DURLEI

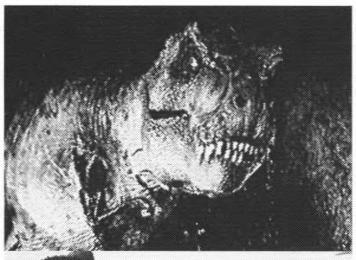
KOSMORAMA

205 * 39. ÅRGANG * EFTERÅR 1993 * KR. 45

JURASSIC PARK * INDOKINA * ORLANDO
UNDER DEN RØDE LYGTE * ERASERHEAD
AFRIKA * STJERNEPORTRÆT
MUSEUMSNOTATER

GRIP
DEPT

I N D H O L D



En tur i parken
Kaare Schmidt om Jurassic Park side 4

Hvor de ti bud ikke gælder
Kaare Schmidt om Indokina side 9

Før fødslen kommer døden
Maren Pust om Orlando side 12

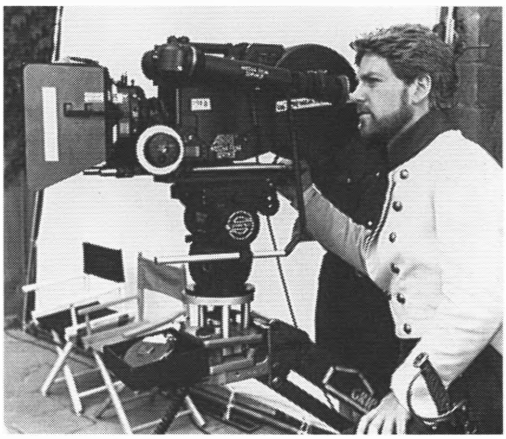
Zhang Yimou
Ole Steen Nilsson om Under den røde lygte side 14

I begyndelsen var sædcellen
Kassandra Wellendorf om Eraserhead side 20

Irene Dunne
Claus Kjær med et stjerneportræt side 25

Når musikken giver uro på skærmen og flimmer på hjernen
Bente Larsen om Dennis Potter side 30

Mali – et førende filmland i Afrika
Karen Hammer om afrikansk filmhistorie side 37



Danske spillefilm
Dan Nissen med boganmeldelse side 39

Det spektakulære og oplysende på video
Kim Foss om Museums Notater side 40

Libido og astronomi i kunstens hellige haller
Kim Foss om film på Statens Museum for Kunst side 43

Det indre melodrama
Birger Langkjær om filmmusik i Umberto D side 46

Værd at se
Englegård, Lydbilleder, Kodenavn: Nina side 49

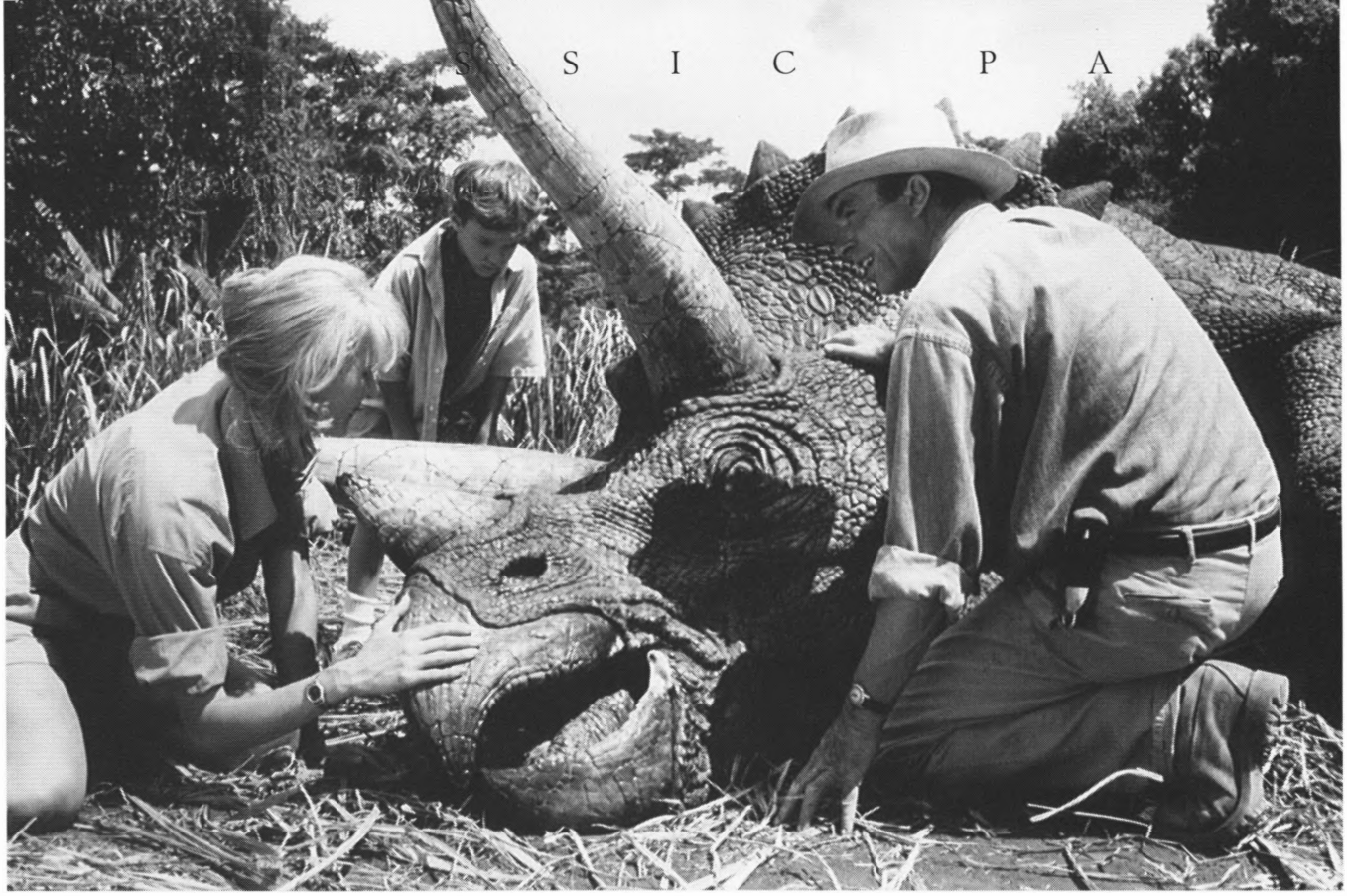
Tjek side 51

Forside: *Tilda Swinton i Orlando.* Bagside: *Clint Eastwood i lige på kornet.*
Side 2: *Fra optagelserne til Under the Tonto Rim (1933) – én ud af Henry Hathaways 8 Zane Grey-filmatiseringer i løbet af 2 år.*

KOSMORAMA
205 * Efterår 1993 * 39. Årgang

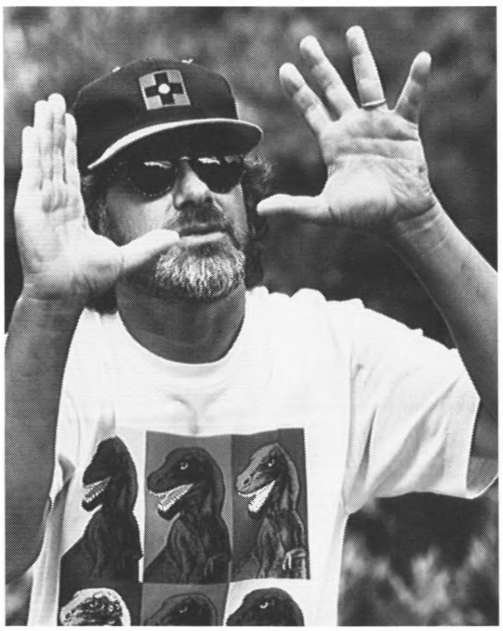
Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen og Kaare Schmidt. Layout: Maren Pust & Ole Steen Nilsson. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps, Holstebro.

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.



En tur i parken – hvor en god dino er en død dino

af Kaare Schmidt



Teorien er, at børn elsker dinosaurer, fordi de er uddøde. Ifølge Spielberg elsker dinosaurer også børn. Fordi de smager godt.

Et stille glas vand. Så bevæger vandet sig lidt. Der er en dump lyd som fjern torden. Igen, lidt nærmere, og stolen ryster, torden bliver til jordskælv. Forventningerne efter den massive forhåndsreklame tillader ingen tvivl. Nu kommer den, T-Rex. Pengene til bifbilletten er givet godt ud. Rutsjebanen er på vej mod frit fald.

Jurassic Park er på alle måder ren Spielberg. Her er påhit, der tvinger tilskueren ned i plydset med kold sved på panden. For derefter at blive løftet op fra stolen i ren poesi og blive sendt i dørken med en vits. Det går over stok og sten – også økonomisk, hvor filmen har slået *Batmans* rekord fra 1989 på 48 millioner dollars i premiereweekenden med to millioner og på de første tre

måneder har placeret sig blandt verdens ti største filmsucceser. I det Spielberg kalder 'the hyperspace-hyperbuck stratosphere'.

Nr. et er stadig *Borte med blæsten* (39), når regnes i antal tilskuere, eller når dens oprindelige indtjening i USA på 31 mio omregnes til 1993-dollars (omkr. 400 mio). Nr. to er Spielbergs *E.T.* (82) med 228 mio. Hertil kommer så udland (ca. samme beløb), TV og video (ca. samme beløb) samt forevisningsleddets indtægt (ca. samme beløb for hvert medie). Til investeringen på 60 mio i *Jurassic Park* skal lægges distributionsudgifter, dvs. salgsnet, de 3500 premierekopier (så mange biografsale åbnede den i) og reklame, så filmen ialt skal tjene 2,5 gange produktionsomkostningerne for at løbe rundt, altså 150 mio. Og publikum skal lægge omkring det dobbelt ved billetlugen, så biograferne også får smør på brødet. Det gjorde publikum de første tre måneder. Herefter er det bare om at få delt overskuddet i porten. De oprindelige 60 mio har vist sig at være en slags småpenge.

Ren Spielberg inkluderer samarbejdet med George Lucas, som var den, der opfandt *Indiana Jones* og selv fortsatte figuren i en prequel TV-serie, mere vellykket end Spielbergs TV-udflugter med *Amazing Stories* og *Tiny Toons.* Lucas' special effects firma Industrial Light and Magic har skabt den computer animation, som i nøglescenerne bringer dinosaurerne til live med en hidtil uset naturlighed. Det gælder ialt 6 1/2 minut – som det tog 18 måneder at fremstille – mens resten af dinosaurusoptagelserne er modelanimation, hvis sammenkopiering med realoptagelserne også er computerstyret, en teknik Lucas udviklede til *Stjernekrigen.* Princippet med samling af flere optagelser i billedet er det samme som i bagprojektion, der blev benyttet fra århundredskiftet, og bluescreen, der afløste i 70erne. Men teknikken er unægtelig forbedret.

Spillefilm er aldrig ren affilming, billede og lyd er altid en konstruktion, ligesom skuespillernes spil er det. Med udviklingen af de tekniske muligheder bliver der stadig mere at konstruere, men der kræves tilsvarende stadig mere at fortælle for at leve op til konstruktionen. En moderne film kan på et øjeblik vise, hvad man før brugte en hel film til at fortælle. En vej er mere komplicerede historier. En anden er at lade konstruktionen selv fortælle, lade billedvirkninger og lydeffekter få eget liv, så de – ligesom musik – bærer oplevelsen, ligegyldigt hvad historien så end er. Det kræver mere end at digte en historie. Og det er, hvad Spielberg gør i *Jurassic Park.* Den er nok ikke cinéma pure, men den er ren film.

Science fiction

Lucas og Spielberg bragte science fiction tilbage på banen i 1977 med hhv. *Stjernekrigen* og *Nærkontakt af 3. grad,* begge med visioner ud over de tekniske vidundere: Troen på en irrationel åndelig verden i en tid, hvor rationalismens systemfilosofi, bureaukrati og teknologi tror at kunne forklare, styre og forme alt og dermed reducerer menneske og natur til simpelt råstof. 'The Force' og de positive væsner fra det ydre rum fastholdt et indre rum – der hvor sjælen og verdensaltet mødes – midt i løjerne, som blev leveret med sans for det klassiske eventyrs livsbekræftende fantasi og moral, hvor Det Gode uvægerligt må sejre. Den moderne eventyrstil rummede i sig selv budskabet, fantasiudfoldelsen som udtryk for større kræfter end den logik, der får en maskine til at fungere og en historie til at hænge sammen. Herligt er det også at se moderne filmteknik brugt i fantasiens tjeneste – i filmkunstens!

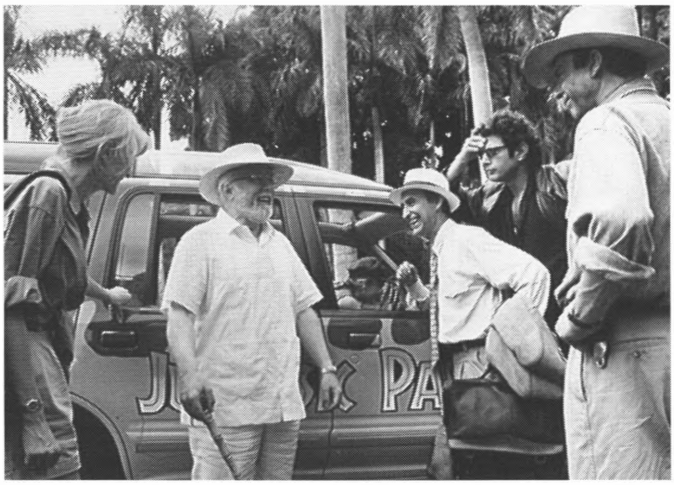
Med *Jurassic Park* fortsætter Spielberg stilen med eventyr, science fiction og gys. Eventyret er oplevelsen af en verden skabt i fantasien, og det vil her sige mere fiction end science. Det er fordi filmens fiktion fungerer så godt, at den også har udløst en masse skriverier om de teknisk-videnskabelige muligheder: Kunne det virkelig ske? "All great science fiction must be science first and fiction second", kunne man f.eks. læse i en større artikel i Newsweek (14. juni 93), hvor Spielberg citeres for "This movie depends on credibility", nemlig at dinosaurus-DNA i ravindkapslede myg fra jura- og kridttiden faktisk kan bruges til genoplivning ud fra en kun ti år gammel teori.

At muligheden foreligger er naturligvis væsentligt. Det er bl.a. det, vi bruger fantasien til at forestille os – ligesom forestillingen om liv i det ydre rum og om fortidsvæsener i klodens uudforskede områder. F.eks. fandt man jo Komodo-varanen på en øde ø i 1910, ligesom King Kong i filmen og som bl.a. dinosaurerne i H.G. Wells' flere gange filmatiserede roman *Den forsvundne verden.* Men for fiktionen er det afgørende ikke, om det *kan* ske, men om det *bør* ske. Altså det etiske og dermed det menneskelige perspektiv: Vil Det Gode vinde? Fiktion handler om fakta, men kun sekundært. Spørgsmålet i *Frankenstein* er ikke, om mennesket kan skabe et menneske, men om mennesket er Gud.

Spørgsmålet – og svaret – er det samme i *Jurassic Park.* Dinosaurerne er ligesom rumvæsenerne i *Nærkontakt* og *E.T.* (82) kræfter uden for menneskets kontrol og erkendelse, blot med den afgørende forskel, at de ikke indgår naturligt i universets højere orden (dvs. uorden, irrationalitet i forhold til mennesket), men derimod er (gen-)skabt af mennesket, som således udløser kræfter,

det ikke kan møde på lige fod som universets skabninger, og slet ikke kan acceptere som større end det selv som Gud/Skæbnen/Naturen/Universet, hvad man end vil kalde det. I parentes bemærket er det ganske spøjst, at filmen udsendes af et selskab ved navn Universal.

Science fiction handler traditionelt om, hvor galt det kan gå, eller – som et billede på samtiden – er gået, når mennesket leger Gud og dermed åbner sluserne for Det Onde. Genren har derfor ofte et gyserelement, hvor selve skrækeffekten fremmaner de irrationelle kræfter, som tager magten, når den gale videnskabsmand sætter reagensglassene højere end etikken og gudsfrygten, f.eks.



Billederne på denne og næste side skal beskues fra venstre mod højre – og hele øverste stribe først – så vil man nemlig få Kosmoramas helt egen version af den dramatiske historie.

Dr. Jekyll, der finder sin ellers skjulte onde side Mr. Hyde, som så tager over. "Don't fuck with Mother Nature", som etikkens talerør Richard Crenna bramfrit sammenfatter det over for menneskeudløste mutantuhyrer i havdybets nye frontier i George Cosmatos' *Alien*-kloning *Leviathan – Fanget i dybet* (89). *Nærkontakt* og *E.T.* var usædvanlige med deres optimistiske fremtidsperspektiv, men samtidig helt i genrens og filosofiens ånd, idet rumvæsenerne netop repræsenterer det modsatte af det menneskeskabte.

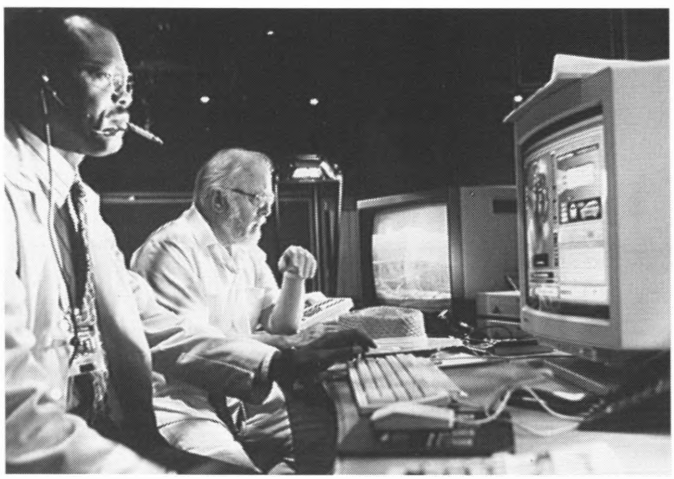
Gyser

Gyseren handler om det onde i og uden for mennesket, psykologisk, metapsykologisk, parapsykologisk og sådan noget. Spøgelser og andre sære væsener kan være billede på ondskab, men de kan også være gode nok på bunden, ligesom Frankensteins monster og King Kong, da de også kan vise den konflikt mellem godt og ondt, som raser i mennesket selv. I *Jurassic Park* er der både nuttede og farlige dinosaurer, hvor det farlige som i enhver gyser blot er det mest spændende. Her trækker Spielberg på sin gennembrudsfilm *Dødens gab* (75), hvis kæmpehaj havde science fictionens 'credibility', men fungerede med gyserens skrækbillede på ukontrollable kræfter, Den Onde selv.

Som billede kunne hajen tolkes socialt (= politifilmens og westernens skurke, der truer lov og orden), psykologisk (= Mr. Hyde), religiøst (= Djævelen, ligesom E.T. kan ses som en Kristus-figur), kulturelt (= Naturen) foruden det helt konkrete, et farligt dyr. De mange muligheder forstærkede spændingen, hajen blev noget irrationelt, hvilket som bekendt er svært at forsvare sig mod, ligesom den almindelige frygt for hajer selv hos folk, der aldrig går i vandet. En faktor er formentlig, at hajen tilhører en anden verden i både rum og tid, havet og dens oprindelse i samme fjerne fortid som dinosaurerne. Begge er urtidsmonstre.

Dinosaurerne er tilsvarende mangetydige, blot med tilføjelsen af det frankensteinske, hvor de bliver billede på det menneskeskabte menneskes psyke. Hvilke monstre har vi mon i vente, jfr. Hitler-klonerne i Franklin Schaffners *Drengene fra Brasilien* (78)? Tyrannosaurusen udstikker sandelig ikke nogen rar tankebane, og sekvensen med dens angreb på den ene bil og ikke mindst forfølgelsen af den anden er uhygge på højt plan, ligesom de mindre raptorers rasering af køkkenet på jagt efter børnene, hvor der dog er plads til lidt absurd humor.

Dyreparken er placeret på en fjern tropeø, ligesom King Kongs hjem og især som den ø, hvor H.G.Wells' gale videnskabsmand udførte sine gensplejsninger, der gjorde dyr til en slags mennesker – men 'we are not men!' – i *Doktor Moreaus ø* (1896), genialt filmatiseret af Erle C.Kenton med Charles Laughton i 1933 (*Island of Lost Souls*) og igen af Don Taylor i 1977 med Burt Lanca-



ster (*The Island of Dr. Moreau*). Øen er den skjulte eller forsvundne verden, hvor videnskaben og naturen side om side kan gå amok. Og i sidste ende udslette hinanden i en passende morale, hvorefter vi andre kan gå til køjs med et passende mareridt hjemme i civilisationen.

I *Jurassic Park* undslipper personerne på behørig vis, og trods erkendelsen af fejltagelsen efterlades dinosaurerne i bedste velgående. Klar til diverse fortsættelser, hvor jagten kan gå ind på de stakkels dinoer, der ret beset er lige så uskyldige som King Kong og Frankensteins monster.

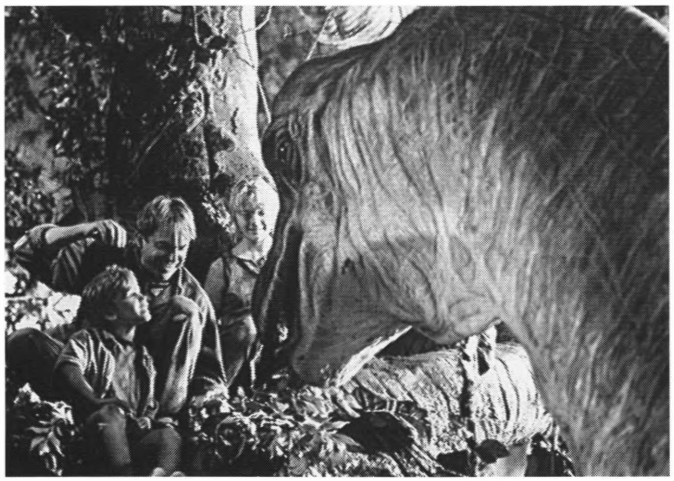
Adventure

Parkejer John Hammonds kontrolcenter virker med de mange computere som en metafilmisk henvisning til filmens egen tilblivelse i computerne på Lucas' Skywalker Ranch, hjemsteddet for Industrial Light & Magic uden for San Francisco. Det er modernitetens værksted, hvor alt kan skabes. Da vi forlader interiøret og begiver os på tur i parken, skifter stemningen radikalt. Vi er i en anden verden, uden for civilisationen. Med sol, åben himmel og åbne sletter er det lidt som at være på safari med John Wayne i Howard Hawks' *Hatari!* (62). Med torden og lynild anslås i bedste melodramastil ændringen til gyserens intense uhygge. Vi ved, at der er lagt i kakkelovnen.

Truslen har dog også en anden bekendthed over sig. Det er som at være hensat til en god gammel indianerfilm, hvor feje huroner som i *Den sidste mohikaner* eller andre lumske vilde ligger i baghold bag hver en busk. I sin moderne udformning rammer filmen urstemningen fra de klassiske adventurehistorier, vi læste som børn og så dengang bifture var bare for sjov, hvad enten det var det vilde vesten, det mørke Afrika, hulapalmeøer med vulkaner i udbrud eller det uudgrundelige Asien, der rummede det store eventyr, hvor de ti bud ikke gælder.

Indiana Jones er eventyrer af den gamle skole, hvor man drøner afsted i eksotiske omgivelser og oplever allehånde umuligheder, ligesom i Henry Rider Haggards *Kong Salomons miner* (1886), filmatiseret adskillige gange, senest af J. Lee Thompson i 1985 med Richard Chamberlain i nypudset tropehjelm og Sharon Stone uden basale instinkter. Minerne blev jagtet af en ekspedition, og sådan et hold er et typisk handlingsskelet, hvor intrigerne mellem personerne afspejler de ydre strabadser og omvendt. Og så kan godt og ondt fordeles i passende portioner på personerne.

Opdelingen i flinke og væmmelige dinosaurer videreføres i persongalleriet fra de uskyldige børn, der efter *E.T.* får sig en slem overraskelse, over
– den rare forsker (Sam Neill), som begejstres over dinosaurerne og ikke ser faren, før det er for sent, men ellers er en krydsning mellem Indy, hajforskeren (Richard Dreyfuss) i *Dødens gab* og Francois Truffauts figur i *Nærkontakt,*
– hans søde kollega (Laura Dern), der gerne vil leve op til Karen Allen i *Jagten på den forsvundne skat,* men bliver lige den modsatte kvindestaffage, evigt måbende med åben mund og udstående øjne, og i handlingens øjeblik med gysereffekten 'Dame, gå ikke derind',
– den kritiske teoretiker (Jeff Gold-



blum), som advarer mod katastrofen, er comic relief med sorte vitser, lægger op til personintrige med lange øjne til Laura og ædelt vokser med opgaven, da han ofrer sig for børnene, selv om han netop ikke havde noget at skulle have klinket,
– jægeren og sikkerhedschefen (Bob Peck), som kender og trives ved faren, svarer til hajjægeren (Robert Shaw) i *Dødens gab* og må også lade livet i bæstets gab,
– bureaukraten (Martin Ferrero), som kun tænker på investorernes profit, og som svarer til borgmesteren (Murray Hamilton), der vil hemmeligholde hajfaren af hensyn til turistindustrien i *Dødens gab*,
– computereksperten (Wayne Knight), gruppens forræder, som kun tænker på egen profit, udløser katastrofen og møder sin retfærdige skæbne i form af en sulten dino,
– til den gale videnskabsmand og parkejer (Richard Attenborough), der som Frankenstein vil det bedste, men bliver skyld i det værste, en Dr. Moreau i svøb, men blødgjort i sin sluttelige erkendelse af sin fejltagelse.

I de første 20 minutter bygges op til allehånde konflikter mellem personerne, men det glemmes lige så hurtigt, da dinoerne kommer på banen og viser sig at være de egentlige hovedpersoner. Man kan spekulere over, om der ikke var råd til en uges ekstra manuskriptarbejde til at udvikle intrigerne. Som personerne står i filmen, bærer de en god del af de velkendte genreelementer, som etablerer universet og minder os om de gamle filmklicheer. Herefter tager *billedet* over, og det behøver ikke dramaets historier, som vi kender i forvejen. *Jurassic Park* er helt og holdent en visuel rutsjebanetur.

Rutsjebane

Jurassic Park har 60 millioner år bag sig i forhold til dinosaurerne. Og den har 100 år bag sig i forhold til de levende billeder. Filmens jubilæum fejres dog først i 1995 med henvisning til brødrene Lumières første offentlige filmforevisning 28. december 1895. Det, der vil blive fejret, er imidlertid ikke filmens, men kun biografens runde år. Filmen var tidligere ude. Fra 1893 kunne man se levende billeder i kukkasser med håndsving, opstillet ganske som videospil i dag. Steven Spielbergs bidrag til udviklingen har været at finde tilbage til rødderne, filmen som blot til lyst, oprindelsen som markedsgøgl.

Walt Disney tog helt bogstaveligt et kraftigt spadestik, da han satte gravkøerne i gang i Anaheim og i 1956 åbnede Disneyland, hvor hans tegnefilms fantasiverden fik kød og blod i pap og plastik. *Jurassic Park* er John Hammonds Disneyland, som han selv er inde på i filmen. Spielberg vedkender sig sin Disney-inspiration, og knytter en tilsvarende forbindelse mellem film og forlystelsespark.

Da Carl Laemmle i 1915 flyttede sit filmselskab til Hollywood var det med et kæmpestudie, der gav hele det dengang åbne område navnet Universal City. Han åbnede studiet for publikum, som mod betaling fik adgang til at se indspilningerne. I 60erne blev ideen genoptaget som egentlig forlystelsespark, hvor hajen 'Bruce' i fuld vigør blev en af hovedattraktionerne efter *Dødens gab*. Den nyeste tilføjelse er 'Back To the Future – The Ride' efter den Spielberg-producerede filmserie.

Et tredie hjul i vognen er computergames baseret på succesfilm (og vice versa). De er tie-ins ligesom CDere, romaner, legetøj, T-shirts og souvenirs m.v. Denne merchandising indbragte i forbindelse med Tim Burtons *Batman* 500 millioner dollars alene i USA, dobbelt så meget som filmen indspillede i biografferne. Der er i USA investeret 68 millioner dollars i *Jurassic Park* tie-ins i forventning om, at dens merchandising vil overgå *Batmans*. Det er et *ride* i sig selv.

Forudsætningen for det hele er, at der er tale om en event, en enestående begivenhed, som vil lokke alle mand af huse. Det var tanken, da århundreders tradition med omrejsende markedsgøgl i løbet af 1800-tallet blev omsat i store forlystelsesetablissementer – underholdningsteatre med alskens teknik, zoologiske haver, dansehaller, cirkuser og parker som Københavns Tivoli fra 1843 med skydetelte, det mystiske hus og rutsjebaner. Alt det illusionsmageri, som fik sit højdepunkt i filmen fra *day one* – fantasiens verden i levende troværdig bevægelse – og med den totale illusion i biografens mørke rum. Allerede i 1895 kunne tilskuerne se et tog komme næsten lige ud imod sig, så troværdigt at mange efter sigende flygtede i panik.

De kom som bekendt tilbage og krævede mere. Lige siden har filmen overgået sig selv i forsøget på at skræmme folk på samme måde og med samme resultat som i rutsjebanen, så de kommer tilbage efter mere. Det gik i mange år så godt, at biografen i sig selv var anledningen: Områdets mange biografer var som én stor forlystelsespark, hvor man den ene aften prøvede én tur og den anden en anden. Med efterkrigstidens mange andre tilbud – charterrejser, TV m.v. – måtte parken lukke, og den enkelte film måtte selv være en event, en hel park med alle turene på én gang. At se en film i biografen er blevet det samme som at gå i Tivoli, med popcorn, is, coke og det hele.

Da filmindustrien så det i 50erne, forsøgte man den prøvede De Mille-opskrift fra stumfilmen med blot at øse ovenpå – flere stjerner, større kulisser, *a cast of thousands*, emner på størrelse med Romerrigets fald og en reklamekampagne, der prøvede at imponere hundehovederne med, hvor meget det altsammen havde kostet. Efter katastrofen med superfiaskoen *Cleopatra* (63) til 300 millioner kr., som i dag ville være halvanden milliard, kom katastrofefilmene som en slags metafilm om Hollywood selv – nu solgte man billetter til filmens egen undergang!

Vendepunktet var *Stjernekrigen*, som gik til storhedstidens rødder, de billige seriefilm med Jens Lyn og Mars-mænd i kakkelovnsrør, hvor ungerne væltede rundt i biffen og tog del i løjerne. Det, som TV kunne afsætte uændret, fordi det elektroniske medie leverer hele parken hjemme på sengekanten. Lucas samlede årtiers film/TV-forbrug og klippede alt fyldet væk, så kun højdepunkterne var tilbage. Og han fortsatte succesen sammen med Spielberg i *Indiana Jones* filmene, hvor… *og templets forbandelse* (84) har den første direkte henvisning til forlystelsesparken med rutsjebaneturen i tipvogn, der viste hvad politifilmens populære biljagter ret beset var for noget.

Stjernekrigen er blevet til en rutsjebanetur i Disneyland. I Universal City kommer 'Jurassic Park – The Ride'. Men filmen *Jurassic Park* er selv sløjfen på det altsammen: FORLYSTELSESPARKEN – THE MOVIE.

