DET-DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

KOSMORAMA

207 * FORÅR 1994 * 40. ÅRGANG * KR. 50

KIESLOWSKI * CHEN KAIGE * PIALAT
MIKE LEIGH * HELMUT KÄUTNER
WOLFGANG STAUDTE * FREAKS

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Hvid for Lighed?
– Erik Svendsen anmelder Kieslowskis Hvid side 4

Farvel min konkubine
– Ulla Skram-Jensen anmelder Chen kaiges film side 6

Mennesket bag myten
– Eva Jøeholt anmelder Pialats Van Gogh side 8

Mike Leigh – Sovsebrun humor med moralske undertoner
Andy Medhburst giver en introduktion til den engelske instruktør side 10

Den kollektive skabelse
Dan Nissen om Mike Leighs arbejdsmetode side 16

Den tredje Dimension
Kim Foss om 3-D film side 17

Glemte kontinuitetsfaktorer i tysk film
Carl Nørrested om instruktørerne Käutner og Staudte side 22

New York, New York
Lene Ingemann & Birgitte Skov de uafhængige instruktører i USA side 36

Italienske museumsnotater
Ole Steen Nilsson skriver fra Bologna side 43

Freaks – filmen og myten
Jack Stevenson går bag om kultklassikeren side 44

Danske tegnefilmskunstnere – og deres baggrund
Karen Hammer går tæt på side 51

Boganmeldelser:
Stroheim – Mændene bag i biffen – Woody om Allen side 53

Værd at se
Manhattan mord mysteriet – Hjerter i chili side 55

Tjek side 58

Forside: *Olga Baclanova & Henry Victor i Tod Brownings Freaks (32).* Side 2: *Sandra Dee & John Saxon i Helmut Käutners The Restless Years (58). Denne side (øverst): En scene fra Kieslowskis Hvid (93); (i midten) en scene fra Mike Leighs Home Sweet Home (82); (nederst) fra Jungledyret Hugo (93).* Bagsiden: *Hiep Thi Le og Joan Chen i Oliver Stones Himmel og jord (93).*

KOSMORAMA
207 * Forår 1994 * 40. 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. 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. 170. Enkeltnumre kr. 50. 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.

Hvid for lighed?

Er kærligheden demokratisk? Følger kærligheden det borgerlige samfunds spilleregler? Søger kærligheden at stille de elskende lige? – spørger Erik Svendsen efter at have set anden del af Kieslowskis trilogi Tre Farver.

af Erik Svendsen

Det skal ikke forstås som en undskyldning, men jeg har af praktiske grunde kun kunnet se Kieslowskis andet værk i trikoloreserien, *Hvid*, en gang. Og en god film skal ses mindst to gange for, at man kan få hold på den. Det vil sige, jeg mente at have nogenlunde styr på filmen, indtil det gik op for mig at andre, der så filmen ved samme lejlighed, som jeg gjorde, udlægger historien og dens figurer ganske anderledes end jeg gør. Ergo; med forbehold for ændringer (?!) vil jeg hævde, at Kieslowski har lavet en film, som ser let og munter ud. Men det er bedrag. Grumt bedrag.

Det er der for så vidt ikke noget nyt i, det nummer har Kieslowski før lavet. Det nye er at hovedpersonen, sine utvetydigt livsduelige egenskaber og sin livslyst til trods, ender med at trække sig selv og sit livs kærlighed ned, ender med at ødelægge det som ellers måske kunne blive muligt igen. Komedien bliver tragisk. Sort, ikke hvid.

Hvid handler om lighed. Ikke hvor som helst men i kærlighed. Men er kærligheden demokratisk? Følger kærligheden det borgerlige samfunds spilleregler? Søger kærligheden at stille de elskende lige? Spørgsmålene er retoriske, også i *Hvid.*

Historiens udgangspunkt er ulighed. Polske Karol bliver fyret af sin hustru Dominique. Han kan, apropos *Dekalog 9,* ikke få den op at stå, og den impotente mand er ikke den samme, som den Dominique engang blev forelsket i. I retten i Paris efterlyser Karol ligheden for den, der ikke kan tale fransk. Men der er ingen kære Mor, heller ikke når den moderne stat dømmer. Ud ryger Karol, tilmed har Dominique lukket hans konto og ugyldiggjort hans pas.

Opsøger fortiden

I *Blå* var Julie tvunget til at starte forfra på sit liv efter, at manden og barnet er døde ved en ulykke. Så godt er det, havde jeg nær sagt, ikke for Karol, som istedet bliver vejet og fundet for let. Den hjemløse polak flakker om på gaderne i Paris, mens Dominique har sit på det tørre.

