ophævet. Dog eksisterede den jo fortsat, men rigsadvokat Per Lindegaard, som i givet fald skulle føre sagen, udtalte, at han ikke ville rejse sag, og 'Uanset hvilket resultat kammeradvokaten kommer til, vil det ikke påvirke min indstilling.'

Thorsen havde spillet højt og så ud til at have vundet: *Det er en stor sejr over de reaktionære. Hvis Jesus havde haft samme chancer som mig, dengang han blev dødsdømt for blasfemi, var han aldrig blevet korsfæstet. Kristendommen ville ikke have eksisteret, og jeg ville ikke kunne have lavet nogen film.*

# *Skakmat 1976*

Thorsen havde selv ment, at en blasfemisag var usandsynlig, og der var jo heller ikke blevet rejst sag i 1973, hvor protesterne gik på det blasfemiske. Men trods den nye sejr var Thorsen alligevel trængt i defensiven af ministerens truende holdning og kryptiske bemærkninger i pressen og i skrivelser som bl.a. et svar på en klage fra Björkman, hvor der stod, at instituttet –

*... ifølge sagens natur ikke uden videre kan yde statsmidler til støtte til projekter, der er eller i sin endelige udformning må formodes at blive i strid med dansk lovgivning...* (og det) *er nærliggende at forvente, at den færdige film vil indebære en overtrædelse af blasfemibestemmelsen eller reglerne om beskyttelse af den klassiske litteratur.*

## *Droit moral*

Kammeradvokat Paul Schmidt havde oprindelig lovet svar i løbet af få uger, men der skulle åbenbart mere til at få ophavsretten kørt i stilling. Droit moral-reglen skal beskytte kunstskatte, hvor ophavsmanden og dennes arvinger ikke selv kan gøre noget. Den var bl.a. fremme, da cowboytøjfirmaer i 60erne havde iklædt klassiske malerier deres tøj – f.eks. 'Mona Lee' – men sagen blev opgivet. Flere juridiske eksperter udtalte sig både i 73 og nu mod dens brugbarhed overfor Jesus-projektet, bl.a. fordi den lige nøjagtig ikke omfattede evangelierne, da de var særskilt beskyttet af blasfemi-paragraffen – og fordi forvanskningen skal være sket, så den kan forveksles med originalen, mens der intet er til hinder for en fri gendigtning.

Kammeradvokatens udtalelse er ikke en dom eller på nogen måde bindende, men kun et råd til hans klient, og afgørelsen om eventuel tiltale ligger hos ministeren selv, hvor kulturministeriet havde et særligt droit moral udvalg med repræsentanter for retsvidenskaben og kunstvidenskaberne. Det blev imidlertid ikke inddraget, og da kammeradvokatens svar endelig kom 8. marts 1976 skred ministeren øjeblikkelig til handling på det grundlag. Heri blev projektet 'frifundet' mht. blasfemi-bestemmelsen, og efter en masse på den ene side og på den anden side – især den side, der gjorde bestemmelsen uanvendelig – konkluderedes, at –

*... en på grundlag af manuskriptet fremstillet film vil være stridende mod i al fald andet led i bestemmelsen i § 3, stk. 2* ('Værket må ikke ændres eller gøres tilgængeligt for almenheden på en måde eller i en sammenhæng, der er krænkende for ophavsmandens litterære eller kunstneriske anseelse eller egenart.'), *jfr. § 53, i ophavsretsloven. Thorsens tilsætning af bordelscener, seksuelle udskejelser m.v. skader evangeliernes egenart. Sammensmeltningen af Jesus- og Pierre-temaet forekommer mig også stridende mod bestemmelsen. Bedømmelsen ville have været mere sikker, såfremt droit moral udvalgets praksis havde været mere konsekvent og mindre lempelig.*

Da sprgsmålet var oppe i 73 havde såvel Matthiasen som ministeriets ekspert i ophavsret, kontorchef W. Weincke, afvist det og havde også beskrevet proceduren:

*Skulle kulturministeriet få en sådan anmodning måtte det ifølge tidligere praksis sende Thorsens manuskript til udtalelse hos en eller flere 'litteraturkyndige'...*

*Men spørgsmålet er om det ikke ville være misbrug af ophavsretsloven at bringe denne i anvendelse i Thorsen-sagen...*

*Man vil måske på grundlag af filmen kunne sige at religiøse følelser er blevet krænket, men næppe kulturelle interesser, der knytter sig til litteratur og kunst. I så fald er det ikke ophavsretsloven, men straffelovens blasfemibestemmelse, der skal anvendes, hvis man vil forfølge sagen.*

Og Weincke tilføjede:

*Man kunne sige, at en henvendelse til ministeriet ud fra droit moral reglen ville være et taktisk kneb for at få standset filmen.*

Weincke havde ikke ændret mening i 76. Det fremgår af hans bog Ophavsret (med forord dateret april 1976!), hvor han nævner kammeradvokatens vurdering og anfører, at – *Det kan forekomme lidt søgt at bringe ophavsretsloven i anvendelse over for Thorsen-filmen, da det jo er religiøse følelser, der er krænket...*

Til pressen udtalte professor i statsret Peter Germer, der har skrevet doktorafhandling om ytringsfriheden: 'At man bruger ophavsretsloven til at knægte den kunstneriske ytringsfrihed er en utilstedelig procedure.' Og lrs. Jan Schultz-Lorentzen, formand for Dansk Kunstnerråds udvalg for ophavsret: '... ugyldigt og uanvendeligt.' Og ophavsretseksperten professor Mogens Koktvedgaard: '... klart falsk argumentation... Det har intet med jura at gøre.' M.fl.

## *Bestyrelsen*

Dagen efter kammeradvokatens svar skrev Matthiasen til FI-bestyrelsen (9.3.76):

*I overensstemmelse med redegørelsens konklusion finder kulturministeriet, at en film produceret på grundlag af det fo-*

*religgende manuskript vil være stridende mod bestemmelsen i ophavsretslovens § 53, jfr. § 3, stk. 2.*

*Ministeriet skal herefter tilkendegive bestyrelsen, at det givne tilsagn om støtte til produktion af en film, der må anses som lovstridig og derfor ikke kan forventes lovligt at kunne vises offentligt i Danmark, efter ministeriets opfattelse er ugyldigt.*

Men stadig var det jo op til bestyrelsen, som skulle mødes 12. marts.

Det meste af pressen rystede på hovedet på lederplads: 'Mange løjerligheder er i vente', skrev Politiken, stakkels Aktuelt var ved at få kamelen i den gale hals, og 'at ophavsretten bruges som påskud, virker ikke så rart', mente Venstre-pressen.

Højrefløjen i folketinget rystede dog ikke på hænderne. De Konservative ville være sikre på, at bestyrelsen forstod situationens alvor, og anmeldte 12. marts forslag til ændring af filmloven, så ministeren kunne gribe ind over for bestyrelsen – og gav forslaget tilbagevirkende kraft (!) til 11. marts, så udbetalinger til Thorsen kunne hindres. Ninn-Hansen bøjede hensigten i neon:

*Formålet er naturligvis at hindre statslig støtte til Jesusfilmen... Forslaget kan gennemføres hurtigt, hvis institutbestyrelsens afgørelse er positiv overfor Jesusfilmen.*

Bestyrelsesmedlemmerne udtalte til pressen, at de var helt klar over det politiske pres.

På mødet blev støttetilsagnet trukket tilbage med den taktiske formulering, som var blevet anbefalet af repræsentantskabets næstformand Jørgen Leth, at 'det udelukkende sker på grundlag af Kammeradvokatens vurdering, som ministeren har gjort til sin.' Bolden blev fikst spillet tilbage til ministeren, men samtidig fralagde bestyrelsen sig ansvaret for sin egen beslutning og underkendte dermed sin egen beslutningskompetence og instituttets lovfæstede selvstændighed. Og Matthiasen tørrede den alligevel af på bestyrelsen i folketinget 23.4.: Først var der kammeradvokatens 'opfattelse af tingene. Så spurgte jeg filminstituttet, hvad deres opfattelse var, og de mente, at så måtte man trække støtten tilbage.'

Efter mødet udtalte bestyrelsesmedlemmerne, trods deres egen taktiske manøvre, at de ikke havde bøjet sig for politisk pres, men var blevet overbevist om rigtigheden i kammeradvokatens udlægning. Ekstrabladet, der som eneste avis havde støttet Thorsen i tykt og tyndt, foreholdt medlem Charlotte Strandgaard begrænsningen af ytringsfriheden i statsligt regi:

*Såvidt jeg har forstået, har Jesus-filmen mulighed for at blive finansieret af privat kapital.*

*– Vil det sige, at socialisten Charlotte Strandgaard går ind for privatkapitalistisk redning?*

*Det er selvfølgelig meget nemt at hive den med socialismen frem. Men tænk lige på: hvor blev kvindebevægelsen af i denne sag?*

Heller ikke Matthiasen kunne finde ud af det, og han forvekslede blasfemi og droit moral i et TV-interview, hvor han blev spurgt, hvorfor han ikke greb ind i så mange andre tilfælde, f.eks. overfor misbrug af Beethovens musik. Han svarede, at der jo ikke var mange, der ligefrem troede på Beethoven!

Også på folketingets talerstol gik der kage i det:

*Man kan diskutere, om det er hæderligt eller ærligt, eller hvad man vil, men det er inden for lovens rammer, og det,*

*der er afgørende efter min mening, er, at man har kunnet gøre dette. Det beviser, at man altså ikke kunne komme ud i de vanskeligheder, og at filmlovgivningen ikke er så dårlig endda, for kommer man ud på overdrevet, er der ikke nogen muligheder, og det er det, som jeg synes er det afgørende i denne sag.*

Angrebene på kulturlovgivningen havde fået frit løb, og selv her sneg der sig ironi ind, som f.eks. i et spørgsmål fra Fremskridtspartiet om en bevilling til teatergruppen Solvognen: *Lad derfor dette spørgsmål være en stille bøn om, at ministeren på ny vil finde den rigtige vej og eventuelt finde et eller andet om evangeliet eller ophavsretten, der kan standse bevillingen.*

Og pressen flød over med forargede, advarende og satiriske kommentarer. F.eks. fyldte Torben Krogh to fulde spalter i Information med gode ideer til minsiteren, og –
*Hvad skal han og filminstituttet f.eks. sige til Henrik Stangerup, når denne om kort tid vender begejstret hjem fra Brasilien med sin Erasmus Montanus-film? Det bliver ikke nemt at forklare Stangerup, at hans films blivende opbevaringssted ikke bliver filmmuseet, men kriminalmuseet.*

Jørgen Nash og Tom Krøyer udtalte til Ekstrabladet, at de ville indgive anmeldelse om brud på ophavsretten mod samtlige præster, biskopper og paven, og Aktuelt spurgte en række præster om de mente, at de nu skulle have tilladelse til at citere Bibelen. Resultatet var fifty-fifty.

Filmmuseets direktør Ib Monty, der som medlem af FIs repræsentantskab havde rådet bestyrelsen til at stå fast og tage kampen op, trak perspektiverne op i en grundig gennemgang i Jyllands-Posten 24. marts – samme dag, som næste hug, lukningen af FIs Workshop, var oppe i folketinget:

*Og Thorsens kolleger i den danske filmverden, der aldrig har brudt sig om ham, og som aldrig har løftet en finger for at støtte ham, ånder nu lettet op. Endelig fik man lukket kæften på denne besværlige individualist, der har kørt sit eget løb, og som endog har formastet sig til at gøre grin med den litterære elite herhjemme… Det var let at ofre Thorsen til fordel for den nye filmlov, som holder så mange af dem i arbejde. Men det kan hurtigt vise sig, at man har ofret meget mere end Thorsen. Den dårlige samvittighed kan også aflæses i de undskyldninger, man har set stablet på benene…*

*Iscenesætteren af det hele, Jens Jørgen Thorsen, har man kun kunnet vinde mere og mere for. Måske er han ikke nogen særlig god kunstner i traditionel forstand. Men på happeningens opråde har han vist sig suveræn. Ene mand har han kæmpet mod det kulturpolitiske establishment her i landet. Han har igangsat en kulturdebat af dimensioner, vi aldrig har kendt til før. Og man må håbe, at han ikke er kørt træt. I første omgang kan det se ud, som om han har lidt nederlag, men måske er det det modsatte. Uanset hvor genial eller modbydelig hans film ville blive. Den kunne dog aldrig blive andet end et anti-klimaks til det, der har udfoldet sig i de sidste firefem år i hans regi.*

*Jesus-filmaffæren vil utvivlsomt blive hans hovedværk. Den har allerede haft større virkning end nogen film nogensinde vil få. Den har givet os nye, skræmmende indblik i det politiske liv i Danmark.*

# Efterspil

I 1976 lykkedes det næsten Thorsen at gentage succesen i Sverige, hvor bølgerne gik lige så højt som i Danmark. Først støttede en privatmand, Sven Klang (jfr. Stelan Olssons film *Sven Klangs kvintet* fra 1976), men via Björkman kom manuskriptet til Svenska Filminstitutet, hvor Jörn Donner som konsulent indstillede det til støtte. Men svensk TV kunne nedlægge veto, og gjorde det.

Så gik der rygter om, at filmen skulle optages i England, hvor protesterne især fra kirkelige kredse blev langt voldsommere end i Danmark og Sverige. Efter fornyet fordømmelse fra paven trådte selv dronningen – modsat den danske – i aktion som overhoved for den engelske kirke og betegnede projektet som 'rather disgusting'. Thorsen blev – trods EF-regler og uden protest fra dansk side – nægtet indrejse i England med henvisning til risikoen for statens sikkerhed. Og uden Thorsen ingen Thorsen-film.