Jurassic Park

(Jurassic Park.) USA 1993. Instr: Steven Spielberg. Manus: Michael Crichton, David Koepp efter Crichtons roman. Foto: Dean Cundey. P-design: Rick Carter. Klip: Michael Kahn. Musik: John Williams. Prod: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen – Amblin/Universal. Med: Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Ellie Sattler), Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Richard Attenborough (John Hammond), Bob Peck (Robert Muldoon), Martin Ferrero (Donald Gennaro). Distr: UIP, 126 min. D-prem 17.9.93.

Hvor de ti bud ikke gælder

Kan man elske sit stedbarn som sit eget, når det hellere vil være sig selv – og når det er en koloni i moderlandets jerngreb? Før Vietnam var der Fransk Indokina.

af Kaare Schmidt

"Jeres kærlighedshistorier er som vores krigshistorier", siger en vietnameser om franskmændene i *Indokina*. Filmen er blevet lanceret som 90ernes *Borte med blæsten*, og helt skævt er det ikke. Med brede penselstrøg fremmanes et billede af en kultur i undergang som baggrund for en tragisk, romantisk kærlighedshistorie. Intet er mere tragisk end den sociale uomgængelighed, der fratager mennesker muligheden for at realisere lykken. Intet er mere romantisk end en forgangen tid, der i sig selv illustrerer drømmen om den store kærlighed – lige så uopnåelig som det er umuligt at skrue tiden

tilbage, og lige så smertefuld som mindet om forskertsede muligheder.

Kærlighedshistorien i *Borte med blæsten* er universel i den forstand, at den kan flyttes til en anden historisk epoke, sådan som det skete med Régine Deforges' romanserie om *Pigen med den blå cykel.* Men alligevel ikke. Den historiske baggrund var ikke tilfældig. Scarlett O'Hara er ikke kun forkælet, oprørsk, grådig, begavet, attråværdig osv. Hun er det på den helt særlige måde, som kun en southern belle kan være det. Og det stammer fra livet på de store plantager i de amerikanske sydstater før borgerkrigen. Hendes historie er sydstatsoverklassens historie.

På samme måde er plantageejeren Eliane Devries produkt af livet på koloniherrernes plantager i Fransk *Indokina.* Hendes historie er deres historie, hendes skæbne er deres skæbne. Titlen fortæller det, hendes fortællerstemmes bagudsyn fortæller det, og slutningen 18 år efter fortæller det, da hun i 1954 står ved Geneve-søen uden for den bygning, hvor Frankrig omsider opgiver den længe tabte koloni efter et blodigt intermezzo, som filmen springer over og helt undlader referencer til. Den faktuelle historiske viden forudsættes bekendt.

Fortidens sår

Det historiske er selvfølgelig bekendt for et fransk publikum. Men ikke som noget, der ligefrem bekræfter opfattelsen af fransk gloire. *Indokina* ligger i rækken af sår, som officiel 'glemsomhed' har fejet ind under gulvtæppet. Krigen i Algier fulgte efter (1954-62), og en forløber var 2.verdenskrigs nederlag og især Vichy-regimets samarbejdspolitik. Italieneren Gillo Pontecorvos *Slaget om Algier* var ikke velset i Frankrig. Alene referencen til demarkationslinien i Claude Chabrols *Grænsefloden* var kontroversiel og Costa-Gavras' *Section Speciale* om samarbejdet med tyskerne vakte skandale.

Først nu er der gået hul på bylden. Der er en film om *Pétain,* og *Indokina* var baggrund i 1992s populæreste franske film, Jean-Jacques Annauds *Elskeren,* der indspillede 50 mio franc. *Indokina* rundede 35, og med på top ti listen var Pierre Schoendoerffers *Dien Bien Phu.* Det er stedet, hvor Frankrig led sit forsmædelige militære nederlag i *Indokina.* I kryds mellem krigsskuepladsen og det nærvedliggende Hanoi, hvor hovedkvarter, lokalbefolkning og Donald Pleasance som amerikansk korrespondent kommenterer begivenhederne, følges slagets gang næsten dag for dag. Ingen gloire, kun en ophobning af tragiske fejltagelser, der – uden at det nævnes – illustrerer den tragiske fejltagelse, det var at vende tilbage efter 2.verdenskrig til den befriede og nu selvstændige stat. Hvor det endda var englænderne, som måtte generobre den for Frankrig. (Helt barokt var det, at franskmændene havde sat alt ind på at slå oprør mod japanerne ned, og at englænderne brugte de japanske styrker i generobringen.)

Kolonimagterne prøvede naturligvis at undertrykke den lokale friheds- og lighedstrang, men specielt franskmændene evnede at presse nationalisterne til at blive kommunister, selv om det for oprørerne i *Indokina* betød alliance med Kina, landets tusindårige arvefjende. Den japanske besættelse under 2.verdenskrig afløste et terrorregimente med mindelser om revolutionstiden hjemme i Frankrig. Da folket efter ca. 70 års fransk herredømme var begyndt at røre på sig i 1930erne fik guillotinen travlt, 10.000 blev dræbt alene 1930-31, fremmedlegionens professionelle mordere lavede My Lai-massakrer, demonstranter blev mejet ned, omkring 50.000 blev fængslet, og de overfyldte celler på fængselsøen Poulo Condore blev kommunisternes træningscentre. Indtil folkefronten i Paris løslod fangerne i 1936.

Historiens øjne

Intet af dette forklares eller udpensles. Øjnene er Elaines, den isolerede overklasse på plantagerne og i de rige hvide kvarterer, hvor de lokale kender deres plads, og uroen er en meget fjern torden, hvor lynet kun sjældent slår ned. Som da hun 'tilfældigvis' er til stede, da nationalistpartiet Kuomintang i 1930 starter et oprør med mord på mandarinen under en demonstration, der endte i en massakre, hvor over 200 døde og 700 blev halshugget uden retssag. Elaine er netop ved at hilse på mandarinen, da han rammes, og Elaines adoptivdatter, der lige så tilfældigt kommer forbi på gaden, bliver væltet af morderen, da han rammes af politiets kugler. Men hvad det nærmere gik ud på, fortælles ikke. Vi oplever alene det kaos, som personerne på stedet oplever. Historien forudsættes bekendt, mens filmen har sin egen historie at fortælle.

Det er en kærlighedshistorie på mytologiske vinger, bygget op om tre personer, hvis indbyrdes relationer repræsenterer forholdet mellem kolonimagten og kolonien, 'Frankrig, der adopterer Indokina, som vokser op og gør oprør mod sin mor og ændrer verden' (i instruktøren Régis Wargniers udlægning). Personerne er kvinden (Elaine), der ikke selv har børn, men har adopteret en lokal forældreløs prinsesse (Camille), og den flotte officer (Jean-Baptiste), som begge forelsker sig i.

Elaine er *Fransk Indokina.* Hun har aldrig set Frankrig, er datter af en udvandret plantageejer, og er selv plantageejer på lånt tid, idet godset egentlig tilhører den mindreårige Camille. Hun er fransk indokineser, dvs. lokal overklasse, som gennem fransk opdragelse og uddannelse står kolonimagten nærmere end sit eget folk. Jean-Baptiste er Frankrig som fremmed og militær magt, men indeholder også en dobbelthed. Ligesom kolonimagten ikke elsker kolonien, elsker han ikke Elaine, som er forelsket i ham på samme måde, som udvandrere elsker hjemlandet – ikke som det er, men som et fjernt ideal. Til gengæld forelsker han sig i Camille, ikke da hun er fransk indokineser, men da hun er vokset op, gør oprør og er blevet det indokinesiske folk. Hun bliver 'den røde prinsesse', en lokal legende som billede på frihedskampen i omrejsende teatertruppers opførelse af historien.

Jean-Baptiste bærer historiens tragedie. Han er det franske militære sammenbrud, hvis faktiske historie filmen udelader, men fortæller metaforisk i tidsspringet fra hans død før 2.verdenskrig til Elaine, der afslutter beretningen for hans søn i Geneve 1954, hvor Camille er med ved fredsforhandlingerne, som fører til staten Vietnams fødsel. Og især er han den franske kærlighed til det indokinesiske folk og land, den kærlighed, som ikke fik en chance.

Da Elaine ved fængslets port ikke kan vinde Camille tilbage, overtager hun ved Jean-Baptistes død deres søn, som hun bringer med til Frankrig. Han er nu vietnamesisk franskmand, koloniens bidrag til moderlandet, og ligesom oprindelig Elaine uden forbindelse med sit hjemland (han vil ikke møde sin mor i Geneve). Frankrig forskertsede chancerne for kærlighed, da de var i *Indokina* – det er franskmænd, der myrder Jean-Baptiste – men mødet bar alligevel frugt, og dette skæbnefæl-

lesskab giver muligheder i fremtiden.

Historiens hjerte

Personmetaforikken kan forekomme lovlig kontant, og den er firkantet og banal som faktuel beretning, et harmoniserende skønmaleri, der i fransk ideologisk tradition fejer den brutale virkelighed ind under gulvtæppet. Men i filmens fortælling er den ikke fakta-i-kort-form, men derimod den dramatiske forenkling, der skal til for at skabe en god historie. Personerne og deres indbyrdes relationer indeholder nogle enkle konflikter, som udfoldes i metaforens billeddannende kraft, der er noget helt andet end metaforens kontante indhold. Når isen bryder op i Pudovkins *Moderen* betyder det folket, som rejser sig, revolutionen. Når det ikke vises med folket, er det naturligvis fordi isen som billede fremkalder følelsen hos tilskueren selv, og dermed så meget stærkere.

I stedet for fakta indsovset i romantik handler filmen om romantik, dramatisk spændt ud på en faktuel konflikt. Som sådan drejer den sig også – foruden om den universelle kærlighed – om de følelser, der udelades i almindelig historieskrivning, fordi de ikke er objektive. Men selv om de er subjektive, så eksisterede de i den historiske situation, såvel som i nutidens minde om den. Fiktionen bærer det kulturhistoriske, det mentalitetshistoriske eller det ideologiske, hvad man end vil kalde det. Det er oplevelsen af både den indre og den ydre virkelighed, forestillingen om hvordan verden var, er og bør være. Filmen er en subjektiv fremstilling af subjektive forhold, som tilskueren subjektivt kan opleve indefra.

Man kan undre sig over, hvorfor netop kolonitiden i den grad virker romantisk og nostalgisk, trods vor viden om de barske realiteter. F.eks. hyldede amerikansk 30er-film det engelske kolonivælde, som USA selv havde frigjort sig fra gennem revolution – og politisk modarbejdede af både ideologiske og økonomiske hensyn. Og fransk film har altid haft en svaghed for feudalismens konger og adel, som fik kappet hovederne af på vejen mod den moderne republik.

Når man ser bort fra dem, det gik ud over, så er der nu engang noget mere festligt over de rige og smukke, magt og vælde, hofballer og flotte kostumer end nutidens politikere og hverdagen i supermarkedet. Det borgerlige samfunds drøm om indre adel suppleres af materialismens drøm om at leve som konger og baroner – og hvilket billede udtrykker det bedre end den ægte adel? Alternativet er at sætte hverdagen op som ideal – som man gjorde i Sovjetunionen – men så hylder man status quo og dræber den drøm om lykke, der er den enkeltes drivkraft og eksistensberettigelse.

Den indre adel

Adelen er et billede på det, man vil opnå, friheden til at være noget særligt og enestående over for det lighedssøgende massesamfunds ensretning. Som sådan er den et billede på individets absolutte frihed, der ikke bliver mindre attråværdig, blot mere romantisk, ved at være uopnåelig – ligesom det er uopnåeligt at blive koloniherre eller prinsesse i Indokina.

Det er her, *Indokina* tager afsæt. Camilles adel som prinsesse er en tom skal. Reelt er hun kun overklasse i kraft af sit tilhørsforhold til de fremmede, som hun følgelig må frigøre sig fra for at opnå den egentlige frihed. Et indokinesisk handelshus tilbyder via moderen ægteskab med husets fransk uddannede søn Tanh, som hun ikke elsker, og som blot økonomisk repræsenterer samme tilhørsforhold. Han har lært om frihed og lighed i Frankrig og vil derfor også noget andet (musik), der ender med at blive revolutionens vej. Camilles kærlighed til Jean-Baptiste, som på Elaines foranledning forvises til udstedet Drageøen i Tonkinbugten, fører til hendes fornægtelse af stedmoderen og en vandring mod Drageøen gennem landet, hvor hun ser nøden og undertrykkelsen og tilsvarende ender på revolutionens vej efter at have skudt en fransk officer. Både Tanh og hun bliver ledere, individualister, 'adel'.

Jean-Baptistes adel som officer viser sig ligeledes som en tom skal. I begyndelsen beordrer han en båd brændt med besætningen ombord på åbent hav ud fra mistanke om smugleri. Han får ret i sin mistanke, men får mareridt over sin handling. Kimen er lagt til det senere oprør, der giver ham den indre adel som menneske. Elaine er den eneste, der ikke ændrer sig. I sit kærlighedsløse liv klamrer hun sig til sin adel som koloniherre, et liv uden rødder og uden fremtid, udfyldt med en viljestyrke, der for de andre fører til de tragedier, som de vokser ud af, så de bliver til hele mennesker. Hun er historiens katalysator, hævet over den fornuft, som bl.a. tilbyder ægteskab i form af Securité-politichefen. Som repræsentant for det beskidte Frankrig er han under hendes niveau, og han modbeviser da også sin egen rationalitet: Han fører skånselsløst kampen mod oprøret, selv om han ved, at det er futilt, og at Frankrigs dage er talte.

I kærlighedshistorien og i det følelsesmæssige billede af verdenshistorien er Elaine taberen og tragedien, fordi hun – ligesom Scarlett O'Hara – desperat ønsker at suge næring af andres kærlighed, men ikke evner at give den selv, uforbeholdent. Hun er den, der hævder, at Jean-Baptiste ikke begik selvmord, men blev myrdet, og hun har sikkert ret, men filmen bekræfter det ikke. Han er nemlig død før det, han dør, da han skilles fra Camille, skilles fra sin kærlighed. Hendes påstand er et forsøg på at holde på noget, der forlængst er tabt og i sidste ende at holde skindet på næsen i undergangen.

Gennem kærlighedens fravær i personernes fejlslagne forsøg på at opnå den i første halvdels stemningsmættede billede af den rige kolonitid, bygges der op til kærlighedens gennemslag i anden halvdels sociale sammenbrud og personlige tragedier. Nostalgi og skønmaleri modsiges først af følelseskulden, undergang og tragedie modsiges derefter af følelsesvarmen. Dermed får filmens underskønne billeder af landet, af vejret – her er dejligt meget melodramatisk vejr – og af personerne en indre dybde, som gør dem til både kærlighedserklæring til det Indokina, der var og er, og til frihedstrangen, lykkedrømmen.

Filmens hvid-mands-byrde i hovski-snovski fransk version med Frankrig som Vietnams mor kan nok være lidt sej at sluge. Men fremmaningen af kolonitidens romantik og den store kærlighed er så smuk og bevægende, at det gør godt at få tårer i øjnene. De lyver ikke, for der er heldigvis et liv efter den forgangne tid.

Indokina

Indochine. Frankrig 1992. Instr: Régis Wargnier. Manus: Wargnier, Erik Orsenna, Louis Gardel, Catherine Cohen. Foto: Francois Catonne. P-design: Jacques Bufnoir. Klip: Genevieve Winding. Musik: Patrick Doyle. Med: Catherine Deneuve (Elaine), Vincent Pérez (Jean-Baptiste), Linh Dan Pham (Camille), Jean Yanne (Gay, politichef), Dominique Blanc (Yvette), Henri Marteau (Emile), Carlo Brandt (Castellani). Udl: Camera Film, 160 min. Prem: 13.8.1993.

Før fødslen kommer døden

Tilda Swinton spiller den store, krævende hovedrolle i Sally Potters Orlando – i løbet af 1 time og 32 minutter fører de os gennem 4 århundreder i eet og samme fabelagtige mesterværk af forunderlige billeder og levende tekst.

af Maren Pust

Filmen *Orlando* er en dannelses/skabelses-beretning. Den handler om udviklingen af det ideelle menneske – det menneske, der har gennemlevet, oplevet, sit eget indhold, har accepteret for til sidst at give slip.

Hvis Virginia Woolf var kommet bare en enkelt generation senere, ville hun sikkert have eksperimenteret med en kombination af tekst og film. Hendes sidste roman 'Between the Acts' fra '41 holder en tæt kontakt til 'de nye medier', hun arbejder tekstligt med ordenes *lyd*, og maler billeder med stumper af autentisk nyhedsstof, sladder og andre massekommunikative indtryk. Hos Woolf indeholder hvert eneste ord en fortælling, og ordenes indbyrdes spændinger tegner flerdimensionale rum – rum i tid, i instinkt, i følelse, erkendelse, humor osv. Filmmediet stiller de samme egenskaber til rådighed for *sine* virtuoser. Sally Potter er netop en sådan. Og *derfor* kan tekst og film mødes i et værk, der gnistrer af eget-liv, og hvor udtrykket 'filmatisering' aldrig vil blive aktuelt. Roman og film har masser af parallelle træk, men hvis man havde håbet at finde en pædagogisk forklaringsmodel af den første i den sidste, skuffes man – Potter er faktisk næsten lige så svær at gå til som Woolf. En enkelt gennemkigning af filmen forslår ingen steder, man må *mindst* to gange i biffen, hvis man vil gøre sig håb om at få nuancerne med.

Den narrative struktur er stram – systematisk og logisk. Begyndelsen finder sted i 1600-tallet, Orlando er en mand, der har så meget at lære, at han må forblive levende og ung i 400 år. Men Orlando er også en kvinde – det er vi principielt allesammen… – altså både mand og kvinde; for vi indeholder alle både

maskuline og feminine træk, og dybest set skal vi alle lære det samme – før eller senere... Det, vi skal lære, får vi overskrifterne på i forbindelse med de 'kapitler', som filmen er opdelt i: Død, Kærlighed, Digtekunst, Politik, Køn, Fødsel. Men overskrifterne betegner ikke alene, hvad et enkelt individ kommer igennem i den private erkendelsesproces, de beskriver også den 'historiens cyklus', der tilsyneladende vil fortsætte så længe kloden eksisterer. Og selvom een overskrift nødvendigvis indeholder alle de andre, kan der ikke byttes rundt på dem; man kan jo heller ikke bytte rundt på årstiderne, og den opmærksomme tilskuer vil opdage, at filmen knytter bestemte årstider til bestemte trin i udviklingen. Orlando kunne ikke være startet som kvinde for dernæst at udvikle sig til mand. Potter demonstrerer historieskrivningens despekt for den kvindelige indflydelse ved at lade fortællingens eneste magtfulde 1600-tals kvinde, nemlig dronning Elizabeth I, være spillet af en mand. På lydsiden hører vi en lys stemme synge den skønne jomfru Elizabeths pris, og det virker decideret komisk, da det afsløres, at den lyse stemme ikke tilhører en sød, ung pige, men en mand i feminint dress; og for at gøre situationen fuldstændig grotesk, får vi et nærbillede af den skønne jomfru Elizabeth, der altså, som sagt, spilles af den 83-årige Quentin Crisp. Ja, hun lader sågar Orlando overvære en opførelse af selvmordsscenen i Shakespeares 'Othello', og aktørerne er – i overensstemmelse med historiske facts – begge mænd.

Vi kender typen!

"Hvis jeg ikke havde forlagt hans navn og adresse, ville jeg gerne til slut takke en herre i Amerika, som gavmildt og ganske frivilligt har korrigeret tegnsætning, botanik, entomologi, geografi og kronologi i mine tidligere værker, og som jeg håber heller ikke denne gang vil svigte mig..." – sådan slutter Virginia Woolf forordet til romanen 'Orlando'. Pågældende herre kender vi i virkeligheden allesammen, eller rettere vi kender typen! Og med sin ironiske bemærkning fortæller Woolf faktisk mere end de fleste andre forfattere ville formå at udtrykke i en hel murstensroman. Bemærkningen siger først og fremmest noget om *mænd* – det kan man sige sig selv, for hvem kunne forestille sig en kvinde i rollen? Men den siger også noget om, hvorfor Woolf overhovedet gad at dele sit uforlignelige geni med så mange grødhoveder som muligt. De fleste af os går jo alligevel rundt og er bange for hende, og de få af os, der påstår ikke at være det og måske oven i købet at begribe alt, er sandsynligvis fulde af løgn. Hun kunne kun *håbe* at få os til at vende vrangen ud på den småborgerlige spændetrøje, der hindrer, at selv det allertydeligste af hendes budskaber den dag i dag ikke er feset ind på lystavlen endnu... Hendes tålmod var bemærkelsesværdigt, hun vidste godt, at tegnsætnings-pedanterne – det er os, flertallet – vil sprede åndsformørkelse i de næste flere hundrede år, men hun skrev alligevel.

Orlando forvandles mange gange i løbet af filmen, 'mand-til-kvinde'-forvandlingen er kun en af mange. Negativ, omend fortjent, kritik af hans kunstneriske udtryk har nogenlunde samme effekt på ham, som det ville have på de fleste af os tilskuere: han holder helt op med at udtrykke sig. Der går faktisk 400 år, før han som kvinde atter forsøger, og da går det sådan set ikke meget bedre, men den usaglige kritik fra forlæggerens side er ikke væsentlig – har ingen negativ effekt – for Orlando har forandret sig, lært noget. Filmen har i øvrigt her udnyttet en mulighed, der slet ikke findes i tekster, nemlig at lade den samme skuespiller spille en grisk, kritisk 1600-tals digter og en ligeså grisk og lettere stupid 1990'er forlægger; herved peger Potter på kontrasten mellem det menneske, der er i stand til at søge og finde åndelige værdier, og det, der evigt jager guldkalven eller intetsigende selvhævdelse... med andre ord Potters version af Woolfs amerikanske herre.

England – en fremmed kultur!

Et andet fællestema i roman og film er 'engelskheden'; hos Woolf refereres til *alt* inden for engelsk kultur og historie, og for bare at *begynde* at forstå noget af det, som teksten handler om, må læseren således selv kende til referencernes baggrund: Det er fx ikke nok at man kan identificere en bestemt passage i 'Between the Acts' som værende en reference til indledningen til G.M. Trevelyans 'History of England', man må også vide, at referencen også involverer 'Orlando', i hvilken netop dette værk blev lagt for hån p.g.a. dets udeladelse af kvinder i socialhistorisk sammenhæng. Hos Potter ligger holdninger og kommentarer til 'engelskheden' i høj grad gemt i dialog og personinstruktion – og disse hører naturligvis specifikt filmen til, da de jo ikke findes i romanen. Potter har valgt at lægge vægt på den humoristiske holdning til 'engelskheden', men det kan for en udlænding være djævelsk svært at følge med, fordi vi som oftest har flere *fordomme* end vi har fornemmelse for de særlige detaljer, der gøres grin med.

Orlando slutter med begyndelsen til gentagelsen af den historiske cyklus. Orlando selv har brudt århundreders mønster, hun har nået sit erklærede mål: at komme ensomheden til livs. Men resten af verden begynder forfra: Død, Kærlighed, Digte ..... – Døden, der først i filmen blev symboliseret af den hvide sne, og til slut med hvidt plastic over havens træer, repræsenteres af en engel, der svæver op i skyerne, mens den synger med en lys, nærmest feminin, stemme om at være både kvinde og mand på een gang: Og det var jo også næsten sådan, filmen startede. Nutidens England har også en dronning Elizabeth... – og vi kan selv spekulere videre på, om kønsdiskriminationen, kunsten, ensomheden, imperialismen... osv. stadig er de samme. Hvis de har ret, Potter og Woolf, så er der håb for alle os 'forlægger-typer', der stadig – efter mindst 400 år – ikke har lært en skid, thi efter død kommer fødsel!

På side 12 ser vi Orlando som kvinde. Herover er Orlando stadig en mand.

Orlando (...), UK 1992. I&M: Sally Potter, Manus baseret på Virginia Woolfs roman 'Orlando'. P: Christopher Sheppard. F: Alexei Rodionov. Kostumer: Sandy Powell. Kl: Herve Scheid. Medv: Tilda Swinton, Billy Zane, Charlotte Valandrey, Heathcote Williams, Quentin Crisp, John Wood, Lothaire Bluteau, Peter Eyre. Længde: 92 min. Prem.: 03.09.93.

Kina – Zhang Yimou tilhører det første hold af filmskabere uddannet på Beijings Filmakademi efter Kulturrevolutionen. Co-produktioner som 'Under den røde lygte' er nu en vej til kunstnerisk frihed, og Zhangs generation står for æstetisk og social fornyelse med de mest betydningsfulde værker i kinesisk films historie. Men er filmene overhovedet kinesiske?

af Ole Steen Nilsson

Særligt to instruktører har i de senere år tegnet Kinas filmkunst udadtil. De tilhører begge den såkaldte 5. generation af kinesiske filmskabere; dels Chen Kaige som vandt De gyldne palmer i Cannes i år med *Farvel til min konkubine* (*Bawang Bie Ji*), dels Zhang Yimou, som herhjemme har vakt beundring med *De røde marker* (*Hong gaoliang*, 1987) og *Ju Dou – Flammende begær* (*Judou*, 1990).

Zhangs næstnyeste værk fra 1991, *Under den røde lygte* (*Da hong denglong gaogao gua*), lever fuldt ud op til forgængernes fine æstetiske virkninger og er endog blevet sammenholdt med gamle Dreyer. Om det er rimeligt vender jeg tilbage til, og der følger også en skitsering af nyere kinesisk filmhistorie, filmstudieforhold, 5. generation og dens problemer med censuren og frihed i form af internationale co-produktioner, samt en kort diskussion af kvindebilledet i kinesisk film og af hvad kinesisk film egentlig er. Men nu først om *Under den røde lygte.*

Under den røde lygte

Vi befinder os i 1920'ernes feudale Kina, men de meget få tidstypiske elementer antyder emnets overordnede tidslige uafhængighed. Den 19-årige universitetsstuderende Songlian vælger mere eller mindre tvunget af omstændighederne et liv som konkubine, elskerinde hos gårdejeren Chen, frem for at gå videre ad boglig vej. Hun ankommer til Chens palads med sin kuffert og træder lidt forsigtigt ind ad porten til et af de indre, smalle gårdrum. Kameraet kører baglæns ind i gårdrummet foran hende – det nærmest lokker hende indefor. Midt i gården standser hun op. Med en slående effekt klippes der 180°, og fra at være lokkende er kameraet nu pinligt afslørende: Fra tærsklen til den indre gård ser vi nemlig Songlian fra ryggen, alene i et aflangt, gråt gårdrum, der meget vel kan minde om en fængselsgård.

Chens palads er den centrale skueplads, og fængselsmetaforen skal blive tydligere med den jævne brug af indstillinger ned i de lukkede, indre gårdrum, som ser vi fra en fangevogters udkigspost.

Chen har i forvejen tre hustruer og Songlian, der får titel af 4. Hustru, kan ikke andet end at bryde denne treenighed. Titlen henviser til den skik at herren lader en mængde røde lygter tænde hos den af sine hustruer som han vælger at overnatte hos. Den udvalgte hustru har samtidig visse privilegier og rettigheder som de andre blot kan misunde. Songlian bliver en trussel mod de andre kvinder eftersom hun er den yngste og skønneste af de fire. Men er hun den klogeste i dette udspekulerede, jalousiprægede magtspil? Næppe.

Den nye hustru går med i kampen om at vinde Chens velvilje, uden at kende omfanget af de intriger hun dermed sætter igang. Et aflåst, lille hus på paladsets tag burde være tilstrækkelig en advarsel; rummet indeholder resterne af to kvin-

der som blev hængt dér, fordi de brød reglerne og var deres mand utro. Her opdager den selvstændige Songlian for første gang at der er sat grænser for en konkubines frihed.

Ved at fingere at være gravid tiltrækker Songlian sig hele Chens opmærksomhed, men hendes tjenestepige Yan'er, som Chen også har et godt øje til, afslører falskneriet. Hun må smage Songlians nådesløse hævn, mens Songlian selv får overdækket sine røde lamper med sort klæde, som et tegn på evig fornedrelse. Hendes desperation og fortvivlelse får frit løb, da hun i fuldskab røber en af medhustruernes utroskab med huslægen, og det fører til ny brug af 'dødens hus' på taget.

Et år er gået siden Songlian ankom, sindssygen har taget sit greb i hende, mens en femte hustru nu er klar til at opfylde sin herres ønsker. Modsat begyndelsen slutter *Under den røde lygte* med kameraet hævet op over paladset; vi ser ned på den helt ensomme Songlian i en række overtoninger der langsomt bringer os på afstand.

Zhang og Dreyer

I *Under den røde lygte* lader Zhang Yimou en afdæmpet brug af kamera, klippestil, farver og repræsentationen iøvrigt stå i stærk kontrast til de uberegnelige passioner som personerne viser sig at rumme. Den ydre strenghed og renhed afspejles også i paladsets symmetriske arkitektur; men oppe på taget, med det frygtelige, aflåste rum, brydes de rette linier af tagkonstruktionens voldsomme uregelmæssighed. Det er netop heroppe at filmens stærkeste scene udspiller sig: Songlian overværer på afstand henrettelsen af den utro hustro.

Morten Piil mener ligefrem, at Zhangs billedkompositioner og vægt på det indre drama ville kunne opfylde vor egen Dreyers krav til filmkunsten.[1] Dette kan være rigtigt nok. Men Zhang har desuden forlængst opnået kritisk velvilje og bred forståelse i sin egen tid, i en grad det aldrig blev Dreyer forundt, simpelt hen fordi han ikke gik mainstream. Hvis man endelig skal sammenligne med en dansk kollega er den sene Bille August måske mere nærliggende, selv om Augusts film fortællemæssigt set er mere simple og kedelige i længden. Dreyer eller ej, Zhangs pletfri kompositioner er stramme og enkle, de afbalancerede farver er fortrinsvis holdt i blågrå toner, krydret med de blødende røde lamper, og dekorationerne er få og udtryksrige. Med andre ord er det altsammen så pænt og smagfuldt anrettet, at ingen kan tage anstød.

Zhang Yimou

Zhang Yimou er født i Xi'an i 1950. Under Kulturrevolutionen blev han som 16-årig fjernet fra skolen og sendt ud at arbejde. I 1978 genåbnede Filmakademiet i Beijing (se også nedenfor) men Zhang var for gammel til at komme i betragtning.

Efter at have henvendt sig direkte til kulturministeriet fik han dog dispensation og blev optaget på fotograflinien. Efter endt uddannelse og nogle års arbejde som filmfotograf var han klar til selv at instruere; hans første spillefilm var *De røde marker*: "Det eneste jeg vidste da jeg begyndte på *De røde marker* var at jeg ville være instruktør. Det har altid været min drøm, men rent faktisk havde jeg ingen idé om hvad filmen skulle handle om", forklarer Zhang.[2]

Zhang finder ofte de mest interessante historier i den samtidige kinesiske skønlitteratur. Hans temaer viser smag for enkle men stærke situationer, mener Jean-Paul Aubert.[3] Vigtigere er dog Zhangs implicitte kritik af den sociale vægt der undertrykker individet. Han kæmper imod moralisering, ubevægeligheden og arkaismen i det kinesiske samfund og for frigivelse af sæder og personlig udfoldelse, anfører Aubert videre. Selvfølgelig bliver kritikken mere indirekte når Zhang placerer sine historier i en tid før revolutionen i 1949, men det kan samtidig også give en vis frihed. Historien om Ju Dou er fx. flyttet fra originalens Nordkina i 40'erne og 50'erne til 1920'ernes Sydkina. Om Su Tongs roman der ligger til grund for *Under den røde lygte* siger Zhang således: "dens personer, dens handling og perspektiv er ikke specielt nye. Men Su Tong udtrykker en stemning der er meget forfriskende. På en realistisk måde indfanger den nutidig kinesisk psykologi".