Julie i *Blå* løb væk fra sin fortid. Karol søger tilbage til den. Det lykkes ham at returnere til Polen. Forslået slår han øjnene op og ser på en gigantisk losseplads, mens han mumler 'endelig hjemme'. Jo, stemningen er paradoksalt nok munter i *Hvid,* der minder en del om *Dekalog 10.* Karol bliver ikke tilfældigt spillet af den samme skuespiller, som havde den ene hovedrolle i netop det afsnit; tilmed er det samme skuespiller som agerer hans broder i såvel *Hvid* som i Dekalogafsnittet.

Hvad skal Karol i Polen? Han skal score en masse penge, genvinde sit tabte selv for at få Dominique tilbage. Han skal vise, at der er nogen, der er mere lige end andre i det nye Polen. Det lykkes til fulde. Karol bliver en big shot, der narrer den lokale mafia, men han bliver dog ikke så kold, at han vil slå sin ven, selvmordskandidaten, Mikolaj, som han mødte på falderebet i Paris, ihjel. Hvorfor familiefaderen Mikolaj vil dø, får vi aldrig rigtigt en forklaring på; i kærlighed rækker rationelle forklaringer aldrig langt nok og hensyn til andre kan ikke altid opveje hensynet til ens egen tabte sjæl.

Men den pengegriske Karol vil ikke dræbe Mikolaj og i en meget smuk scene viser Kieslowski, hvordan to ulykkelige mænd kan finde sammen om en rest af livsglæde og som børn glide henover den is, der ikke kunne bære en dreng i *Dekalog 1.*

Karol bliver styrtende rig. Men lever og ånder kun for at få Dominique tilbage. Selv er han blevet en skygge af et menneske, der ikke under sig nogen fornøjelse. Det skulle da lige være at ringe til Dominique i Frankrig og opleve at blive afvist endnu en gang. Derfor er det såre logisk, at han arrangerer sin egen død, en begivenhed, som lokker Dominique til landet. Da Karol ser hendes tårer ved graven, aner han håb, og ægteparret bliver da også forenet snart efter. Den impotente bliver potent. Alt er såre godt. Eller?

Hvorfor forsvinder Karol næste morgen, hvor Dominique ligger og godter sig i sengen? Hvorfor dukker politiet pludseligt op øjeblikket efter og arresterer Dominique, sigtet for at gå efter den anseelige arv? Hvad betyder de sidste billeder i filmen, hvor vi ser den tilfangetagne Dominique signalere ned til Karol, som står med tårer i øjnene nede i fængselsgården?

Hvordan kan den grumme slutning forklares som andet end Karols hævn? Hans kærlighed til Dominique er ikke den samme. Den er blevet en besættelse, som går hen over virkeligheden. Uligheden, som er så åbenlys i starten, vender til slut. Men med hvilke følger?

Dominique fyrer Karol. Han fængsler hende. Endelig kan han få hende for sig selv. På hjemmebane i Polen, landet hvor man åbenbart kan anskaffe sig alt, hvis man har penge nok. Måske skal rigmanden nu til at spille den, der forbarmer sig over Dominique og ikke vinder, men køber hende tilbage.

Pointen er, at Karol er blevet lidt af en satan. Fordi han elsker vildt og ikke vil leve med, at kærlighed ikke kender til lighed eller retfærdighed. Måske, for hans krops længsler og mangler er så massive, at hans sjæl ikke kan ånde. Kødets lyst er Karols achilleshæl, og jeg vil hævde, at hans kropslige fiksering er diskvalificerende i Kieslowskis univers.

Kieslowski er en moderne romantiker. Det kan der ikke herske tvivl om. I film efter film forenes sjæle på tværs af afstande og intuitive korrespondancer knytter mennesker sammen. En udefinerlig ånd forbinder det levende. Kieslowski er en sjælelig romantiker. Men ikke romantiker når det handler om kroppens længsler. Hvorfor han er en påfaldende blufærdig instruktør. Hans film er yderst sparsomme hvad angår erotiske scener, hvor to mennesker flyder lykkeligt sammen. I film efter film ser vi møder som kikser eller som hurtigt, alt for hurtigt bliver afbrudt. De to hænder, der, som et citat fra Michelangelos skabelsesmaleri, berører hinanden i *Hvid,* glider hurtigt fra hinanden. I kærlighed eksisterer ligheden kun et øjeblik. Ligheden er historisk og flygtig. Den Karol, som Dominique i genforeningen måske elsker igen, er netop ikke den samme som den hun tidligere, før ægteskabet blev indgået, elskede. Ligheden tilhører altid fiktionen, fortiden eller fremtiden.