Næste udspil slog benene helt væk under projektets kristne modstandere. Op mod julen 1976 meddelte Thorsen, at filmen nu ville blive indspillet i Israel. Tanken om Thorsens indtog i Jerusalem og jøderne som medvirkende rejste en ny international proteststorm. På et regeringsmøde mellem jul og nytår blev planen bremset med henvisning til, at pornografi er forbudt i Israel. Belært af erfaringen gik det stadig hurtigere i hvert nyt land, hvor man forsikrede, at diverse borgerlige rettigheder skam var gyldige – for alle andre end Thorsen.

Efter disse begivenheder kunne man sætte sluttekster på Thorsens happening, der fra et situationistisk synspunkt må være verdenshistoriens største kunstværk.

Men Thorsen var ikke færdig. Både før og efter FI-bestyrelsens endelige afslag havde Ole Espersen fremhævet, at Thorsen havde alle muligheder for at vinde en sag mod instituttet (for dækning af afholdte udgifter) og kulturministeriet (for at få tilkendt støtten til projektet). Thorsen meddelte da også, at han ville rejse sag, men først klagede han til ombudsmanden over bedømmelsen af projektet i forhold til ophavsretsloven. Denne svarede, at det netop måtte være en sag for domstolene, samt at Thorsen i givet fald kunne vende tilbage for at få ombudsmandens støtte til en ansøgning om fri proces. Tydeligere kan man næppe udtrykke sig mellem linierne.

Retssagen kom til at vare i 11 år. Adskillige kulturpersonligheder betakkede sig for at indgå i det droit moral udvalg, som nu omsider skulle høres, men i 1981 sagde Martin Drouzy og Lars von Trier ja. Dommerne tilsluttede sig efter en omstændelig proces deres konklusion, at manuskriptet må betragtes som et nyt og selvstændigt værk, så droit moral-reglen ikke er relevant. Ministeriet gik fri, idet ansvaret blev placeret alene hos FI, hvis tilbagekaldelse af støtten blev dømt ulovlig 10. oktober 1989. Thorsen vandt – men erstatning og fornyet støtte fik han ikke.

Til gengæld kunne han så benytte instituttets nye 50/50-ordning (uden konsulentvurdering), der var blevet indført for at støtte de populære film, som biografejerne m.fl. i 73 og 75 havde ønsket, at støtten til Thorsen i stedet var gået til.

Og så kan man konstatere, at næsten ingen af de ca. 200 film, der i mellemtiden har opnået støtte, har påkaldt sig opmærksomhed ved at udfordre nogen eller noget.

*Fotos fra Thorsens Jesus vender tilbage.*

# *Hegel, The movie*

## *Om det situationistiske billedsyn og dets begrænsninger*

*af Carsten Juhl*

Længe før talefilmen muliggjorde, at tilskueren kunne kræve alt af filmen, formulerede filmens folk den mest omfattende ætetiske fordring til den kinematografiske kunstart, som den vestlige kultur har oplevet, nogen kunstart er blevet udsat for.

### *'Filmens fortrop'*

For næsten tre generationer siden, d. 7. januar 1920 offentliggjorde *Dagbladet* artiklen 'Svensk film' af Carl Th. Dreyer. Den begynder således:

'Dansk films sørgelige lod har været den, altid at tærske langhalm på det, man ude omkring i verden for længe siden havde forladt. Ingen af dem, der har haft noget at sige, har nogen sinde haft mod til at bryde en lanse for noget nyt, hvilket atter hænger sammen med, at filmens ledende folk herhjemme aldrig i forbindelse med deres stilling har følt et ansvar eller en mission'.

I denne artikel gjorde Dreyer sig ikke blot til talsmand for det nyskabende som sådan, men søgte også at bestemme dets indhold som en kombination af de amerikanske filmlandvindinger: 'Nærfotografiet, typen og realitetspræg' og af det, amerikanske film manglede, nemlig 'sjæl'. Det sidste fandt Dreyer i 'svensk kunstfilm', hvor Victor Sjöström blev fremhævet som eksemplet på en filmskaber, der havde formået 'at gøre sig til tolk for sand og ægte menneskefremstilling'.

Lad os kort tage disse fire kvalitets-punkter nærmere i betragning:

**a.** Nærfotografiet kan identificeres med det granskende eller undersøgende som sådan, med det, der gør filmens billede til noget, som også er beslægtet med laboratoriets eksperimenter. Kameraet som verdens-mikroskop.

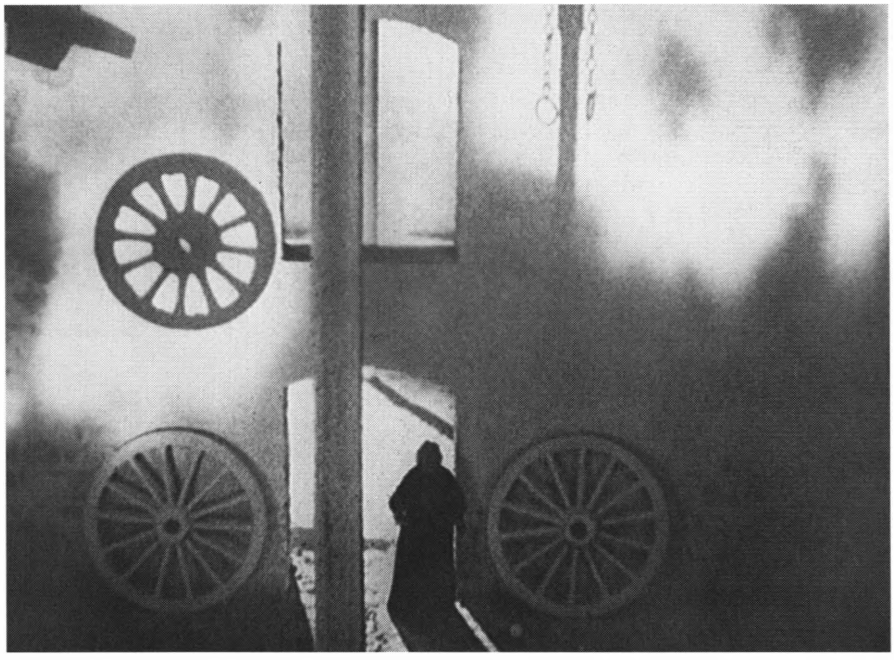
**b.** Typen er det særegne, det der 'stikker af', dvs. et æstetisk element, som bl.a. kendetegner Barokkens stil. De brede filmfortællende glidninger kan afbrydes af en særlig, uset kornethed i sekvensen: et ansigtstræk, et objekt eller en bevægelse flytter opmærksomheden fra handlingens flydende strøm eller fra intrigernes struktur. Den uro i billedstrømmen, som typen afstedkommer, kan imidlertid også omsættes til ny narrativ energi, kan virke som accelerator for kapløbet mellem billedernes sceneskift og handlingens enkeltepisoder. At disse to dimensioner i filmen ikke behøver hænge sammen ved harmonier, men kan bevæge sig ved diskontinuiteter, er en opdagelse, Dreyer gør sammen med de tyske og centraleuropæiske ekspressionistiske filmskabere.

**c.** Realitets*præget* indebærer en særlig forankring i den genstandsverden, kameraet optager. Vi kender spørgsmålet fra fotografiet, hvor den 'grundlagskrise', som filmen oplevede i slutningen af Første Verdens-

krig, allerede havde kendetegnet fotokunstens æstetiske og politiske valg, da den begyndte at kappes med det impressionistiske maleri et sted mellem 1860 og 1880. I forlængelse af Roland Barthes' overvejelser i *Det lyse kammer* kunne man her tale om filmens *dokumentariske* dimension: På spolen i kameraet afsættes et aftryk; verden er spolens *prægeform* eller *patrice* og spolen bliver til *matrice* for billed-aftrykket på lærredet. Som Umberto Eco har påpeget, så er der tale om en 'heteromatricitet' mellem virkelighed og film, men altså ikke om nogen 'fri' eller a-referenciel ikonicitet, som vi kender den fra det abstrakte maleri eller fra computergrafikken. At blive realitetspræget var indebærer selvfølgelig ikke nogen fordømmelse af den film, der søger at løsne dette præg så at sige 'indefra', dvs. ud fra billedplasticitetens egne muligheder, som Dreyer siden selv skulle gøre det med *Vampyr*s æsterisk-symbolistiske billedsprog, men et opgør med kulisse-filmen, med den teatralske opstilling af 'realiteten'. Dette fører os videre til Dreyers fjerde kvalitet:

**d.** Det *besjælede* eller den 'sande og ægte menneskefremstilling'. – Der er ikke blot tale om en humanistisk anstændighedsfølelse, men om et særligt *metafysisk engagement* på menneskesjælens side, som karakteriserer hele Dreyers filmproduktion. Det er her hans position som auteur viser sig, som en kunstner, hvis verdensopfattelse styrer måden, hvorpå filminstruktørens plastiske indsigter skal anvendes. *Auteuren* er jo den overgribende ophavs-instans, den særlige position i erkendelsen, som tilkommer det værkskabende subjekt. – Ved at betone denne dimension – f.eks. i modsætning til den russiske filmkunsts montage-æstetik – får Dreyer understreget noget andet end det omfattende teknologiske aspekt ved filmkunsten (som kan bruges til en begrundelse af, at det teknologiske hold-arbejde skulle kunne danne en kollektiv subjektivitet), nemlig kunstnerens sammenhængende 'ansvar' over for værket *og* over for verden. – Det metafysiske engagement hos Dreyer legitimerer dog også *auteurens* position, der bliver mærket af en diskret opbyggelighedsfordring.

**e.** I det ovenanførte citat følges substantivet 'ansvar' imidlertid af et andet, af ordet 'mission'. I den forbindelse skal jeg også gøre læseren opmærksom på Dreyers skrivestil i



*Dreyers Vampyr, s. 47 Jeanne d'Arc.*

1920: Den er tydelig avantgardistisk, påberåber sig ikke blot det nyskabende, men fordømmer eksplicit samtidens filmmiljø som værende konformt, ængsteligt osv. – Det er en femte dimension, som Dreyer endnu 'tog på sig' så sent som i 1960 i sit forord til Ebbe Neergaards Posthumt udgive *Historien om Dansk Film,* hvor han netop priste Neergaards evne til altid at være 'et godt stykke forud for filmens fortrop'.

## Filmen og avantgarden

Avantgarde-positionen tilhører den før-kinematografiske æstetik og dateres som selvforståelse ofte til Emile Zolas roman *L'OEuvre* fra 1886, romanen der skildrer det impressionistiske kunstmiljø mellem 1863 og 1876. Den systematiseres imidlertid med billedkunstens og poesiens 'ismer' i det 20. århundredes første halvdel, hvor især Dada-ismen og surrealismen centrerer værkskabelsen omkring opgøret med samtidens æstetiske konformisme og politiske institutioner. Det var dengang borgerskabet søgte at give sig et selvbekræftende *look,* hvis nedbrydelse syntes at måtte være udgangspunkt for enhver eksperimenterende kunst. En emblematisk tekst til belysning af denne tvedelte kultur er Poul Henningsens *Hvad med kulturen?* fra 1933, der netop afkræver kunsten et radikalt og i forhold til den etablerede smag undergravende engagement.

Filmen oplever som bekendt den radikal-æstetiske fordring på en todelt måde: I Europa forbliver forholdet til billedkunsten og lyrikken af stor betydning for den eksperimenterende film, således som det er blevet tydeliggjort i bl.a. Luis Buñuels og Man Rays selvbiografier. Anderledes går det i Sovjetunionen og USA, hvor det teknologiske kollektive aspekt trækker i retning af hhv. staten og industrien. Mens den sovjetiske statsfilm går kunstnerisk i opløsning, da opløbet til 30'ernes skueprocesser begynder i 1929, udvikler netop Hollywood sig i denne periode til at blive det 'filmens Mekka', som den franske digter, forfatter og reporter Blaise Cendrars døber filmindustriens hovedstad til i 1936. Med sin genreopdeling i melodrama, komedie, musical, western og krimier synes en tværgående filmæstetik at være blevet muliggjort, en æstetik, hvor scene-tempoet, intrigens narrative *drive,* billed-skønheden samt den teknisk-kompositoriske præcision i optagelse og klipning trækker filmen ud af en mulig billedkonflikt med politikkens og smagens institutioner for i stedet at projicere filmens plasticitet og fortælling ud i et andet firmament end den politiske kulturs og samfundets. I 1930'erne mente Abel Gance således, at filmen indebar indførelsen af et nyt 'elementært', visuelt alfabet', mens Blaise Cendrars udråbte samme medium til at udgøre den 'Tredje Verdensrevolution' inden for den menneskelige kommunikation: Den første var skabelsen af den

græske *polis*, hvor potentielt alle kunne diskutere deres indbyrdes forhold, den anden var Renæssancens trykketeknik, der muliggjorde, at al viden blev tilgængelig for alle, og den tredje udgjordes da af fotografiet og filmen, der tilrettelagde en 'ny menneskeåndens syntese', hvis 'sprog må blive filmen'[1].

Idet vi her skal undlade at beskæftige os med de mange forfattere, der frygtede, hvad Cendrars fejrede, så er det i spillet *mellem* den europæiske filmavantgardisme (fra f.eks. Rays og Buñuels eksperimentelle til Carnés og senere de italienske neorealisters folkelig udgave) *og* Hollywood, at vi må placere filmkunsten sidste avantgarde, *La nouvelle vague.*

Og *Den ny bølge* var da heller ikke en avantgarde som de foregående. Ganske vist gjorde François Truffaut markant op med den 'seriøse' franske filmrealisme og påviste dens letkøbthed og vulgaritet i artiklen 'En vis tendens i fransk film' (fra 1954), men der blev ikke fremlagt nogen sammenhængende æstetik, end ikke i spredte punkter, som Dreyer havde gjort 34 år før. Det var individuelle, indbyrdes meget forskellige, amerikanske, italienske og franske filmskabere, der blev fremhævet, og deres film blev især påskønnet som enkeltværker, der tilsammen dannede en film-'politik', formede et filmkunstnerisk *auteur*-standpunkt.