Zhangs seneste film er *Historien om Qiu Ju* (*Qiuju da guansi*, 1992). Stilen skulle her være helt anderledes end i de foregående, med vægten lagt på en dokumentarisk-realistisk æstetik, med få skuespillere (bl.a. Gong Li i hovedrollen) og en del ikke-professionelle aktører i mindre roller. Zhang benytter også en del 'skjult' kamera og langtrækkende mikrofoner til at opnå realismeeffekten, i en nutidshistorie fra en landsby i Shanxi. Filmen fandt nåde for censuren, der ikke er blevet mildere efter de seneste års politiske uroligheder. Så meget levede Zhang op til idealet, at forbudet mod hans seneste to film blev ophævet. At dette helt sikkert passer Zhang godt, viser det faktum at han trods alle besværligheder har valgt at blive i Kina, modsat en del andre fra sin årgang. Han er og bliver kineser, siger han, med det store ønske at lave film for sine landsmænd.

Den filmhistoriske baggrund

John Ellis centrerer meget natuligt udviklingen i kinesisk film omkring året for befrielsen ved den kommunistiske magtovertagelse.[4] Før 1949 taler Ellis om en koloniseret film, med Shanghai som base for både produktion og fremvisning. Produktionen trak på Hollywoodgenrer, især melodramaet (men også fx. film noir), dog med kinesiske temaer eftersom filmene var henvendt til et kinesisk publikum, skriver Ellis. Ligeledes i Shanghai dukkede en gruppe venstreorienterede filmfolk op i 30'erne. Den trængte ind i den kommercielle branche og tillod sig æstetiske eksperimenter, hvilket altsammen gav problemer med censuren under Chiang Kai-shek.

Efter 1949 tager den særlige socialistiske realisme over (se nedenfor). I løbet af 50'erne udvikledes en narrativ struktur, skriver Ellis, bygget over en heroisk arbejder eller en intellektuel som katalysator for kollektiv handling, en model "med stor emotionel styrke, i stand til på skift at frembringe sympatitårer, vrede og patos".[5] Tony Ryans giver en nøjere redegørelse for handlingsskemaet: "Utallige kinesiske film fra 50'erne (og siden) har aftegnet følgende kamp i romantisk, idylliseret form: kommunistpartiets agent ankommer til et samfund, opnår med det samme hjælp fra mindst en af dets støtter, afslører de lokale reaktionæres skjulte planer, og efterlader sig en lykkeligt fungerende kommune idet rejsen går videre til næste udfordring".[6]

Ryans fortsætter med at beskrive konsekvenserne af Kulturrevolutionen i 1966 og årene frem. Den slog hårdt ned på to fronter: dels prøvede den at slette fortiden ved at undertrykke stort set alle film fra før 1965, lukke filmarkivet og forfølge enhver med førstehåndserindring om den gamle Shanghai-filmindustri, skriver han. Dels standsede Kulturrevolutionen den samtidige filmskaben på stedet i 1966, gældende for flere år fremefter. Derek Elley fremmaler resultatet af Kulturrevolutionen i årene 1966-1976 sådan: "adskillige af de større filmskabere mistede livet, en hel del generationer blev frataget en filmkultur og hele landets psyke blev mærket af ar der stadig ses på en stor del af dens kunstneriske kreativitet".[7]

Filmproduktionen i perioden 1949-1966 var på 603 spillefilm og 8.342 dokumentarfilm. Først fra midten af 70'erne kom der så småt gang i produktionen igen, i 1977 med 21 spillefilm og 391 dokumentarfilm. Genoptagelsen af produktionen blev til at starte med helliget sentimentale, melodramatiske filmudgaver af mønsterrevolutionsværker hentet fra scenen. Dino Raymond Hansen skriver i 1972: "Såvidt man kan konstatere, laver de store studier i Peking og Shanghai i øjeblikket kun filmatiseringer af de revolutionære Pekingoperaer og revolutionære balleter [...] Forskellene mellem by og land, mellem intellektuelle og bønder er stadig så store i Kina, at den krævede omformning af tankegang og følelser er meget pinefuld og tager lang tid, hvis den da overhovedet lykkes. Men så længe Mao Tse-tungs revolutionære linie er den fremherskende i Kinas Kommunistiske Parti, vil ingen filmmand kunne komme uden om at foretage det vanskelige skifte fra borgerskabet til proletariatet, det vil sige fra en kendt kunstform til én, som endnu ikke har fundet sin form".[8]

Har kinesisk film fundet sin form ti år senere? I 1982, efter en præsentation i Torino af 150 kinesiske film fra 20'erne og frem, konkluderer Ellis: "Kinesisk fiktionsfilm har udviklet en egen underholdningsform, ved at udglatte de modstridende krav om socialistisk realisme og den øjensynligt antagonistiske melodramaform. Det er en film optaget af sociale spørgsmål på en måde som er ganske fremmed for vestlig fiktion".[9] Problemet er imidlertid, uddyber Ellis, at socialistisk realisme i sig bærer et dilemma, med kravet om både en præcis beskrivelse af ægte sociale forhold og kravet om et eksemplarisk syn på begivenheder. Her lægger kinesisk film ofte vægt på idealfigurer indenfor den socialistiske realismes æstetik, på bekostning af en mere ægte, individuel psykologisk skildring, siger Ellis.

Dette forhold skyldes vel især pres ovenfra, i et system hvor kollektivet og dets kamp mod borgerlige klassefjender står over den enkelte lille borger, tror jeg. Individet har kun sin berettigelse netop som idealfigur, som model til efterfølgelse. I denne sammenhæng vil Zhangs hovedpersoner afstikke langt fra den hårde linie. Spørgsmålet om ideal kontra psykologisk menneskebeskrivelse vender jeg kort tilbage til i afsnittet om kvindebilledet.

Maos død i 1976 og Firebandens afsættelse skabte større åbenhed og

tolerance, og 1980'erne bragte hastig forandring. Nye filmstudier åbnedes og det statslige Filmbureau, der skal godkende alle film, blev flyttet fra kulturministeriet til det nye ministerium for radio, film og tv. Spillefilmsproduktionen steg op gennem det forrige ti-år til et maksimum på omkring 200 i 1989.

Filmakademiet og 5. generation

Kinas Filmakademi beliggende i Beijing (eneste filmskole i Kina) var efter Kulturrevolutionen lukket frem til 1978. Det år genåbnede Filmakademiet med et optag på 153 elever, heriblandt Zhang Yimou og Chen Kaige. Tony Ryans bemærker at mange af de nye elever havde været ramt af Kulturrevolutionen og hvad deraf fulgte. Den hidtidige kinesiske film sagde dem intet, og de ønskede brændende gennem deres egen personlige indsats at trække kinesisk filmkultur fri af stalinismen.[10]

Det første hold til at forlade Filmakademiet i 1982 er blevet døbt 5. generation. Jeg går ud fra at tallet henviser til antallet af årgange der har forladt uddannelsesinstitutionen. I 1986 noterer Derek Elley at betegnelsen ikke blot dækker det første færdiguddannede post-Kulturrevolutionshold fra filmskolen, men omfatter alle unge filmskabere der bidrager til den voksende Ny Bølge i Kina.[11]

Ryans fortsætter med at beskrive hvordan de færdige elever blev sat til at arbejde som assistenter på forskellige filmstudier rundt om i Kina – fx. virkede Chen Kaige i to år som assistent for 4. generationsinstruktøren Huang Jianzhong i Beijings Filmstudie.[12] En del andre fandt imidlertid frihed i nye, afsidesliggende studier i fx. Guangxi, Kunming, Shenzhen og indre Mongoliet. De nye studier, der ofte var styret af bureaukrater uden nogen videre viden om film, var fri for ældre filmfolk, så den nye årgang fik straks arbejde som instruktører, forfattere, fotografer, designere osv. Derfor, mener Ryans, at man med rette kan betegne 5. generation som den første *unge* generation af filmskabere, siden 30'ernes Shanghai og den venstreorienterede aktivisme dér.

Følgende iscenesættere blandt den unge generation fremhæves ofte: Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao, Zhang Yimou, Zhang Zeming, Zhao Fei og Wu Ziniu. Instruktøren Wu Tianming, der senere blev leder af et af de progressive nye studier, har haft en faderlignende rolle for de unge filmfolk. Ryans anfører at Wu med sin film *The River Without Buoys* (*Meiyou hangbiao de helio,* 1983) viste 5. generation at standard melodramaingredienser kunne omformes til afrundede psykologiske portrætter, og samtidig gav Wu nogle nye, overraskende uglamourøse billeder af livet i provinsen.

Det første gennembrud fra den nye årgangs side kom i Guangxi-filmstudiet i Nanning, oplyser Ryans. Her arbejdede instruktøren Zhang Junzhao sammen med fotograf Zhang Yimou, og de to fik snart kompagniskab af et par studiekammerater, nemlig instruktør Chen Kaige og designer He Qun. Filmstudiet var helt nyt og dets to første film blev ifølge Ryans blandt de mest indflydelsesrige nogensinde i Kina: *The One and the Eight* (*Yige he bage,* 1983) af Zhang Junzhao og *Yellow Earth* (*Huang tudi,* 1984) af Chen Kaige. Begge med Zhang Yimou som cheffotograf og begge med censurproblemer. Således blev *The One and the Eight* først udsendt i 1987 efter at være blevet lavet om.

Side 15: 4. hustru (Gong Li) i Chens dystre palads. Herover: De røde marker – Zhang Yimous debutfilm. Han er i øvrigt uddannet filmfotograf.

Det var sværere for censuren at pege på noget konkret forkert ved *Yellow Earth,* skriver Ryans, udover den generelle kritik af de fortællemæssige tvetydigheder – på den måde er en film jo uforståelig for masserne. Da *Yellow Earth* så vandt på festivalen i Hong Kong i 1985 og blev efterspurgt i den vestlig verden vidste Filmbureauet med sikkerhed at noget var galt, og filmen blev taget ud af international distribution. Ryans fremfører at *Yellow Earth* var nyskabende fordi den modsatte sig andre kinesiske films teatralske handling og dialog og visuelle banaliteter, samt hentede inspiration og struktur fra sange og malerier af landarbejdere fra Shanxi.[13] Chens første film har rødder i folkekulturen og viser hans vilje til at fremvirke et særskilt kinesisk filmsprog uden at stå i tydelig gæld til hverken Vesten eller tidligere kinesiske film. En film der ryster op i sagerne og bryder ny grund, konkluderer Ryans.

Efter Guangxi blev det vigtigste filmstudie Xi'an Filmstudiet i Shanxi-provinsen. Lederen Wu Tianming lovede fra sin ankomst i 1984 gode muligheder for unge filmfolk. Zhang Yimou blev hurtigt tilknyttet dette sted, der befandt sig tilpas langt væk fra den udøvende magt i Beijing. Jean-Paul Aubert bemærker at studiet har meget fine faciliteter og teknikere til optagelse af direkte lyd, hvilket i høj grad er kommet til at kendetegne 5. generation.[14] Dette har til gengæld også medført nye problemer med censuren, som ser skævt til film lavet på lokaldialekter istedet for det officielle sprog mandarin – med andre ord har også lyden og sproget en politisk dimension.

Censur og coproduktioner

Den hæderkronede 5. generation er efterhånden blevet et udvandet begreb. Skiftende signaler fra politisk side har i de seneste år gjort det svært for filmmagerne at lave 'korrekte' film, film der behager myndighederne. Chen Kaige valgte i 1987 at rejse til USA for en længere periode og Wu Tianming fulgte ham, efter kritik af hans arbejde i Xi'an-filmstudiet. Zhang Zeming rejste til England og Huang Jianxin tog et lærerjob i Australien. Tian Zhuangzhunang, der for nylig færdiggjorde *Li Lianying, the Imperial Eunuch* (*Da Taijian Li Lianying*) er en af de instruktører som har valgt at blive i Kina. Det samme gælder som nævnt Zhang Yimou, der teknisk set er ansat som fotograf i Gunagxi Filmstudie, men han nyder stor frihed og foretrækker at arbejde i Kina.

Imidlertid er censurforholdene så absurde at nogle af de bedste filmskabere er tvunget til at henvende sig til et publikum uden for Kina, påpeger Bérénice Reynaud.[15] Studierne i Kina kan indgå co-produktionsaftaler med udlandet, hvilket sikrer at originalnegativet er uden for de kinesiske censores rækkevidde. Men samtidig betyder det i realiteten også, at kinesiske film – skabt af kinesere, med kinesiske skuespillere og som udspiller sig i Kina – bliver lavet uden videre opbakning hjemmefra, og en del forbydes også fremvisning i Kina.

Den første internationale co-produktion var *Ju Dou,* financieret fra Japan. *Under den røde lygte* er egentlig produceret af et taiwanesisk selskab, men eftersom Taiwan ikke må handle med hovedlandet er pengene gået igennem Hong Kong, der fungerer som økonomisk og handelsmæssigt transitland for alskens varer fra Taiwan til Kina. Samtidig gør Reynaud opmærksom på det forhold at kinesiske film er forbudte i Taiwan, men at de her florerer overalt på video.

En af de senere reformer, oplyser Tony Ryans, har betydet at det statslige kinesiske filmselskab har mistet sit monopol på hjemlig distribution og salg til udlandet af kinesisk film.[16] Det er nu studierne selv der skal distribuere egne produktioner, lige som de selv skal holde balance i regnskaberne – hvilket skulle skærpe filmstudiernes opmærksomhed på hjemme- såvel som udemarkedet, og det vil igen sige rette filmproduktionen ind efter censurens betingelser. For selvfølgelig beholder Filmbureauet i sidste ende den overordnede ideologiske kontrol.

Det er dog ikke de gamle studiers film som tiltrækker sig opmærksomhed ude i verden, men derimod film lavet som co-produktioner eller eventuelt helt uafhængigt, skriver Ryans. Med nye åbninger er det nu blevet muligt at lave 35 mm spillefilm helt uden for det statslige studiesystem. Først og fremmest skulle der være tale om no-budget produktioner inden for en voksende undergrundskultur i Beijing, en subkultur der også benytter video som audiovisuelt udtryksmiddel. De uafhængige udtrykker følelser der aldrig tidligere er set i kinesisk film, understreger Ryans, ved bl.a. at beskæftige sig med det moderne bysamfund, sex og musik, i en blanding af angst, tomhed og kynisk sort humor. Ryans konkluderer at de uafhængige spillefilm har meget lidt til fælles med statsstudiernes mainstreamfilm og med de fremmedfinancierede co-produktioner der har holdt 5. generation i arbejde.

Under alle omstændigheder er co-produktionsaftaler en måde hvorpå de kinesiske instruktører kan sikre sig kunstnerisk frihed. Efter debuten er samtlige af Zhang Yimous andre film – *Code Name 'Cougar'* (*Daihao Meizhoubao,* Taiwan-Hong Kong, 1989), *Judou* (Kina-Japan, 1990), *Under den røde lygte* (Kina-Taiwan-Hong Kong, 1991) og *Historien om Qiu Ju* (Taiwan-Hong Kong, 1992) – financieret helt eller delvist fra udlandet. Ligeledes er fx. både *Farvel til min konkubine* af den hjemvendte Chen Kaige og *The Blue Kite* (*Lan fengzheng*) af Tian Zhuangzhuang, som begge var med på Cannes i foråret, co-produceret med Hong Kong-selskaber. På det sidste har Filmbureauet dog truet med at forhindre brugen af kinesiske lokaliteter i co-produktionerne hvis dets krav til form og indhold ikke bliver fulgt; den aktuelle situation er vist mere end speget, og forholdene er generelt blevet værre efter de politiske uroligheder i 1989, som også har medført et stort fald i spillefilmsproduktionen.

Kvindebilledet

Tillad mig her at resummere nogle af de betragtninger som Esther C. M. Yau gør sig om kvindens repræsentation i kinesisk film, for til slut kort at drage *Under den røde lygte* ind i diskussionen.[17]

Esther Yau redegør for hvordan kvindebilledet blev revolutioneret i 50'erne, en periode hvor et nyt socialistisk Kina blev promoveret. Både litteratur og film beskæftigede sig med kvindens rolle som gidsel i feudale ægteskaber. Formålet var at frigøre kvinden fra det feudale patriarkat og vise hende som ivrig deltager i konstruktionen af det socialistiske samfund. Dog var den revolutionære heltinde stadig underlagt klanlederen og ægtemanden. I løbet af 60'erne fremstod langt mere politisk orienterede og militariserede kvinder, der skulle fremstå som positive modeller i revolutionøjemed, en type robotlignende supermennesker, hvis fornemeste opgave var at bekæmpe klassefjender og gribe den politiske magt.

Med 80'erne så filmkunstnerne tiden inde til at se indad og analysere resultaterne af den ulykkelige Kulturrevolution, skriver Yau videre. Der blev gjort overvejelser om filmsprogets æstetik og dets brug i praksis, fx angående realisme og en såkaldt dokumentaræstetik. Billedet af kvinden blev rettet op med (den kvindelige instruktør) Zhang Nuanxins *Drive to Win* (*Shaou,* 1981), der vha. realistiske virkemidler skaber et fiktionsunivers med en psykologisk nuanceret kvindelig hovedperson – en film der var med til at genvække "den filmiske betydningsværdi af kvinden".[18] Dette kvindeportræt blev en vigtig model for samtidige film af mandlige instruktører: "de revolutionære kvindefantasier blev naturligt opløst, mens kvindens narrative værdi blev fornyet med billeder af kvinder der gennemgik ubehageligheder under og efter Kulturrevolutionen".[19]

3. hustru (tv.) er sin herre utro og dømmes til døden.

En mindre men radikal retning med skarp kritik af kinesisk kultur begyndte omkring 1984 med den tidligere omtalte *Yellow Earth;* heri fremstår en tydelig kritik af manglen på kontakt mellem revolutionær politik og folkets reelle behov, mener Yau. Samtidig, siger hun, var der her ikke længere noget falsk demokrati hvad angår repræsentationen af kvinden. Nu så mændene nemlig sig selv som ofrene i politisk og socialt historisk lys – den kvindefrigørelse som socialismen havde gjort mainstream trådte i baggrunden, og kvindens problemer blev andenrangs for mandlige instruktører.

Gong Lis portrættering af Songlian i 20'ernes Kina i *Under den røde lygte* er mere alment menneskeligt end 'feministisk' orienteret. Songlian bliver netop ikke bare undertrykt af det feudale ægteskabssystem; ved selv at undertrykke tjenestefolkene

udnytter hun med kold beregning sin plads i det feudale hieraki til at opnå magt. Under overfladen fornemmer man dog også klart en meget skrøbelig personlighed, bag det ofte udtryksløse ydre gemmer der sig en ung og sårbar pige.

Man kan også se feudalherren Cheng som symbolet på den undertrykkende tradition (og videre som den grumme kommunisme) og Songlian som repræsentanten for individet der går til grunde. Men hovedsagen, mener jeg, er den uforglemmelige tegning af en særegen og sammensat (kvindelig) personlighed. I pressematerialet siger Zhang Yimou: "Måske er dette en film om kvinder, måske ikke. Det skyggefulde palads hvor kvinderne lever reflekterer for mig en større skueplads, hvor vi alle kæmper for at overleve. Som sådan er intrigerne, der giver rytme og betydning i kvindernes dagligdag, et blik på menneskelig svaghed og på menneskets besynderlige tvangstanke om at slås".

Gong Li, der siden De røde marker har medvirket i et dusin film, står overfor et velfortjent internationalt gennembrud.

Hvad er kinesisk film?

Som en foreløbig afslutning og et muligt udgangspunkt for en kommende diskussion vil jeg referere fra en artikel af Yuejin Wang.[20] Han stiller spørgsmål ved selve begrebet kinesisk film sådan som især Zhang Yimous årgang repræsenterer den og sådan som et vestligt publikum opfatter den.

Yuejin Wang vælger at betragte kinesisk film udfra Kinas søgen efter sin egen kulturelle identitet. Den intellektuelle kinesiske verdens identitetssøgen kan – udover som følge af kolonisering, kulturrevolution etc. – forklares med frygten for den ny tids større åbenhed og den overvældende tilstedeværelse af Vesten. Og samtidig en kultur der i sig selv er så enorm, mangfoldig og selvmodsigende at spørgsmålet om identitet bliver særdeles frustrerende og problematisk.

Det således opsplittede kinesiske Jeg søger sit ego i en række af Andre, både gennem bevidstheden om den vestlige Anden, og i en mere primitiv Anden inden for en kinesisk ramme. Dette kan ifølge Yuejin forklare hvorfor nogle af de væsentligste film fra 5. generation, der lægger handlingen langt ud på landet og i de mest fjerne egne af riget, er ligeså fremmede og anderledes udseende for kinesiske byboere og intellektuelle som for et vestligt publikum. Disse værker er nemlig repræsentationer af en anden kultur, både for et vestligt såvel som for et kinesisk blik. For et stort kinesisk publikum synes 80'er-generationens film dertil at benytte en mere 'hårdtslående' vestlig repræsentationsform end en traditionelt kinesisk, en fornemmelse som forstærkes af de mange internationale hædersbevisninger til nyere kinesisk film.

Hvad er kinesisk film? Ulla

Skram-Jensen skriver i sin anmeldelse af *Ju Dou:* "Det specifikt kinesiske hos Zhang Yimou synes at ligge mere i hans forkærlighed for en detaljerig afbildning af landets kultur og folketradition end i hans emnevalg og selve fremstillingsmåden".[21] Den første antagelse om kultur og folketradition vil Yuejin helt sikkert på et generelt plan opponere imod. *De røde marker,* skriver Yuejin, er et godt eksempel på et brud med den traditionelle kinesiske 'fortielsens kunst' der omfatter både æstetiske og etiske værdinormer. Yuejin konstaterer, at 5. generations filmskabere afstår fra en traditionel kinesisk dramatisering af emotionel trivialitet til fordel for mere fede penselstrøg udført med lånte filmiske koder. Han gør således opmærksom på at Zhangs *De røde marker* for sit hjemlige publikum nok er en nydelse hvad angår dens melodramatiske side, mens filmen samtidig sætter publikum i en identifikationsmæssig splittelse. Det kinesiske publikum viser nemlig stærk modstand overfor autenciteten og ligheden i beskrivelsen af hvad kinesere var og er, mens Zhangs værk på samme tid pga. Guldbjørnen i Berlin osv. tvinger kineserne til selv at bebo de for dem fremmedartede røde marker. Her pointerer Yiejin den blindhed som verden udenfor lægger for dagen; en kulturel anderledeshed, i form af fremmede elementer og etnologisk blikfang, må med andre ord ikke forveksles med kulturel indentitet.

Det indblik i kinesisk film som vi tilbydes herhjemme kan næppe berettige til nogen form for generaliseringer. Med tilpas tvetydighed kan vi dog konkludere, at kinesisk film er et kompleks af traditioner og nytænkning og ydre påvirkninger der resulterer i en egen blanding af værdinormer og repræsentationsformer.

Noter

1 Morten Piil, 'Under patriarkens åg', *Information* 16.07. 1993, p. 13
2 Interview med Zhang Yimou i pressematerialet til *Under den røde lygte* (oprindelig bragt i den kinesiske udgave af *Esquire,* januar 1991)
3 Jean-Paul Aubert, 'Le retour des enfants prodiges', *Cahiers du cinéma* 442, 1991, pp. 82-87
4 John Ellis, 'Electric Shadows in Italy', *Screen* 2, 1982, pp. 79-83
5 Ellis, op. cit., p. 81
6 Tony Ryans, *Monthly Film Bulletin* 633, 1986, p. 296
7 Derek Elley in *International Film Guide 1988,* London, Tantivy Press, 1987, p. 149
8 Dino Raymond Hansen, 'Film og filmkritik i Kina', *Kosmorama* 110, 1972, p. 268
9 Ellis, op. cit., p. 79
10 Tony Ryans, 'The Fifth Generation', *Monthly Film Bulletin* 633, 1986, pp. 296-298
11 Derek Elley in *International Film Guide 1987,* London, Tantivy Press, 1986, p. 116
12 Ryans, op. cit.
13 Som note 6
14 Aubert, op. cit.
15 Bérénice Reynaud, 'China on the set with Zhang Yimou', *Sight & Sound* 3, 1991, pp. 26-28
16 Tony Ryans, 'Dream On', *Sight & Sound* 7, 1993, pp. 16-19
17 Esther C. M. Yau, 'Cultural and Economic Dislocations: Filmic Phantasies of Chinese Women in the 1980's', *Wide Angle* 2, 1989, pp. 6-21
18 Yau, op. cit., p. 9
19 Ibid
20 Yuejin Wang, 'The Cinematic Other and the Cultural Self? De-centering the Cultural Identity on Cinema', *Wide Angle* 2, 1989, pp. 32-39
21 Ulla Skram-Jensen, *Kosmorama* 197, 1991, p. 13

Under den røde lygte (Dahong denglong gaogao gua), Kina-Taiwan-Hong Kong, 1991, I: Zhang Yimou. M: Ni Zhen, efter roman af Su Tong. F: Zhao Fei. Kl: Du Yuan. Sc: Qao Jiuping, Dong Humiao. Mu: Zao Jiping. P: Chiu Fu-sheng.
Medv: Gong Li (Songlian), He Caifei (Meishan, 3. Hustru), Cao Quifeng (Zhuoyun, 2. Hustru), Jin Shuyuan (Yuru, 1. Hustru), Kong Lin (Yan'er), Ma Jingwu (Chen), Cui Zhihgang (huslægen), Ding Weimin, Chu Xiao, Cao Zhengyin, Zhao Qi.
Længde: 106 min. Import: Warner & Metronome Film. Premiere 16.07. 1993.

I begyndelsen

– Og i begyndelsen var Eraserhead, David Lynchs første film, der i sit billedsprog rummer kimen til hele

af Kassandra Wellendorf

I begyndelsen var der en mund og ud af den mund kom ikke et ord, men en sædcelle. Sådan starter David Lynchs debutfilm *Eraserhead.* Som fra en Pandoras æske slipper denne enlige sædcelle løs. Med sig bringer den alverdens ondskab, sygdom og sorg. Munden lukkes og tilbage i mennesket bliver et lille håb, et spinkelt kim, der resten af filmen uden held forsøges holdt ude fra omverdenen og inde i menneskeæsken.

Eraserhead, der er lavet i 1970, efter et par animationsfilm og kortfilm, indeholder for mig at se essensen af Lynchs mareridtsagtige syn på hele vores univers og liv. *Eraserhead* fortæller historien om mennesket, der fødes ind i en ond og selvskabt paranoid verden. En verden, der befolkes af mennesker stive af fortrængninger og ude af stand til at nå hinanden. Det mest iøjnefaldende er deres forkvaklede seksualitet. Den skildres som forkert, direkte ond og skyld i alle menneskenes problemer. Personerne prøver på samme tid at søge den og undgå den. Hver eneste gang, de udfolder sig seksuelt, udløses en straf, men hvis de søger at undgå den, tæmme den, leve i afholdenhed eller indgå mere platoniske forhold, har de kun ro for en stakket frist. Den kommer altid til at overvælde og indhente dem.

Idealbilledet Lynch sætter op af et liv uden seksualitet, kan kun opnås i døden og drømmene. Hans film afspejler en kæmpe foragt for seksualitet, samtidigt med at seksualiteten gang på gang fremstilles som betingelsen for alle fødsler og alt liv. En selvmodsigelse Lynch formidler skræmmende og helt uden håb i et labyrintisk, hermetisk lukket filmsprog. Alligevel er *Eraserhead* en fantastisk film, vi rives med, har medfølelse med hovedpersonen, vi håber undervejs sammen med ham, håber han vil komme overens med sit liv og sin seksualitet, at det onde mareridt vil stoppe.

Eraserhead former sig som et mareridt fortalt i et visuelt og auditivt sprog, der er altovervældende og angriber os, så vi bliver en del af filmens og hovedpersonens krop.

Sammenhængen mellem filmens forskellige rum er at sammenligne med en uoverskuelig labyrint, hvor væggene er grænser, men gulvene er mørke, bløde og bundløse dyb. Et univers, hvor ingenting hænger logisk sammen og alt på samme tid er hullet og lukket.

Men det er et univers, der rummer mange historier og peger frem mod Lynchs senere film.

Det trivielle ægteskab

På det narrative plan ser *Eraserhead* forholdsvis normal ud: Et ungt par, Henry og Mary bliver ved et uheld forældre. Under tvang fra pigens forældre indgår de ægteskab. Der opstår forskellige problemer; barnet er deformt, Mary mister efter fødslen sin seksuelle lyst, barnet driver forældrene til vanvid ved – døgnet rundt – at skrige på mad og omsorg og Henry og Mary har svært ved at kommunikere verbalt sammen. Ægteskabet går i stykker, da Mary i desperation over både barnets og Henrys krav flytter hjem til sine forældre. Henry lades alene tilbage med barnet, der efterhånden bliver mere og mere sygt. I sin egenskab af enlig far føler Henry sig mere og mere frustreret og en nat lader han sig forføre af en kvinde, der bor i et værelse overfor.

Fødselstraumet

På grund af filmens surrealistiske form, fortaber denne ellers enkle historie sig tit i tåger, og man begynder at læse andre historier ind i filmen. Én kunne være at betragte filmen som et livs kamp fra fødsel til død: Henry flyder i starten af filmen passivt og med ængstelig mine afsted sammen med en planet, der næsten vokser ud af hans hovede. Han prøver at holde sin mund lukket, men forgæves og mod hans vilje slipper en sædcelle ud. Herefter ka-

stes, sammen med sædcellen, hans liv og filmen i hovedet på os. Sædcellen dykker ned i sort, grumset vand, kommer op igen i hvidt lys, hvor Henry står og kigger tilbage på os, bange og utilpas. Han er ikke glad for at skulle træde ind i livet/filmen, men tager sig dog alligevel sammen og trækker os med sig ind i trøsteløse omgivelser af fabrikstuden, mudder, ruiner og snavs.

I dette univers lever han en tavs og ensom tilværelse. Et liv, hvor han må gemme sine drifter og drømme af vejen i æsker, skabe eller radiatorer. Hans konflikt former sig i kamp mellem drifterne, der presser på og savner andre kroppe og fornuften, der vil holde dem inden for hudens egne vægge.

Han splittes i to alter egoer, djævlen, der hiver i kroppens håndtag og får sædceller til at springe i alle retninger og feen, der bor i radiatoren, synger naive lykkelige sange og dræber alle løsgående sædceller ved at træde dem i stykker under sine dansesko.

Henry foretrækker feen fremfor djævlen, men djævlen vil ikke lade ham komme hende nær. Til slut vælger han døden, hvor kroppens djævel mister kontrollen og åndens fe omfavner ham. Døden fremstilles symbolsk som et uvirkeligt overbelyst rum fjernt fra hans trivielle lejlighed og dybt inde i radiatoren.

Det narcissistiske menneske

Man kan også læse filmen som en fabel om det narcissistiske menneske, der er forblevet ved moderbrystet og for hvem, der ikke eksisterer andre hverken subjekter eller objekter.