Tyve år efter skulle Truffaut se tilbage på de første *Cahiers du Cinéma*-tider og karakterisere den æstetisk-teoretiske holdning i sine tidsskriftartikler på følgende måde:

'Da jeg var kritiker, mente jeg, at for at en film skulle være vellykket, måtte den på en og samme tid udtrykke en *idé om verden* og en *idé om filmen: La Régle du Jeu* eller *Citizen Kane* svarede fint til denne definition. I dag forventer jeg af en film, jeg ser, at den enten udtrykker *glæden ved at lave film* eller *angsten ved at lave film*, og jeg interesserer mig ikke for alt det, der ligger derimellem, dvs. for alle de film, der ikke vibrerer.' (Fra indledningen til *Les film de ma vie.* Det er Truffaut, der kursiverer.

Ca. to år forinden havde Truffaut brudt med Godard (jvf. det berømte brev fra maj-juni 1973) og anklaget ham for at være noget i retning af en *radical chic*, en 'forsigtig' indtager af offentligt genkendelige avantgardepositurer, en skaber af grimasserende film, og det hele nogenlunde fra og med hans *Week-End* (fra 1967). Ud fra et helt andet perspiktiv, nemlig ud fra en indigneret anstændighedsfølelse, angreb Truffaut Jean-Luc Godard og anvendte – givetvis uden at vide det – ikke så få af de augumenter, som *Internationale Situationneste* (Situationistisk Internationale) havde gjort brug af i tidskriftets hudfletning af samme 'schweiziske' instruktør.

## *Den situationistiske æstetik*

Den situationistiske teoridannelse er en kompleks affære, med en historie, der omfatter en serie udgivelser, en organisations dannelse og opløsning samt et *korpus* af standpunkter, begreber og analyser inden for emnerne byudvikling, politisk økonomi, revolutionær strategi, massemedier, billedkunst, film, arbejderbevægelse og historie. Disse emner adskilles ikke af den situationistiske teori, men anses tværtimod at udgøre et enhedsfelt for gruppens kritiske og praktiske indgreb.

Fra den 22. februar til den 9. april 1989 afholdt Beaubourgcentret i Paris udstillingen 'Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps[2] – á propos de l'internationale situationiste 1957-1972' (Om nogle personers passeren gennem et ret kort tidsinterval – à propos Situationistisk Internationale 1957-1972).

Udstillingsarrangørerne var ligesom historikerne Raspaud og Voyer før dem (jvf. litteraturlisten) enige om at datere Situationistisk Internationales fødsel til den 27. juli 1957 i Cosio d'Arroscia (Italien), da Guy Debord fremlagde sin 'Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale' (Rapport om konstruktionen af situationer og om betingelserne for den internationale situationistiske tendens' organisation og aktion). I grundlæggelsesmødet deltog otte personer: En repræsentant for ' Londons psykogeografiske Komité', Debord og Michéle Bernstein fra 'Lettrisk Internationale/Potlatch' samt fem kunstnere fra 'Bevægelsen for et Imaginistisk Bauhaus' med Asger Jorn og Pinot-Gallizio i spidsen.

Det er ligeledes gængs lærdom inden for *I.S.*-studiet at periodicere gruppens udvikling ud fra året 1962, da de fleste af grundlæggerne havde forladt Internationalen, og *I.S*'s teoretiske og praktiske virksomhed ikke længere var centreret om udviklingen af en alternativ kunstnerisk plasticitet, men om skærpelsen af en radikal og altafvisende samfundskritik. Med altafvisende tænkes der her ikke blot på den etablerede økonomisk-politiske orden i verden, med dens penge- og statsmagt, men også på alle de former for organiseret og teoretisk kritik af denne orden, som kræver begrænsede omkalfatringer og ikke anser afskaffelsen af staten og lønarbejdet for at være enhver praktisk og teoretisk kritiks umiddelbare mål. Det siger sig selv, at den situationistiske teori i denne forbindelse kunne gøre brug af resultater fra den ældre revolutionære tænkeres virksomhed – såsom Bakunins statskritik og Marx' kapitalkritik – samt inddrage læren af revolutionsbevægelsen 1917-21, der i Rusland og Tyskland havde set henholdsvis en despotisk statskapitalisme og en socialdemokratisk arbejderbevægelse opløse det rådsdemokrati, de to landes revolutioner havde givet sig.

Hvorfor da betegnelsen 'situationist' i stedet for den i sådanne forbindelser mere gængse 'rådskommunist'? Det er her den æstetiske dimension kommer ind i billedet. Lad os citere fra det første nummer af *I.S.* (juni 1958), hvor ordene 'situation' og 'situationistisk' defineres:

'Konstrueret situation: Et øjeblik i livet, konkret og forsætligt *[délibérément]* konstrueret ved den kollektive organisering af en sammenhængende *[unitaire]* omverden og af et begivenhedsspil'.

'Situationistisk: Det som henviser til teorien om eller den praktiske aktivitet med at konstruere situationer'. (min overs.).

Det er vigtigt med det samme at understrege, at situationsbegrebet først og fremmest skal erstatte billedkunstens værkbegreb. Her kan situationisterne radikalisere hvad modernisme har forberedt, fra Dada og James Joyce's 'work in progress' frem til Cobras abstrakt-ekspressionistiske plasticitet.

For situationisterne er udgangspunktet for skaberhandlingen ikke længere kunstnerens livtag med naturens stofligheder, men derimod den radikale kritiks indgriben i samfundets kommunikationssystem, såvel den økonomiske som den politiske. Naturens stofligheder erstattes på en måde af et andet 'stof', nemlig af den sociale diskurs, dens billeder og tekster, mens plasticitetens forproblemer reduceres til spørgsmålet om situationens placering, indgrebets synlighed og effektivitet. Metoden, der følges, måden hvopå en så-

dan situation konstrueres, er *détournementets,* som vi på dansk har oversat med substantivet 'fordrejning'. I den citerede definitionsliste fra *I.S.* nr.1 står der følgende at læse:

'Fordrejning: Anvendes som en forkortelse af formuleringen: fordrejning af præfabrikerede æstetiske elementer. Integration af kunstartens nuværende eller fortidige produkter i en overordnet *[supérieure]* konstruktion af miljøet. Derfor kan der ikke findes situationistisk maleri eller musik, men en situationistisk anvendelse af sådanne midler'.

Vi har her at gøre med to forhold: Det ene vedrører de genstande eller fænomener, der inddrages i situationens konstruktion, det andet vedrører den konstruerede situations funktion eller opgave:

**a.** De 'præfabrikerede' elementer, som kunne inddrages, gik fra klassiske malerier, der tilsattes velvalgte talebobler, til tegneserie-figurer, der enten udtalte sig om revolutionære filosofiske spørgsmål eller blot var klippet ud af deres *kontekst* for i stedet at illustrere den situationistiske *tekst.* Fyrre år forinden havde Marcel Duchamp benyttet sig af trivielle objekter som pissoir-kummer, cykelhjul og flaskestativer på samme måde. Disse *ready-mades* var blevet udstillet som kunstværker i gallerier og havde dermed undergravet værk-*auraen,* billedkunstens særlige smagssættende autoritet. Sammen med de mere oplagte tegneserier blev kunstværkerne selv gjort til *ready-mades,* men uden den objektkarakter, der trods alt havde forlenet Marcel Duchamps arbejder med en egen skæv plastisk skarphed. Situationisternes *Ready-mades* var istedet 'konceptuelle', som vi ville sige idag, dvs. at de forlenede forholdet mellem billede og tekst, mellem hvad tilskueren kunne se og læse, men en anden slags skævhed, en trancendental, der ikke blot skulle skandalisere kunstsituationen, som Duchamp kom til at gøre, men skandalisere verden som sådan. Og dermed er vi nået til det andet forhold.

**b.** Modernismen kan givetvis opdeles på flere måder, en af dem må tage hensyn til spørgsmålet om værkets opbyggelighedsevne. For f.eks. *Bauhaus* og Mondrians neo-plasticisme er opbyggeligheden *legio,* for f.eks. Boccioni og Malevich *kan* den være resultatet af værkets modtagelse, men kunstværket bliver ikke til med en sådan opbyggelighed for øje; tværtimod: Såvel for den italienske futurist som for den russiske suprematist er værket blot en plastisk fornyer, en omskaber med stor destruktions- og konstruktionskraft.

Og det er vel også her forskellen ligger mellem Buñuels og Rays eksperimentalfilm på den ene side og Dreyers, Carnés og de italienske neorelisters spillefilm på den anden: De første fremviser billedgåder og symbolsprog eller måske ren porno blot ud fra en lidt skæv kameravinkel eller af en lidt akavet varighed, mens de andre forsøger glidninger i deres fortællinger, der skal forbinde de store metafysiske sandheder med de små menneskelige melodramaer. – Situationisterne forsøger at kombinere det ikke-opbyggelighedsstyredes skæve skarpheder, sådan som vi kender dem fra Duchamp og Man Ray, med overskridelsesvirkninger, og vel at mærke overskridelsesvirkninger, som skyldes en forudgående samfundskritik, en teorimæssig planlægning.

*Godards Week-End.*

---

At noget sådant kan lade sig gøre, skyldes imidlertid ikke omhu i udførelsen, f.eks. præcision i anbringelsen af taleboblen eller – som vi siden skal se – en særlig klippe-teknik ved inddragelsen af *ready-made* filmcitater, men derimod den radikale kritiks autoritet. – Auraen er blevet flyttet fra kunstværket til den situationistiske avantgarde, delvis mod den sidstes vilje …

## *Fra billede til avantgarde*

'Skuespillet har sin oprindelse i tabet af verdens enhed, og det moderne skuespils gigantiske ekspansion udtrykker totaliteten af dette tab: Både abstraktgørelsen af den enkelte arbejdsproces og den almene abstraktgørelse af produktionen som helhed, lader sig perfekt overføre til skuespillet, hvis *konkrete* væremåde netop er abstraktionen. I skuespillet *fremviser* en del af verden sig *selv* over for verden, og er den overlegen. Skuespillet er ikke andet end det fælles sprog for denne adskillelse. Hvad der knytter tilskuerne sammen er ikke andet end et uafvendeligt forhold til selve det centrum, der opretholder deres isolation. Skuespillet forener det adskilte, men det forener det som *adskilt.*'

Guy Debord *Skuespilsamfundet* (1967), §29. (Debord kursiverer. – min overs.).

I situationisternes forehavende efter 1962 ligger en underforstået opgivelse af billedet eller det billedlige som sådant. Såvel af det billede, vi gør os, når vi forsøger at forstå verden, repræsenterer os den, dvs. benytter os af vor forestillingsevne, som af det billede, vor fantasi eller indbildningskraft kan skabe *ex. novo,* dvs. plastisk, f.eks. pikturalt eller kinematografisk. Og denne opgivelse finder sted til fordel for det analytiske standpunkts prægnans og effektiviteten ved anbringelse, placeringen af dette standpunkt. At et sådant skift i det radikale udtryk har været muligt og nødvendigt skyldes iflg. den situationistiske teori den historiske udvikling.

Den situationistiske teori bygger med andre ord på en historieopfattelse; her henter den sin sin legitimitet og sin argumentationsform: gælden til Hegel er omfattende, som læseren vil kunne konstatere af det følgende. Det skal dog først påpeges, at vi i denne forbindelse ser aldeles bort fra, om situationisterne 'havde ret', dvs. om verden f.eks. havde haft en 'enhed' førhen, f.eks. i Barokkens eller Oplysningstidens samfund, en enhed som kapitalismen først skulle have afskaffet og siden genoprettet som en spektakulær, *ydre* enhed af grundlæggende adskillelser.

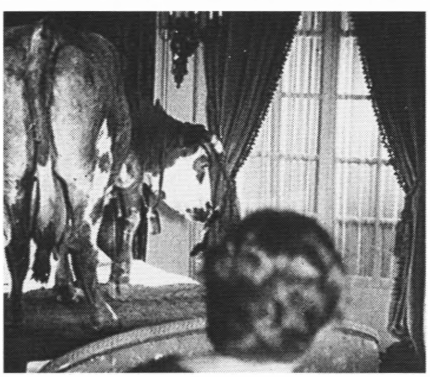
Af ovenanførte citat fra det situationistiske hovedværk *La Société du spectacle* fremgår det, at det 'spektakulære' er omsluttende og underkastende, og bogen indkredser skuespillets herredømme til at omfatte vareforbruget, masssemedierne og politikken. Vi har altså at gøre med en politisk-økonomisk splittet (kapitalistisk) verden, der holdes sammen af billedlige dominationsformer, billeder som både koloniserer vor dagligdag (arbejde, transport og vareafhængighed) og vor evne til at se denne dagligdag. Fremmedgørelsen har fået et nyt navn og er samtidig blevet udvidet: Den omfatter ikke

længere produktionsprocessen alene, men alle gøremål og kommunikationsformer i samfundet. Marx døbte denne udvidelsesmulighed for 'subsumtion', underkastelse, og det er den, situationisterne hævder, har virket ved hjælp af det spektakulære, ved en sammenhængende billedgørelse og iscenesættelse såvel af de magthavende institutioner som af de mellemmenneskelige udvekslinger.

Teorien om skuespilsamfundet udgør en radikalisering af den billedkritik, der formuleredes i løbet af 1960'erne i kølvandet på fjernsynets overtagelse af massekommunikation, en billedkritik, der i øvrigt også smittede af på tidens filmsyn[3]: I 1961 udsendte Daniel J. Boorstin sin bog *The Image,* hvori det amerikanske samfund blev kritiseret for at lade sig styre af 'pseudo-begivenheder'. Den danske oversættelse fik typisk nok titlen *Den syntetiske verden.* –Det omfattende og afhængighedsskabende ved billedmediernes og kommunikationsmidlernes nye rolle understregedes også af Marshall McLuhan i *Understanding Media.* Bogen, der udkom i 1964, var imidlertid langt mere raffineret argumenteret end Boorstins, idet den inddrog alle former for kommunikationsproteser (biler, telefoner, skrivemaskiner osv.): Den plæderede nærmest for den mediemæssige 'udvidelse af mennesket', for en særlig almengørelse eller 'globalisering' af de mellemmenneskelige udvekslinger, takket være de 'kolde og varme mediers' omsiggriben. Det drejede sig her om om kimen til en parakoksal teorifigur, som Jean Baudrillard i 1977 skulle koncentrere til det yderste i sin lille bog *I de tavse flertals skygge: Kommunikationen for kommunikationens egen skyld* havde erstattet *budskabet for magthavernes skyld.* Billedfiltret og billedmængden forhindrede en manipulation af seer-positionen, eller rettere: Instrumentaliseringen var gensidig. – Det kan nok ikke undre nogen, at Guy Debord i sin *Commentaires sur la société du spectacle* (fra 1988) afviser McLuhan, uden mange argumenter og på en nærmest overbærende måde.