På dette tidspunkt i filmen holder barnet op med at klynke og begynder istedet at grine af ham. Dette varsler adskillelsen af barnet fra rummets andre objekter og på netop dette punkt bliver Henry fuldstændig desperat. Fra at have været ét med Henry, begynder det nu at udskille sig fra ham, grine af ham, begynder måske at kunne tale, og hvem ved, senere måske at kunne udspy sædceller? I afmagt skærer han hul på dets menneskeskabte hud, bandagen, hvorefter kroppens indvolde strømmer ud og kvæler hele rummet og Henry med. Alle grænser ophæves og Henry bliver ét med sine omgivelser – i døden.

Efter Bataille kaldes orgasmen den lille død, en forsmag på det stadie, hvor menneskets ensomhed ophæves og vi alle er fælles i døden. Henry har den samme længsel, først

var sædcellen

produktionen. Her møder vi første gang billeder og symboler der dukker op igen og igen i de følgende film.

Henrys krop er filmens rum, barnet er udtryk for hans længsel efter den totale sammensmeltning med den ydre verden, tilbagekomsten til moderbrystet. Det skriger konstant på tryghed og føde og tillader ham enddog ikke at forlade rummet.

Da han lader sig forføre af nabokonen bliver symbolikken helt tydelig; sengen forvandler sig til en mælkepøl, de elskende langsomt opsuges af. Desværre varer lykken ikke ved. De løsgående sædceller forstyrer idyllen og gør sit for at straffe ham; hans hoved sprænges væk fra kroppen, et træ begynder at bløde og han får barnets hoved istedet for sit eget. Henry bliver nu til barnet, der frygter adskillelsen fra moderen. Nabokvinden vil ikke kendes ved ham, hans kone er forlængst forsvundet og adskillelsen truer hele hans eksistens.

ophæver han sin ensomhed i mælkepølen og da dette øjeblik ikke kan vare ved, vælger han til slut døden frem for adskillelsen.

Barnet som fallossymbol

Som Scott MacDonald har gjort det i sin analyse af filmen (Film Quarterly, Fall 1985), kan man også vælge at tolke det unge pars barn som en kæmpe forslugen penis – en forlængelse af Henrys drifter. Barnet har samme form som en penis og forvandler sig dog også til en farlig dødelig sædcelle i slutningen af filmen. Grunden til, at Mary afviser Henry i sengen kunne derfor være barnets/penisens, evindelige og konstante skrigen. Da Henry er sammen med nabokvinden, prøver han at skjule og lukke munden på barnet, ved synet af hvilket hun da også skræm-

mes, før hun giver sig hen. I scenen umiddelbart efter sprænges Henrys hoved af og i et kort glimt ser vi hvad det var, der skød det afsted, nemlig en penis, der hopper frem fra hans hals. Hans eget hoved falder ud af rummet og ned på gaden, hvor en lille dreng samler det op og sælger det til en blyantsfabrikant, der laver viskelæderhoveder ud af hjernemassen. Hovedet er altså tomt nu, og penishovedet har taget magten over ham. Da nabokvinden næste dag ikke vil kendes ved Henry, er det fordi hun ikke ser ham, men i stedet hans krop med barnehovedet, der igen ligner en evigt krævende og klynkende penis.

At Henry ender med at skære barnet i stykker, må ifølge denne tolkning ses som hans kastration af sig selv.

Den onde seksualitet

I Lynchs' tidligere kortfilm *Grandmother* (1970) har vi en ekstrem og mere direkte beskrivelse af fødselstraumet og det umulige liv med menneskenes forkvaklede seksualitet. Filmen starter med et animeret abstrakt samleje mellem to mennesker i et billedunivers, hvor det vrimler med sædceller og æg. Under dette samleje forvandles manden og kvinden til to ondskabsfulde hunde, der bevæger sig i rykvise krampebevægelser og har snore stramt bundet om deres munde. Frugten af samlejet, en lille søn, gror op af en skovbund og overfaldes med det samme af de to hundemennesker. Så skifter scenen til mere 'naturalistiske' omgivelser i en lejlighed, hvor drengen vokser op under umenneskelige forhold. Moderen misbruger ham seksuelt, han tisser i sengen om natten og hver morgen straffer faderen ham ved gentagen gange at banke hans hoved ned i de våde lagener.

Drengen må som værn mod dette vågne mareridt opfinde sin egen hemmelige drømmeverden. Som Henry i *Eraserhead* har han en forkærlighed for jordbunker og træer. På et loftsværelse planter han midt i en seng et træ, vander det jævnligt, og – miraklet sker – forplantningen formår at springe samlejet over, da træet føder ham en bedstemor, ved hvis skulder han kan hvile ud.

Drømmebilledet taber dog pusten, da virkeligheden blander sig og først i døden kan han igen forenes med bedstemoderen. Denne død er ligesom i *Eraserhead* skildret symbolsk; han mødes med bedstemoderen på en kirkegård, han falder ned i et hul, skriger og skrigets åbne mund stivner i ansigtet på ham

Lynchs næste spillefilm efter *Eraserhead, Elefantmanden* (1980), indledes med krydsklip mellem fremtrampende elefanter og et kvindeansigt. Det mere end antydes, at undfangelsen og graviditeten er skyld i, at barnet ligesom i *Eraserhead* bliver deformt og ikke-elskeligt.

Dette barn vokser op som attraktion i forskellige omrejsende cirkuser, men 'reddes' af en læge. Han opnår et nyt liv i mere civiliserede omgivelser, men også her lurer ondskaben. En nattevagt udnytter hans chokerende ydre til at ophidse sine kvindelige bekendte seksuelt. Efter nogen tumult får han igen ro i sindet og begynder at bygge en minimodel af en meget smuk katedral – en modsætning til hans deforme krop og det deforme samfund han lever i. Da modellen er færdig, vælger han for en gangs skyld at leve som et hvilket som helst andet menneske; han lægger sig på ryggen for at sove, selvom han ved, denne sovestilling betyder døden for ham. Slutscenen viser et foto af hans mor, og man må formode, at hans ønske er at forenes med hende i døden. Ligesom i *Eraserhead* og *Grandmother* bevæger filmen sig fra graviditetsrædsler til en beroligende død.

Temaet, hvor sex betragtes som djævlens værk og roden til alt ondt fortsætter Lynch op gennem sin produktion – helt op til *Twin Peaks* (1989-90), hvor Bob er inkarnationen af djævelsk ondskab og uløseligt knyttes sammen med seksuelle fristelser.

Den splittede krop og det hullede rum

Æstetisk kunne man læse *Eraserhead* som historien om en krop, der prøver at kæmpe sig fri, ud af de lukkede munde, den stivnede hud og de stramme bandager.

Filmen igennem vises kroppen på den ene side som lukket, spærret inde i det perfekte jakkesæt, hår – stivnet af hårlak, lagener der associerer til spændetrøjer, bandager der erstatter barnets hud, smalle, klaustrofobiske gange og rum der kanter sig ned over personerne og endelig personernes krampagtige kropssprog.

På den anden side vises kroppen som om den befandt sig udenfor personerne, projiceret ud i rummet omkring dem. En splittet kropsfølelse, hvor de enkelte kropsdele ikke betragtes som tilhørende en selv, men netop som fremmedlegemer udenfor resten af kroppen. Man kunne sige, at Henrys krop fylder hele lærredet og vores sanser med. Vi bliver – hvad enten vi vil det eller ej – svøbt ind i denne krop, der består af sædceller og orme i overnaturlige størrelser, samtidigt med, at vores ører ridses af forvrængede høje kropslyde. Fx. da Henry er på besøg hos pigens forældre, og den eneste lyd vi hører er hvalpe, der dier en hund. Eller da pigen en nat i drømme vender og vrider sig, kradser sin ryg og sine øjne med en lyd så gennemtrængende, at man føler sine egne øjne begynde at gøre ondt.

Lærredet for kroppen, de mange rum, gøres – ligesom kroppen – på samme tid hullede og skarpt afgrænsede. I ægteparrets lejlighed er vinduets udsigt en lukket mur; igennem filmen præsenteres vi for Henry, Mary og djævlen, der kigger ud af vinduer, men som ingenting kan se. Men alt i rummet er samtidigt hullet. Henrys sengetæppe er fyldt med huller; væggene tillader ligesom personernes ører alle udefrakommende lyde at trænge igennem og slutteligt ender selv barnet med at vende vrangen ud på sig selv og udskille enorme mængder hvidt skum.

Specielt én scene viser følelsen af kroppen, der opfattes som splittet og kæmpende sig vej ud gennem huller. Henry vågner op ved siden af Mary, der vælter sig rundt og kradser i sin hud, han begynder at hive ormeligende sædceller ud af hendes krop. Herefter klasker han dem på væggen (ligesom han i øvrigt har klasket sine sokker på radiatoren i starten af filmen), de går i stykker og falder ned på gulvet, et skab åbnes, og en orm slipper ud, den bevæger sig nu rundt på gulvet og dykker op og ned gennem gulvoverfladen, der viser sig at være hullet og krateragtig. Hver gang den dukker op igen, har den vokset sig større, og til slut åbner den et kæmpegab og sluger kameraet og os, hvorefter alt bliver mørkt.

Det viser sig, at gulvet er overfladen på en planet, den planet, der senere viser sig at være Henrys hoved. Både lejligheden, planeten og Henrys hoved er hullet og fremstilles i en efterfølgende scene som en hullet skal, djævlen kan kigge lige ind af – ned på Henrys bortvendte ryg.

Resultatet af alle disse kontraster

og sammenstillinger er en følelse af et menneskeligt lukket udsyn og en ekstrem kropslig indsnævring. Ud af denne indsnævring kæmper kroppen for at give sig til kende og man kan sige det i den grad lykkes filmen at give kroppen den plads, som den kræver.

De farlige huller

Filmen skaber ofte sceneskift ved hjælp af kameraets rejse gennem huller fra en scenografi til en anden, vi hives konstant med ned i slummet og snavset for at mindes om, hvilket grusomt univers, vi alle indeholder. I science fiction-filmen *Dune* (1984) består hovedpersonen en prøve; på en troldkvindes bud stikker han hænderne ind i en kasse med ukendt indhold. Han er angst og det føles, som brændte hans hænder op. Han udholder dog smerten og angsten og får at vide, at han har udstået noget ellers kun kvinder har oplevet.

Motivet med en lukket kasse med ukendt indhold og en åbning der er farlig at begive sig ind i, er karakteristisk for Lynchs film. I *Eraserhead* er det farligt at begive sig ud af kassen, i mange af de andre film er det farligt at vove sig derind.

Den lille orm, der i *Eraserhead* bliver større og større, gennemborer hele gulvet og ender med at sluge os, genfinder vi i *Dune.* Hovedpersonen sendes til en planet for at redde sin befolkning. Planeten er befolket af orme, der nu har nået en størrelse på 30-40 meter. Ligesom den lille orm i *Eraserhead* er de både farlig, fremtrængende og udstyret med store bundløse tunneller af munde, der truer med at sluge filmens personer. Eftersom hovedpersonen har turdet stikke sin hånd ind i den ukendte kasse er han også i stand til at lære at tæmme disse orme. Ormene vogter et livgivende krydderi, men det viser sig, at ormene faktisk udsondrer krydderiet. Løsningen er derfor ikke at udrydde ormene for at få fat på krydderiet, men netop at tæmme dem. Ormene forener det mandlige og kvindelige i deres både falliske og vaginale former. I *Grandmother* planter en lille dreng et træ, der har den samme form; højt og fallisk men med et hul i siden, som drengen kærtegner og som sagt ender med at føde ham en bedstemor.

Det er oplagt at tolke de farlige huller som udtryk for kastrationsangst, og at udråbe de modige, der tør tage rejsen ned i den farlige vagina, som helte, der evner at beherske deres egen seksualitet. Men det er faktisk kun i *Dune,* denne løsningsmodel vises.

De passive og de aktive hovedpersoner

Jeg betragter *Dune* som den mest positive film i Lynchs produktion. Hvis vi betragter ormene som den farlige og frastødende seksualitet, der udsondrer det essentielle liv, der er så nødvendigt for planetens overlevelse, kommer menneskene faktisk overens med den – lærer at tæmme den og bruge den konstruktivt, idet de i slutningen af filmen faktisk vinder et slag mod deres fjender ved at bruge ormene som heste og våben.

Grandmother, Eraserhead og *Elefantmanden* har alle en passiv hovedperson, der vælger døden fremfor livet. Denne karaktertype og måde at takle livets problemer på ændrer sig dog fra filmen *Dune.* Kyle McLachlan, der i denne film spiller frelsende messias, går over til at spille stædig amatørdetektiv i *Blue Velvet* (1986) og detektiv/messias i *Twin Peaks.* En særdeles aktiv helt, der redder trådene ud for alle involverede parter. Men henimod slutningen af *Twin Peaks* bukker helten under. Hans styrke lå i hans uskyld og seksuelle afholdenhed, så da han bliver forelsket og har samleje med sin elskede, mister han sin kraft til at modstå det ondes fristelse. Dette indvarsles, da han for at bøje sig frem til et kys, vælter sin kaffekop. Kameraet går ind i ekstrem close-up, hvor kaffen forvandler sig fra et uskyldigt substitut til en boblende, klæbrig og farlig substans. I sidste afsnit bukker han helt under; i stedet for at dø sælger han sin sjæl til djævlen og serien slutter.

Fra Elefantmanden. På baggrundsreklamen knyttes kvindeansigtet og elefantsnablen sammen.

Hermed er ringen til *Eraserhead* sluttet. Det er, som fandtes der kun disse to løsninger på livet; døden eller at overgive sig til det onde – djævlens fristelse.

Kaos og orden

10. afsnit af *Twin Peaks* indledes af en baglæns tracking ud gennem en ormet tunnelmund med våde fimrehår, og videre ud af et hul der sidder klumpet sammen med andre lignende huller, der tilsammen danner et kvadrat og endelig afsløres at være en væg på politistationen hvor Lauras far, Leland, er anholdt for mord.

Kameraturen ud af den væmmelige tunnel visualiserer hans rejse fra ukontrolleret angst til kontrolleret fornuft.

Et sted i starten af *Eraserhead* dykker kameraet gennem en plade med kvadratiske mønster og ned gennem en tunnel. Denne bevægelse er den

modsatte af bevægelsen i *Twin Peaks,* men har den samme æstetik; kontrasten mellem den farlige, ukendte tunnel og de logiske kvadratiske mønstre.

Denne æstetik slår Lynch allerede an i sin tegnefilm *Alphabeth* (1968), hvor en ung pige har mareridt om kønsdele, der skiftevis sprøjter sæd og bogstaver ud i kaotiske mønstre blandt skakterner, urolige streger og plantelignende gevækster. Kaos og orden i samme billede.

I de senere film befinder det kvadratiske mønster sig ofte på gulve og sættes sammen med gamle lænestole og specielt gardiner, der synes at skjule noget hemmeligt og farligt. Hallen i *Eraserhead,* Dorothys lejlighed i *Blue Velvet,* hotelvestibuler i *Wild at Heart* (1990) og drømmescenerne i *Twin Peaks.*

Når mennesket befinder sig i en kaotisk og ond verden, begynder det selv som af en indre nødvendighed at opfinde regler og ritualer, logikker der ikke har nogen forankring i virkeligheden. I *Eraserhead* har Henry bygget sit eget lille system op af jordbunker, myretuer, gryder med mønter i vand og små orme i æsker og skabe. Han opfinder et ritual med at gemme sin lille orm i en æske – den må ikke slippe ud, men alligevel lukker han den ud og sætter den i et skab, der kan åbnes – og hvad sker der? Ja den slipper selvfølgelig ud. På denne måde gentager han sit fødselstraume fra starten af filmen.

Det andet ritual han har, er at fremmane billedet af feen i radiatoren. Hun udfører en rituel straf for ormens løsrivelse ved at træde ormesædcellerne i stykker.

I *Elefantmanden* bygger hovedpersonen en minimodel af en katedral for at udholde sit liv og i *Twin Peaks* har vi fx. den gale kvinde med klap for øjet, der baserer hele sit liv på at opfinde de perfekte glideskinner.

Disse mennesker er angste for at se virkeligheden i øjnene. Hvorfor? Det kan man i Lynchs film igen tolke på to måder:

Enten fordi det der gemmer sig bag de tunge gardiner og unddrager sig den formålsløse skakternede logik er en afgrund af rædsel og gru, som det deforme barns ekstremt skræmmende indvolde i *Eraserhead* og den sadomasochistiske vold bag Dorothys facade i *Blue Velvet.* En gru, man er nødt til at konfrontere og skære hul på.

Eller fordi det der gemmer sig bag gardinerne er ingenting, en altopslugende tomhed, der ikke er til at bære.

Da Agent Cooper leger gemmeleg under jorden i drømmeuniverset i sidste afsnit af *Twin Peaks,* løber han ind bag de røde gardiner fra det ene rum til det andet, og det afsløres, at rummene alle er det samme rum og at det, der er bag gardinerne og afsløres for ham, er et spejl eller skyggebillede på ham selv.

Hvis vi anlægger en psykotisk tolkning er det positivt at komme bag gardinet, men læner vi os op af en filosof som Baudrillard, er det negativt. Ifølge hans filosofi hæger vi om hemmeligheden af angst for at den tomhed, der gammer sig bag sløret, skal hive livsgrundlaget væk under fødderne på os.

Slutbilledet i *Eraserhead* peger i samme retning og viser, at der ingenting er bag Henrys hjernes vægge. Hjernen, der samtidig er planetens tomme hjerneskal, er hullet med gennemtræk og består af viskelædersmulder, der spredes for alle vinde.

Blyanten og viskelæderhovedet

Lynch synes at drive gæk med de traditionelle psykoanalytiske tolkninger ved at være så bevidst om sine symboler, at han opnår en forvrænget ironi. Han sidestiller fx. sprog og krop i stedet for på traditionel vis at modstille dem.

I *Eraserhead* slipper en sædcelle ud af en mund. I *Twin Peaks* har seksualofrene bogstaver under neglene, bogstaver, der også vises dobbelteksponerede på deres munde. I *Alphabeth* sprøjter plantelignende kønsorganer både sæd og bogstaver ud og man kunne fristes til at tolke denne lille film som et billede af Kundskabens Træ, der sprøjter fristende viden ud både i form af verbale og kropslige udsondringer. Billedet skaber angst hos pigen og indvarsler dommedag. Man kunne gå videre og oversætte forældrene i *Grandmother* til Adam og Eva, der forgriber sig og spiser af træets æbler og derfor straffes med kropslig indsnævring. De slæber rundt på arvesynden og deres søn prøver ligesom Henry og *Elefantmanden* febrilsk at komme tilbage til det tabte paradis. Vejen til paradis er fornægtelsen af den kønslige omgang og kan jo desværre kun realiseres i døden.

I *Twin Peaks* bliver både seksualofrene og detektiverne straffet for deres nysgerrighed. Pigerne med døden til følge og detektiverne med det spærrede udsyn og den kropslige indsnævring; jo flere spor og informationer de kradser ned under deres negle, jo mindre overblik, forståelse og ro får de. Hermed er dommedag allerede begyndt i dette billede på informationsalderens naturlige og frembrusende inerti.

I *Eraserhead* kæmper hovedet med kroppen om herredømmet over Henry. Hvis vi fortsætter lignelsen, kunne vi læse Henry som en symbolsk fremstilling af en blyant med viskelæderhoved. Forneden spyr blyanten skrift eller sæd ud og foroven prøver viskelæderhovedet at rette op på fadæsen og viske sporene ud igen.

Henry stresser rundt for at tørre slimede sokker på radiator, vaske penge rene, hive sædceller ud af sin kone igen, dræbe sit afkom, men lige meget hjælper det: Sædcellerne eller sporene presser sig alligevel ud omkring ham i kaotiske og uforudsigelige baner.

De nødvendige spor

Engang imellem giver Lynch små ansatser til håb, men hver gang slår han det ned igen. Mange – især jungianske – analyser af *Eraserhead* og *Blue Velvet,* tolker filmene som positive rejser ned i underbevidstheden, der forener de mandlige og de kvindelige sider, men jeg mener, at Lynchs hermetisk lukkede og ironiske stil i den grad forhindrer dette. For mig at se formidler han en uløselig konflikt. Konflikten mellem at ville holde på alting, såvel viden som drifter, men samtidigt partout at ville ud med sproget, og kommer sproget ikke ud, ja så kommer kroppen fx. i form af sæd. Blyantstiften kan ikke viskes væk, før den har skrevet et og andet.

Menneskene er ikke skabt til at leve som isolerede små æsker, men netop til at søge hinanden og sætte sig spor. At vi så render rundt med arvesynden og konstant påkalder os straf for de spor vi sætter, er et neurotisk træk, som især den freudianske psykoanalyse kæmper for at gøre os opmærksomme på.

Lynch har efter sigende afvist psykoanalysen, da han er bange for, at det vil ødelægge hans filmsprog. Måske ville det i stedet gøre det lille spinkle håb i Pandoras æske større og give det lov at vokse sig stor nok til at kunne overleve en flyvetur ude i den virkelige verden.

IRENE DUNNE

– født 1901, død 1990. Hun var en genial skuespillerinde. 30'ernes og 40'ernes ukronede Hollywood-dronning og alligevel glemt af mange. Kosmorama fortæller hendes historie og genopfrisker kære filmminder.

af Claus Kjær

Ikke for ingenting kaldes Hollywood i 1930'erne for 'The Golden Age'. Der blev produceret en sand stribe mesterværker, skønt det jo ikke altsammen var guld. Irene Dunne var blandt årtiets absolutte topstjerner, og hun var med til at tegne en helt ny Hollywood-genre.

Filmen var fantastisk populær, og 'going to the movies' var en social funktion, som alle deltog i. I 1935 producerede Hollywood 525 spillefilm, og da filmen var det førende underholdningsmedium, så publikum ikke bare så godt som alt, men *alle* så det samme. Filmen var en demokratisk kunstart, som ikke var rettet mod specielle befolkningsgrupper. Der var ikke – som i vore dage – specielle teenage-film eller specielle art-films. Der var *en* slags Hollywoodfilm og *et* publikum, og det var hele Amerikas befolkning. Når talen faldt på aftenens film, var det uundgåelige spørgsmål *altid:* 'Hvem er med?' Det var stjernerne, som solgte billetterne, og blandt de mest populære var vidunderlige Irene Dunne.

Den romantiske komedie (Screwball Comedies) (1934-39)

Den romantiske komedie – eller screwball comedies, som den også kaldes – er en meget amerikansk genre. Den er energisk, pågående og vittig. I 1934 havde fire film premiere i de amerikanske biografer, som alle tegnede den nye genre. Det var Frank Capras *It Happened One Nigth*, Howard Hawks' *20th Century*, W. S. Van Dykes *The Thin Man* og Mark Sandrichs *The Gay Divorcee* (som oprindeligt havde heddet *The Gay Divorce*, men i Hollywood havde man ikke den slags!!). Genren var i begyndelsen en slags musical uden sange, men snart viste den sig at indeholde unikke karaktertræk. Den var en udløber af de meget snakkesalige og raffinerede Broadway-stykker fra 1920'erne. Genren er først og fremmest kendetegnet ved at indeholde en vis portion vanvid (screwball: en bold, som overraskende går i en uventet retning).

Screwball komediernes persongallerier kan nærmest antage surreelle dimensioner. På et eller andet tidspunkt opfører hovedrollerne sig fuldstændigt vanvittigt; enten fordi de *er* vanvittige eller fordi de *spiller* vanvittige. Således bryder Irene Dunne altid sammen i en høj, hvinende, håbløs latter på et tidspunkt i filmene, og ofte virker det ikke, som om hun helt er klar over hvorfor. Men mens Carole Lombard ligesom lægger op til vanviddet fra begyndelsen – hun *er* ikke helt normal! – får Irene Dunne snarere sporadiske 'anfald' af vanvid.

Scenerierne udspillede sig i ikke nærmere definerede overklassemiljøer, men uden at skabe misundelse af den grund. Det største dilemma for komediernes personer var ofte, at de havde flere penge end de kunne nå at bruge. Det betød dog ikke, at filmene afstedkom revolutionære til-

tag blandt den depressionsramte befolkning. Filmens personer havde bare de problemer, som vi alle ville ha' haft, hvis vi var i deres sko – og det var OK!

Kvinderne, som først og fremmest blev spillet af Irene Dunne, Kate Hepburn og Carole Lombard, var intelligente og glamourøse. Mere intelligente end mændene, som var dumme, umodne og barnlige. De blev bl.a. fremstillet af Cary Grant, William Powell og Melvyn Douglas. De to køn befandt sig altid i et eller andet sexuelt mellemspil – enten lige før eller lige efter. De stod for at skulle giftes (med den forkerte), eller de var netop blevet skilt (fra den forkerte). Dette signalerede en total ændret indstilling til begrebet *sex*. Forhold mellem mænd og kvinder var ikke tynget af skyld eller ansvar – hvad enten de var gift med hinanden eller ej. Sex var morsomt, og kvinderne var ikke 'mystiske' eller 'onde', men nærmest 'kammerater'. Det vil sige, de *spillede* kammerater, for de var, som nævnt, langt mere intelligente og voksne end mændene. Genren er et klart storbyfænomen, skønt konflikterne ofte bliver løst ved en tur 'på landet'. Storbyen var mulighedernes og valgfrihedens krybbe, og mange i filmenes persongallerier var direkte flygtninge fra småbyerne. Her i de glamourøse omgivelser kunne de brillere i legende, usentimental, humoristisk overlegenhed. Figurerne var ofte temmelig voldelige mod hinanden, og der var en del skubben og falden. Vittig dialog, serveret med utrolig energi. Personerne var stærkt skeptiske overfor ethvert tilløb til opblæsthed, indbildskhed eller dumhed, og enhver sproglig eller følelsesmæssig kliche blev straks spiddet:

> Irene Dunne: My father used to say that wishes are the dreams we make when we're awake… (og da hun indser hvor 'corny' hun lyder, tilføjer hun: He drank a lot!) (*Love Affair*)

Genren fik publikum til at føle sig godt tilpas, og gav det nyt håb. Den talte *aldrig* ned til dens publikum, men overvurderede måske snarere sommetider. Indholdet var en blanding af uskyld (kærligheden dyrkes for kærlighedens skyld) og alvidenhed.

Genren blev domineret af instruktørerne Ernst Lubitsch, Frank Capra, Howard Hawks og den måske største af dem, Leo McCarey.

"Jamen, tror du

…Dunne og Grant posere

mig ikke, skat?"

til The Awful Truth (37)

Irene Dunnes karriere

Hun skulle vise sig at være en af dem, som virkelig forstod screwball komediernes 'sjæl', og skønt hun først og fremmest huskes for dem, brillierede hun i mange forskellige genrer. Irene Dunne (Irene Marie Dunn) havde hvad man ville kalde en forholdsvis harmonisk barndom. Faderen var dampskibskontrolant, og Irene studerede musik hos sin mor. Efter faderens død, da Irene var 11, flyttede familien til Madison, Indiana, for at bo hos bedsteforældrene. Her studerede Irene stemmelære og klaver hos private lærere, og sang i sin fritid i kirkerne. Efter et års studium på et musikkonservatorium søgte hun optagelse på Chicago Musical College og blev slutteligt udnævnt Doctor of Music. Herefter drog Irene til New York, hvor hun håbede på optagelse på Metropolitan Opera Company. Dette lykkedes dog ikke, men snart var Irene – som nu brugte sit scenenavn Dunne – med i turnerende operetteteatre. I 1922 debuterede hun på Broadway i 'The Clinging Wine', men først i 1928 spillede hun en hovedrolle ('Luckee Girl').

Samme år giftede hun sig med Dr. Francis Griffin. Dr. Griffin var tandlæge i New York, og skønt han havde en konservativ New Englandbaggrund, stod han ikke i vejen for sin kones karriere. Han blev dog boende i New York – selv efter hun flyttede til Hollywood. Han besøgte hende under optagelserne, og hun tilbragte sin fritid hos ham i New York. I 1936 opgav han dog sin praksis og flyttede til Hollywood, hvor han blev ejendomsmægler.

Hollywood

I New York aflagde Irene Dunne prøve for bl.a. Oscar Hammerstein, som dog ikke havde øjne for hendes talent. Ironisk nok blev Hammerstein's 'Show Boat' en af Irene Dunne's store succeser – både på teateret og på film. Teaterversionen bragte hende i 1930 tilbud fra Hollywood, og Irene Dunne tegnede kontrakt med RKO. Debutfilmen var den hurtigt-glemte *Leatherneck-king*, hvor hun sang 'Careless Kissing' af den dengang ukendte Oscar Levant.

Det skulle blive hendes anden film – *Cimarron* (1931) – som bragte stjernestatus. Da Irene Dunne først og fremmest var kendt som sangerinde, tog hun 6 måneders dramaun-

dervisning, før hun screen-testede til rollen. Det var jo i en forholdsvis sen alder (sidst i 20'erne) at begynde en filmkarriere, men måske derfor lærte hun hurtigt at tage sin karriere i egen hånd. Hun fik rollen som Sabra Cravat. *Cimarron* er en stor episk western som vandt en Oscar for Årets Film. Irene Dunne fik den første af 5 Oscar-nomineringer.

Irene Dunnes stjernestatus var sikret, skønt RKO var lidt i tvivl om, hvad de skulle bruge hende til. Man lavede ikke mange store episke film på det tidspunkt, og hun blev derfor afprøvet i andre genrer. Hun blev testet i en komedie (*Bachelor Apartment*) og i en romantisk rolle (*Consolation Marriage*), og man lånte hende ud til MGM i en sangrolle (*The Great Lover*). Det blev dog i tåreperser-genren hun fik sine næste succeser. I RKO's *Symphony of Six Million* spillede hun en handicappet skolelærerinde, som får den ambitiøse Ricardo Cortez tilbage på rette vej. I Universals meget succesrige *Back Street* var hun en 'holdt kvinde', som lever og ånder for den gifte John Boles. *Back Street* gjorde at RKO fik travlt med at placere Irene Dunne i en serie af melodramaer: *Thirteen Women, No Other Women, If I Were Free* og MGM's *The Secret of Madame Blanche.* I *This Man Is Mine* fik hun chancen for at bevæge sig lidt væk fra 'den noble martyr', men dels var der marked for tåreperserne, og dels var hun så troværdig i sit spil, at hun gjorde selv de mest tårevædede skitseroller til virkelige mennesker.

Omkring 1934 blev musicals populære igen, og Irene Dunnes sopran blev straks taget i brug. For Warner Bros. lavede hun *Sweet Adeline,* som indeholdt Kern/Hammerstein-klassikerne 'Why Was I Born' og 'Don't Ever Leave Me'. Det var den første af fem Kern-musicals, som gjorde hende til den førende Kern-fortolker på det hvide lærred. I *Roberta* spillede hun sammen med Fred Astaire og Ginger Rogers. Producenten Pandro S. Berman turde endnu ikke udelukkende satse på Astaire/Rogers som trækplastre, og Irene Dunne fik derfor hovedrollen. Blandt Jerome Kern-sangene var 'Smoke Gets in Your Eyes' og 'Lovely to Look At'.

Irene Dunne forlod RKO, og skabte sig udenfor studiesystemet en lukrativ og glamourøs karriere. Først accepterede hun en korttids kontrakt med Universal. Hendes første film her var endnu en tåreperser – *Magnificent Obsession* (1935) med Robert Taylor. Senere indgik hun enkelt-films-kontrakter med Columbia, Paramount og RKO. Således var hun uafhængig af studier, og kunne frit vælge de roller som passede hende. Hun var en af de første freelance-stjerner, og adskilte sig også derved fra de øvrige stjerner, som var tilknyttet studierne med årelange kontrakter.