Situationisterne mente i øvrigt ikke, de behøvede en reflektion ved hjælp af billeder, thi de havde den historiske *nødvendighed* på deres side, sådan som denne var blevet formuleret f.eks. af de unge hegelianske filosoffer Marx og Engels i *Den hellige familie* (1844). Proletariatet var en subjektivitet, som lå latent, i dag ville vi sige virtuelt, og pressende på verden, især på måden hvorpå denne verden skulle forstås. En sådan underliggende nødvendighed satte sig igennem som revolutionær bevidsthed og kunne udtrykkes som teori *og* praksis. Disse to dimensioner i den samfundsundergravende kritik lod sig ifølge situationisterne nemlig ikke længere adskille, hvad rådsrevolutionerne i 1917-21 havde vist. Disse rådsrevolutioner havde ophævet adskillelsen mellem den revolutionære organisation og den potentielt revolutionære klasse, proletariatet. I det små var de konstruerede situationer genskabelser af sådanne øjeblikke af revolutionær selvbevidsthed.

En situationskonstruktion havde med kunst at gøre på samme måde, som den havde det med teorien som adskilte dimensioner i en revolutionær bevidsthed. Og for situationisterne i 1960'erne var den revolutionære bevidsthed identisk med ophævelsen af denne adskillelse. Den



*Bunuels Guldalderen.*

havde til og med en eksistentiel dimension, thi ophævelsen af adskillelserne omfattede også ophævelsen af adskillelsen mellem dagligdag og politisk aktion. Ja først når denne ophævelse virkede, begyndte 'livet' (i de situationistiske tekster forekommer der en lang række glidninger mellem det at leve og det at overleve. Det var *I.S.*-medlemmet R. Vaneigem, der især fremlagde denne del af den situationistiske teori).

Ordet 'ophævelse' er forekommet allerede flere gange i den forudgående sætningskæde, så det er på tide, at vi uddyber det ved hjælp af et citat:

'I sin egenskab af at være en negativ bevægelse, der stræber mod o p h æ v e l s e n af kunsten i et historisk samfund, hvor kunsten endnu ikke er levet, er kunsten i denne dens opløsningsepoke både en forandringens kunst og det rene udtryk for denne forandrings umulighed. Jo mere storslået dens stræben desto mere er kunstens virkeliggørelse hinsides den selv. Denne kunst er nødvendigvis *avantgarde*mæssig, og den *er ikke.* Dens avantgarde består i dens forsvinden.' Guy Debord *Skuespillersamfundet* (1967), §190. (Debord kursiverer. – min over. og spatiering).

En af de mulige franske oversættelser af den hegelske term 'Aufhebung' er den af situationisterne anvendte *dépassement,* der også kommer til at indeholde den overskridelse og tilbagelæggelse, som den dialektiske ophævelse skal indeholde ifølge de radikale Hegel-fortolkninger.

Af ovenanførte citat fremgår det tillige, at vi i kunstens tilfælde har at gøre med en metamorfose: Når det kreative udtryk lykkes, fremtræder kunsten som bestanddel af en art historisk fællesanstrengelse, der samtidig får vist, hvor umuligt det er at skabe noget nyt *som kunst.* Tilbage bliver en avantgarde*virkning,* som ikke er kunst, men noget vi kunne kalde et radikaltkritisk destillat; en virkning, der kan minde om den transcendentale opbyggelighed, mange modernistiske kunstnere har tilskrevet eller får tilskrevet deres værker, selvom de i modsætning til situationisterne fastholdt værkernes plastiske identitet.

I den efterfølgende §121 uddyber Debord avantgarde-temaet, samtidig med, at termen *ophævelse* udfoldes en kende:

'Dadaismen og surrealismen er de to retninger, der har markeret afslutningen på den moderne kunst. Omend kun på en delvis bevidst måde er de samtidig med den revolutionære proletariske bevægelses sidste store angreb: [...] Dadaismen har villet *ophæve [supprimer] kunsten uden at virkeliggøre den;* og surrealismen har villet *virkeliggøre kunsten uden at ophæve den.* Det kritiske standpunkt, der siden er blevet udarbejdet af situationisterne, har vist, at kunstens ophævelse og virkeliggørelse udgør de uadskillige aspekter af en og samme *overskridelse [dépassement] af kunsten'.*

*(Debord kursiverer. – min overs.)*

## *Kritikken af J.-L. Godard og af Alain Resnais*

Inden for filmen repræsenterer Godard for øjeblikket vanernes og vær-

diernes formelle pseudo-frihed og pseudo-kritik, dvs. de to uadskillige udtryk for de erstatningsprodukter, der hidhører fra den rekuperede moderne kunst'. *I.S.* nr. 10, marts 1966.e14

Kunsten, der ophæver værket ved at fremstå som avantgarde er de modsatte af den 'rekuperede' kunst. Så når J. -L. Godard anklages for at være en rekupereret filminstruktør belemres Ny Bølge-*cineasten* med det vigtigste invektiv, der gives inden for den situationistiske teori.

Termen rekuperation kan oversættes med integration, og den indebærer altid konformisme og for kunstens vedkommende en instrumentalisering af det pågældende værk på den etablerede smags vegne. Rekuperationens mulighed skyldes – igen – den historiske udvikling: Ifølge den situationistiske æstetik er det ikke længere muligt at lave 'unilaterale' værker, dvs. plastiske udtryk med en individuerbar ophavsinstans, der så at sige skaber 'for egen regning'. Værdier og formsprog er i dag for 'dekomponerede', dvs. forfaldne, til at kunne stå alene: De må enten indgå i skuespilsamfundet og styrke dette (konformisme) eller udtrykke proletariatets selvbevidsthed (og udgøre en konstrueret situation). Så selvom konformistiske instruktører som Godard måske evner at benytte sig af skønheden ('om man vil' *som den anonyme* artikel tilføjer) på en behændig måde ved at kombinere formsprog, henvisninger osv., så er en sådan 'collage' 'utroskab mod elementet'. Mens *détournement*, 'fordrejningen, der oprindeligt blev formuleret af Lautréamont, udgør en tilbagevenden til en højere troskab over for elementet'. Og da *détournementet* altid indebærer en fordrejning af en i forvejen eksisterende frembringelse, en art kunstnerisk eller industriel original, så kan *détournementet* også defineres som et styret eller formålstjenligt simulakrum. Kunstens hovedbestemmelse siden Immanuel Kants transcendentale æstetik, nemlig det at være 'formålsløs', forkastes med andre ord af situationisterne og erstattes af en i tiden eller historien funderet emancipatorisk og afslørende plasticisme. Det er mere hegeliansk end G.W.F. Hegels tre binds æstetik er det, eller rettere: Æstetikken er blevet aldeles 'subsumeret' under samme filosofs historiefilosofiske metode.

For situationisterne pjattede Godard avantgarde-muligheden bort i manier og hensyn til etableret venstreradikal smag og ideologi. – Interessant nok var det den samme kritik, Truffaut udsatte sin gamle Ny Bølge-fælle for nogle år efter, at *I.S.* havde gjort det, og selvfølgelig uden at kende til den revolutionære gruppes kritik[5]. Forskellen er, at Godard for situationisterne blev til *sagens* fjende, hvorfor der i den citerede artikel står at læse: 'Når alt kommer til alt, så består godardismens nuværende funktion i at forhindre det situationistiske udtryk på film'. – Og året efter, i *I.S.* nr. 11, fra oktober 1967, skærpes denne bedømmelse, efter at Godard har vist sine maoistiske sympatier: Åndeløs' instruktør er ikke længere 'rekupereret', men selv en 'rekuperator', 'han er virkelig en søn af Mao og Coca-cola'.

Først længe efter maj-juni 68 udkom *I.S.* nr. 12, nemlig i september 69. Nummeret, der blev gruppens sidste, gennemstrømmedes af noget, vi i dag fornemmer som sejrssikkerhed eller i det mindste sejrsforventning. I Frankrig og Italien blomstrede rådsteorierne, der syntes at skulle kulminere med 'Det varme efterårs' decideret ikke-stalinistiske arbejderrevolter på halvøen. I kølvandet på maj-juni kom ikke blot den etablerede arbejderbevægelse men også den kunst i krise, der havde opfattet sig selv som værende i stand til at kombinere et radikalt budskab med et eksperimenterende og nyskabende formsprog. Og 'ånden fra 68' fik da heller ikke skabt nogen aller sidste 'isme' inden for billed- og filmkunst. *I.S.* nr. 12, triumferede – klædeligt diskret i øvrigt – med en meget lille artikel betitlet 'filmen og revolutionen', hvori det med anledning i Godardes kortfilm *L'Amour* konstateredes, 'at Godard i sin egenskab af at være en spektakulær fabrikant af en rekupereret kunsts pseudo-kritik umiddelbart er blevet *demoderet* af maj 1968-bevægelsen'. (*I.S.*'s kursiv).

Alain Resnais blev taget langt mere alvorlig end den 'den mest berømte af alle schweiziske pro-maoister'. Hele to artikler blev helliget ham og heri drøftedes hans film og ikke kun hans hensigter. Der var tale om to egentlig filmanalyser, en ære der ikke blev vist nogen anden instruktør, end ikke med tilbagevirkende kraft, som tilfældet kunne have været for de tre filmskabere, *I.S.* et par gange fremhævede, nemlig Th. H. Ince, Stroheim og Welles. Derimod var forholdet til Buñuel mere end tvetydigt: I René Vienets programartikel om situationisternes syn på kunsten i almindelighed og filmen i særdeleshed – fra *I.S.* nr. 11 – placeredes et 'alene' sammen med *L'Age d'or* i den liste over filmkunstens højdepunkter, som hævdedes at have afsluttet den 7. kunstarts 'kredsløb'. Men i *I.S.* nr. 10, var den spansk-mexikanske filminstruktør blevet anklaget for at være desillusioneret: Buñuel havde ikke kunnet undslippe den generelle mistillid, situationisterne nærede til de gamle surrealisters svækkede, æstetisk-politiske angrebslyst.

Behandlingen af Alain Resnais er imidlertid anderledes systematisk, selvom den kun kommer til at vedrøre hans første to spillefilm og af gode grunde, som læseren snart vil forstå:

Den første artikel forekommer i *I.S.* nr. 3, fra december 1959; den er usigneret og betitlet 'Filmen ifølge Alain Resnais'. Dens første linier lyder:

'Den 'nye bølge' af filminstruktører som for tiden gennemfører vagtskiftet inden for fransk film er først og fremmest defineret ved en åbenbar og fuldkommen mangel på kunstnerisk nyhed, om det så blot er på hensigtens område'.

Thi disse cineaster tror endnu på et frit kunstnerisk udtryk:

'Det kunstneriske udtryk er på ingem måde en sandfærdig self-expression [engelsk i teksten], en virkeliggørelse af den liv. Udråbelsen af 'auteur-filmen' er allerede forældet, før den faktisk har kunnet nå ud over forsættet og drømmen. Filmen, der virtuelt besidder en magt, der er stærkere end de traditionelle kunstarters, er for bebyrdet med økonomiske og moralske lænker til nogensinde at kunne være fri inden for den nuværende sociale tilstand'.

Man skal imidlertid ikke identificere Alain Resnais' film *Hiroshima mon amour* med den nye retning, påpeger artiklens anonyme forfatter og understreger nogle plastiske kvaliteter – men vi er jo også i 1959: Først og fremmest udmærker *Hiroshima mon amour* sig ved at lade dialogen, ordene i reciteret form strukturere og i det hele taget styre vor oplevelse af billedsiden. Dertil kommer, at Resnais selv har reflekteret over sin undersøgelse af filmmediet og bl.a. defineret *Hiroshima* en 'kommenteret lang kort-film' samt udtalt sit ønske om at stræbe mod 'en kinematografisk opera'. Derfor kan man heller ikke skille Resnais fra

Duras, iscenesættelsen fra manuset. Og der henvises til Faulkner, Proust og Joyce og disses behandling af forholdet mellem tid og fortælling for at konkludere:

'*Hiroshimas* tid, *Hiroshimas* forvirring udgør ikke en anneksion, som litteraturen har foretaget af filmen; de er en følge inden for filmen af den bevægelse, der har ført al skrift og først og fremmest poesien mod sin egen opløsning. [...] Det grundlæggende træk ved det moderne skuespil er iscenesættelsen af dets egen ruin. Betydningen af Resnais' film, der givetvis er udtænkt uden for dette historiske perspektiv, består i at have tilføjet det en ny bekræftelse'.

Det er hegelianisme, så det forslår: *Hiroshima* er vellykket *bagom ryggen på* sin ophavsmand! Historien har nærmest holdt (og måske indstillet) kameraet og dermed atter givet et eksempel på det, forfatteren til *Åndens fænomenologi* kaldte dens 'list'. – Er artiklens konklusion utvetydig, så er dens argumentation det modsatte: Thi Resnais fremhæves for at have taget rigtige *filmiske* beslutninger samt for at satse på noget så *Gesamtwerks*-agtigt som en 'kinematografisk opera'. Wagner var jo en folkloristisk hegelianer i sin æstetik, han havde blot erstattet den umusikalske og narrativt set sfinksagtige stat med den anderledes narrativt rytmebærende myte. Jeg er imidlertid bange for, at Resnais mere havde tænkt på Giuseppe Verdi end på *Gesamtwerket,* da han udtalte sig, som han gjorde, på f.eks. Verdis bearbejdelse af de Shakespeare'ske skuespil!