Da Universal bestemte sig for at indspille *Showboat* valgte man flere af de oprindelige skuespillere fra teaterversionen, her iblandt Helen Morgan, Paul Robeson og Irene Dunne. Sit komiske talent viste Irene Dunne med en 'shuffle-dance' til 'Can't Help Loving That Man'. Det var et af de første beviser på, at den store dramatiske heltinde kunne andet og mere.

De romantiske komedier

I 1935 blev Irene Dunne tilbudt titelrollen i komedien *Theodora Goes Wild,* hvilken hun afslog i første omgang. Hun fandt at rollen var *for* forskellig fra hendes sædvanlige roller. Hun tog til Europa i håbet om, at Columbia ville glemme filmen, eller finde en anden til rollen. Men hun endte dog med at spille rollen, og at se sig nomineret til sin anden Oscar. Hun spiller en lilleby-forfatterinde, som pludselig får succes på en række sex-romaner, hvorefter hun begynder at leve op til forventningerne om en notorisk verdensdame. Denne film blev en optakt til den nye genre, som Irene Dunne skulle komme til at dominere.

I 1937 lavede Irene Dunne en af sine klassiske film, nemlig *The Awful Truth,* for hvilken hun fik endnu en Oscar-nominering. Hendes medspiller var Cary Grant, som han skulle blive det i yderligere to film. Filmen er en perle om det nyligt fraskilte par, som gør alt for at ødelægge hinandens nye forhold. Det er faktisk en række sketches, og Cary Grant og Irene Dunne er ubetaleligt morsomme. *The Awful Truth* er, at de jo stadig elsker hinanden.

Efter musicalen *Joy of Living* kom endnu et højdepunkt i karrieren: *Love Affair* (1939) i samspil med Charles Boyer. Den er en kombineret komedie og tragedie – med et par sange smidt ind imellem. Specielt komediedelen er raffineret og velspillet, og Irene Dunne blev endnu engang Oscar-nomineret. Senere på året – '39 – spillede hun igen sammen med Boyer i *When Tomorrow Comes,* som var en standard-tåreperser.

My Favorite Wife fra 1940 genforenede Dunne og Cary Grant, og igen i *Penny Serenade* fra året efter. Den førstnævnte er en klassisk komedie, mens *Penny Serenade* er en enestående vellykket tåreperser.

Efter to skuffende komedier (*Unfinished Business* og *Lady in a Jam*) lavede Irene Dunne i 1942 *The White Cliffs of Dover,* som nærmest kan karakteriseres som en krigspropagandafilm, og den blev umådelig populær. Samme succes fik hun som Anna Owens i 1946-udgaven af *Anna and the King of Siam.* Den blev senere til musicalen *The King and I;* på et tidspunkt hvor Irene Dunne desværre havde afsluttet sin filmkarriere.

Sin sidste store succes – og sin sidste Oscar-nominering – opnåede hun for *I Remember Mama,* hvori hun spillede en norsk matriark.

Maskeret til ukendelighed spillede hun i *The Mudlark* Dronning Elizabeth I. Det blev en eklatant fiasko; kritikken fandt Dunne overfladisk, og publikum ønskede bestemt ikke at se hende i karakterroller. Hun vendte tilbage i komediefaget med *It Grows on Trees* i 1952, men filmen blev endnu en fiasko. Det blev den sidste biograffilm fra Irene Dunne.

I 1950'erne spillede hun ofte i TV-teateret, og hun var vært i *Schlitz Playhouse of Stars* indtil publikum protesterede over, at udsendelsen var sponsoreret af et bryggeri(!). Det blev hendes sidste indsats som skuespiller.

Den politiske karriere, som hun havde startet i begyndelsen af 1950'erne resulterede i 1957, at hun blev valgt som delegeret til De Forenede Nationer. Efter sin mands død i 1965, gik hun yderligere ind i politik. Hun var en god katolik, en stolt republikaner og Ronald Reaganstøtte til sin død i 1990.

Irene Dunne er nok den mindst huskede af screwball-komediernes damer, og det kan overraske, for hun er den bedste skuespiller og, dybest set, den morsomste. I *The Awful Truth* og i *Love Affair* er hun utroligt raffineret i sit spil og sin velkontrollerede mimik, og så har hun en *timing,* som er nærmest uovertruffen.

Kate Hepburn, Claudette Colbert, Myrna Loy og Carole Lombard er navne, som stadig huskes på trods af, at det er flere år siden de sidst la-

vede film. Ja, i Lombards tilfælde er det 50 år siden! Men Irene Dunne overses måske på grund af hendes uskandaløse privatliv og hendes lady-manerer. Ikke desto mindre kaldte Cary Grant hende for sin favoritleading lady. Det skyldes hendes opfindsomhed og ikke mindst hendes timing.

Hun var som privatperson absolut ikke flamboyant, snarere reserveret og – netop, privat. Hun og hendes mand omgikkedes ikke Hollywood-settet, og de sås ikke til de sociale funktioner i filmbyen. Der var aldrig en skandale, som kunne give spalteplads, og hun havde tilnavnet 'The Lady of Film'.

Hun var et alvorligt, intelligent, smagfuldt menneske, som tog sin profession alvorlig. Selv regnede hun ikke komedierne for noget særligt; de faldt hende for nemme – hun ville hellere have de store alvorlige roller, hvor hun følte hun skulle arbejde mere. Det er de færreste, som behersker så forskellige genrer, som musicals, tragedier og komedier. Men det er tydeligt i komedierne, at hun *morer* sig – og det smitter! På linie med Greta Garbo formår hun altid at bevare noget af sig selv hemmeligt, og det fascinerer publikum. Hun er for komedierne og musicals, hvad Garbo er for tragedierne. Helt op til de sidste interviews fra slutningen af 1980'erne, fremhæves hendes glimt i øjet, hendes intelligens og smag, men der var altid noget i hendes person, som hun beholdt for sig selv – hemmeligt og eksklusivt.

Irene Dunne og Charles Boyer i "Love Affair" (1939)

Engang midt i 1970'erne ringede Irene Dunne til Charles Boyer, efter et gensyn med *Love Affair*, og sagde: "You Know, Charles, you were really *good!*". Hertil svarer Boyer: "So, you were finally looking at me?!" Boyer var indbegrebet af gallisk høflighed, så hans drilleri var uden tvivl ment godmodigt.

Love Affair er (sammen med *The Awful Truth*) min personlige favorit Dunne-film, fordi hun heri demonstrerer så at sige alle sine talenter: hun morer, hun griber og hun synger. Irene Dunnes sang er dygtig og skolet efter tidens stil. Hendes tragik kan (i *Love Affair*) være noget forceret, men i scenerne ombord på skibet er hun selve indbegrebet af finesse, intelligens og raffinement.

Nogle skuespillere spiller på intuition – uden *helt* at vide hvad de gør og hvorfor, men ikke desto mindre sandt og rigtigt følt. Andre spiller på intuition, men uden at det bliver sandt og rigtigt. De spiller det de føler, i stedet for at føle de de spiller! Den største nydelse er at opleve en skuespiller, som via sin intuition både er klar over sine virkemidler, og som ved *hvorfor* hun gør tingene, som hun gør. Da bliver skuespillet til en kunstart, som indeholder sandhed, og skuespilleren til en kunstner som tit hæver materialet over dets eget niveau. Irene Dunne ved præcist, hvorfor hun hæver øjenbrynet en anelse, og hvorfor hun blinker med øjenvipperne på et givent sted. Det er tydeligt, at intentionerne bag hver replik og hver bevægelse er velovervejede og rigtige. De enkelte dele som Irene Dunnes skuespil består af gør en helhed, som er sublim og genial.

Når musikken giver

uro på skærmen

– Om Dennis Potters Tusind skøre tanker

af Bente Larsen

'People can have dinner and talk about the weather or whatever this bloke says and all the time they can hear a tune, right? People can sing even when they've got their mouths shut'.

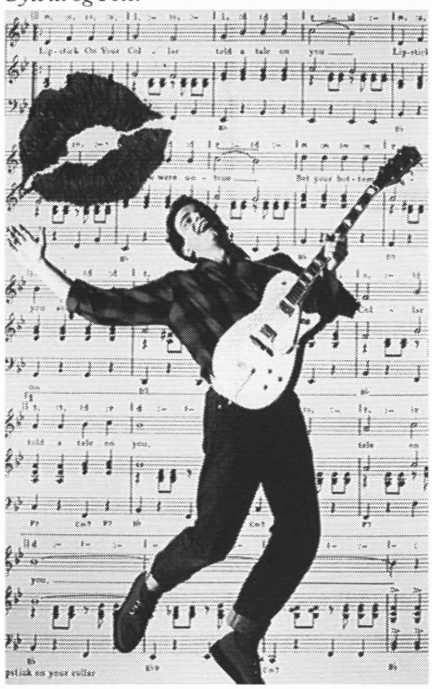
Mick Hopper.

To lyskegler bevæger sig frem og tilbage foran noget, der ved første øjekast minder om et orgel, svævende midt i billedfladen mellem skyer og blå himmel. I baggrunden høres dumpe drøn – er det detoneringer fra et ikke tilstedeværende artilleris skyts? Kameraet zoomer ind på genstanden, som nu tydeligt viser sig at være en jukebox, hvorfra rock'n roll-toner strømmer. Billedfladens grelle røde, gule, grønne, blå farver sender signaler om tidlige Technicolorfilm og om 50'ernes brud med efterkrigstidens grå tristesse og pastelfarver. På toppen af jukeboxen, selve symbolet for teenagekulturens opkomst, synger og danser 3 piger til Connie Francis' 50'er-hit: *Tusind skøre tanker.* En ung soldat betragter pigerne, som snart befrier ham for både uniform og uskyld og efterlader ham halvnøgen på jukeboxens potente pick-up, med det synlige bevis for uskyldstabet, de røde læber, plantet – ikke på kraven (jvf. seriens engelske titel: *Lipstick on Your Collar*), men på kinden. På bedste rockvideo-facon mimer de løsrevne læber videre på sangen indtil billedfladen fyldes ud af andre billeder.

Indledningssekvensen til *Tusind skøre tanker* leverer i tidens postmoderne billedsprog visuelle relationer til 50'erne og teenagekulturen. Rundt i den alt for hidsige farvepalet, i blandingen af computergrafik,

og

Øverst Sylvia og Francis, nederst Mick, s. 30 Sylvia og Pete.



animation og 'live performance', flyder tilsyneladende betydningstomme tegn: stiliserede pyramider, tårne, kupler og stjerner, hvis tilstedeværelse øjensynligt blot skal understrege den 50'er-pastiche, som vi seere efter alt dette kun kan forvente. Signalerne er tilsyneladende ordinære, dette er indledningssekvensen til endnu en TV-serie i den lettere underholdningsgenre, der klicheagtigt udnytter 50'ernes stil og musikkultur, sådan som vi senest har set det i DR-TV's serie *Head over Heels.*

Imidlertid er serien ikke mange minutter gammel, før en af dens hovedpersoner, Mick Hopper, bryder ud i sang – eller rettere mimer til tidens slagere på en så karakteristisk måde, at den opmærksomme seer straks må udbryde: Der står en Dennis Potter bag dette! Ganske rigtigt: Den produktive manuskriptforfatter Dennis Potter har endnu engang begået en TV-serie. Oven i købet en TV-serie, der på én gang hægter sig på 50'erpastichen og samtidig udnytter de geniale – og særligt Potterske – dramatiske greb, som vi husker fra TV-serierne *Pennies from Heaven* og *Den syngende detektiv,* og som på forunderlig vis løfter TV-fiktionen op over det ordinære og letløbende.

Tusind skøre tanker er Potters 40. værk for TV.[1] Det er en romantisk komedie om seksuelle og emotionelle længsler og samtidig historien om sociale og kulturelle omvæltninger i det britiske efterkrigstidssamfund. Handlingen udspiller sig i 1956, på et tidspunkt, hvor Suezkrisen for alvor rokker ved troen på det britiske imperium, og hvor den britiske ungdom under indflydelse af den amerikanske ungdomskultur forsøger at løsrive sig fra den britiske efterkrigstids snærende konventioner. Tidsmarkører er biografens filmjournal, der viser originale klip fra årets

flimmer på hjernen

Bob Hoskins i Pennies from Heaven.
S. 33 Mick (Tusind skøre tanker).

populære begivenheder, og rock'n roll-musikken, som symbolsk understreger seriens kultur- og generations-konflikt.

På kontoret i krigsministeriet, hvor fjendens breve og notater oversættes, konfronteres to verdener i mere end en forstand: Kontorets officersstab må med fortrydelse se Englands storhed stå for fald og en ny verdensorden udfolde sig. De rystes i deres imperiale selvforståelse, og det storpolitiske værdisammenbrud afspejles i et tilsvarende sammenbrud i det normbundne og repressive kontorsamfund. Og mens de ellers lydefri officersfacader langsomt krakelerer, forsøger kontorets unge menige at håndtere konflikten mellem det gammeldags Whitehall, og den opkommende, seksuelt nysgerrige og materielt fikserede ungdomskultur. Mick Hopper, den succesfulde trommeslager in spe, henter næring til sine drømme i rock'n rollhittenes seksuelt betonede tekster og musik, som projiceres ud i kontorets grå tristesse. Det er da også til tonerne af 'The Great Pretender' vi første gang præsenteres for de glidninger mellem realiteten og fantasiens imaginære universer, der udspringer fra drømmeren Hoppers hoved. Den tragikomiske Francis Francis, derimod, balancerer usikkert mellem de to verdener og foretrækker finkulturens emotionelle figurationer som grobund for sin kærligheds- og samfundsidealisering.

Francis er i besiddelse af en højtudviklet samvittighed og en stærk pligtfølelse. Han kommer derfor hurtigt på kollisionskurs med sine medmennesker. Det sker i forhold til den følelsesmæssigt og sprogligt underbemidlede korporal Berry, der bruger sin rang til at udøve magt og autoritet, og i forhold til onklen Fred, som omgiver sig med ritualer og selvbedrag og ser sin verden truet af nye umoralske sæder. Francis' situation kompliceres yderligere af hans kærlige følelser for Berrys kone, den erotisk attraktive Sylvia, som samtidig efterstræbes af den ældre og tidligere så berømte orgánist Atterbow.

Genbrug og nytænkning

I *Tusind skøre tanker* genbruger Dennis Potter i et vist omfang plot og tematik fra TV-spillet *Lay Down Your Arms.*[2] Dermed øser Potter også af den biografiske ballast, som så ofte før har leveret materiale til hans TV-fiktion. I dette tilfælde inddrages hans egne erfaringer fra tiden som menig russisk-oversætter i krigsministeriet. Men som det er karakteristisk for Potter genbruges såvel fiktivt som biografisk materiale alene med det formål at tilføre stoffet nye dimensioner.

Som vi har set det i de serier, der indtil nu har været vist på dansk TV (*Pennies from Heaven* og *Den syngende detektiv*) og for så vidt også i spillefilmen *Dreamchild,* tematiseres seksualiteten (hæmning, afsky, nysgerrighed), den almenmenneskelige søgen efter identitet, forholdet mellem fortid og nutid, erindring og fortrængning, sandhed og fiktion, realitet og fantasi, og endelig forholdet mellem populærkultur og finkultur fra stadigt nye vinkler.

Lige så vigtigt som denne stadige bearbejdning af bestemte temaer er imidlertid Potters optagethed af narrative og stilistiske teknikker, der bryder med eller udstiller TV's traditionelt naturalistiske fortællestil, og som samtidig udfordrer TV-seeren intellektuelt. Eksempelvis har Potter med sin indarbejdning af populærmusikken i TV-fiktionens narrative strukturer medvirket til et gennembrud for et filmsprog, hvor musikken ikke automatisk underordnes, men derimod sidestilles fiktionens sproglige og visuelle sider.[3]

Potter bruger sjældent musikken som blot og bar underlægning – musikken bruges ikke som en underbygning af fortællingen, men derimod til at skabe lyrisk-poetiske opbrud i handlingsforløbet. Hvor musikkens funktion i traditionel TV-fiktion er tidsligt-horisontal (den skal understrege eller fremhæve højdepunkter i handlingen), der udnytter Potter i højere grad musikkens rumlige, dens vertikale sider. I *Tusind skøre tanker* danner slagernes tekster og musik således imaginære rum for hovedpersonernes drømme og fantasier. Såvel fiktionens grå virkelighed som handlingsforløbets lineære fremadskriden sprænges så at sige af en række illusoriske bobler, hvorved også populærmusikkens rolle som bærer af universelle håb og længsler synliggøres for seeren. Potter tillægger samtidig musikken en slags *stream-of-consciousness*-funktion: musikkens følelsesmæssige dimensioner udnyttes, hvor sproget kommer til kort i karakteristikken af personernes sindstilstand.

Mest karakteristisk for Potters brug af populære sange er dog, at sangene ikke synges af seriernes aktører. Hovedpersonerne mimer derimod til de klassiske pophits, som fremføres i originalindspilninger. Ved at bruge musikken i specifikke situationer og på en speciel måde opnår Potter en fremmedgørende effekt, en større opmærksomhed omkring musikkens og sangteksternes betydning. Seeren gøres ikke alene til voyeur men også til auditeur. I forbindelse med TV-fiktion som Potters, hvor sangteksterne ofte erstatter, supplerer eller kommenterer seriernes almindelige dialog, og hvor musikken visse steder bruges ledemotivisk, stilles der ligefrem krav til lytterens opmærksomhed.

Musikalsk triologi

I *Tusind skøre tanker* lader Potter for tredje gang i en TV-serie populærkulturens sange indgå i en slags konstituerende følelsesmæssigt fundament for fiktionens personer såvel som for seeren. I den forstand kan *Tusind skøre tanker,* hvis musikalske ressourcer primært hentes i 50'ernes pophits, ses som sidste del af en trilogi, der indledtes med brugen af 30'ernes populære sange i *Pennies from Heaven* og fortsattes med inddragelsen af 40'ernes slagere i *Den*

syngende detektiv. Ikke desto mindre fungerer de populære sange på forskellig vis i forhold til de tre seriers handlingsforløb.

I den komedieagtige *Pennies from Heaven* udstiller Potter sangenes eskapismefunktion, deres evne til at levere stof til dagdrømme og virkelighedsflugt. For nodesælgeren Arthur Parker, som vanskeligt skelner mellem realitet og fantasi, repræsenterer sangenes fiktive universer en virkelighed, der fremstår som mere reel end den virkelighed, der kun kan tilbyde depression, økonomisk og sexuel desillusion. Sangene bryder momentant den fremadskridende fortælling og demonstrerer derved Parkers lyst til at bryde med det livsforløb, som synes så trøstesløst og som uundgåeligt bevæger sig mod sin afslutning. For Parker får populærkulturens sange en næsten religiøs dimension. Med deres idealiserede fremstillinger af kærligheden og livet peger de mod en slags skjult mening med tilværelsen, og mod udødeligheden. Det er den udødelighed, der i seriens slutning på galgenhumoristisk vis udkonkurrerer virkeligheden og uafvendeligheden, så Parker i den sidste af seriens to slutninger, i happy end-versionen, kan vende tilbage fra de døde efter at være blevet hængt i seriens 1. slutning.

I *Den syngende detektiv* er sangene ikke nødvendigvis brud med det narrative, men snarere det kit, der binder de narrative lag sammen: Sangenes funktion er her mindre entydig i og med seriens komplekse fortællestruktur. Detektivforfatteren Philip Marlowe hengiver sig ikke blindt til slagernes utopier, som Parker gør det i *Pennies from Heaven.* Sangenes romantisering af og håbefulde forventninger til virkeligheden dækker på samme måde som den billige kriminalroman, Marlowe forsøger at omskrive, over de følelsesmæssige fortrængninger, som han har så svært ved at genkalde sig. Derfor virker 40'ernes populære strofer på én gang tillokkende og frastødende på Marlowe. Sangenes indhold ændrer så at sige karakter alt efter hvilket narrativt plan de bevæger sig i, og indgår ofte som del af den betydningsforskydning, der præger Marlowes erkendelsesproces. For seeren fungerer sangene både som en kommentar og nøgle, dels til den næsten detektiviske søgen efter sammenhæng i den stærkt opbrudte fortælling og dels til forståelsen af Marlowes psykiske tilstand.

Musikken som bærer af generationskonflikt

Efter to komplekse TV-fortællinger (*Den syngende detektiv* og *Blackeyes*),[4] som i særlig grad udforsker det enkelte menneskes identitetssøgen er Potter med *Tusind skøre tanker* stilistisk og genremæssigt vendt tilbage til *Pennies from Heaven* og den enklere og lineært fremadskridende komedie.

Fra Potters foregående serier har vi erfaret, at sang og musik udspringer fra hovedpersonens hoved. Det markeres flere steder ved at personen ses i nærbillede, omgivet af et særligt lysskær. Denne teknik gentages i forbindelse med Hoppers musikalske fantasiudflugter fra historiens virkelighedsplan. Ydermere er Hopper den figur, der fokuseres på fra seriens første antrit. Måske derfor har vi som seere en umiddelbar forventning om, at han også er seriens centrale figur. Vi skuffes imidlertid i vores forventninger, da Francis Francis midtvejs i seriens 1. del træder ind og gør krav på hovedrollen. Francis bliver seriens bedst belyste og mest nuancerede karakter, men som handlingen skrider frem kræver en række af seriens andre figurer også seerens opmærksomhed.

Helt i forlængelse af soap-operatraditionen skildres på samme tid flere forskellige skæbner i tætte miljøer. Udover kontoret i krigsministeriet, er der huset i arbejderkvarteret i Fulham, hvor Francis logerer hos tante Vinnie og Onkel Fred og deler opgang med ægteparret Sylvia og Pete. Her er den pæne facade forlængst krakeleret, hos Sylvia og Pete i så bogstavelig forstand, at pudsen er faldet af væggene. Generationskonflikter, moralske og ægteskabelige opgør blomstrer lystigt.

Populærmusikken bruges derfor ikke så meget til at karakterisere den enkeltes psykiske tilstand, men understreger snarere generelle, kollektive og tidstypiske tilstande. Ud over at karakterisere Hopper som drømmer rummer hans fantasier ikke mange nye facetter til forståelsen af hans person. Fantasierne, som kredser om seksuel nærkontakt med kvindekønnet og om musikalsk berømmelse udtrykker snarere enhver ung mands forhåbninger.

I Hoppers drømme kombineres traditionel kærlighedsmetaforik (f.eks. kvinden som engel) med sanseligt-erotiske forestillinger om kvinden som såvel passivt som aktivt seksuelt væsen. I én situation optræder den smukke drømmekvinde som det ultimative seksuelle objekt, haremskvinden. I en anden situation frister hun som Eva i Paradisets have, men bliver pludselig en seksuel trussel, da slangen i hendes hænder transformeres, sådan at hun nu i stedet er i besiddelse af en regulær penis. At disse fantasier er generelt mandlige understreges af de seksuelle attituder, der til overflod fremføres og gentages af alle mænd i drømmesekvenserne.

Disse drømmesekvenser indeholder desuden et fiktivt, generationsbestemt opgør med den bestående orden. Hopper søger tilflugt for officerernes truende og afstraffende attituder i musikken, og han hæver sig op over kontorets repressive hierarkiske strukturer med drømmen om

musikalsk stjernestatus. Musikkens frisættende potentiale rummer derfor et alternativ til den ældre generations normbundne livsstil. Rock'n roll-musikkens iboende protest og sanselighed udtrykker ikke blot Hoppers, men en hel ungdomsgenerations forhåbninger. Når Mick Hopper beskriver sin favoritmusik som "Den slags musik, hvor hjerte ikke rimer på smerte (...). Sange som ikke handler om din mor og far. Lidt rå. Med en rytme som rusker op i det velkendte – i hængedyndet – imperiet og kend din plads og om forladelse og klæd dig pænt på og gør, hvad der bliver sagt og aldrig blive spurgt og aldrig –"[5], så udtrykker han en generations behov for selvstændig identitet og social forandring. Hoppers fiktive opgør modsvares af et konkret opgør mellem Sylvia, Pete og senere Francis på den ene side og Fred og Vinnie på den anden side. Det er ungdomskulturens musik og med den en ny, moralsk friere livsstil, der bringer generationerne i kog i Fulham-rækkehuset.

I *Tusind skøre tanker* er musikkens funktion først og fremmest tidsbestemmende. Musikken skaber en atmosfære af historisk tid i fortællingen, og fungerer desuden som generationsmarkør. Rock'n roll-kulturen er på vej til at udkonkurrere en anden og måske mere britisk musikkultur, som i serien repræsenteres af orgelmusikken, og som filmens ældre generation har bundet deres identitet og forhåbninger op på. At de to generationers musik tjener samme formål, nemlig som følelsesmæssig ventil for hverdagens barske realiteter, understreges af en række visuelle paralleller mellem oberst Bernwood og menig Hopper. Da Bernwood modstræbende må erkende tidens foranderlighed, knyttes orgelmusikken til erindringen om bedre tider. Som et levn fra Englands imperiale fortid tordner 'In a Persian Market Place' for Bernwoods indre øre, mens han mindes organisten Atterbow. Samme Atterbow repræsenterer en døende musikkultur, men kæmper for at bevare sin musikalske stjernestatus uden at erkende, at tiden er løbet fra den og ham. Atterbows visuelle fremtoning følges hver gang af orgeltoner, der således fungerer som et musikalsk ledemotiv. Det er orgelmusikken, der henleder seerens opmærksomhed på hans tilstedeværelse i billedfladen, når han desperat efter en bid af ungdommen belurer Sylvia. Tilsvarende peger orgelmusikken på Bernwoods følelsesmæssige kriser i forbindelse med oplevelsen af det imperiale værdisammenbrud.

Det indlagte musikalske opgør mellem orgeltoner og Rock'n roll-hits stiger i intensitet og parallelt, hermed udvikler Hoppers fantasier sig i omfang og styrke, for så at kulminere i en absurd fantasi umiddelbart efter Bernwoods endelige sammenbrud. Orgelmusikkens 'In a Persian Market Place' bliver kilden til fantasiens indhold, mens Rock'n roll-hittet 'I See the Moon' omvendt refererer til Bernwoods momentane sindssyge.

Musikken og seriens konstruktion

Man kan med nogen ret hævde, at

Sylvia og Mick, s. 35 Sylvia.

Potters oprindeligt meget originale inddragelse af musikken i TV-fiktionen med denne serie nærmer sig det forudsigelige og konventionelle. Som seere oplever vi, at spring mellem fantasi og virkelighed signaleres med efterhånden velkendt tydelighed af kamerabevægelser og ændret lyssætning – ikke mindst i seriens første tre afsnit, hvor fantasiernes rum næsten synes at falde sammen med realitetens rum, militærkontoret.

Omvendt kan man hævde, at netop denne fastholdelse af det fælles rum for fantasi og realitet i kombination med den gentagende og forudsigelige dramaturgi har givet mulighed for at flytte seerens opmærksomhed fra selve handlingen til handlingens konstruktion. Med andre ord nedbryder Dennis Potter i kraft af gentagelsen, som i et tema med variationer, TV-seriens virkelighedsillusion og synliggør samtidig dens tilblivelse.

Det ses med al tydelighed i 'I see the Moon'-fantasien, hvor det gennemført realistiske kontorlokale umiddelbart efter Bernwoods sammenbrud ændres til karnevalssal. Rummet fyldes af harems-damer og balloner, af store krukker med reference til Ali Baba, og endelig en kamel, hvis menneskelige indhold med jævne mellemrum stikker hovedet frem fra dens pukler. Udenfor vinduerne er baggrunden udskiftet. I stedet for Londons tage og kupler er der nu udsigt til et ægyptisk landskab med pyramider og sfinks, som passeres af drømmepigen, iført haremsdragt og flyvende tæppe.

I og med baggrundskulissernes forandring bliver vi som seere med ét opmærksomme på, at også den tilsyneladende autentiske London-udsigt er en kulisse – at tage og kupler blot er malet på en alt for blå himmel. På samme måde afsløres kontorlokalets autenticitet, der fastholdes af den minutiøst udarbejdede 50'er-scenografi, som en illusion. 50'er-scenografien sidestilles, i kraft af fantasiernes og realitetens rumlige sammenfald, med scenografien til fantasiens Edens Have og persiske markedsplads. Rummet afdækkes som et scenerum, hvor kulisserne kan udskiftes efter behov og 50'er-detaljen kan indgå i en ny scenografi, som når portrættet af Winston Churchill iklædes Elvis Presley-outfit eller Dronning Elisabeth udstyres med haremsslør. Denne afsløring af virkelighedsillusionen bliver særligt synlig, da Bernwood tilbage i seriens virkelighedsplan sparker til en ballon, som er et levn fra 'I See the Moon-fantasien'.

Senere i serien undergår gaden i Fulham en lignende metamorfose fra autentisk rum til kulisse. Da Hopper efter Pete Berrys død sendes til Fulham for at aflevere et kondolencebrev fra Bernwood til Sylvia, finder Mick (Hopper) og Sylvia hinanden i en romantisk fantasi. Pludselig er gadens huse væk og erstattet af en anden kulisse. Enkeltbilleder fra en tegneserie er blæst op i stort format og flankerer gaden, hvis gadelygter og brosten henviser til den brudte autenticitet. Mens Sylvia og Mick(ey) ærbart danser og mimer til det pæne pophit 'Love is Strange', som i originalversionen synges af netop: *Mickey and Silvia*, afslører tegneseriens erotisk-pornografiske tekst og billeder Micks og Sylvias fælles erotiske længsler. I denne scene bliver såvel tale, tanke og personer reduceret til blot og bar kliché. Som seere bliver vi således momentvis – og primært i kraft af de musikalske fantasier – frarøvet troen på ægthed og originalitet.

Høvisk kærlighed og erotisk begær

Som alt andet viser musikkens betydning sig også at være relativ. Musikkens betydning modereres indenfor seriens rammer af Francis, der ikke i samme grad som Hopper kan identificere sig med de værdier Rock'n roll-musikken og den nye teenagekultur kan tilbyde: 'Alting forandrer sig', er Hoppers begejstrede kommentar til den ny tids stil, da han forsvarer den italiensk-amerikansk inspirerede kaffebar og tidens musik. "Ja, til det værre", replicerer Francis øjeblikkeligt.[6] Francis baserer sin virkelighed på et gammeldags og stærkt idealiserende moralkodeks, og har derfor vanskeligt ved at overskride grænsen mellem materielle og immaterielle værdier, mellem kødelige lyster og æterisk kærlighed, mellem krop og ånd. Han er som den jævnaldrende Hopper lidenskabeligt optaget af mødet med det andet køn, men hans mål og midler er anderledes.

Francis' forhold til sin egen kropslighed og dermed også til den kropsligt funderede og fikserede Rock'n roll-musik illustreres overbevisende af hans katastrofale møde med den ultimative erotiske musikkultur, den latinamerikanske. Mens Francis venter på Sylvia i danselokalet, tvinges han på dansegulvet af en frodigt svulmende danselærerinde, der overbevist om sine egne evner leder Francis ud i en veritabel nærkamp med tango'en. Ude af stand til at hengive sig til musikkens rytme stivner Francis, og situationen vendes på hovedet, da han netop i mangel på sanselig indlevelse lander på gulvet, liggende ovenpå den voluminøse danselærerinde, og således mod sin vilje forenes fysisk med kvinden i hvad der tager sig ud som et samleje midt på dansegulvet.