Og Resnais kom da også til at skuffe situationisterne på det grusomste: I *I.S.* nr. 7, fra april 1962, har Michéle Bernstein et meget omfattende opgør med Resnais' *L'année dernière à Marienbad,* der havde modtaget guldløven på Venezia-festivallen i 1961: Den er ikke andet 'end tilbageskridt og kunstlethed' samt en omgang 'under-Cocteau', hvad der i situationisternes pen er en alvorlig beskyldning, da Cocteau blev anset for at være en politisk suspekt surrealisme-*pasticheur* (hvorved vi i øvrigt kan se den enorme forskel, der er mellem Cocteau-beundreren Truffaut og *I.S.,* til trods for deres fælleskritik af Godards politiserende film-façon. En sidebemærkning: At den samme indvending fremføres fra så forskellige hold kan måske tyde på, at Godard fra og med *Pierrot le fou* (?) og til og uden *Sauve qui peut (la vie),* dvs. så længe han foretog politisk-didaktiske manøvrer inden for sine spillefilms plastiske rammer (jeg kender således ikke hans videooptagelser), faktisk lavede noget, man ville kunne kalde avantgarde-*kitsch,* dvs. grimasserede politisk-radikale standpunkter og undgik at komme i modsætning til den etablerede *new left*-smag...).

*Resnais' Ifjor i Marienbad.*

Mens situationisterne havde beundret lydbåndet i *Hiroshima,* så er det det, der skuffer i *Marienbad:* 'Dumhed, betydningsløshed og grimhed'. Hovedpersonernes indre monolog er ufrivillig komisk, fordi man i filmen 'ikke har noget at sige'. Den skyldige udpeges: Det er Robbe-Grillet, manus-forfatteren, der har tilintetgjort Resnais' talent. 'Ved at overlade ordet til Robbe-Grillet er han blevet narret; han er død. Han indrømmer sin kulturelle intetsigenhed. Han forstår ikke noget mere'. – Og Michèle Bernstein må konkludere: 'Der er ikke længere nogen tænkelig moderne kunstner uden for os'.

## *De antispektakulære film*

Det var ordene, der betød noget for den situationistiske filmæstetik, de udgjorde elementet, der skulle strukturere det billedlige. I den førnævnte programartikel af René Vient er §4 helliget frembringelsen af situationistiske film. Her står følgende opfordring at læse:

'Lad os især tilegne os dens [filmens] mest fuldbragte eksempler, de mest moderne, dem der har unddraget sig den kunstneriske ideologi endnu mere end de amerikanske B-film: Nyhedsudsendelserne, forfilmene og frem for alt reklamefilmen'.

Og det blev da også disse *Ready-made* sekvenser, der i 1970'erne leverede billedsiden til Vienets og Debords post-situationistiske film, *post* i det mindste i organisatorisk forstand, da Situationistisk Internationale opløste sig selv i 1972 med Debords og Gianfranco Sanguenettis 'cirkulære' *La véritable scission dans l'Internationale* ('Den rigtige splittelse i Internationale', et citat fra fejden mellem Marx og Bakunin om ledelsen af 1. Internationale).

På dette tidspunkt var *I.S.* endnu en ret mystisk sag i den brede franske offentlighed og kun kendt blandt læserne af tidsskrifter som *Invariance, Négation, Le mouvement communiste* og *Utopie,* læsere der efter 1968 søgte mere radikale standpunkter end hvad man kunne finde i den etablerede *new left*-bevægelses presse. Jeg erindrer endnu, hvorledes Ph. Sollers interviewet af Jaques Chanel i fransk radio svarede, da journalisten spurgte *Tel Quel's* redaktør om han var situationist: 'Det ved jeg ikke, der er ingen der ved, hvad situationisterne er for noget'.

Et par år efter var denne uvidenhed forsvundet: Da Guy Debord i 1974 viste sin filmatisering af 'Skuespilsamfundet', blev den lobhudlet ud over alle grænser i det mest *new left*-mondæne ugemagasin, pariserne kendte. I *Le Nouvel Observateur* dateret d. 29. april skrev Claude Roy en omfattende anmeldelse betitlet 'Hjerteknuseren'. Her kunne man blandt meget andet læse følgende passus:

'Det er sjældent, at man om en film har mulighed for at sige, at den er stærkt tænkt. Det er det, man først og fremmest må skrive om 'Skuespillersamfundet', som derved bliver et mesterværk af legende ironi og af kritisk humor.

Før den er en montage-film, er 'Skuespillersamfundet' et demonteringsforehavende. Ved på det mest uhøjtidelige at udplyndre og fordreje et omfattende materiale af nyhedsoptagelser, af sekvenser optaget i gaderne, af reklamefilm med nøgne kvinder, af pressefotografier, af stykker fra amerikanske westerns, af dårlige krigsfilm, af sovjetiske eller polske film, af reklamespots om mode,

ved at blande dem med 'skilte' forsynede med citater af Clausewitz, Marx, Machiavelli osv., ved at afbryde sine udsagn for mekanisk at advare tilskueren om, at fastholdtes den rytme, han har givet billederne, ville hans film blive gribende, 'men den vil ikke fastholde', fortsætter Debord udsagnene fra sin bog uden at kere sig om at 'illustrere' dem'.

Det var ren tilslutning fra et magasin, der stod det fransk Socialistparti meget nært! Og siden ville konsekrationen ingen ende tage, selvom den selvfølgelig ikke har haft indflydelse på 'linien' i de dele af fransk presse – såsom *Le monde* – der slutter op om hver af Debords udgivelser og gør dem til en begivenhed. Men Debord skriver også et meget prægnant fransk, omend uden nogen selvironi og med en patos, der kan undre; ikke mindst når der henvises til 1960-tesernes ufejlbarlighed og aktuallitet i dag, en generation m.m. efter.

René Vienets virksomhed i 1970'erne blev ikke helt så positivt modtaget, selvom den heller ikke gik stille af. Det var Vienet, som udsendte sinologen Pierre Ryckmans' lærde, antimaoistiske afhandlinger under pseudonymet Simon Leys i sin serie Asiatisk Bibliotek, der også offentliggjorde de vigtigste kinesiske systemkritikeres skrifter. Vienet lavede også anti-maoistiske film: Teksterne var bl.a. af Debord, Leys og Lu Xun, mens billedsiden bestod af *ready-made* sekvenser fra Hong Kong-*commercials,* Formosa-karatefilm og maoistiske propagandafilm.

I efteråret 1976 skrev jeg en artikel om Vienets og Leys' 'sinologiske' arbejde og forsøgte at få den publiceret i dagbladet *Information,* men forgæves. Den blev bragt af det yderst konfidentielle, stencilerede blad *Antipolitik* (nr. 1, 1977). – I Danmark kom konsekrationen først for elleve år siden, da Peter Laugesen, der selv var blevet ekskluderet af *I.S.* i oktober 1963, fik offentliggjort en halvsides artikel i *Information* d. 27. januar 1981. Den bar titlen 'Hænderne op og bukserne ned – Det ny proletariats avantgarde'.

## *Konklusion: lidt om pop og koncept*

Situationistisk æstetik er tematisk beslægtet med *Pop art* og med Koncept-kunst: fascinationen over det trivielle billede (nyhedsoptagelser, reklamer, tegneserier) deler den med den første, tekstsidens absolutte dominans over billedsiden deler den med den anden. I den førciterede programartikel afviser Vienet Popkunsten, 'der opsplitter tegneserien', mens situationisterne 'tværtimod ønsker at give tegneserien dens storhed og dens indhold tilbage'. Popkunstnerne var for kreative, mens situationisterne hævdede, at de var bogstavelige og direkte, tog de genrer på sig, de benyttede sig af.

Koncept-kunsten kendte *I.S.* ikke. Joseph Kosuths og Lawrence Weiners tekst-opstillinger ville nok også have virket for nøgterne og u-deklamatoriske på Debord eller Vienet. For rettede mod synssansen, dvs. trods alt for plastiske; især Kosuth, der i slutningen af 1960'erne benyttede sig af den strukturalistiske semiologi og af objekter (ganske vist *ready-mades* som stole og kasser) i sine betydningsundersøgelser. Ikke desto mindre henviste Kosuth til den gæld, han følte, han stod i til Debords *Skuespilsamfundet,* da han besøgte Det Kongelige Danske Kunstakademi i februar 1991 i anledning af den danske udgivelse af den amerikanske Koncept-grundlæggers *Skrifter 1966-1990.* Og den omhyggelige læser vil da også finde mere end et udsagn i denne bog, der ihukommer den særlige, enkle og henvisningsløse prægnans, der kan karakterisere den situationistiske sætning. Der er blot avantgarden til forskel.

For 1960'ernes store retninger inden for billedkunsten – Pop, *Minimal art,* Koncept og *Land art* – var avantgarde-funktionen ophørt med at eksistere; der kunne i det mindste ikke længere skabes indsigtsbefordrende, nye plastiske værker ud fra en sådan position. For *I.S.* forholdt det sig omvendt: De nye plastiske værker lod sig ikke længere skabe, der var kun avantgarden tilbage, skulle en undergravende indsigt kunne tilvejebringes. En sådan indsigtsfuldhed blev meget udbredt, en tid, i det mindste inden for kunst, filosofi og litteratur, men først da *I.S.* forsvandt som organiseret gruppe. Siden fordampede også situationisternes syn på avantgarden. Eller rettere: Avantgarden mistede sin *aura,* muligheden af at udgøre et titanisk og isoleret, *kritisk* standpunkt. – I dag er der mange avantgarder, i det store og hele lige så mange som der er seriøst virkende, eksperimenterende billedkunstnere og filmskabere. Har kunsten en sag i dag, så er den flyttet tilbage til værket. Såfremt den ellers nogensinde fik forladt det.

## Noter

1. En anekdote: Efter at *Zéro de conduite* var blevet forbudt på grund af dens 'undergravende' karakter, opstod der nogle forviklinger mellem Jean Vigo og filmens producent Jacques-Louis Nounez. Så inden sidstnævnte godkendte Vigos og maleren Albert Rieras manus til *L'Atalante,* anmodede Nounez Cendrars om at sige god for kvaliteten af de tos arbejde. Cendrars mente, at manuset var upåklageligt.
2. Det drejede sig om en genanvendelse af titlen på G. Debords eksperimentalfilm fra 1959.
3. beslægtet er således K. E. Løgstrups kritik af filmens 'suggestionskraft' i *Kunst og Etik,* Gyldendal, Kbh. 1966.
4. Artikel betitlet 'Godards rolle'. Og i øvrigt første gang J. -L. Godard nævnes i *I.S.*
5. I Truffauts breve og skrifter er der i det mindste ingen henvisning til *I.S.,* ligesom dette tidsskrift heller ikke nævner *Ung Flugts* instruktør i et eneste nummer. Samme skæbne måtte i øvrigt også *Cahiers du Cinéma* lide.

## Litteratur


Roland Barthes:
*Det lyse kammer,* Rævens Sorte Bibliotek, Kbh. 1983.

Daniel J. Boorstin:
*Den syntetiske verden,* Gyldendal, Kbh. 1968.

Blaise Cendrars:
*Hollywood, La Mecque du cinéma & L'ABC du cinéma,* Ramsay, 1987.

*Der er et liv efter fødslen – Situationistisk Internationale 1958-69,* Rhodos, Kbh. 1972.

Guy Debord:
'Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale', i kataloget *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps – à propos de l'internationale situationniste 1957-1972,* Centre Georges Pompidou, Paris 1989.
*La Société du spectacle* (opr. 1967), Champ Libre, Paris 1971.
Dansk overs.: *Skuespillersamfundet,* Rhodos, Kbh. 1972.› *Commentaires sur la société du spectacle,* Éd. Gérard Lebovici. Paris 1988.

Guy Debord og Gianfranco Sanguinetti:
*La véritable scission dans l'Internationale,* Champ Libre, Paris 1972.

Carl Th. Dreyer:
*Om filmen,* Nyt Nordisk forlag, Kbh. 1959.

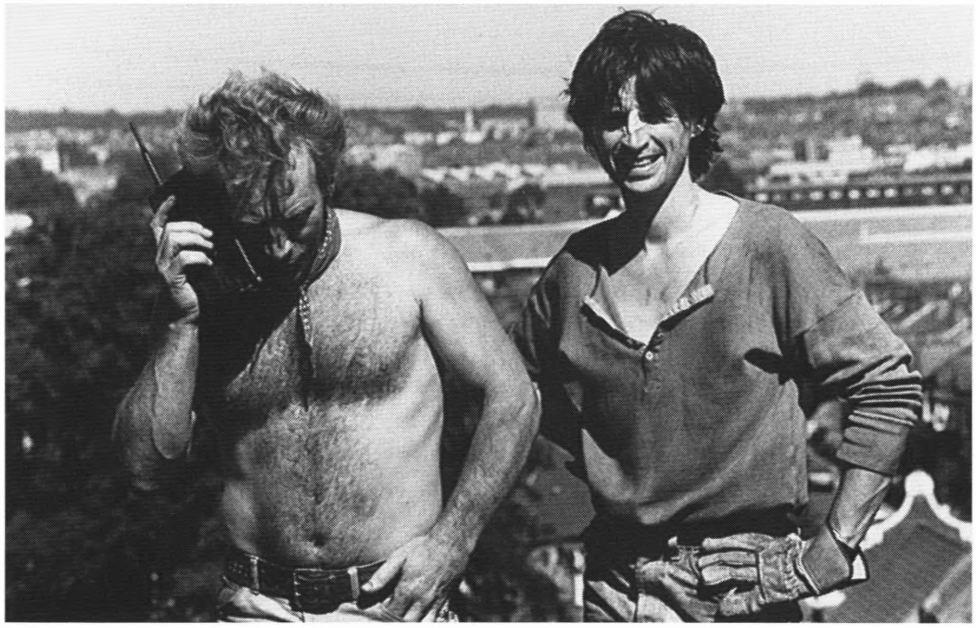
Umberto Eco:
*Sugli specchi e altri saggi,* Bompiani, Milano 1985. Delvis dansk overs.: *Om spejle,* Forum, Kbh. 1990

*Internationale Situationniste* nr. 1-12, 1958-1969, Van Gennep, Amsterdam 1972. forkortet *I.S.*

Marshall McLuhan:
*Understanding Media.* Da. overs.: *Mennesket og Medierne,* Gyldendal Kbh. 1967.

Jean-Jacques Raspaud/Jean-Pierre Voyer:
*L'Internarionale Situationniste,* Champ Libre, Paris 1972.

François Truffaut:
'En vis tendens i fransk filmkunst', *Se – det er film 3,* Fremad, Kbh. 1966.
*Les films de ma vie,* Flammarion, Paris 1975.
*Correspondance,* Hatier, Paris 1988.



# KEN LOACH VENDER TILBAGE

**Riff-Raff** (...) England 1991, I: Ken Loach, M: Bill Jesse, F: Barry Ackroyd, Mu: Stewart Copeland, Medv: Robert Carlyle, Emer McCourt, Rickie Tomlinson, Derek Young.

Ken Loach, født i 1936, startede sin karriere som skuespiller, men blev siden tilknyttet BBC, hvor han instruerede TV-spil i samarbejde med produceren Tony Garnett. Loach instruerede sin første spillefilm *Poor Cow* i 1968. Siden kom *Kes,* der markerede Loach's egentlige gennembrud indenfor spillefilm. Til dato står filmen *Family Life* (72) i de flestes bevidsthed som hovedværket i karrieren men der har været flere spille- og TV-film siden (bl.a. TV-filmen *Days of Hope* (75), *Fatherland* (86), *Hidden Agenda* (90)). Men i 1991 kom så *Riff-Raff,* hvor man oplever en væsentlig udvikling i det 'loachske' univers. Den nuancerede og fintfølende menneskeskildring er bevaret, og det politiske engagement er bevaret – det hele har imidlertid fået tilføjet en ekstra dimension ved hjælp af en god portion humor.

*Riff-Raff* handler om moderniseringen af en ejendom i London – der skal indrettes luksuslejligheder; den unge mand, Stevie, der netop er blevet løsladt efter en fængselsdom for småraperier, søger og får en tjans på byggepladsen. Stevie og de andre i hans sjak arbejder under elendige betingelser, idet sikkerhedsforanstaltninger i forbindelse med byggeriet er en by i Rusland. Ironisk nok er Stevie en af de mange tusinde i London, der står uden tag over hovedet. Men vennerne på byggepladsen er ikke bange for at give en håndsrækning i fritiden, så der findes hurtigt et nogenlunde beboeligt sted til Stevie. Og inden ret længe finder Stevie sig en pige, der, trods det at hun tilnærmelsesvis er tonedøv, drømmer om at blive en berømt sangerinde. Lykken varer ikke ved – forholdet til pigen går i stykker, på byggepladsen omkommer en mand som følge af de manglende sikkerhedsforanstaltninger og Stevie tager desperat til genmæle ved at brænde den halvfærdige bygning ned. Det lyder måske knap så humoristisk – men undervejs skildres hverdagen med temmelig megen lune og optimisme.

Loach har ingen ambitioner om at formidle sin historie gennem et snørklet, symbolmættet filmsprog, han ofrer hellere kræfterne på at gengive virkeligheden så autentisk som muligt. Han benytter f.eks. skuespillere, der er kendte med håndværksfagene, og som ved hvad det vil sige at lægge gulv, blande cement, lægge mursten osv. De fiktive personers baggrunde glider delvis sammen med skuespillernes egne, og optagelserne er blevet foretaget i samme rækkefølge, som forekommer i historien, hvilket befordrer en meget aktiv deltagelse i hele projektet fra skuespillernes side. Mange af personernes reaktioner og handlinger står uforklarede hen, f.eks. lader det til, at Stevies pige er ved at bevæge sig ud i et narkotikaproblem. Om det er livsrtruende – eller noget hun selv har styr på, lader filmen imidlertid stå åbent.

Kombinationen af det velkendte og det uforklarede, mener Loach, er det, der giver personer og historie tredimensionalitet – og som dermed vækker en naturlig interesse. Selv siger han: 'Man må føle, at der er noget uforklarligt ved folk – og man må fornemme, at der faktisk er mulighed for at ændre på filmens personer. Hvis man skal lave en film, og beslutningerne er taget på forhånd, vil historien blive død. Det er vigtigt, at skuespillerne selv kan være med i processen – jeg spørger tit 'hvad ville du selv gøre i sådan en situation', og hen ad vejen bliver historien levende'.

Ken Loach foretrækker at lave film på et lavt budget fremfor et alt for højt, for det lave budget, siger han, giver frihed til at afprøve muligheder og til at tage flere chancer. Loach har med indførelsen af det komiske element afprøvet et nyt område af sig selv i *Riff-Raff,* som er produceret på et relativt lavt budget. Det er en meget velfungerende film, og man kan således kun håbe, at der snart er skrabet midler og ideer sammen til endnu en god film fra 'Family Life' – faderens hånd.

*Maren Pust*

# GYS FOR HELE FAMILIEN

**Karlsvognen.** Danmark 1991. I: Birger Larsen, M: Ulf Stark & Birger Larsen, F: Bjorn Blixt, Kl: Birger Møller Jensen, Mu: Frans Bak, Medv: Søs Egelind, Palle Granditsky, Karen Hansen & Morten Schaffalitzky.

Nu er Birger Larsen på banen igen. Debutfilmen *Lad isbjørnene danse* (90) focuserede på barnets oplevelse af forældrenes skilsmisse og et deraf medfølgende miljøskift. Og i sin nye film tager Birger Larsen sådan set også afsæt i problemerne omkring en skilsmisse. *Karlsvognen* handler nemlig om en enlig mor, der tydeligvis har svært ved at finde sig til rette efter en skilsmisse. Hun påfører således børnene det ene ufrivillige miljøskift efter det andet – men ironisk nok har den 10-årige Linda og den 15-årige Matias lettere ved at tackle forandringerne end hun selv har.

Da mor Irma arver sin gamle faster Karlas hus, beslutter hun, at rive sin lille familie op med rod – endnu en gang – og flytter dertil. I nattens mulm og mørke ankommer de til huset, der ligger ude på det mørkeste bøh-land i Sverige. Allerede ved ankomsten begynder uventede og lidt mystiske ting at ske – huset virker sært 'levende'. Irma ænser det ganske vist ikke, hun tænker mest på sig selv, men børnene lader til straks at få forudanelser om uhyggelige hændelser. Inde fra huset høres pludselig klavermusik, men dette har nu en naturlig forklaring, idet det viser sig at være drengen, Tobbe, der har sneget sig ind for at dyrke og øve sin lidenskab – musik. Tobbe bliver hurtigt børnenes ven, han hjælper dem lidt til rette i skolen osv. Familien får også en anden ven, den gamle Torsten, der går Irma til hånde i hus og have, er temmelig underlig og har vist engang kendt afdøde faster Karla... Matias får desværre også en uven, på grund af en sproglig misforståelse i skolen kommer han på kant med egnens bisse – og da ubehagelige, anonyme angreb mod familien – såsom en hugorm i postkassen, møbler der flytter sig af sig selv m.m. – begynder at indfinde sig, tror han straks, at det er dette uvenskab, der er årsagen. Bissen, Svempa, er i virkeligheden en ensom stakkel, hvis far lader en del tilbage at ønske. I sidste øjeblik finder Svempa og Matias sammen om at afsløre den virkelige gerningsmand for alle ulykkerne – det viser sig at være et frustreret, voksent menneske!

Det er karakteristisk, at alle de voksne i filmen har det mere eller mindre skidt. Børnene ofres mere eller mindre stiltiende i et forsøg på at lindre de sjælelige smerter, der åbenbart accellererer med alderen – og det problem er væsentligt forskelligt fra det, der skildres i *Isbjørnene,* hvor barnets indre splittelse var det dominerende tema. Barnet, der kommer det stakkels voksne menneske til undsætning, er gennemgående i hele *Karlsvognen* – men et enkelt forhold skæres ud i pap som en tragikomisk ledetråd: Den lille musikglade Tobbe viser sig at kunne håndtere et hvilket som helst tangentinstrument med ubesværet indlevelse i et varieret udbud af genrer. Og det er mildest talt mere, end skolens musiklærer – der også er organist i kirken – har lov at prale af; musiklæren er typen, der drømmer om at imponere vidt og bredt med virtuose opførelser af dybsindige værker, men han kan ikke engang få de mest banale svensk-top melodier til at lyde nogenlunde. I skolen lader han Tobbe stå for musikledsagelsen i sangtimerne, mens han selv smutter ud af klassen – for at få en opstrammer? Som organist i kirken kan han dårligt være bekendt at stikke af, når sognebørnene synger salmer – han holder gode miner til slet spil ved at lade Tobbe udfolde sit talent ved orgelet, hvorpå han selv tager hele æren for de smukke toner. Tobbe under det usympatiske menneske den forlorne sejr. Efter skoletid møder han trofast op i kirken og øver salmerne, altimens læreren sidder hændervridende i baggrunden og lytter sig til sine egne drømmes opfyldelse.

Selvom filmen er finansieret som børnefilm, er dens budskab primært rettet mod voksne – hvilket naturligvis ikke gør den til en ringere oplevelse for børn. Udsagnet er, at børn har lettere ved at vende blikket frem mod nye, positive oplevelser i livet, fordi de ikke klamrer sig neurotisk til fortidens negative oplevelser. Jo ældre man bliver, jo tungere bagagen af traurige erindringer bliver, jo sværere er det at give slip på den. Et særligt rammende billede på sjælens påtrængende pulterkammer vises gennem den gamle mand Torstens figur. Alle de sære ting og sager, der engang tilhørte faster Karla, vil Irma gerne have flyttet, så hun kan få plads til sit keramikgrej. Nogle af tingene kan hun godt anvende til nye formål – bl.a. havemøbler – men hun viser ikke ærbødighed og respekt for dem, blot fordi de er gamle. Torsten hjælper i dagtimerne Irma med at flytte de gamle ting ud og de nye ting ind. Men om natten, når alle andre sover, vender Torsten tilbage til huset; og når familien vågner næste morgen, er faster Karlas møbler og andre efterladenskaber atter på plads. At Torsten ikke kan udholde at se de ydre ting miste deres betydning eller måske oven i købet helt forgå, er det håndgribelige tegn på hans tilbageholdenhed i forhold til at rydde op i det sjælelige pulterkammer.

Birger Larsen har en sjælden evne til at fortælle både med naturalistiske detalje-rigdom og samtidig med impressionistisk stemningsmarkering – og at han desuden præsterer et godt stykke håndværk, når det gælder en tilpas portion gys og uhygge, er en ekstra og velkommen dimension i den gode familiefilm.

*Maren Pust*

**Andre folks penge** (Other People's Money) USA 1991. I: Norman Jewison. Med Danny DeVito, Penelope Ann Miller, Gregory Peck, Piper Laurie.

Danny DeVito er lige præcis typen, der kan spille en hensynsløs børshaj med en kynisk kommentar, manden der så ublufærdigt som Joakim von And elsker penge – og kan slippe af sted med det med publikumssympatien i behold. Selvfølgelig kan han ikke slippe af sted med at kurtisere modstanderens kvindelige advokat, men hans hankatsforelskelse og jammerlige violinspil kan alligevel ikke gøre ham til grin, kun kær. DeVito spiller Wall Street tycoonen med rødder i Bronx og hans force er den ramsaltede ærlighed når han analyserer aktiverne i det hæderkronede og traditionsbundne New England firma, der er lige så stivbenet som den bundhæderlige Frank Capra-agtige Gregory Peck i chefstolen. Han er ædelheden selv og DeVito opkomlingen, der ikke tænker i mennesker og arbejdspladser, men penge. Og filmen lader DeVito få ubønhørligt og uomtvisteligt ret i sin analyse, men tabe som menneske, hvad han godt selv ved. Subtilt er det ikke, men kontant underholdende. *DN*

**Billy Bathgate** (...) USA 1991. I: Robert Benton. Med Dustin Hoffman, Bruce Willis, Loren Dean, Nicole Kidman.

Billy Bathgate er en knægt fra Bronx, Bathgate Avenue, der ser en alliance med den legendariske gangsterboss Dutch Schultz som en vej ud af den udsigtsløse tilværelse, der tegner sig for en fattig proletarunge i 30ernes New York. Dutch står som det lysende eksempel på succes, som knægten der er nået til tops og har fået penge, magt og indflydelse. Men da Billy kommer tættere på Dutch, opdager han bagsiden: en desperat mand i krise, jaget af politiet, og en mand der i utæmmeligt psykopatisk raseri myrder både mod- og medspillere. Forlægget er E.L. Doctorows roman, der handler om uskyldstabet og den amerikanske drøms korrumperende indflydelse: vil man nå til tops, må man betale prisen. Filmen finder en usikker balance mellem den klassiske gangsterfilms hårdkogte individualist og post-Godfather filmenes kritiske skildring af den amerikanske gangsterkapitalist. Og Benton gør det ikke nemmere for sig selv ved at fastholde Billy som den første persons-fortæller, der møder mord og vold uden at blive korrumperet. *DN*