I forholdet til Sylvia kommer Francis uforvarende til at bryde sit eget moralkodeks og sine egne idealer om kærlighed. Sylvia er en gift kvinde med stærk erotisk udstråling, som bevidst om sine egne fysiske fortrin klæder sig seksuelt udfordrende. Hun undertrykkes seksuelt af ægtemanden Pete, og søger fysisk og materiel tryghed hos andre mænd uden at tage højde for konsekvenserne. I Francis' øjne er Sylvia imidlertid et æterisk drømmesyn, en sand metafor for den åndelige kærlighed, som han har fælles med sin yndlingspoet Pushkin: 'Jeg erindrer

et vidunderligt øjeblik/ du stod foran mig/ som et øjebliks vision', drømmer Francis med Pushkin, da han første gang ser Sylvia. I sin iver for at fastholde dette billede, og uden at være sig bevidst om den erotiske tiltrækning Sylvia har på ham, forsøger Francis ridderligt at forsvare den dyd hun forlængst har mistet. Ironisk nok ender Francis med at miste sin uskyld i Sylvias dobbeltseng. Her angives et moralsk fald, der forstærkes af, at den seksuelle forening finder sted endnu inden Sylvias døde ægtemand Pete er blevet begravet.

Uskyldstabet, som allerede blev foregrebet i seriens indledningssekvens, illustreres her med en freudiansk metaforik, der taler til seerens aha-oplevelse. I Fulham-hjemmet, er Francis symbolsk blevet indlogeret på 1.-salen, mellem på den ene side Vinnie og Fred i stueetagen, og på den anden side Sylvia og Pete i 2.sals-lejligheden, og kommer derfor også visuelt også til at mediere mellem gamle og nye værdisæt. Hos Fred og Vinnie er den ældre arbejderklasses moral, autoritetstro og religiøsitet fastholdt i svær grad, mens netop disse værdier er smidt overbord på 2.-salen. De to generationer og deres kontrastfyldte livsindstilling konfronteres på trappen, der symbolsk binder livet i huset sammen og bringer Francis frem og tilbage mellem de to poler. Men trappen bliver samtidig metafor for Francis' ubevidste seksuelle længlser. På det bevidste plan bevæger Francis sig pligtskyldigt, omend modstræbende, ned ad trappen til det normbundne liv i stueetagen, men natlige, drømmeagtige scener på trappen, hvor Francis retter bevægelsen opad og derved bevidner Sylvias og Petes seksuelle adfærd, afslører med al tydelighed, hvor han investerer sit ubevidste fysiske begær. Det freudianske billede på det ubevidste ønske om samleje, trappen, bliver da også vejen ad hvilken Francis får sine ubevidste længsler indfriet.

Som et antiklimaks til den natlige drømmeopfyldelse indser Francis, foranlediget af en skrækvision om hans og Sylvias mulige ægteskabelige fremtid, at Sylvia ikke er kvinden i hans liv. Den fysiske kærlighed, hun kan tilbyde, stemmer ikke overens med den kærlighedsforståelse, som litteraturen har bibragt ham. For Francis' finlitterære møde med kærligheden har dannet grobund for længsler og håb på samme måde som musikken har gjort det for Hopper. Netop finlitteraturen og den musikalske massekultur sidestilles som bærer af drømme og længsler i seriens happy end. I et spil på forvekslingskomediens forviklinger forenes Sylvia og Hopper, hvis erotiske betagelse af den amerikanske pige Lisa med de europæiske dannelsesidealer har vist sig lige så fejlagtigt underbygget som Francis' besættelse af Sylvia. Naturligvis er det den fælles kærlighed til den amerikanske musikkultur, der fører til Sylvias og Hoppers endelige seksuelle forening. Francis, derimod, forenes med Lisa i fælles forståelse for den ikke-sanselige, den immaterielle kærlighed, som litteraturen kan tilbyde. I serien fremhæves finkulturen således ikke på bekostning af massekulturen. Det er snarere finkulturen, der gøres til genstand for humoristisk distancering. Dog modereres musikkens betydning som markør af en hel generations identitet i og med Francis' og Lisas søgen mod finkulturens idealer.

Heller ikke seriens *happy end* får lov at stå uimodsagt. Kærligheden, her især den fysiske, og med den pardannelsen, er på den ene side attråværdig, men fremstilles på den anden side som tendentielt repressiv. I Vinnies og Sylvias ægteskaber trives kvindeundertrykkelsen og den seksuelle desillusion. Dog efterlader serien forhåbninger om forandring, og som så ofte før i Potters fiktion er disse forhåbninger knyttet til fremstillingen af kvinden. Det er de unge kvinder i *Tusind skøre tanker*, der på humoristisk vis skildres som dem, der bedst er i stand til at sige fra, at skelne mellem drøm og virkelighed, og fastholde egne forventninger til tilværelsen.

Seeren

Naturligvis, kunne man næsten sige, modstilles denne happy end også af seriens sidste scene, hvor seeren fratages alle illusioner om virkelighedsfremstilling, og hvor samtidig seerens mulige identifikation med seriens personer definitivt nedbrydes.

Efter at seriens to par omsider er blevet forenet klippes der en sidste gang til den biografsal, som har været en gennemgående indgang til fiktionens andre rum. Denne gang præsenteres vi imidlertid ikke for levende billeder på lærredet. Biografens lærred erstattes af en teaterscene, som udfyldes af en stor malet sfinks – en reference til Suezkrisen.

Sfinksens øjne åbnes som luger, og ud dukker først Hoppers så Francis' hoved, mimende teksten til 'Lay down Your Arms' – endnu en reference til truende krigstilstand, men også en intertekstuel reference til denne series forlæg. Der klippes til et publikum iført 3D-briller, som minder os om, at lærredets to-dimensionale billeder nu er erstattet af teaterscenens tre-dimensionale ditto. Hvad der præsenteres her er mere virkeligt end det biografen (og vores TV) kan tilbyde. Endnu et klip til scenen og herfra tilbage til publikum, som nu udgøres af Sylvia og Lisa. Bag dem marcherer seriens aktører frem mod scenen som teaterskuespillere til fremkaldelse for publikum. Fiktionens personer aflægger sig således deres fiktive identitet overfor publikum, som jo i virkeligheden er os! – seerne! Herved vægtes figurernes performative funktion fremfor deres virkelighedsillusoriske funktion. Det der sker her, og som allerede er blevet foregrebet tidligere i serien, hvor fiktionens personer har fungeret i stadigt nye roller i de musikalske fantasier, er at vi som seere gøres opmærksom på seriens tilblivelse – og på vores egen rolle som seere. Vi får ikke lov at fastholde vores følelsesmæssige indlevelse i fiktionens personer, men ender i stedet med at overveje, hvordan vi har været i stand til at føle os ilde berørt over f.eks. Petes tilbagevenden fra de døde eller Francis' følelsesmæssige usikkerhed, når alt blot er en konstruktion.

Til slut i denne scene indsættes historien i endnu en ramme. Kameraet, der har fulgt aktørernes fremkaldelse på scenen, vender sig så at sig mod sig selv: Det fokuserer på filmfremviserens lyskegle og peger således på fortællingens udspring i kameraets linse og i sidste ende i en forfatters hjerne. Lyset fader ud, skærmen går i sort, og fortællingen sluttes, som den begyndte i fem af de seks episoder, med billedet af filmfremviserens lyskegle. Denne sidste ramme om historien tilfører yderligere usikkerhed til udstillingen af seeren, for er der nu ikke tale om, at den seer vi netop har identificeret os med, i virkeligheden er lige så fiktiv som den egentlige fiktions personer?

Ud over at kommentere seerens rolle, som det sker i denne afsluttende scene, hvor fiktionens rammer overskrides, og hvor såvel produktionen som seeren inddrages i en ny fiktion, tematiserer serien også kulturkonsumenten indenfor fiktionens rammer. Vi ser gentagne gange biograftilskuere, der hengiver sig til biografens drømmemaskine, og i slutscenen ser vi disse tilskuere i den særlige 50'er-udgave iført 3D-briller, som ophæver ethvert individuelt træk, og som måske derfor er kommet til at symbolisere det anonyme massepublikum for eftertiden. Derimod træder Hopper, Sylvia, Bernwood, Lisa og Francis ud af anonymiteten og giver os et nuanceret billede af kulturkonsumenten med de individuelle behov og de individuelle forhåbninger.

Trods den letløbende tone er Potter med *Tusind skøre tanker* endnu engang istand til at henføre seeren i en tilstand af permanent ubehag og usikkerhed. Som selve fiktionsproduktionen synliggøres, udstilles også 50'erpastichen og tilføres nye dimensioner. Pastiche og hvad man kan kalde 'kritisk bevidstgørende TV' trives side om side.

Potters fiktion synes at hævde, at intet er hvad det giver sig ud for – at ingen betydning er endelig, men at alt omvendt har eller tilføres betydning. Et retrospektivt blik på indledningssekvensen fortæller os, at sekvensens tilsyneladende så tilfældigt sammenstillede billeder i en eller anden forstand rummer kondensatet af serien: ud over antydningen af den unge mands uskyldstab, udstilles her indholdet af seriens unge mænds drømme og længsler. De tre særdeles aktive kvinder repræsenterer tre af seriens kvindebilleder: Den erotisk betagende Sylvia, den smukke æteriske Lisa og den eksotiske drømmekvinde. Og måske er det den storpolitiske krises parter: Sovjet (stjerne), Ægypten, USA (Capitol) og England (Big Ben) der symbolsk svæver i baggrunden og her antyder de unges valorisering af virkelighedens begivenheder: Det politiske bliver perifert i forhold til det der virkelig rører sig: Optagetheden af seksualiteten, af den nye musikkultur, af nuet, af det personlige.

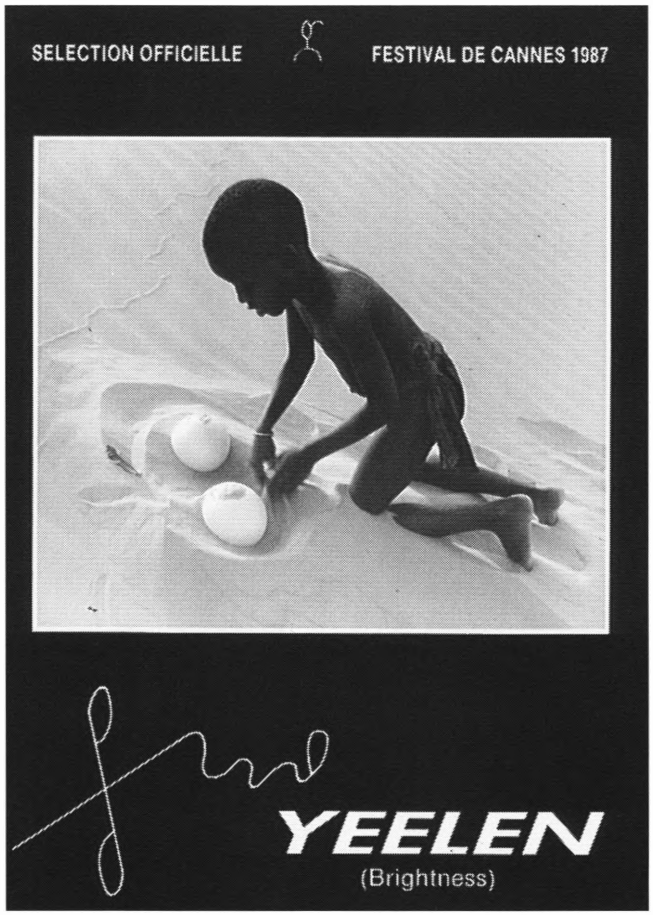
Noter

1. Seriens 6 dele er produceret for Channel 4 og vist i perioden 21.2. til 28.3. 1993.
2. Dennis Potters *Lay Down Your Arms* er fra 1970 og har ikke været vist på dansk TV.
3. Ansa Lønstrup fremhæver Dennis Potters musikalisering af filmsproget på linje med 80'ernes rock-videoer som væsentlige faktorer i det hun kalder et 'bredt gennembrud for en *ikke*-underordnet TV/filmmusik', en tendens som hun iøvrigt mener videreudvikles i TV-serien *Tvin Peaks*. Se herom Ansa Lønstrups artikel *Hvordan gør musikken i Twin Peaks* i *Mediekultur 18*, s. 5-21.
4. TV-serien *Blackeyes* er en BBC-produktion fra 1989. Serien er baseret på Dennis Potters roman af samme navn og er iøvrigt – som den første af Potters mange værker for TV – instrueret af Potter selv. *Blackeyes* har endnu ikke været vist i dansk TV.
5. Dennis Potter: *Lipstick on Your Collar*, side 198 (Faber and Faber, London, 1993). Min oversættelse.
6. Citeret og oversat fra *Lipstick on Your Collar*, s. 48.

Tusind skøre tanker

Lipstick on your Collar. England 1993, 6 × 60 min. Prod.: Whistling Gypsy for Channel 4. Executive producer & manus: Dennis Potter. Instr.: Renny Rye. P-design: Gary Williamson. Foto: Sean Van Hales. Klip: Clare Douglas. Medv.: Giles Thomas (Private Francis Francis), Louise Germaine (Sylvia Berry), Ewan McGregor (Private Mick Hopper), Krymberley Huffman (Lisa), Nicholas Farrel (Major Johnny Church), Peter Jeffrey (Lt-Col. Harry Bernwood), Nicholas Jones (Major Archie Carter), Shane Rimmer (Lt-Col. 'Truck' Trekker), Douglas Hernshall (Lance Corporal Peter Berry), Clive Francis (Major Wallance Hedges), Carrie Leigh (Angel/Eve), Maggie Steed (Aunt Vickie), Roy Hudd (Harold Atterbow), Bernard Hill (Uncle Fred). Sange: Episode 1: 'Lipstick on your Collar'/Connie Francis; 'The Great Pretender'/The Platters; 'Earth Angel'/Crewcuts; 'Little Bitty Pretty One'/Thirston Harris; 'The Garden of Eden'/ Frankie Vaughan; 'The Green Door'/Frankie Vaughan. Episode 2 'Only You Alone), 'My Prayer' The Platters; 'The Story of my Life'/ Michael Holliday; "Blueberry Hill'/Fats Domino; 'It's Almost Tomorrow'/Dreamweavers; 'Don't be Cruel'/Elvis Presley; 'Your Cheatin' Heart'/Hank Williams; orgel: 'In a Persian Market Place'; 'Destiny Waltz'. Episode 3 'Blues Suede Shoes'/Carl Perkins; 'Raioning in my Heart'/Buddy Holly and the Crickets; orgel: 'In a Monstery Garden'; 'The Whistler and his Dog'. Episode 4 'Unchained Melody'/ Lex Baxter; 'I See the Moon'/Stargazers; 'Be-Bop-a-Lula'/Gene vincent. Episode 5: 'I'm in Love Again'/Fats Domino; 'The Fool'/Sanford Clark; 'Band of Gold'/ Don cherry; 'Young Love'/Tab Hunter. Episode 6:'Robin Hood'/Gary Miller; 'It'll be Me'/Jerry Lee Lewis; 'Love is Strange'/Mickey and Sylvia; 'Sh 'Boom: Life Could be a Dream'/Crew Cuts; 'Lotta Lovin'/Gene Vincent and the Blue Caps; 'Lay Down your Ar,ms'/ Anne Shelton.

I mere end ti år har Malis filminstruktører gjort sig gældende ved de Panafrikanske filmfestivaler, og i 1987 vandt Souleymane Cissés film Yeelen -det betyder 'lyset' – en stor pris i Cannes; det var første gang det sorte Afrika kom i værdigt selskab med Europas og Amerikas film, men der er sket meget både før og siden…



Mali – et førende filmland i Afrika

af Karen Hammer

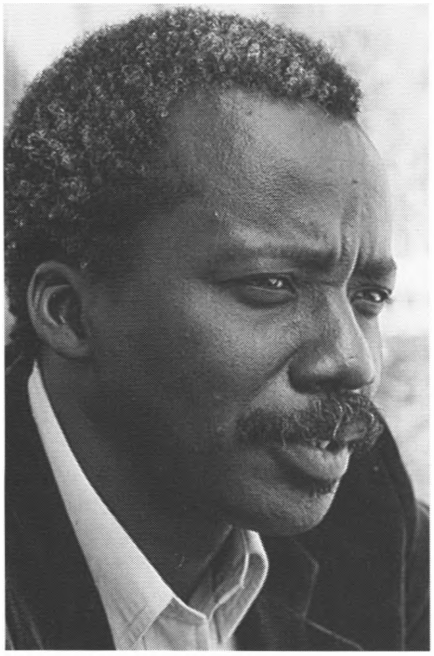
Det er ikke nemt at være filminstruktør i Vestafrika; enhver spillefilm er et lille mirakel, der har kostet instruktøren, der ofte også er producenten, en årelang kamp imod mangel på penge, mangel på apparatur, mangel på uddannede medarbejdere, mangel på laboratorier og meget mere. I Mali, Vestafrikas fattigste land, laves der gennemsnitligt een spillefilm og måske to kortfilm om året; men der er mange filminstruktører, der lever af at være filminstruktører – og det kan jo godt undre en rationel dansker.

Da Frankrig i 1960 slap sit tag i sine vestafrikanske kolonilande og ikke længere kunne kontrollere alle stater, fik Mali en socialistisk præsident, Modibo Keita. Han indledte et tæt samarbejde med USSR og Kina, hvilket kom til at betyde meget for filmens udvikling i Mali. Der var brug for landbrugsreformer i landet, men 90% af befolkningen var analfabeter, så Keita organiserede en filmproduktion ledet af en ikke-filmkyndig landbrugsekspert, Seudou Konaté – og kortfilmen *Demain a Nanguiela* vakte furore ved filmfestivalen i Moskva 1961. USSR tilbød at at betale adskillige unge filmentusiasters uddannelse i Moskva, og Keita oprettede et nationalt filminstitut OCINAM samme år. Nu skulle der produceres kortfilm og aktualitetsprogrammer til det ganske land, for man havde jo de franske Cinebusser, der med 3-mands besætning kunne komme ud overalt. De havde både 35mm og 16mm apparater med i vognen, som var så stor, at man

kunne overnatte i den. De viste dokumentarfilm fra hele Afrika og aktualitetsprogrammer om præsidentens rejser og spillefilm om socialismens udvikling i Kina. OCINAM sørgede for at ansætte mange kvalificerede unge mennesker til at passe alle disse nye jobs, og de sørgede også for, at der hele tiden var nogen i Europa på uddannelsesophold – fik man en uddannelse, var man sikret et fast arbejde hos OCINAM bagefter, ligegyldig om der så var penge til filmproduktion eller ej.

Souleymane Cissé

Blandt de første, der kom til Moskva, var en ung filmoperatør ved navn Souleymane Cissé. Han havde ved at se en dokumentarfilm om Patrice Lumumbas arrestation fattet filmmediets muligheder, og ville nu selv være instruktør. Det lykkedes ham at få 8 års studieophold i USSR. Ved tilbagekomsten i '69 fik



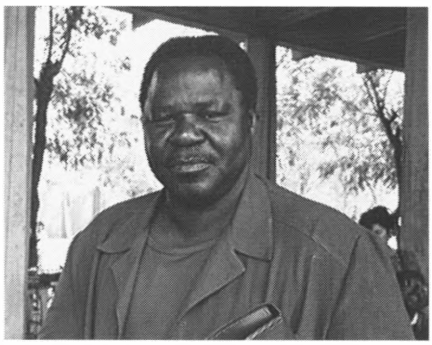
Herover: Souleymane Cisse.
Øverst 3. spalte: Falaba Traoré.

han straks ansættelse og gik igang med at lave dokumentarfilm. Allerede i '71 – efter at hans film *Cinq jours d'une vie* havde vundet tredieprisen ved Carthagos filmfestival – brød Cissé imidlertid med instituttet for som selvstændig at producere spillefilm. Cissé blev i 1975 færdig med filmen *Den Muso* (Pigen), men pga. politiske forviklinger fik den først premiere, da Cissé allerede havde fået sit internationale gennembrud med filmen *Baara.*

Baara, der ofte omtales som 'Afrikas *Potemkin',* fortæller om en strejke på en større kemisk fabrik i Bamako. Det var første gang en afrikansk instruktør talte arbejderklassens sag; og den dynamiske klipning i filmens sidste del var uvant avanceret. Filmen vandt førsteprisen – Yennenga hingsten – ved FESPACO 1979 i Ouagadougou. I 1983 vandt Cissé for anden gang Yennenga hingsten – denne gang med filmen *Finye* (Vinden) – og han er således den eneste, der har vundet denne pris to gange. Indtil videre er filmen *Yeelen* (Lyset) fra 1987 Cissés sidste film. Det er en billedskøn fabel fra gammel tid – fyldt med magi og traditionelle, religiøse symboler. Månedlange støvstorme og dødsfald truede med at sætte en kæp i hjulet for projektet, men Cissé klarede det, og berigede verden med et mytisk mesterværk af stor dybde.

Falaba Issa Traoré

I 1962 reformerede Keita undervisningen i Mali, så den ikke længere slavisk fulgte det franske mønster, og han sendte derfor mange lærere til videreuddannelse, således at de ville kunne erstatte de franske gymnasielærere. Falaba Issa Traoré var en af disse 'nye' lærere. Engageret i amatørteater, traditionel musik og Malis radio og samtidig aktiv som lærer i geografi og historie var han en oplagt kandidat for Informationsministeriet at sende til filmuddannelse i Østtyskland. Man skaffede ham et 3-årigt stipendium og sørgede ligeledes for familiens underhold. Da han i 1976 kom tilbage, medbragte han et færdigt manuskript til en film om Dogon området, men fra statslig side bad man ham vente med projektet og opfordrede ham i stedet til at overtage ledelsen af Nationalteatret, det traditionelle musikensemble samt Nationalballetten – alle under Kultur- og Sportsministeriet. Da filmmediet hørte under Informationsministeriet kunne han ikke samtidig opnå støtte til sit projekt, og han startede derfor sit eget selskab 'Falaba-film'. Det er ikke let at låne penge til film i Mali, for Islam forbyder afbildning af mennesker og dyr, så optagelserne tog 3 år – og den unge heltinde blev mere end fuldvoksen undervejs. Den færdige film *An be nodo* var ikke Traorés yndlingsprojekt, men den blev en stor succes og skaffede ham således kapital til den næste produktion *Duel i Falaisen* (Dogon filmen). *An be nodo*



var lavet på opfordring af Malis kvindeorganisation, den handler om en af de mange ugifte mødre, der var den tids store sociale problem.

Duel i Falaisen blev ikke videre godt modtaget af Bamakos publikum, der troede, at filmens primitive mennesker måtte leve i et meget fjernt land. Det slog heldigvis ikke Traoré ud, han komponerede musik og startede Malis filmmuseum.

Ved at stille sit hus som sikkerhed skaffede Traoré langt om længe penge til atter at lave film. Denne gang på opfordring af Spedalskhedsfonden, der imidlertid ikke kunne give økonomisk støtte. Det blev til filmen *Bamunan* (91), og den blev til gengæld en stor succes.

Film og revolution

Et nyere skud på den malisiske filmstamme er Kalifa Dienta, der debuterede i 1980 med filmen *A Banna* efter eget manuskript. Han var efter 13 års filmstudier i USSR blevet ansat på filminstituttet, der nu hed CNPC, og i anledning af navneskiftet ville helproducere en spillefilm. *A Banna* er en humoristisk, vellavet film, der handler om kulturelle sammenstød mellem land og by – med et positive budskab, at nok er værdierne forskellige land og by imellem, men med gensidig respekt og familiefølelse så går det hele alligevel. Førnævnte Falaba Issa Traoré spiller i øvrigt en vigtig rolle i filmen, og klarer det fremragende.

En anden instuktør, der dukkede op i løbet af 80'erne, er Cheick Oumar Sissoko, der har studeret film og sociologi i Paris. Han startede i '84 med at lave dokumentarfilm om tørken og landbrugets problemer, og blev derefter sendt ud i Bamakos gader for at lave kortfilm om de mange arbejdende gadebørn. Men da Sissoko – og hele hans filmhold i øvrigt – var dødtrætte af at lave dokumentarfilm, halede han et manuskript frem og gik, uden at fortælle noget om det til CNPC, igang med en spil-

lefilm. Og for kun ca. 70.000 ff. blev filmen *Nyamanton* til. Den fortæller om to børn og deres fattige familier i Bamakos udkant. CNPC's ledelse blev begejstret og rystet over denne uventede gave og hjalp med at få filmen, der var en rystende, aktuel anklage, gennem censuren, hvilket ikke var nemt, idet informationsministeren mente at filmen opfordrede til revolution. Sissoko tjente intet på *Nymanton* – trods det at filmen blev en gigantsucces – han var jo almindelig ansat i CNPC. Derfor oprettede han sammen med nogle bekendte selskabet 'Cora-film', og som en co-produktion mellem dette og CNPC (der dog aldrig har betalt deres andel) blev filmen *Finzan* til. *Finzan* belyser kvindernes vanskelige situation i landsbyernes traditionelle samfund, hvor en enke automatisk går i arv til en yngre svoger, og hvor en pige *skal* omskæres – hvilket mange i øvrigt dør af. Rystet over de sociale forhold i Mali, hvor spædbørnedødeligheden er den største i verden (17% af alle børn i alderen 0-1 år dør), har Sissoko startet en UNICEF-afdeling i Bamako, og han er desuden i dag leder af CNPC.

Landsbylæreren Adama Drabo blev tilknyttet CNPC i 80'erne. Efter en oplæringsperiode var han klar til at lave egne film, og instruerede således en fin, lille kortfilm *Nieba* i 1988. Herefter tog han springet og skaffede penge til for selskabet 'Cora-film' at producere spillefilmen *Ta Dona. Ta Dona* fortæller historien om en ung mand, der forlader sit gode vellønnede job som miljøvogter for at drage tilbage til det traditionelle og fattige landsbysamfund. Han væmmes ved det korrumperede styre, der uden hensyn til bøndernes levevis udsteder det ene forbud efter det andet. Da filmen fik premiere i Bamako virkede den ikke just afkølende på den i forvejen utilfredse befolkning. 12 dage efter premieren gik befolkningen amok, og præsidenten – Moussa Traoré – beordrede sine bevæbnede mænd ud i gaderne, hvor mere end 100 mennesker blev dræbt. I marts måned i år blev Moussa Traoré ved den internationale domstol dømt til døden for sine overgreb på befolkningen, han sidder imidlertid stadig i fængsel, men Mali har i det mindste fået en demokratisk valgt regering... Og Adama Drabo er blevet folkehelt: man stopper ham på gaden og hilser begejstret: "Du tændte gnisten, du reddede os, du og *Ta Dona*!"

B O G A N M E L D E L S E

Danske spillefilm 1968-1991

Vi har en fin tradition for opslagsbøger om film: Marguerite Engbergs store registrant over dansk stumfilm, Bjørn Rasmussens Hvem hvad hvor mm, den mindre heldige Film i 70erne og siden 1979 den årlige Dansk Filmfortegnelse. Man kan komme langt omkring gennem opslag i denne samling, men indtil nu har der bl.a. manglet en solid og troværdig efterfølger til Bjørn Rasmussens Bind 1 om danske film.

Den er her nu, som et resultat af tre entusiasters minutiøst omhyggelige arbejde. Bogen gennemgår samtlige danske eller dansk coproducerede offentligt viste spillefilm fra årene 68-91. Man kan altid diskutere et sådant værks begrebsmæssige afgrænsninger. Hvorfor 45 minutter som undergrænse for optagelse, og hvad med videoer og dokumentarisk materiale osv. osv? Men definitoriske grænser må der sættes og andre må så fylde huller ud.

Hvad der er med, er derimod grundigt, præcist og i indbydende lay out. Hver film har et opslag med udførlige credits, længde, censur, premierebiografer, litteraturhenvisninger og oplysninger om pladeudgivelser i forbindelse med filmen, samt ikke mindst en indholdsbeskrivelse og karakteristik med nogle perspektiverende kommentarer om f.eks. modtagelsen, instruktøren eller det filmpolitiske perspektiv i netop denne eller hin film. Om Bent Christensens *Attentat* står der således, at med den forsøgte Filminstituttet sig med at støtte "en samfundskritisk action-film i internationalt format, uden at forsøget faldt hverken i anmeldernes eller publikums smag" og om Christian Braad Thomsens *Smertens børn* refereres der til instruktørens optagethed af psykoanalysen, mens opslaget om *Zappa* henviser til Bille Augusts øvrige film efter forlæg af Bjarne Reuter og dertil rummer en lille karrierebeskrivelse. Man kan måske blive lidt skeptisk overfor de mange henvisninger til en "flot kritik" og vurderinger af om en film er blevet en succes. Kritik er det svært at kvantificere til en almindelig koncensus der overser argumenter og succeskriteriet synes ikke kvantificeret i f.eks. besøgsstatistik eller indtægter på filmen.

Med den usikkerhed må man leve, men gennem kommentarerne aftegner bogen en hel lille dansk filmhistorie fra de år, får sat karrierer i perspektiv og f.eks. markeret betydningen af pornografiens frigivelse i 69. Ikke dårligt skuldret af en opslagsbog.

Creditoplysningerne er uhyre grundigt researchede og ikke overraskende skal man derfor helt ned i petitesse-afdelingen for at finde egentlige fejl, som når man under *Camping* har Lars Bayer, der retteligt er Beyer. Det er en fejl der er hentet over fra filmens sluttekster og derfor mest er udtryk for værkets grundighed og desuden åbenbarer, at også sluttekster kan være fejlagtige.

Alt i alt et formidabelt værk, der til overflod afsluttes med et uhyre nyttigt register over samtlige navne, hvor hver enkelt skuespillers og teknikers virke er listet op kronologisk og med note om funktion på holdet. Dertil pristildelinger, liste over filmatiserede litterære værker og andre små finesser der gør adskillige indgange mulige. Især navneindekset er uvurderligt, når nu fortsættelsen af Bjørn Rasmussens arbejde faktisk kun rummer førstedelen af hans Hvem hvad hvor bind 1 – filmoversigten – og ikke den personalbiografiske del med karrierebeskrivelse og karakteristik. Det værk venter vi stadig på, uden at det dog kaster skygge over dette for filminteresserede uomgængelige opslagsværk.

Dan Nissen

Nyttige oplysninger – foran og bag kameraet.

Danske spillefilm 1968-1991. Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen og Ole Caspersen. Sammenslutningen af danske filmklubber 1993. 375 kr.

Det spektakulære og oplysende på video

I forbindelse med udstillingen Museum Europa er Nationalmuseet gået sammen med det Danske Filmværksted om produktionen af 6 Museums Notater, optaget på video på udvalgte museer i Europa.

af Kim Foss

Ligesom Statens Museum for Kunst er Nationalmuseet blevet udstyret med en ny biograf, men ikke nok med det, man har også engageret sig i at fylde noget i den. Inspireret af Anne Wivels videonotater har man sendt 6 teams á 2 kunstnere/museumsfolk til udvalgte museer i Europa, hver især udstyret med en lille HI8 Camcorder af den slags velbeslåede turister også svinger rundt med. Materialet er derefter redigeret i samarbejde med professionelle klippere, der har trimmet hvert enkelt videoessay ned til 12-16 min. Resultatet kan beses i hele udstillingsperioden, der løber fra 18. juni til 24. oktober 1993.