**Boyz 'n the Hood.** USA 1991. I: John Singleton. Med Ice Cube, Cuba Gooding Jr., Morris Chestnut, Larry Fishburne.

John Singleton er en meget ung instruktør – 24 år – med et entusiastisk talent. Ungdommeligheden slår (heldigvis) igennem som alvor i et bombastisk engagement. Han er symptomatisk for en problematisering af de sortes situation i elendighedens samtidige Los Angeles, hvor bandekrige med dødelig udgang er dagens orden. For at gå imod elendigheden stiller Singleton med en stærk paternalistisk optugtelse, som kan virke hastemt på et dansk publikum – og som vitterligt også er sej at sluge. Det er ikke en kernefamiliens lovsang, men de klassiske faderlige dyder, der promoveres. Mon ikke de er en forudsætning for voldsanvendelse tillige? Det er en trossag. Hvad der er vigtigt er, at filmen er et hårdtslående engageret indlæg mod den accellererende vold i negerkvarteret – at negrene ikke har ansvaret for importen af narkoen, omend deres basale økonomiske forudsætninger ligger i distributionen af samme. Slaphed og eftergivenhed er uønskede egenskaber, forpligtelser og arbejde forudsætningen for et meningsfuldt liv. Er moderen væk, må den hjemmegående søn blot overtage de forpligtelser, der før var pålagt husmoderen – hun kan således sagtens – påstår filmen – erstattes, hvorimod manglen af en faderfigur vil være fatal. Der er immervæk et fuldbyrdet råb i reaktionens navn. I dansk sammenhæng er filmen meget informativ – virkelig meget informativ – på det sociologiske felt, snarere end et gribende kunstværk. *CN*

**Dødeligt bedrag** (Shattered) USA 1991. I: Wolfgang Petersen. Med Tom Berenger, Bob Hoskins, Greta Scacchi.

*Shattered* er en suveræn underholdningsfilm fra *Das Boots* germanske instruktør. Den kobler suspense med action i *Vertigos* locations fra Golden Gate til Cypresskovene og har desuden indlemmet en helikopterforfølgelse, der dog ikke helt når *North by Northwests* højder. Wolfgang Petersen får mærkbart Hitchcock updated med action og special effects af dimensioner – uden at de iøvrigt forstyrrer helheden. Filmens tematik er måske lige en tak for smart med hovedpersonernes antydede torso der ligefrem repeteres i bilvinduets splintrende glas, da denne kæntrer ud over et vejværn. Glasskårene er momentvis belyst, således at blodet i de enkelte skår står prentet på lærredet kombineret med diverse suggestive indklip af føreren (Tom Berenger) i faldet. Det er imidlertid værkets initialdeterminant, der implicerer det nok så bekendte trick med hukommelsestabet. Filmens titel *Shattered* svæver ligefrem foran katastrofebilens forlygter i en klaustrofobisk kørsel på en smal, tåget bjergvej, går derpå imod bevægelsesretningen for at smadre mod vinduet med et intensivt musikalsk brag. Wolfgang Petersen er befriende ligeglad med fundamentale regler angående plottets og mattebaggrundens sandsynlighed og rimelighed – han drøner afsted med en suveræn sans for solidt spil, hvilket er altafgørende for denne type films funktionsdygtighed. Handlingen er faktisk pragtfuld urimelig, men alligevel velmotiveret i de vitterligt dybt engagerede skuespillere. Ligeledes er suspense-elementet velplaceret i en 'trust your feelings'-ramme, og gyseraspektet holdes i ave af detektivens comic relief. Der antydes netop så meget psykologi, at man er fascineret, bundet. Denne film er i mine øjne et interessant studieprojekt som rendyrket entertainment, hvor alt skal fungere – og gør det, uden at være alt for påfaldende som løsning af en række gigantiske tekniske operationer, selvom det faktisk er, hvad der her er præsteret. Wolfgang Petersen har den sanselige fysik, som Hitchcock oftest manglede. Jeg finder ligefrem, at Hitchcock som underholder er slået på hjemmebane. *CN*

**Fisher King** (...) USA 1991, I: Terry Gilliam, F: Roger Pratt, Medv: Robin Williams, Jeff Bridges, Mercedes Ruehl, Amanda Plummer.

Vi kender Gilliam fra Monty Python – og fra *Time Bandits* (81), *Brazil* (85), *Münchhausen* (88) o.a. Og når det er sagt, vil enhver vide, at det nærmest er umuligt at give en kort beskrivelse af handlingen i en Gilliam-film; *Fisher King* er ingen undtagelse! En *sej* radiospeaker – alene tanken... – griber ind i nogle menneskers liv ved indirekte at være årsag til en uligevægtig mands desperate nedskydning af nogle gæster i en bar. Radio-fyren går ned med flaget, men hjælpes op igen, da han får muligheden for selv at hjælpe en af bargæsternes pårørende, der er blevet pip i låget af sorg. Afhængig af de enkelte personers oplevelse af verden skifter filmens fremstilling af samme: Vi ser eventyrlige, mystiske optrin – vi ser New York's dagligliv i en lille videobiks – vi ser det supermoderne, højteknologiske kynikermiljø osv. Sentimentalitet plejer ikke at være det, der plager Gilliam mest – men nu, hvor det mere end nogensinde er blevet et 'fy-begreb', har han fået kraftige tendenser i den retning. Det er jo smagssag, om man kan holde det ud, men det er under alle omstændigheder en ny udvikling indenfor det gilliamske univers – omend ironien truer med at udtørre tårekanalerne hver eneste gang, der er ansats til en ærlig oversvømmelse. *MP*

**For the Boys** (...) USA 1991, I: Mark Rydell, M: Marshall Brickman, Meal Jiminez, Lindy Laub. Medv: Bette Midler, James Caan, George Segal.

Titlen minder om en beredskabsfilm fra 2.verdenskrig, hvor hovedpersonerne, et umage showpar, da også starter deres rejse som underholdere ved fronten, der fortsætter over Korea – en halvhjertet krig – frem til Vietnam, den moralske katastrofe. Nostalgien udtrykker savnet af det sociale klima, der fandtes under en god gammeldags retfærdig krig som 2.verdenkrig, hvor et ædelt sind åbenbart prægede den amerikanske befolkning. Filmen maler med overordentlig bred og melodramatisk pensel fra det amerikanske underholdningsalbum, kompetent, klichefyldt, båret igennem af en veloplagt Bette Midler. Historien rundes af i et vammelt mindeshow, hvor alle implicerede ligner en opvisning i special effects. *CN*

**Frankie & Johnny** (...) USA 1991, I: Garry Marshall, M: Terrence McNally efter eget skuespil, Medv: Al Pacino, Michelle Pfeiffer, Hector Elizondo, Kate Nelligan.

To ensomme mennesker mødes, men efter hustruvold har Frankie (Pfeiffer) opgivet og afviser Johnnys (Pacino) tilnærmelser. Da Johnny til sidst giver op, standser hun ham – ok, den blå tandbørste er din. Tandbørsten som både symbol og dagligdag viser filmens gennemgående balance mellem smukt melodrama, hvor store følelser går lige til hjertet, og en vis hverdagsrealisme med genkendelige situationer, fanget på kornet. Marshall har droppet sit *Pretty Woman's* eventyrunivers, men historien er egentlig den samme, blot omplantet til mennesker på bunden af systemet, hvilket betinger realismen (luksus kan jo ikke være *realistisk).* Men det er ikke som dansk realismes gennemsnitlige genkendelighed. Vi er blandt fattige, fordi dette ydre også skærer til benet i det indre, ind til det elementære og fundamentale: ensomhed, sårbarhedens manglende

tillid til andre, sex uden følelser, kærligheden som sidste og eneste udvej. Herved vokser historiens symbolske lag med det egentligt almentmenneskelige ud af en hverdag, som de færreste nok genkender som deres egen, men alligevel oplever som realistisk, fordi æstetikken siger, at fattigdom er realistisk. Det er atter fiktionens grundliggende koder, Marshall viser sans for. Det lykkes sågar at få dådyrsmukke Pfeiffer til at se hærget ud, så hendes skønhed virker som den kommer indefra. Og så har Marshall og hans skuespillere også komediens timing, f.eks. da Johnny har 'glemt' kondomet – en scene balanceret, så enhver anden film må blive grøn af misundelse. *KS*

**Gode mennesker** (Goda människor). Sverige 1991. I & M: Stefan Jarl. Medv: Viggo Lundberg, Ernst Günther, Peter Hesse-Overgaard.

Arne Sucksdorffs fatale skridt fra dokumentarismen til melodramaet med *Drama i storskoven* (Pojken i trädet, 61) gentages endnu værre af Jarl. Gode dokumentarister er ofte basale moralister med svælgende hang til naturstemninger – når de nu engang har sans for naturen – men det er svært at sluge den misantropi, der lægges for dagen overfor voksne i forsamlingshuset i Österlen. Den vejes ikke op af den menneskelige præstation, der ydes af Ernst Günther.
Hesse-Overgaard har en helt håbløs rolle som mystifistisk retarderet dansker. I sine bedste øjeblikke har filmen mindelser om Både Ken Loach's *Kes* og Sucksdorffs *Det store eventyr.* *CN*

**Indian Runner** (...) USA 1991. I: Sean Penn. Med David Morse, Viggo Mortensen, Patricia Arquette.

Sean Penn har ofte nok spillet den tavse og forkrampede fyr, blandingen af hård og blød. I sin instruktørdebut, som han også selv har skrevet manuskriptet til, er de to sider splittet ud på to brødre. Den ene hjemmegroet politimand efter fallit med et landbrug, den anden Vietnam-veteran og en utilpasset outsider med et voldsomt og uregerligt temperament. I Kain-Abel historien er der ikke meget nyt, men i Penns billeder en fin stemning fra et øde Nebraska, der optræder sjældent på film. Filmen er tilegnet Cassavetes og Hal Ashby, og er i sin stil tydeligvis inspireret af en atypisk dramaturgisk tilgang med lange scener, ofte blot stemningskarakteriserende og -ladede. En debut der lovende antyder et nyt ukonventionelt talent. *DN*

**I ørnens kløer** (Shining Through). USA 1991, I & M: David Seltzer, F: Jan Bont, Mu: Michael Kamen, Medv: Melanie Griffith, Michael Douglas, Liam Neeson, John Guilgud.

Melanie Griffith tager til Berlin under 2.verdenkrig som spion og reddes på falderebet af sin chef og kærlighed, Douglas. Historien er spækket med løse ender og urimeligheder – f.eks. Douglas, der lystigt spionerer uden at kunne ét ord tysk – men det forstærker kun det eventyrlige og romantiske. Og så er der masser af begavede, flotte og originale detaljer i dette mix af *Nu går den vilde skattejagt* og *Casablanca.* Griffith, der klarer ærterne på erfaringer fra tidens spionfilm og er mere intelligent end de professionelle spioner. Hendes sødmefyldte fortællerstemme, der tilhører en rammehistorie, hvor hun interviewes og stoppes, da tyskerne taler tysk – 'fortæl på engelsk', og så taler alle engelsk. Douglas, der brænder hende af til operatur i New York, og så ender hun i operaen i Berlin med en tysk general (Neeson!). Zoo-turen med generalens børn, som hun guvernanter, og hvor hun i stedet leder efter jødiske slægtninge, men reddes af bomberne, der sender en forvildet zebra ud i ruinerne – et surrealistisk syn – så børnene kan fortælle hjemme, at de faktisk var i zoo. Kamerakøreture over en station med tusindvis af tyske soldater, gennem de tomme berlinske gader ved nat, gennem operahuset fra bag fortæppet helt op til hende på balkonen. Glenn Miller, damptog, hatte, den tyske pige med Veronica Lake-frisure, så længe hun er ven, osv. Det er bare en fornøjelse. *KS*

**De nøgne træer.** Danmark 1991. I: Morten Henriksen. Med Ole Lemmeke, Lena Nilsson, Michael Moritzen, Per Morberg.
Morten Henriksens Tage Skou-Hansen-filmatisering er pæn. På godt og ondt. På godt, fordi den erkender en traditionsbundethed som den behersker i en klassisk psykologisk udredning og billedbetydning, på ondt, fordi 'pæn' her også betyder 'kedelig'. Og temperamentsløs er den da i al sin noble klassicistiske fortælleteknik omkring det moralske dilemma om forholdet mellem Holger og Gerda efter at Christian såres. Kun det næsten Fassbinder'ske sidste billede, hvor Christian sidder selvtilfreds smilende med arm og ben bundet ind og ved, at han nu har krammet på Gerda, løfter sig.

Ole Lemmeke har et godt 'look' til rollen som Holger, men megen udvikling er der ikke i ham eller nogle af de andre. Som det er ved at blive sædvane, finder danske filmhold location i Polen, når Danmark anno dazumal skal rekonstrueres. Her ikke farvemættet og nationalistisk tonet som *Drengene fra Sankt Petri,* men indfarvet i gråblå tristesse og tilsyneladende med vilkårlige klimaskift. Men den trøstesløse polske provinsbyarkitektur ligner ikke Århus anno 43 og skaber mislyd i oplevelsen. *DN*

**Passionens labyrint** (Laberinto de Pasiones). Spanien 1982. I, M og Dekor: Pedro Almodóvar. Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Liné, Antonio Banderas, Fanny McNamara.

Settingen er den madrilenske punkscene, temaet er først og fremmest sex, og persongalleriet spænder fra en ufrugtbar østerlandsk ex-kejserinde og en homofil ditto prins over en 'frigid' gynækolog og dennes nymfomandatter til rockbands, incestofre, terrorister og alt hvad man ellers kan komme i tanke om af mere eller mindre farverige/chokerende typer. Handlingen er det umuligt at resumere på disse linier, men lad os nøjes med at sige, at den syndige babyloniske forvirring får en happy ending: et saftigt knald i de højere luftlag – 'á la Emmanuelle'.

*Passionens labyrint* er det spanske enfant terrible Pedro Almodóvars anden spillefilm. Sammen med debutfilmen *Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón* fra 1980, repræsenterer den Almodóvars tid som punker i den madrilenske subkulturbevægelse La Movida. Filmen, der gennemskinnes af en stærk trang til at gøre op med enhver form for autoriteter – i såvel moralsk, politisk og seksuel som smagsmæssig henseende – oven på Franco-regimet, synes mest optaget af at chokere for den chokerende effekts egen skyld. I 90'ernes Danmark virker det nok knap så stærkt som det, efter reaktionerne at dømme, har gjort det i Spanien i 1982, men dels i kraft af Almodóvars totalt respektløse humor, dels fordi filmen bærer temaer fra Almodóvars mere modne produktion – såsom *Begærets lov, Kærlighedens matadorer* og *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* – i sig i kim, er *Passionens labyrint* alligevel absolut værd at stifte bekendtskab med. *EJ*

**Pigen fra tændstikfabrikken** (Tulitikkutehtaan Tyttö). Finland 1990. I og M: Aki Kaurismäki. Med Kati Outlinen, Elina Salo, Esko Nikkari, Vesa Vierikko Silu Seppälä.

*Pigen fra tændstikfabrikken* er 3. del i Aki Kaurismäkis finske taber-trilogi, og har man set de to første – *Skygger i paradis* og *Ariel* – ved man tildels, hvad man går ind til: finsk socialrealisme med tungen i kinden. Det er alvorligt ment, men fortalt med så kulsort humor, at elendigheden bliver mindre grå end i de ægte socialrealistiske værker, som finsk film- og TV-historie er så rig på.

Iris, der bor i en tavs sameksistens med sin mor og sin stedfar, arbejder på tændstikfabrikken som sidste led i den lange mekaniske produktionskæde, der forvandler store træstammer til tændstikker i små æsker med etiketter på. Det er Iris' job at kontrollere, at disse etiketter sidder ordentligt. Glæder er der ikke mange af, og ejheller penge til at købe sig lidt morskab for, for lønningskuverten skal afleveres hjemme hver uge. Iris trodser imidlertid hustyrannen derhjemme foran fjernsynet og køber sig et festskrud, som giver pote på det lokale dansested. En Karl Smart tager hende med hjem og boller hende tyk. Glad er Iris, men Karl Smart replicerer med en check og et maskinskrevet brev med ordene: 'Skaf dig af med ungen'! Da vågner Iris til dåd: ved hjælp af en lille flaske rottegift går hun i gang med systematisk udryddelse af sine plageånder, og hvem der ellers måtte komme i vejen for denne moderne finske proletar-erinye.

Historien er ultraasketisk fortalt. Her er intet overflødigt. Personerne, der er kapslet ud i hver sin ensomhedsgruppe, udveksler så få ord som muligt, klipningen skjuler ofte centrale handlingselementer for os, og billederne er ribbet for enhver form for skønmaleri. Og alligevel er *Pigen fra tændstikfabrikken* – som de fleste af Aki Kaurismäkis film – et skoleeksempel på, hvordan man kan fortælle i billeder. Hver enkelt indstilling er så rig på betydningsfulde (og/eller mærkværdige) detaljer, at filmen kun vinder ved gentagne gennemsyn. Det er ikke ufortjent, at man har sammenlignet hans nøjsomme stil med Robert Bressons, men dog uden dennes katolske nådesbegreber. Kaurismäki er 100 procent solidarisk med sine personer, der alle er misfits i et rationelt, moderne industrisamfund, men solidariteten udelukker ikke humoren. Og så er der naturligvis, som altid, godt med lige dele swingende og traurig musik og eksotiske biler til at live op på misèren. *EJ*

**Rapsodi i August.** (Hachigatsu no kyohshikyoku) Japan 1991. I: Akira Kurosawa. Med Sachiko Murase, Hisashi Igawa, Narumi Kayashima, Richard Gere.

Akira Kurosawa er over 80 år gammel – men det lader ikke til at standse hans aktivitet i forhold til filmproduktion. Efter *Drømme,* der nærmest var et meditativt værk, giver han os denne gang en film, der ganske vist er poetisk, men hvor indignationen over en hel samfundsgruppe primært springer i øjnene.

*Rapsodi i August* handler om en gammel kone, hvis børn er rejst til Amerika for at be-

søge en mand, der påstår at være konens bror. Hun har haft så mange brødre, så hun føler sig ikke engang sikker på, at den i USA bosatte japaner er hendes rigtige bror. Konens børn – derimod – ønsker i høj grad at etablere kontakt med manden, der ejer en plantage og er umådelig rig. Den gamle kone nyder til gengæld sine halvstore børnebørn, der udviser stor interesse for familiens fortid i området omkring Nagasaki. Børnene udforsker og udspørger vedr. hændelserne i forbindelse med atombomben – og bedstemoderen fortæller gerne.

Man fornemmer, at Kurosawa nærer noget nær foragt for generationen efter hans egen, hvorimod den følgende generation åbenbart bibringer ham nyt håb. Krigsbørnene, påstår han, tænker kun på sig selv og materielle goder. Han har formodentlig ret, og set i lyset af traditionel, japansk kultur er dette forhold måske særlig slemt. Indenfor vestlig kultur kender vi også fænomenet – vi har bare ingen Kurosawa til at beskrive det i ligeså underfundige billeder. *MP*

**Savannah** (The Prince of Tides). USA 1991, I: Barbra Streisand, Medv: Barbra Streisand, Nick Nolte.

**P**at Conroys succesroman har dannet grundlaget for Streisands seneste film – hun spiller en af hovedrollerne, og har desuden også både instrueret og produceret. Hvis nogen fik for meget sang i *Yentl* (83), hvor Streisand ligeledes stod for instruktion/produktion/hovedrolle/manuskriptbearbejdning, da er *Savannah* til gengæld helt støvsuget for den form for musik. Filmen handler om et terapiforløb, hvor analysandens rolle er splittet op på to personer – en 'syg', ikke-kommunikativ kvinde og hendes 'raske', talende bror. Deres psykiater (Streisand) forelsker sig i broderen – og omvendt – men selvom der kommer en form for løsning af det psykiatriske problem, er læge/patientforholdet stærkere end kærlighedsforholdet, der dermed delvist går i sig selv til sidst.

På sin vis sætter filmen os i et dilemma: Som Hollywood produktion betragtet har den en særdeles sober fremstilling af de traumatiserede elementer i analysandens barndom; men selve terapiforløbet supper hen i det rene violinspil… Skal man da som tilskuer helt vælge filmen fra – foretrækker de mere dæmpede europæiske variationer over samme emne? – Ja, måske men man kunne også vælge at give den en chance alligevel, for den er absolut ikke noget uværdigt grundlag for sammenlignende studier: tekstforlæg vs. film – film vs. film – eller for den sags skyld slet og ret Streisand vs. Streisand. Et andet argument for at stifte nærmere bekendtskab med filmen er dens solide arbejde med filmsproget – den finder ikke på noget nyt og smart, men det traditionelle sprog, den benytter sig af, er immervæk rendyrket *filmisk* udtryk, dvs. formidling og fortælling indenfor de levende billeders egne rammer. *MP*

**En sort dag i Harlem** (A rage in Harlem) I: Bill Duke. Med Forrest Whitaker, Gregory Hines, Robin Givens, Danny Glover.

**M**ed Spike Lees stigende mainstream-appel og de stærkt omtalte debutfilm fra John Singletons *Boyz N the Hood* og Mario Van Peebles *New Jack City* har det i det sidste års tid ikke skortet på snak om en ny 'sort bølge' i amerikansk film.

Bill Dukes debut *En sort dag i Harlem* kommer hertil på præcis det rigtige tidspunkt til at blive sluset ind som endnu en del af denne bølge – komfortabelt måske, men alt for nemt: Lee, Singleton og Van Peebles er gadedrenge med kameraer i hænderne. De er den naturlige forlængelse af hip-hop'en, socialt indignerede åndsfæller til Public Enemy og Niggers With Attitude; de er kunstnere med en utvetydig politisk mission (og det er netop det der gør dem så bemærkelsesværdige, i en tid hvor den slags ikke rigtig er på mode).

Dukes film er derimod ren Hollywood. Den er sort på alle leder og kanter, fra romanforlægget af Chester Himes til rollebesætningen, men den er en rendyrket genrefilm uden et gram politisk polemik: Jackson (Forest Whitaker), en sygeligt indesluttet bogholder møder kærligheden i form af sexbomben Imabelle (Robin Givens) og er snart fanget mellem politi og rivaliserende gangstere i den blodige jagt på en kuffert fuld af guld. Duke er ingen ny, sort auteur. Han har en solid håndværksmæssig baggrund fra TV *(Hill Street Blues, Miami Vice, Falcon Crest),* og hans instruktion er fremfor alt båret af knivskarp kompetence, så poleret som Hollywood kan præstere det. Han er dog stadig en sort instruktør, og specielt i persongalleriet får han leget godt og grundigt med de sorte klicheer, han selv kender for godt (han har, med sin enorme krop og sit dystre, skaldede hovede, spillet Ond Neger i adskillige actionfilm). Men det bliver gjort på en måde, der gør filmen til pastiche snarere end besk racekommentar, stik modsat hvad en Spike Lee kunne tænkes at have fået ud af Himes' forlæg. *FK*

**Terminator 2 – Dommedag** (Terminator 2 – Judgment Day) USA 1991. I: James Cameron. Med Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Robert Patrick.

**H**vis man har haft en succes i Hollywood og vil gentage den, så skal man ikke foretage de store ændringer, men blot nøjes med at komme lidt stærkere krydderi på og gøre godt. En salgbar sequel er en, der forstår at holde igen med den narrative nytænkning og i stedet skrue op for effekterne. Succes er at gøre tingene større og bedre, ikke radikalt anderledes – kodeordet er gammel vin på nye flasker.

Faktisk er *T2* een lang refereren tilbage til originalen fra 1984 – og dermed er *T2* også en arketypisk (post-)moderne sf-film. Den er en ekstremt selvrefererende genre drevet til sin yderste konsekvens: et orgie af visuelle excesser placeret i et fantastisk univers, hvor intet eksisterer, som ikke er defineret enten af den tidligere film og dens opløsning af begrebernes årsag og virkning, eller af den stilistiske mode – en fascination af postindustrielt forfald og matsort højteknologi, Tech Noir – som har præget sf-genren gennem de sidste 10-12 år. Den er – præcis som Camerons *Aliens,* der fortsatte hvor *Alien* slap – en sf-sequel som i stedet for at udvide perspektiverne foretrækker at omformulere det kendte, så det er genren som ren og skær teknologi, der bliver det væsentlige. Men er samtidig en film, som ikke giver sig ud for at ville mere: *T2* er en præcis lige så velolieret maskine som sin hovedfigur, og på flere måder lige så skånselsløs i jagten på sit mål, men den hævder aldrig at være andet end en halsbrækkende tur i rutsjebanen.

*T2* blev lanceret med Guns'n'Roses-video, og den samme overfladiske, klichefyldte og frem for alt kommercielt kalkulerede oprørsikonografi går igen i filmen: fremtiden og de menneskelige værdier reddes af en småkriminel teenager, en psykiatrisk patient og et stort brød i rockerudstyr, komplet med Harley Davidson, og som modstander har de en velfriseret politibetjent i ulastelige pressefolder, samt et stort galleri af Systemets mænd – naive læger, videnskabsmænd og ordenshåndhævere. Når Arnold Schwarzeneggers Terminator til slut ofrer sig for menneskeheden (i en scene der emmer af kristen mytologi), virker det således mere som en nødvendighed i forhold til Schwarzeneggers renskurede image end et skridt videre i Tech Noir's centrale cyborg-tematik (maskinen der forvandles fra trussel til frelser). *FK*

**Ulvehunden** (White Fang) USA 1990. I: Randal Kleiser. Med Klaus Maria Brandauer, Ethan Hawke, Susan Hogan, Bill Moseley.

**P**ragtfuld film over Jack Londons klassiske historie om venskab, natur og opvækstens læreproces. Unge Jack kommer til Klondyke under det store guldrush i slutningen af 1800-tallet, franarres sine penge på kajen og rejser under mange strabadser pr hundeslæde ud til den afdøde fars tomme guldmine sammen med faderens gamle ven (Brandauer). Parallelt følges ulvehundens opvækst, og der dannes et skæbnefællesskab, hvor deres veje krydses og de ender som gode venner.

Den barske natur er naturligvis en naturlig stilisering for historiens enkle morale om de elementære livsværdier, som glemmes i den moderne civilisations distance til både den ydre og den indre natur. Menneskets behandling af begge naturer skildres gennem hhv. indianerne, der ligesom ulvene lever på naturens betingelser på godt og ondt, og de civiliserede, der enten er onde eller gode. De onde er ødelagte og destruktive, angriber andre mennesker og gør ulven til kamphund som meningsløs underholdning for masserne. De gode ændrer også naturen, de danner venskaber, som går ud over døden (Brandauer rejser med en kammerats lig, som han har lovet at begrave ude i vildmarken) og på tværs af det naturlige, som når ulven redder drengen fra en bjørn, og drengen redder ulven og de danner et venskab, hvor den bliver hund.

At de gode gerninger – og mennesket som moralsk skabning – ikke er i strid med den tredie natur (den højere mening, Gud, Skæbnen) fremgår af ulve-hunden som metaforisk krydsning mellem ydre og indre natur og mellem natur og civilisation. Det står da også overfor en skildring af vildmark, dyr og naturfolk som hverken gode eller onde. F.eks. er både ulvene og bjørnen farlige for hinanden og for mennesker, men de er ikke vist skrækindjagende (onde), og menneskene er lige så farlige for dem, mens hundekampene til gengæld viser de onde personer som skrækindjagende.

Filmen har i den grad hold på de komplicerede implikationer i de elementære konflikter, at den intelligent kan forløse sin historie dramatisk enkelt og visuelt storslået uden at forfalde til kunstige effekter og skønmaleri. Filosofien og den fremragende instruktion af dyrene genfindes fra Jean-Jacques Annauds *Bjørnen* (89), som ligeledes skaber den dybere erkendelse gennem oplevelse, som visualiseringen mestrer, og som er sandt bevægende.

*KS*