Selve udstillingen Museum Europa er en kalejdoskopisk, nærmest labyrintisk gennemgang af museumsbegrebet, dets ordensprincipper og udstillingsmåder fra 1500-tallet og frem til i dag. Den usædvanlig kompakte udstilling, et museum i museet, er ikke alene tankevækkende, men også leveringsdygtig i kuriosa af høj underholdningsværdi. Bric-a-brac, hvad Asger Jorn i sin tid kaldte intime banaliteter, skrumpehoveder og misfostre (i formaldehyd), står side om side med danefæ og oldsager, og denne provokerende sammenstilling af høj og lav, kunst og kitsch, pirrer ikke alene sanserne, men giver også et flot overblik over museumstankens vej fra wunderkammer og raritetskabinet til nutidens mausoleumsagtige ophobninger af døde genstande. I udstillingen indgår en række afsnit fra George Batailles udkast til en surrealistisk ordbog, der redefinerede diverse genstande og begreber. 'Kultur blev resolut stavet med småt, det sublime og vulgære blev behandlet som ligeværdige', ifølge udstillingens korte og koncise katalog.

Side 40: Urmuseum, Dresden – af Anne Wivel & Allan de Waal. Til højre: En himmel der intet ser, Firenze – af Peter Seeberg & Katrine Ussing.

Disse forfriskende leksikalske arbejder, placeret i gulvhøjde, kunne med lidt god vilje udgøre udstillingens credo.

Udstillingens idé er i større eller mindre grad også at finde i de 6 videoessays, der overvejende er optaget i museer med relation til den af Museum Europa udstukne kronologi af udstillingstyper. Forfatter og museumsleder Peter Seeberg og litterat Katrine Ussing lægger for med seriens mest formfuldendte værk, *En himmel der intet ser – La Specola, Firenze,* optaget på Firenzes zoologiske museum fra 1775. Ligesom resten af serien har man arbejdet med de begrænsninger, der ligger i udstyrets beskaffenhed, lys, optageforhold og de af museerne givne arbejdspræmisser. I tilfældet La Specola har man ladet montrenes genskær fra lysstofrør og andre udstillede genstande komme i forgrunden, nu de alligevel ikke var til at omgå, og så ellers panoreret sig stille og roligt igennem den zoologiske udstilling for at ende i museets voks-anatomiske samling. Disse præcist gennemskårne kroppe blev oprindelig brugt af lægevidenskaben, men tjente også en dobbelte funktion som folkeoplysning og underholdning. Videoens force er absolut Peter Seebergs tekst og speak, der akkompagneret af smukke nærbilleder ikke alene kommer flot og lyrisk omkring menneskets trang til at forstå og klassificere, men også aftvinger de døde figurer en god portion humanistisk visdom. Man kunne godt unde den fornemme tekst et helt filmhold, der kunne yde den retfærdighed på billedsiden, men det er vel blot konsekvensen af, at hvad der var tænkt som et lille museumsnotat, allerede er vokset ud over sine præmisser, og nærmest er blevet skitsen til et selvstændigt kunstværk.

Mere ufærdigt virker næste notat, *Gadens Museum,* af maleren Nina Sten-Knudsen og antropologen Cathrine Hasse. Her vises først og fremmest rituelle optog fra tre landsbyer på Sardinien, krydsklippet med optagelser fra Museo del Costume e delle Arti Populari i Nuoro, et etnografisk museum, der udstiller optogenes klædedragter og masker. Iklædt sorte fåreskind og frygtindgydende masker hopper udvalgte omkring i en sær inciterende rytme, der udgår fra en hel skov af koklokker, der beklæder deres skind. Lukker man øjnene kunne man lige så godt være til religiøs ceremoni i Tibet, så det kommer unægtelig til at virke noget livløst, når der klippes til de udstoppede og tavse klædedragter på museet. Til gengæld er videoen den eneste i rækken, der trækker museet ud til de dele af virkeligheden, som vi ellers kun ser som tableauer og i montrer. På godt og ondt kan man sige, for på gaden må instruktørerne lide den tort, at skulle kæmpe på lige fod med byens egne videoamatører, der nok skal træde ind i billedet inden man når at føle sig alt for hensat til fjerne fortider.

Tredje notat er fra *The Pitt Rivers Museum – University of Oxford,* instrueret af geografen og biologen Torkil Funder sammen med etnologen Bodil Grue-Sørensen. Her afstår man nærmest fra at give sig i kast med videoens virkemidler, og leverer hvad der kunne forveksles med et regulært dias-show, hvis da ikke kustoden i ny og næ svang støvekluden. Museets opbygning kan minde om strukturen i selve Museum Europa, idet man ikke har klassificeret efter tid og sted, men i stedet har samlet de godt en million genstande i det mægtige rum efter brug og anvendelse. Det betyder at museet i høj grad ansporer til sammenligning kulturerne imellem, temaerne er f.eks. magi, behandling af de døde, brug af fugle, og minsandten om der ikke gemmer sig en sparegris fra København blandt de udstilllede genstande. Samlingen lægger stor vægt på hverdagsting, og anskueliggør mest af alt menneskenes udvikling ved at sammenligne de forskellige kulturer, for at se 'om mennesket er steget op fra et dyrisk stade eller er faldet fra et stade af stor fuldkommenhed'. Selvom de døde genstande formidles med temmelig døde billeder fortælles historien sikkert og pædagogisk, der er ingen tvivl om, at vi er i selskab med museumsfolk, der kan deres kram.

Manuskript og instruktion, man kunne næsten sige mangel på samme, til *Uhrmuseum, Dresden* er foretaget af Allan de Waal og Anne Wivel. Begge med så meget erfaring med levende billeder, at de koket har afstået fra at anvende stativ, og dermed gjort spillereglerne endnu vanskeligere end de var i forvejen. Her er virkelig tale om et notat, man ser urmuseet, men mest så meget andet i det Dresden, der så nyligt er vågnet efter over 40 års socialisme. Der er masser af historiske billeder fra brandbombningen af Dresden,

der i februar 1945 kostede over 135.000 af byens indbyggere livet, men også natlige køreture, udbombede katedraler og punks i gadebilledet. Det er begrænset hvad man får at vide om urmuseet og dets samlinger, men de håndholdte og bevidst sjuskede billeder forlener i det mindste videoen med et liv på billedsiden, og instruktørerne går samtidig i dialog med selve videomediet, meget postmoderne og meget meta alt sammen.

Femte notat er af filminstruktøren Lone Scherfig og idéhistorikeren Carsten Thau, og er fra *Sir John Soane's House and Museum, London.* Museet blev stiftet af arkitekten Soane i begyndelsen af forrige århundrede, og med udgangspunkt i museets labyrintiske udstilling ekstemporerer Carsten Thau, keyet ind i billedet så vi kan se at det er den ægte vare, over arkæologisk romantik, ruinkult, Piranesi og meget andet godt. Teksten kører på ganske højt oktantal, men virker mindst lige så fragmenteret som Soanes hjem og museum, hvilket medfører at såvel tilskueren som billedsiden hurtigt hægtes af. Desværre, for der gemmer sig meget godt stof i materialet, men det er måske paradoksalt at forlange en lineær struktur af en labyrint.

Som rosinen i pølseenden ligger *Tåbelige Spørgsmål – Museum der Medizin,* instrueret af forfatteren Kirsten Hammann, men oprindelig konciperet i samarbejde med billedkunstneren Morten Skriver. Til trods for at være feltets yngste deltager, er Kirsten Hammann nok den person med mest praktisk erfaring med videomediet, hvor hun allerede synes at have fundet sin helt egen stemme. *Tåbelige Spørgsmål* er ingen undtagelse, her skiftes mellem museumsdirektørens noget svulstige udgydelser om samlingen og instruktørens egen indre monolog, der med markeret distance sætter spørgsmålstegn ved de stykker anatomi hun præsenteres for. Samlingen, der findes i Wien, er noget nær en replika af den Peter Seeberg og Katrine Ussing optog i Firenze, lidt mindre, men med 'an imperial aura', som museumsdirektøren pompøst erklærer. Speaken kommer i det hele taget ind på en del af de samme aspekter omkring menneskets trang til at forstå og lave orden, som Peter Seebergs fyndige tekst. Her er tonen blot ironisk, til tider naivistisk, og der vendes godt op og ned på begreberne, så tilskuerne endelig kan få noget at grine af.

Sir John Soane's House And Museum, London – af Lone Scherfig & Carsten Thau.

Har de anatomiske voksfigurer øvet vold på fortællerens karikerede snusfornuft, så er hævnen sød, figurerne keyes ind i gadescener fra Wien, og tillige en absurd gang wienervals på fransk (for turisternes skyld, må man gå ud fra), mens museumsdirektøren når tilhøreren gennem en fjernsynsskærm inden i skærmbilledet. Således indeholder videoen seriens eneste alvorligt eksperimenterende billeder, og er vel også ene om at arbejde med videoens æstetik også i klipperummet.

Alt i alt er Museums Notater et vovet eksperiment, der i alle tilfælde har afkastet nogle interessante resultater, selvom man en anden gang nok burde overveje at sende et professionelt hold, eller i det mindste en fotograf, med ud på optagelse. Samtlige produktioner vidner om, at der en masse at fortælle og formidle, men det elektroniske medie har ofte været mere til besvær end til hjælp i processen, og videoernes klippere (Prami Larsen på alle undtagen *La Specola* ved Torben Skjødt Jensen og *Uhrmuseum, Dresden* ved Thomas Krag) har tydeligvis måttet foretage mange krumspring for at få det bedste ud af det hjembragte materiale; al den slowmotion, overblænding mm kan i hvert fald ikke være brugt af æstetiske hensyn alene.

De 6 *Museums Notater* vil gøre Museum Europa følgeskab, når udstillingen vises i Bonns nyopførte prestigeprojekt Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland fra 3. november 1994 til 26. februar 1995. Desuden vil Danmarks Radio købe mindst to af produktionerne til visning.

Udover de omtalte videoer indgår der i selve udstillingen en videoinstallation af Morten Skriver, og derudover har Museum Europa foranlediget filminstruktøren Dola Bonfils til at sammensætte en kavalkade af dokumentarfilm og videoer, der vises løbende i udstillingsperioden, suppleret af to fornemme minifestivals, hvor to af europas mest estimerede festivaler kom på besøg med udvalgte værker. Det drejer sig om *Cinema du Reel, Paris* (på Nationalmuseet i september), der finder sted i Centre Pompidou i marts hvert år, og *Internationales Forum des Jungen Films* (på Nationalmuseet i august), der er den del af Berlin Filmfestspiele, der tager sig af de mere vanskelige produktioner. Ikke nok med det, Statens Filmcentral benytter også lejligheden til at genoplive sin semi-antropologiske festival *Det Åbne Vindue,* der sidst løb af stablen for to år siden i Delta Bio. Nu er der kun at håbe, at det ikke drejer sig om et forbigående anfald af hyperaktivitet, men at alle de mange visninger vil blive fulgt op, måske endda på en mere permanent basis.

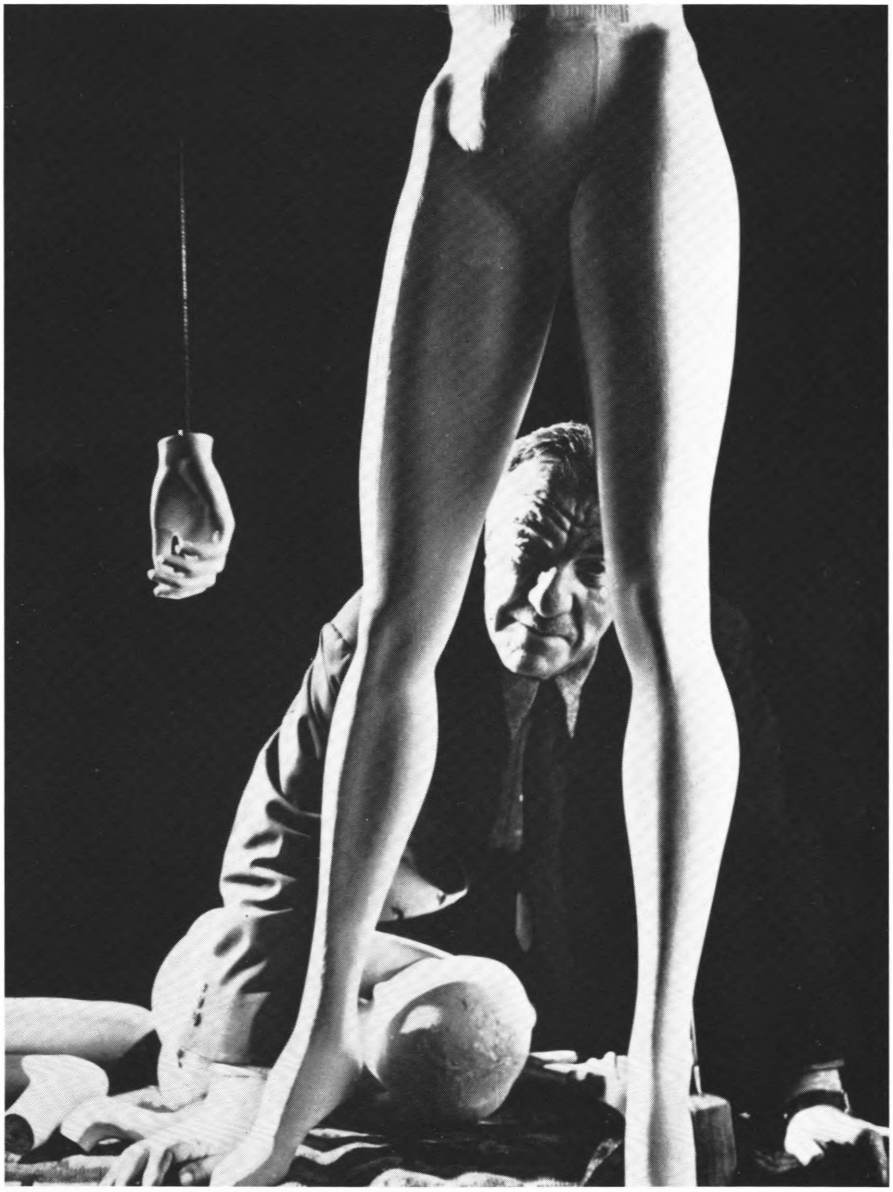
Museums Notater

Produceret af det Danske Filmværksted og Museum Europa, Nationalmuseet. Redaktion: Annesofie Becker, Willie Flindt, Dino Raymond Hansen & Mette Heiberg, i sammenarbejde med Dola Bonfils. Nationalmuseet, 18. juni til 24. oktober 1993.

Libido og astronomi i kunstens hellige haller

Den underprioriterede biograf i Statens Museum for Kunst livede for en kort stund op i forsommeren, og viste oversete rariteter relateret til udstillingerne med Fernand Léger og Max Ernst.

af Kim Foss



Her var den helt store oplevelse Hans Richters *Dreams That Money Can Buy* fra 1948, en episodefilm af spillefilmslængde med indslag af Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder og Hans Richter selv. Filmen blev realiseret for sølle 15000 dollars, der hovedsaglig gik til råfilm, over 3½ år, hvor samtlige medvirkende arbejdede på engagement og uden løn. Resultatet er imponerende, og en god lektion i hvor langt man kan nå med en god dosis originalitet og kreativitet. Filmens rammefortælling omhandler den forarmede poet Joe (spillet af filmens eneste profesionelle skuespiller Jack Bittner), der i et syn erfarer, at han kan trække drømme frem af folks underbevidsthed. Som en anden psykiater skaffer han sig et respektabelt kontor og nedsætter sig som en slags drømme-dealer, der tager sig betalt for at sælge folk drømme. Første kunde er en kedelig bankmand, hvis kone er med for at sørge for, at han ikke går galt i byen. Drømmen han køber er så Max Ernsts episode 'Desire' med udgangspunkt i sammes collageroman 'Une Semaine de Bonté' fra 1934. En smuk og frodig kvinde ligger og drømmer i et tungt draperet værelse. Et guldæble stiger og falder over hendes læber indtil hun sluger det. Under hendes seng skyller overlevende fra et skibbrud frem, mens hun hvisker en kærlighedshungrende monolog frem for sig. En mand spærret inde bag et gitter forsøger at nå hende, men en statelig klædt herre (Max Ernst selv)

sig imellem, og sørger som en slags overjeg for, at excesserne ikke drives for vidt. Af praktiske årsager har man ikke kunnet lægge lejligheden under vand, men istedet anvendt sig af tøris, der til gengæld understreger drømmens emmende sensualitet ganske effektivt. Episodens lydspor er iøvrigt komponeret af Paul Bowles, der efterhånden mest er kendt som en aldeles fremragende forfatter til bl.a. *Under Himlens Dække.* Den regenererede bankmand betaler og lover ikke at røbe noget om drømmens indhold for sin kone.

Den næste kunde er en smuk, men manisk kvinde, der foregiver at repræsentere 'the daughters of american grandfathers', sygeligt besat af at samle på underskrifter på petitioner af enhver slags. Hendes drøm 'The Girl with the Pre-fabricated Heart' er af Fernand Léger, og minder tematisk svært om hans tyve år ældre Ballet 'Mecanique'. Drømmens hovedaktører er to animerede voksmannequiner, der udspiller en lovestory ledsaget af en duet, der kærligt og ironisk besynger den mekaniserede kærlighed i en mekaniseret verden. Léger og Richter havde i mange år talt om at lave en film sammen, men det var først under en spadseretur i New Yorks Grand Street, hvor de passerede den ene butik med brudekjoler efter den anden, at Léger undfangede ideen til sin episode og samtidig lagde grunden for hele projektet.

Tredje kunde er bankmandens kone fra første episode, der også vil have blotlagt nogle ting i sit liv. Joe viser hende et fotografi af et ungt par, som vi så følger på en biografturi episoden 'Ruth, Roses and Revolvers'. I biografen vises en stumfilm med en James Joyce-lignende person, der med en stol som eneste rekvisit foretager de mærkværdigste bevægelser. Publikum i salen imiterer aktørens gøren på lærredet, med undtagelse af det unge par, der blot indtager sceneriet. Man Ray spiller parodisk på vores forhold til filmkunsten, og navnlig publikums behov for identifikation med aktørerne på det hvide lærred, og har selv kommenteret sin episode med vanlig ironi: '...I enjoyed the combined role of entertainer and entertained. To wear a beard and not wear one at the same time is indeed an achievement'.

Derefter belemres Joe med en brysk gangster, der beder ham hjælpe sig af med sine håndjern. Joe har svært ved at se hvad en så udad-

Fra bogen 'Une semaine de bonte' – en surrealistisk roman i collage af Max Ernst. Ligheden med illustrationen næste side er tydelig.

vendt person (he has no conscience – no subconscience) vil med en drøm, men det viser sig hurtigt, at han ønsker en profetisk drøm om resultatet af et væddeløb. Han knockouter Joe, der drømmer ham en tåget suppe, kaldet 'Discs', kogt sammen af Marcel Duchamp. Desværre har Duchamp, der mere eller mindre i 20'erne forsagede kunsten for at spille skak (sic!), valgt at gentage sine roterende skiver fra sin kuriøse *Anemic Cinema* (1926), blot i farver. De suppleres med en animation af hans berømte maleri 'Nude Descending a Staircase' (1912), hvor en kvinde samtidig ses i samtlige faser af nedstigningen af en trappe, her ledsaget af en komposition af John Cage. Til trods for sine gådefulde billeder virker sammenklipningen underlig tilfældig, og drømmen sært malplaceret i selskab med resten af filmens slavisk freudianske illustrationer.

Næste drøm tilfalder en lille pige, der kaster med en bold indtil den bliver hængende i luften og transformerer til en mobile af Alexander Calder, der spiller hendes blinde bedstefar. Calders mobiler gør sig pr. definition bedre på film end foto, men til trods for Paul Bowles udmærkede lydspor er 'Ballet' den mindst bevægende af filmens dele. Bedstefaderen påtvinger derefter Joe en af sine egne drømme, 'Circus', hvor han animerer sine egne ståltrådsfigurer til en lille, raffineret cirkusforestilling.

Joe køber Calders drøm og er overladt til sig selv. Sidste afsnit, Hans Richters 'Narcissus', fuldender rammefortællingen og er Joes egen drøm, en lyrisk tour-de-force med mindelser om Jean Cocteaus bedste øjeblikke. Joe spiller kort med nogle venner, et glas knuses, og i væskens spejlbillede ser Joe, at hans ansigt er blevet blåt. Hans videre færden følger en mystisk snor, der leder ham op ad en stige og ind til en smukt henslængt kvinde. Hun byder ham et fad med kirsebær og en kniv. Han skal til at kysse hende, men griber i stedet kniven. Der siver blod ud under en dør, og han flygter tilbage til sit rum, hvor han tager en statue af Zeus med sig ud af vinduet, men drømmepigen skærer rebet over, han falder og statuen knuses. Joe opløses bogstavelig talt, det gamle jeg må vige for et nyt, alt hvad vi ser er flydende farver i vand. Filmen er slut.

I sagens natur er en episodefilm af denne slags en ujævn størrelse, men til trods for de mange involverede parter er det alligevel lykkedes at ramme en ren og drømmeagtig tone båret af Hans Richters stilsikre rammefortælling og billeder af stor visuel kraft; det er ikke for ingenting, at der har stået billedkunstnere bag kameraet. Man har optaget i Cinecolor, og til trods for projektets egenrådige og private karakter, frembragt et udstyrsstykke, der i visuel pragt snildt kan måle sig med samtidens overlæssede Technicolor-melodramaer. På indholdssiden kan man alligevel forbavses over, at man tyve år efter surrealisternes fremkomst, stadig er præget af den tyrkertro på drømmene, underbevidstheden og irrationaliteten, der var kendetegnende for 20'ernes kunstscene. En verdenskrig senere er den utopi, der kaldte sig den surrealistiske revolution udspillet, men hér er Sigmund Freud stadig ledestjernen, og plot og narration undergraves på bedste beskub, noget man kun kan tillade sig når man definerer sig som avantgarde og opererer i kunstens verden, langt fra den kommercielle film. Temmelig paradoksalt at surrealisterne, der med afsæt i Freuds drømmetydning, netop søgte at ophæve skellet mellem liv og kunst, i den grad forfalder til ren æstetik. Her trodser *Dreams that Money can Buy* da også datidens tendenser, hvor man allerede først i 30'erne skubbede det private i baggrunden for at beskæftige sig mere indgående med politiske og sociale forhold, hvilket

bl.a. indebar, at en stor del af surrealisterne indlemmedes i kommunistpartiet. Hvis man læser Hans Richters overvejelser vedrørende avantgardefilm, så fremgår det da også med al tydelighed, at avantgardeprædikatet blev opfattet som en anerkendelse, og placeringen på Hitlers udstilling med *Entartete Kunst,* nærmest opfattedes som en hædersbevisning. Avantgardefilmen var kommmet op på hylden ved siden af den moderne kunst, hvor den hørte hjemme.

Episodefilm af denne egensindige karakter er ikke hverdagskost, men herhjemme har Steen Møller Rasmussen inden for de sidste år lavet et par knap så prætentiøse variationer: *Tretten, Fin de Beckett* og *Manhattan City Scape* er alle kortfilm med udvalgte billedkunstnere som aktører og *kollaboratører,* dog så indforståede og minimalistiske, at filmenes levedygtighed i det lange løb må anses for at være ligefrem proportional med de medvirkende kunstneres fremtidige status.

Det skal iøvrigt tilføjes, at vi herhjemme har endnu en episodefilm af Hans Richter til gode. I *8 × 8* fra 1957 medvirker Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Yves Tanguy, Richard Hülsenbeck og Jean Arp, alle estimerede dadaister og surrealister, som skakbrikker i en film, der på papiret ser ud til at være mindst lige så frapperende som forgængeren.

Museets andet program var Peter Schamonis *Maximiliana oder Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie* (Maximiliana eller Den lovstridige udøvelse af astronomien) fra 1966 (12 min.). Filmen, der desværre blev vist på video, er en ud af fire film om Max Ernst fra Peter Schamonis hånd. I filmen beskæftiger Max Ernst sig med den obskure tyske litograf og astronom Ernst Wilhelm Leberecht Tempel (1821-89), der som autodidakt (ligesom Ernst på sit felt) henslæbte en kummerlig tilværelse præget af manglende anerkendelse og respekt. Som Ernst påpeger i filmens indledning, var Tempel kommet til verden i et land, hvor man ikke kommer nogen vegne uden eksamensbevis og akkreditiver. Da han som amatør ikke kunne komme til ved Tysklands observatorier, forsøgte han sig i København, Stockholm og Venedig, for derefter at slå sig ned i Marseille, hvor han med sin lille håndkikkert opdagede og indtegnede kometer og planeter, som ingen havde set før ham. Således også planeten *Maximiliana,* som han opkaldte efter Bayerns daværende konge, men som man fra officiel side ikke troede eksisterede. Da etablerede astronomer langt om længe opdagede samme planet, fik den navnet *Kybele,* og Tempels indsats forblev i glemmebogen. Filmen opstod samtidig med, at Ernst arbejdede på et billedværk bygget over Tempels lod, og den forstår med enkle midler at indarbejde Ernsts hieroglyfiske tegninger, som animeres og lægges på billedsiden som et ekstra lag. Alligevel skuffer filmen lidt. Man kunne forvente at Ernsts indblanden i projektet ville have tilført det lidt mere kunstnerisk nerve, og dermed opblødt filmens præg af standard TV-dokumentar. Tempels litografier af stjernetåger og planeter, som grundet fotografiets fremkomst måtte lægge på hylden, har mange lighedspunkter med Ernsts sære, overjordiske billeder, og filmen trækker så parallellerne mellem to, umiddelbart væsensforskellige temperamenter, frem i både tekst og billede. Det er altsammen interesant nok, men i forhold til emnets muligheder synes det hele vel traditionelt angrebet.

Illustrationen (side 43) beskriver et udstyrsstykke af stor visuel kraft – Fernand Leger i Dreams That Money Can Buy (46). Herover: Overlevende fra et skibbrud skyller frem under kvindens seng, mens hun hvisker kærlighedshungrende ord – fra Max Ernsts episode i Dreams That Money Can Buy.

Derudover fordrede Léger udstillingen et gensyn med hans eneste selvstændige film *Ballet Mecanique* fra 1924, der helt i tråd med datidens herskende kunstretninger, dadaismen og surrealismen, giver liv til døde objekter og genstande (helt i stil med Lautréamonts konstant citerede møde mellem en symaskine og en paraply på et dissektionsbord). Filmen er ikke just nogen sjældenhed, og sorterer blandt tyvernes ubestridte avantgardeklassikere på lige fod med Hans Richter og Viking Eggelings formeksperimenter, René Clair og Francis Picabias *Entr'acte,* Man Rays *L'etoile de Mer* og Luis Bunuel og Salvador Dalis *Un Chien Andalou.* Experimentalfilmens fødsel var i høj grad et anliggende for billedkunstnere, men det blev først med historiens tilbageskuende briller på, at man øjnede de til tider grovkornede løjerligheders almene kunstneriske værdi. *Ballet Mecanique* tager ingen smålige hensyn til handling og kontinuitet, men forsøger i stedet at aftvinge de filmede genstande en poesi, man normalt ikke ville forlene dem med. Klipningen er intensiv, det er bevægelsens og rytmens intensitet, der er i højsædet, og så må beskueren ellers se om han/hun kan følge med, så *Ballet Mecanique* kan da bære nok så mange gensyn.

Under alle omstændigheder er det prisværdigt, at der overhovedet er nogen, der bekymrer sig om at vise kunst- og kortfilm, selvom det i tilfældet Statens Museum for Kunst virker som om engagementet kan ligge på et meget lille sted. Faktum er i hvert fald, at biografen, der siden 1991 har rådet over en af byens bedst ekviperede sale, med alt hvad dertil hører af kinoudstyr og videogrej, siden åbningsåret har ligget så godt som stille. Det virker noget paradoksalt, at man fra statsside investerer en lille million kroner i en splinterny biograf, uden samtidig at lade museet forsyne den med et driftsbudget, der kan bære en fast programlægning med professionelle operatører, som det var tilfældet de første måneder efter åbningen. I stedet har man foretaget en kovending og nedprioriteret biografen totalt, hvad operatørstandarden ved fremvisningerne i undertegnedes tilstedeværelse i hvert fald satte en tyk streg under. Synd at man ikke tør lægge nogle visioner for dagen, og samtidig udnytte de fremragende faciliteter til at få kortfilm, video og eksperimentalfilm tilbage på landkortet, guderne skal vide, at der er behov for det.

Det indre melodrama

– filmmusik og filmfortælling i Vitorio de Sicas Umberto D

Af Birger Langkjær

Forestil dig, at du sider i biografens mørke. Det lysende rektangel deroppe et sted foran dig viser ansigtet af en gammel mand. Hans blik flakker. Vi ser hunde, der fiskes op af hundefangere fra deres kasser på ladet af en lastbil og hører lyden af hunde, der gøer og piver. Kameraet bevæger sig pludseligt nærmere, idet en hund løftes op. Vi ser manden; "Flike" råber han, løber hen til hunden, tager den op og knuger den ind til sig. Samtidig sætter et symfonisk strygeorkester ind; du bemærker ikke (og du ser det slet ikke!), er blot glad for, at manden fandt sin hund og tæt på at knibe en tåre.

Scenen er fra *Umberto D* fra 1952 med musik af komponisten Alessandro Cicognini og vel nok en af de

mest bevægende af slagsen i dén film. Den er instrueret af Vittorio de Sica efter drejebog af Cesare Zavattini. Det var netop Zavattini, der engang bemærkede, at hans drøm var at lave en film om 90 minutter i en mands liv, hvori der intet skete! Den handlingsmæssige og æstetiske realisme skulle altså modsvares af en tidsmæssig realisme, hvor handlingens tid var lig med den tid vi som tilskuere sidder i biografen.

Men hvad laver musikken i al denne realisme? For det usynlige strygerorkester, der altid ligger på lur og pludselig bryder ind kan vel næpppe kaldes realistisk. Både i Rosselinis *Rom, åben by* fra 1945 og de Sicas *Cykeltyven* fra 1948, der er to af de mest kendte af periodens film, bryder der ustandseligt symfoniske orkestre ind. I *Umberto D* er det faktisk godt halvdelen (!) af filmen, der er musikunderlagt! Det er en procentmæssig andel, der svarer godt til den typiske amerikanske Hollywood-film fra samme periode.

Neorealismens 'realisme' er oftet blevet beskrevet ud fra filmens sociale indhold, deres 'objektive' billedæstetik og de alternative produktionsforhold. Men hvad gør musikken egentlig ved denne realisme? Og er det overhovedet muligt at tale om realisme?

Den minimerede handling

Umberto D handler kort fortalt om en pensioneret embedsmand, Umberto Domenigo Ferrai, der i årene efter krigen lever i Rom på et minimum både m.h.t. økonomi og social kontakt. De menneskelige kontakter indskrænker sig til konfrontationer med værtinden, der truer med at smide ham ud, over betalingen af det værelse, som han har lejet gennem 20 år, samt det til tider faderdatter – agtige forhold til den unge stuepige i huset, Maria. Værtinden lejer hans værelse ud til 'par', når han ikke er hjemme og afviser hans forsøg på at betale dele af huslejen. Hun vil have alt eller intet – vel vidende, at han ikke kan betale. Hans nærmeste ven er hunden Flike. Det er da også Umbertos bekymring for Flike, der først udsætter og til slut 'forhindrer' Umbertos selvmordsforsøg ved en jernbaneoverskæring.

Filmen ender altså åbent. Handlingen kan ikke ligefrem beskyldes for at være specielt actionpræget eller effektorienteret. Den glider lidt frem og tilbage og til slut er situationen stort set den samme. Forskellen er at vi, publikum, er blevet lidt klogere på Umberto D's menneskelige og sociale situation.

Umberto D er blevet kaldt den sidste neorealistiske film, og ifølge filmkritikeren André Bazin er det en af de bedste:

> Der krævedes *Umberto D* for at få os til at indse, hvad det var i *Cykeltyvens* realisme, der stadig var en bekendelse til klassisk dramaturgi. Hvad der er så foruroligende ved *Umberto D* er derfor primært måden den afviser ethvert forhold til traditionel filmisk iscenesættelse på. ([1])

Bazin peger afgjort på én af de ting, der gør *Umberto D* anderledes men overser i lige så høj grad det, der gør den til filmfortælling, nemlig musikken. Det er i særlig grad gennem musikken, dén musik som vi ikke bemærker, idet musikken styrer vores oplevelse gennem en række 'skjulte' fortællestrategier.

Musikkens narrative funktioner

Allerede fra starten lægger filmen melodramatisk ud i senromantisk symfoniorkesterstil med bredt klingende strygere. Herved er vi allerede følelsesmæssigt 'tunet' ind efter de første takter.

Det indledende tema afløses umiddelbart af et mere 'valsende' tema i 6/8-dels takt, hvor violin og cello er de dominerende melodiinstrumenter. Det er dette sørgmodigt molprægede men rytmisk glidende tema, der efterhånden knyttes til *Umberto D.* Det optræder i filmens anden indstilling, idet en samling mennesker, der snart viser sig at udgøre en demonstration, er trængt frem af gaden i ly af op- og nedblændede credits. Billedmæssigt bevæger vi os gradvist ned på gadens plan – en figur der gentages musikalsk, idet tyngdepunktet i instrumenteringen flyttes fra de lyse strygere (violin og bratch) til de dybe (cello og måske bas) – for at ende i nærbilleder (to af ham, der viser sig at være vores hovedperson) mens temaet fades ud og reallyden overtager: Hermed har musikken sammen med kameraet bevæget sig fra de store overordnede følelser ned på gadeplan og udpeget en bestemt person.

Typisk understreger musikken noget i scenen, som vi ikke kan se med det blotte øje, men som vi fornemmer gennem mimik, ord og pauseringer, og som musikken gør helt tydelig. Efter demonstrationen, der er en demonstration for højere pensioner, følges Umberto D med en anden ældre herre. Under hele scenen høres Umbertos tema. De udveksler almindelige høfligheder, men efter kort tid forsøger Umberto at presse den anden til at købe hans ur, idet han ignorerer dennes afvisninger. Visuelt er de indtil da blevet fastholdt i én kameraindstilling, men da Umberto presser på og den anden trækker sig, adskilles de pludselig i indstillinger, hvor der klippes fra den ene til den anden. Samtidig bryder Umbertos tema sammen af flere gange; først ændres det lyse og let valsende til det 'truende' mellemstykke, hvor tre toner vedvarende gentages af 'mørke' blæsere, dernæst bryder det bogstaveligt talt sammen. På denne måde arbejder kamera og musik sammen om at formidle scenens psykologiske indhold.

Det kan næsten lyde som en fornærmelse mod en gennemsnitsintelligent tilskuers opfattelsesevne, men det forunderlige er, at alt dette forløber ubemærket. Musikken lader ikke publikum i tvivl om, hvad det skal føle. Men samtidig fungerer den skjult, idet den får os til at tro, at vi har set noget, når det rent faktisk er noget, vi har hørt!

Musikkens rum

Psykoanalytikere som Guy Rosolato og Didier Anzieu har forbundet lyden med det første auditive rum, som barnet oplever mens det ligger i livmoderen. Det at høre musik som voksen skulle så fremkalde denne 'oceaniske' følelse, som da barnet endnu var ét med moderen, og som det siden ønsker at vende tilbage til.

Hermed har de også peget på lydens og musikkens evne til at overskride grænserne mellem det indre og ydre, d.v.s. at musikken kan gribe bagom dét, der kan bestemmes i positive termer.

I *Umberto D* overskrider musik ofte forskellig rum. André Bazin's yndlingsscene fra filmen – og den der ifølge ham kommer tættest på idealet om realisme – er den første scene i køkkenet med Umberto D og Maria. Da Maria sætter vand over, spilder hun vand på blusen og tager sig til maven. Hun fortæller Um-

berto, at hun venter et barn. Her starter et blidt og vemodigt tema, hvor melodistykket spilles af violin med harpe som underlægning, der vedvarende gentager et brudt (arpeggieret) akkord, der ved sin klang og monotoni minder om dryppende vand (en musikalsk 'analogi' til vandet og blusen og barnet i livmoderen). Herfra knyttes det som fast motiv til Maria (som vordende moder).

Temaerne optræder oftest i forbindelse med reallyd. På den måde bemærker vi ikke – i hvert fald ikke bevidst – musikkens styring af vores følelser. Specielt Marias tema er lagt ind mellem reallydede særligt i morgenscenen i køkket, hvor lyden af den dryppende vandhane afspejles i den musikalske instrumentering, idet en 'druknet' harpe overtager temaet i en kort sekvens. Underlægningsmusikken laver så at sige i instrumenteringen en slags Mickey Mouseing af reallydene.

Forholdet mellem underlægningsmusik og reallyde kan også ændres og hermed styre vores oplevelse af den enkelte scene. Et eksempel er i scenen, hvor Umberto under lange, omstændelige og hyppigt forstyrrende ritualer forbereder sig på at gå i seng, idet han har feber. Indtil da har værtinden Olgas musicerende gæster næsten konstant lydt gennem væggen til Umbertos værelse. Her starter Umbertos tema, idet arier og klaver udebliver fra lydsiden. Herved markeres det, at vi som tilskuere træder ind i Umbertos subjektive oplevelsesrum. Idet han lukker den musikalske terror ude, overtager vi hans auditive rum, hans måde at opleve tingene på.

Ud over denne række af fortællemæssige funktioner fungerer musikken ligeledes ved at 'lappe' og skjule tidsmæssige spring i fortællingen, bl.a. i dén scene, hvor Olga nægter at tage imod 3.000 lire som afdrag på huslejegælden. Umberto beslutter sig til at sælge en af sine dyrebare ejendele, en bog. Vi ser ham rejse sig fra sengen og Flike springe op af en stol. Herefter klippes til en allé, hvor Umberto kommer gående i overfrakke for at standse op foran en boghandlerbod. Efter at have solgt bogen (til underpris selvfølgelig), går Umberto igen. Herfra klippes til hoveddøren indefra, idet den åbnes af Umberto. Under hele denne sekvens lyder filmens gennemgående tema, hvorved underlægningsmusikken så at sige lægger bro over springene i filmens tid og rum. Den samler de brudte episoder og giver os tilskuere indtryk af et ubrudt forløb. Musikkens kontinuerte tidsforløb forfører os til at opleve rummet og tiden som sammenhængende og fortsatte størrelser.

Øverst til højre ser vi Maria, værtinden, hunden og Umberto. Til venstre: Maria ved den dryppende vandhane.

Det indre melodrama

Det er forhåbentlig blevet nogenlunde klart, at *Umberto D* betjener sig af musikken til at sætte sine personer og sine miljøer i scene som fortælling. Scenerne er ikke så rige på ydre og spektakulær handling. Det er i højere grad personernes indre, der sættes i scene og som driver fortællingen fremad. Den ydre og visuelle 'realisme' modsvares af en indre og følelsesmæssig-musikalsk 'subjektivisme'.

Det ligger sådan set i ordet melodramatisk, at det er et drama formidlet i musikken mere end i ydre handling. Det er det følelsesmæssige melodrama, der sættes på spil og udstilles for tilskueren 'bagom' og i samspil med billederne. Musikken skaber ikke de enkelte situationer i fysisk forstand, men den fylder dem med antydninger og betydninger.

Filmbilledet er altid deroppe foran os, idet vi betragter det 'udefra' på afstand. Musikken (og lyden) er her i salen. Vi er allerede lydmæssigt og fysisk set i filmen, idet musikken opsluger og inddrager os i dens magiske verden. Musikkens fysiske tilstedeværelse i biografsalen er en del af dens styrke.

Alligevel tror vi normalt mere på, hvad vi ser, end hvad vi hører. Når vi se Umberto D knuge hunden Flike ind til sig, hører vi det indre drama udspille sig på lydsiden. Musikken fungerer ved at få os til at glemme, at det vi ser, er noget vi har hørt.

Det er paradoksalt nok som om musikkens tilstedeværelse sammen med vores 'forglemmelse' af den er en forudsætning for rigtigt at kunne opleve filmen som realistisk.

(1): André Bazin: **Une grande oevre: 'Umberto D'**, p. 332.
in: Qu'est-ce que le cinéma?, Frankrig, 1975.

HIMMELSK KOMEDIE

Englegård (Änglagård), Sverige 1992. I & M: Colin Nutley. F: Jens Fischer. K: Perry Schaffer. Mu: Björn Isfält. Kost: Sven Lundén. Sc: Ulla Herdin. P: Lars Jönsson.
Medv.: Helena Bergström, Rickard Wolf, Sven Wollter, Viveka Seldahl, Per Oscarsson. Længde: 120 min. Import: Warner & Metronome. Premiere 23.07.93.

Engelske Colin Nutley er instruktøren for hvem det er lykkedes at få hele det svenske folk til at grine af sig selv og sine fordomme. I sin vellavede nye komedie, skarptegner han reaktionsmønstret i en svenk landsby der får uventet besøg af nogle mærkelige fremmede fra storbyen.

De fremmede er den tjekede Fanny og hendes rå ven Zac, unge, læderklædte og på motorcykel, samt deres venner, der for de lokale mest af alt ligner en flok junkier. Imidlertid er Fanny og Zac anderledes varme og tiltalende end de først giver indtryk af. Og den brogede samling af venner viser sig at være cabaretkunstnere, udenlandske kolleger til Fanny og Zac. Fanny har inviteret dem op til Änglagård, et landsæde med tilhørende skov i det vestlige Sverige hun netop har arvet fra sin morfar.

I filmens begyndelse, få minutter efter at have skrevet sit testamente, omkommer morfaderen ved en tragikomisk ulykke. Hele vejen igennem er det alvorlige løst op med situationernes indbyggede, ufrivillige humor, som Nutley er god til at indfange, ligesom de forstokkede indbyggeres hemmelige laster og motiver fint udnyttes. Vi har præsten, der synger letfærdige sange til sy-aftnerne med byens kvinder, købmanden, der ser pornofilm i baglokalet, advokaten, der tager selskabsdans lige så alvorligt som sin bestilling, alt imens sladder og intriger florerer.

Colin Nutley er altid på vagt overfor skuespillere, der oplæser deres replikker, så han forfatter sine manuskripter uden dialog. I den praktiske instruktion benytter han en særlig improvisationsteknik, hvor han ofte kun lader én af skuespillerne vide hvad der skal siges eller ske i en bestemt scene. De andre aktører er til gengæld klar over at så længe kameraet kører skal de spille, lige meget hvad der sker, og resultatet skulle angiveligt blive mere 'frit' skuespil.

Måske var det improvisationerne, som svigtede i et af de helt centrale øjeblikke; Nutley og hans faste klipper Perry Schaffer kommer i hvert fald alt for hurtigt ud af den nøglescene, hvor cabaretfolkene og landsbyens fordomsfulde småborgere skal forenes ved hjælp af et stort show i byens kirke. Netop dén scene er yderst vigtig da det er her tilskueren skal overbevises om at fordomme er til for at blive nedbrudt, at den lille racisme kan erstattes med respekt, kort sagt at byens intolerance over for Fanny og Zac lægges på hylden en gang for alle. Med Nutleys håndtering overbevises vi næppe, da det forventede klimaks aldrig indtræder. Det er som om filmen ikke selv tror på foreningen af parterne. Indirekte forstår vi dog at byens beboere vælger at acceptere Fanny og hendes livsstil (bortset fra den smågale købmand, der ender som syndebuk). Denne halve løsning, denne uvilje mod at konkretisere foreningen kan skyldes frygt for dermed at bremse filmens fortsatte udvikling i og med at hovedintrigen lukkes.

Til gengæld trænger to andre underplots sig på. Dels den lokale proprietær Flogfälts forsøg på at købe Fanny ud for at få fat i den værdifulde skov, dels Fannys forsøg på at finde den fader hun aldrig har kendt. Desværre svinger Fannys søgen et par gange over i alvorlige, halvsentimentale situationer der ikke står godt sammen med den øvrige komedie. Og er opklaringen af hendes problem (hvormed de to handlingstråde forbindes) ikke inspireret af Pagnols *Kilden i Provence*? I hvert fald viser Flogfält sig at være det fædrende ophav til Fanny, så hans sammenbidte kamp for at overtage hendes arvegård og værdifulde jord får pludseligt nyt perspektiv. Fru Flogfält (som altså ikke er Fannys moder…) kendte til sandheden, og hedes grund til at lede an i bandlysningen af de fremmede er hermed forståelig. Den lykkelige løsning bliver at Flogfält køber jorden med skoven mens Fanny beholder huset, så hun har et sted at vende tilbage til mellem turnéerne.

Inspiration fra TV

Englegård er inspireret af Nutleys tv-dokumentarprogram *Där rosor aldrig dör* fra 1986 om byen Liared i Västergötland. Desuden har Nutley med held beskrevet svenskens sind i sine to tidligere svenske spillefilm, *Nionde kompaniet* (1988) og *Black Jack* (1990). De blev produceret af Svensk Filmindustri og har været genstand for en mindre disput mellem instruktør og producent. Nutley mener at begge film har givet overskud, mens Waldemar Bergendahl fra SF mener at vide det modsatte. Så SF havde ikke længere fidus til Nutley, da han præsenterede sit halvt færdige manuskript (altså uden dialog) til *Englegård*. Nutley fandt istedet den uafhængige producent Lars Jönsson i Gøteborg; ud over produktionsstøtte fra Svt, Nrk, DR, Det svenske filminstitut og Nordisk film – & tv-fond, endte Jönsson og Nutley med at skyde en betragtelig privatsum i filmen.

Til gengæld for den tabte guldgrube har Svensk Filmindustri kunnet glæde sig over billetindtægterne fra sine mange biografsale der har spillet *Englegård* for fulde huse – den mest sete svenske film til dato. Også i Danmark har filmen gået godt, hvilket importøren nok havde en anelse om ved at udsende den i 11 kopier – 'den største danske satsning nogensinde på en svensk film' meddeler pressematerialet.

Den tidligere tv-producer er nok ukendt i sit hjemland, men efter ti års arbejde i Sverige betragtes Colin Nutley som den mest svenske af broderlandets instruktører, og han bliver ofte rådspurgt om sin mening om svenske forhold. Med sin næste film *Sista dansen*, der både indspilles i Sverige og England, vil han dog forsøge at ændre retning for ikke at blive sat i bås, ligesom han ind imellem laver reklamespots.

Drømmen om at rejse til Hollywood og få succes lader han Lasse Hallström og Bille August om at have, og samtidig giver det ham selv mere spillerum i Sverige. Det amerikanske producentvælde tiltaler ikke Nutley, i stedet håber han at kunne lave svenske film der går godt også i udlandet. Til februar/marts-udgaven af *Chaplin* siger han: 'Sverige er et godt sted, på den måde at instruktøren har stor indflydelse, han har 'last cut'. Instruktørens stilling her skyldes i høj grad mennesker som Bergman'. Til gengæld er Nutley ked af den skygge, som Bergman synes at kaste over sine svenske arvtagere, der ikke føler at være i stand til at leve op til mesterens standard.

Måske skal der netop udlændinge til, selv om hverken Rumle Hammerichs pseudothriller *Sort Lucia* og da slet ikke Sune Lund Sørensens fladpandede komedie *Joker* bringer svensk film nogen vegne. Til *Chaplin* siger Nutley videre: 'Svenskerne kan acceptere *Mit smukke vaskeri* og *Bagdad Café*, men når det gælder den hjemlige film kræves der 1800-tal og selvmord for at det regnes som kunst. Det er tragisk'. – Er Colin Nutley talentet der skal puste nyt liv i skandinavisk underholdningsfilm?

Ole Steen Nilsson

LIVET SOM EN ØREDØVENDE REALITET

Lydbilleder. En video produceret af Dola Bonfils for Statens Filmcentral med støtte fra det Danske Filmværksted, 1992. Instruktion og manuskript: Dola Bonfils. Lyd: Christian Skeel. Billledmix: Ulrik al Brask. Distribution: Statens Filmcentral.

I rockmusikken er der en fladpandet tradition for at synge om tournélivet, mens vi i de levende billeders verden egentlig godt kunne være tjent med flere værker, der reflekterer direkte over mediet og håndværket. Dola Bonfils, der er en af vore fineste dokumentarfilmere, har med sit projekt dels søgt at indkredse begrebet lyd i al almindelighed, dels, som hun redegør for i videoens meget fine speak, søgt at genfinde sin egen lydhørhed og skærpe opmærksomheden inden for et håndværk, hvor sansningen er blevet rutine. Denne sondering er så gennemført i et for instruktøren relativt nyt medie, videoens, hvor redigeringen er foretaget i tæt sammenarbejde med Ulrik al Brask, der har rod i videoværkstedet Trekanten, og som var blandt de første, der gik radikalt til værks med videomediet herhjemme. Denne kobling af sober dokumentarisme og heftigt billedstormeri tegner videoen på godt og ondt. Når billedmanipulationerne formår at gå i dialog med indholdet er resultatet kraftfuldt, på sine steder af nærmest magisk karakter, men ind imellem griber effekterne forstyrrende ind og man aner konturerne af et visuelt overkill. Videoen er kædet sammen af seks forskellige sekvenser, der alle beskæftiger sig med mennesker og instanser, der har et særligt forhold til lyd. Prologen viser overvågningskameraer og monitorer, mens speaken anfægter billedernes tavshed, hvorefter den døve Michael selvbevidst fortæller om et liv uden lydens dimension, hvor der kommunikeres med mundaflæsning og tegn- og kropssprog. Komponisten Bo Holten taler om polyfoni, flerstemmighed og musikken som en strøm, hvori mennesket frit kan fluktuere, udtrykt i præcise vendinger, der plæderer for en aktiv og åbensindet indgang til musik, ja det er lige før man hører ordet *bevidsthedsudvidende.* Dola Bonfils' speak taler om sangen som det, 'der snor sig forbi den rationelle eftertanke, ind i det forsvarsløse', en ganske smuk omskrivning af musikkens forføreriske karakter. Smuk er også beskrivelsen af de skibbrudnes mayday, der måske, måske ikke besvares. Radio Lyngby, der betjener søens folk, aflyttes og affilmes, og får fortalt sin historie ved hjælp af de indkomne signaler og nødråb, der knap kommenteres. Derefter giver Graham Naylor fra DTH et indblik i lydenes bevægelsesmønstre, også kaldet akustik. Smertegrænsen nås i portrættet af Erik Borup Andersen, der lider af tinnitus, en sygdom der karakteriseres ved konstant hylen for ørerne. Her eksisterer stilheden kun i erindringen, og for virkelig at anskueliggøre situationen er hele sekvensen underlagt en høj og ubarmhjertig hyletone, der kommer fra det apparat, som giver patientens indre hyletone svar på tiltale og dermed giver ham mulighed for at få lidt nattesøvn. Ganske håndfast pædagogik, der nok skal få publikum til at lette i sæderne. Herfra klippes til den franske læge og hørespecialist Alfred Tomatis, der arbejder med mennesker, hvis problemer stammer fra defekter i hørelsen. Behandlingen henvender sig også til skuespillere, sangere og andre, der kan drage nytte af en bedre balance mellem hørelsen, stemmen og kroppen. Endelig præsenteres en tekst af Bruce Chatwin på italiensk i en lidt uforløst sekvens af mere filosofisk karakter, hvor speaken runder af med at tale om 'en længsel tilbage til et liv, der var et mysterium, som skulle opleves, ikke et projekt, der skulle klares', en sentens, der er kendetegnende for videoens på en gang enkle og dybsindige toneleje. Der afsluttes med en henvisning til Bo Holten, hvis flerstemmighed og fluktuation også er videoens bærende princip, og dermed afrundes et projekt, der med poetisk kraft og rationel tanke får præsenteret sit vanskelige materiale uden løftede pegefingre. 'Sansning og forståelse kan ikke skilles ad. Relationen mellem elementerne opstår i tilskuerens oplevelse, forestillinger og erindringer', som Dola Bonfils selv anfører i filmens folder, der også indeholder viise ord fra *K.E. Løgstrup, Bruce Chatwin* m.fl. Ikke alene en flot dokumentar, men også et prisværdigt forsøg på, at indlemme eksperimenterende billeder i en genre, der formmæssigt ikke plejer at gøre det store væsen af sig.

Kim Foss.

REMAKE

Kodenavn: Nina (The Assassin/Point of No Return), USA 1993. I: John Badham. P: Art Linson. F: Michael Watkins. KI: Frank Morriss. MU: Hans Zimmer. Medv: Bridget Fonda, Gabriel Byrne, Anne Bancroft, Dermot Mulroney, Harvey Keitel.

En særlig maskine er nu for alvor gjort til fast inventar i Hollywoodstudierne. Ved at indføre en europæisk film i den ene ende af maskinen kan man trække en amerikansk remake ud i den anden ende. Dette praktiske arrangement viste rigtig sin duelighed da den amerikanske *Tre mænd og en baby* (1987) indspillede ikke mindre end $ 250 mio. verden over.

Warner Brothers har haft den særdeles vellykkede franske *Nikita* (1990) i maskinen, og ud er kommet *Kodenavn: Nina,* på papiret instrueret af John Badham. Historien er den samme, om pigen som efter mordet på en politimand kan vælge mellem døden eller at arbejde som lejemorder for statsapparatet. Hun vælger det sidste og går igennem en lang oplæringsperiode, før hun bliver sluppet ud på sin spændende, dødelige mission. Det *er* en god historie, og det lever den amerikanske udgave højt på – kun det. Eneste aktør, der har noget at byde på, er solide, irske Gabriel Byrne (*For rigets sikkerhed*) i rollen som Bridget Fondas opdrager. Modsat har hun blot sit søde, lidt sarte smil at gøre godt med. Resten af tiden kan man så lede efter de kameravinkler som 'skamløst' er blevet kopieret direkte af, og måske ærgre sig over at Luc Besson i sidste øjeblik blev sat af projektet.

En duft af penge

Ideen bag en genindspilning er næsten for oplagt. Man finder en film der er en succes i sit hjemland, det alene er et godt samtaleemne i filmproducerkredse. Prisen for reklame-rettigheder beløber sig til mellem 100.000 og 1 mio. dollars, hvilket er mindre end omkostningerne ved at udvikle et spillefilmsprojekt helt fra bunden. Og dertil kommer at pengemændene hjemme i Hollywood, vha. originalen, på forhånd kan se om ideen fungerer. For nylig har både *Kodenavn: Nina, Sommersby* (efter Daniel Vignes *Martin Guerres hjemkomst,* Frankrig 1983)

og især *En duft af kvinde* (efter Dino Risis italienske komedie fra 1974) givet overskud i det nye hjemland.

En række værker, der i mange tilfælde har opnået status som kulturelt folkeeje i Italien, er på det seneste blevet købt af amerikanske filmselskaber med henblik på eventuel genindspilning, meddeler det italienske blad *Panorama.* Al Pacino som erstatning for Vittorio Gassman, der i 1975 vandt førsteprisen i Cannes for hovedrollen i *Duften af kvinde,* var kun en forsmag; interessen strækker sig fra nu klassiske film fra 60'erne med bl.a. Gassman, Mastroianni, Ugo Tognazzi og Gian Maria Volonté, til senere succeser af eller med Tornatore, Benigni og Ornella Muti. Hollywood rækker også ud efter de nyeste strømninger – det omfatter den neo-neorealistiske *Mery per sempre* af Marco Risi fra Italien, ligesom spanske Almodóvar er kommet i oversættelsesmaskinen med *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* og *Bind mig, elsk mig.*

TriStar har endog erhvervet rettighederne til *Roulez jeunesse* af Jacques Fansten før filmens premiere i Frankrig. Måske spiller selskabet højt spil, for det er ikke hver gang at genindspilninger lønner sig. *Sporløst forsvundet* (*The Vanishing,* 1993) skulle være et eksempel på det

sidste; *Variety* konstaterer nemlig, at George Sluizers originale nederlandske version (*Spoorloos,* 1988) indspillede 800.000 dollars i USA, mens hans eget remake for Fox til sammenligning kun er nået op på sølle 14 mio. dollars. I dette tilfælde kunne Kiefer Sutherland og Jeff Bridges ikke hive en ordentlig fortjeneste i land. Men samtidig må vi konstatere, at kopien blot er en børnevenlig udgave, frataget forlæggets muldsorte finale.

Set med kritikerøjne står vi her overfor problemets kerne: en god film bliver ikke bedre af at blive genindspillet. Jeg vil tillade mig at sige det så enkelt. Bliver en genindspilning (af en god film) måske netop ikke lavet for genindspilningens egen skyld? Daniel Vigne er ifølge *Variety* tilfreds med Warner Brothers' *Sommersby;* men med god ret undrer han sig over amerikanernes store lyst til at skabe noget, der allerede er skabt, når der samtidig er så mange gode historier, som ikke er blevet fortalt.

Ole Steen Nilsson

T J E K

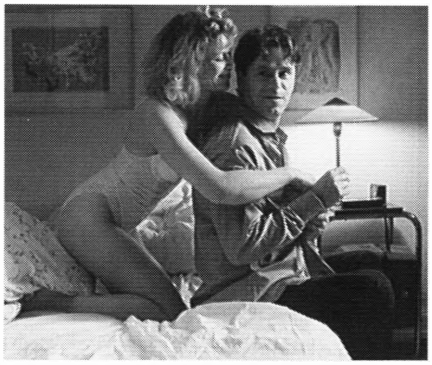
Much Ado About Nothing (Stor ståhej for ingenting). USA 1993. I: Kenneth Brannagh.
En komedie fra 1598 udgør forlægget, og filmatiseringens talte dialog er, om end i beskåret udgave, Shakespeares originale. Handlingen kan sagtens sige dagens tilskuer noget om uforeneligheden mellem kærlighed og mistro til ens næste. Men måske har britiske Brannagh haft for meget at se til med at sætte sig selv i scene som stykkets hovedperson Benedick, der i et solbeskinnet Toscana kan løbe af med den skønne og svært opnåelige Beatrice (Emma Thompson). For bortset fra den medrivende flotte åbningssekvens er de rent filmiske kvaliteter desværre beskedne. Kombinationen af eksteriørscener og filmiske virkemidler (steadycam m.v.) er bundet op på monologerne, og fiktionens verden er styret af traditionelle teaternormer. Resultatet er en filmatisering der ikke har turdet slippe sit oprindelige medium. *OSN*

Lige på kornet (In the Line of Fire) USA 1993. I: Wolfgang Petersen.
En af de mere originale overvejelser i 30-året for mordet på præsident Kennedy er, om det kunne være forhindret. Havde den nærmeste Secret Service agent reageret 7/10 sekund hurtigere, kunne han måske være kommet imellem. Det har plaget ham lige siden, og nu kommer han i samme situation igen. Bortset fra at John Malkovich som attentatmanden er så psykopatisk, at han advarer agenten – for at gøre det mere spændende for sig selv og ikke mindst for tilskueren. Det gør også historien ret forudsigelig til og med den klassisk Griffith'ske last minute rescue, men der fortælles effektivt og med gode detaljer. F.eks. en elskovsscene, hvor afklædningen vises i gulvhøjde med et regnvejr af erhvervets håndjern, våben m.v. Clint Eastwood har skruet helt op for charmen med den hånligt vrængende mund helt tilbage fra spaghetti-tiden (Morricone styrer derfor også musikken) og skævt grin, når han 'mandschauvenistisk' driller sin kvindelige kollega. *KS*

Sort Lucia (Svart Lucia). Sverige 1993. I: Rumle Hammerich.
Den danske instruktør Rumle Hammerich har åbenbart vilje til at udvikle sig til en svensk levebrødsinstruktør. Der er intet originalt eller nødvendigt i *Svart Lucia.* Det er en verbalt erotisk nyfigen ungdomsthriller med anstrengt professionalisme i montage, underscoring og lydmixning, der dermed virker påfaldende fremfor organisk. Indledningsvis overtones en faretruende fuldmåne til en iøvrigt ikke fortællebaseret 'dørspion'. Den påtagende professionalisme gør faktisk filmen uvedkommende. *CN*

Jennifer. Det 8. offer (Jennefer 8) USA 1992. I: Bruce Robinson.
Filmen kører på desillusioneret mainstream, men ved ikke rigtigt hvad den vil. Den er ikke en god opdateret politifilm, hvor desillusionen er pinlig radikal som i fx. *Bad Lieutenant.* Der er intet belæg for serial killerfilm – synsvinklen er politimandens (Andy Garcia). Alt i alt en efterforsknings- og actionmovie med stedvis pænt gennemført mytologisk kruk – især via skikkelsen St. Anne (John Malkovich) og et rimeligt, lidt klichépræget portræt af den virkeligt livstrætte 90'er-strømer. *CN*

Vilde nætter (Les Nuits fauves). Frankrig 1992. I: Cyril Collard.
Prologen etableres ved en marokansk ruin oplevet i 80'erne, hvor aids-smitten rimeligvis er sket. Intethedsfornemmelsen er garneret af symbolistisk parisisk Baudelaire-stemninger før solopgang. Collards delvis selvbiografiske film giver endnu mere end romanen (udgivet af Borgen) fornemmelsen af medlemskab af livet uden deltagelse. Den evidente uansvarlighed er motiveret i en ekstrem dødsbevidst følsomhed og den er ærlig nok, eminent gennemspillet af Collard selv. Han har vedvarende liv i øjnene skønt kroppen får sår. Filmen ligger under for en selvimponerethed og anstrengte småkristelige allusioner. Der er en sjælden sans for nærhed, der bl.a. effektivt markeres ved sygeplejersken der behandler uden handsker. De udvendige melodramatiske effekter hæmmer inderligheden i helheden. *CN*



Roser og Persille. Danmark 1993. I: Eddie Thomas Petersen. M: Vibeke Steinthal. F: Dirk Brüel. Medv.: Søren Pilmark, Marianne Mortensen, Søren Spanning, Jannie Faurschou, Henning Moritzen.
Eddie Thomas Petersen debuterede med *Springflod,* en sympatisk og særdeles lavmælt og nænsomt fortalt historie om ung kærlighed mellem ulige parter. I sin nye film er han rykket op i generationerne og skildrer lavmælt den vanskelige kærlighed mellem 40-årige fraskilte: han arbejdsløs optiker og melankolsk fritidsmusiker, hun damefrisør, et livstykke og deltidskæreste med den internationalt omkringfarende forretningmand Jørgen med tegnebogen i orden.

Filmen vrimler med søde, charmerende, veliagttagne enkeltscener, der viser talent for at fange den pudsige detalje. Men den mangler et overordnet centrum og bliver for langsom og distræt causerende ud i sidehistorier. Er filmens mange bifigurer som hentet ud af folkekomedien, så har de her alligevel fået mere farve og fylde gennem en nænsom betragter, der dog både får detaljer og sidehistorier til at hænge alt for smukt arrangeret sammen og så alligevel lader dem være for perifere for helheden, der er farvet godt ind i dansk melankoli og værthusvarme a la *Man sku' være noget ved musikken.*

Filmen, der er en fifty-fifty produktion, coproduceret med TV 2 og også sendes i serie-format, kan måske have skitsere nogle muligheder for den plagede fifty-fifty-ordning men også vise sig at være en advarsel om det TV/film-samarbejde som mere og mere pustet op som branchens økonomiske løsning. *DN*