Blå viser, at frihed er en illusion, *Hvid* at også ligheden er blændværk. Det står skralt til med de vestlige grundværdier, og det er vel skæbnens (dvs. Kieslowskis morbide) ironi, at det er en exøsteuropæer, der må sande, at ligheden er fiktiv, hvorfor han med bankende hjerte gør ondt værre ved at leve og ånde for penge. Bare for en overgang, sådan vil Karol gerne havde det til at se ud, for pengene er midlet til at vinde kærligheden tilbage. Men har man, apropos *Dekalog 10,* først fået vinding på hjernen, mister man respekten for livet. Sådan er *Hvid* en skæbnefortælling.

Stilistisk er *Hvid* ikke nær så ekspressiv og introvert som *Blå* og *Veronikas to liv* var det. Den romantik, som bar de to, er blevet afløst af en nøgtern realisme, en gråmeleret tristesse, som bliver holdt oppe af en tragikomisk, lettere barok tone. Tilsvarer den stemning den en østeuropæer må føle ved at blive en del af den vestlige modernitet og så dog blive takseret som andenrangs, uelskværdig?. Er *Hvid* en profetisk allegori om, hvordan hævnen kan blive sød i fremtiden?

Under alle omstændigheder: Man bliver ikke hurtigt færdig med *Hvid.*

Hvid (Trois conleurs: Blanc). Frankrig-Polen 1994. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Edward Klosinslei. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Urszula Lesiak. Musik: Zbignieu Preisner. Med.: Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek). Distr.: Camera Film, 91 min. D-prem. 4.3.1994.

Chen Kaiges debutfilm Den Gule Jord (1984) vakte beundring verden over, men også forundring. Ti år senere er forundringen væk. Den stadige og velsignede strøm af kinesiske kvalitetsfilm har hævet Kina fra dets tidligere status som filmisk udviklingsland til et af verdens førende filmlande. Efter premiere på Zhang Yimous Under den Røde Lygte var forventningerne naturligvis store til årets anden kinesiske film: Den 42-årige Chen Kaiges femte film Farvel Min Konkubine.

FARVEL MIN KONKUBINE

af Ulla Skram-Jensen

Farvel Min Konkubine vandt fortjent årets Gyldne Palmer i Cannes (sammen med Jane Campions *The Piano).* Filmen er et sjældent komplekst og kraftfuldt komponeret spectaculum, en historisk storfilm – eller hvad amerikanerne ville kalde 'a grand epic' i stil med to af årets andre store filmpremierer: *Indokina* og *Åndernes Hus* (uden nogen sammenligning i øvrigt). Og som sådan ikke typisk for Chen Kaiges tidligere ligeledes billedstærke, men i reglen ganske udramatiske produktioner.

Opera og roman

Farvel... er baseret på en roman af den kvindelige, i Hong Kong bosiddende, forfatter Lilian Lee, der også er medforfatter af drejebogen, og som igen har baseret sin roman på et af Peking Operaens berømteste stykker med samme titel. Operaen gengiver Kongen af Chus sidste fjendeomgærdede dage med sin trofaste konkubine som eneste selskab. Den elskelige konkubine, der som traditionen byder det altid bliver spillet af en mand, tager livet af sig selv – med kongens sværd – for at spare kongen for bekymringer om hendes fremtid.

Filmens (og romanens) to hovedpersoner, skuespillerne Cheng Dieyi og Duan Xiaolou, har specialiseret sig i at fremstille h.h.v. konkubinen og kongen. Og vi følger dem gennem et halvt århundrede af Kinas tumultariske historie: Fra Chiang Kaisheks nationalistiske færd i slutningen af 1920'erne over krigen mod Japan 1937-45 til den efterfølgende borgerkrig mellem nationalisterne og kommunisterne og installeringen af den kommunistiske Folkets Republik 1949; gennem 1950'ernes forfølgelser af de 'kontra-revolutionære' til den sluttelig helt ekstreme udrensningsproces under Den Kulturelle Revolution 1966-76.

I filmen har en tredje person fået en større rolle end i romanen. Det er den prostituerede Juxian (spillet af den smukke Gong Li fra *Under den Røde Lygte),* der kommer imellem de to mænd og gør filmens anden halvdel til et trekantsdrama, en tragedie. Juxians ansvar for fortællingens dy-

namik og delvise ansvar for konkubinen Dieyis selvmord, gør hende til en hovedperson i sin egen ret: Under den japanske okkupation redder hun Xiaolou fra den ellers sikre død som japansk hundemad ved at få Dieyi til at optræde for japanerne med løftet om at tage tilbage til bordellet. Hun holder imidlertid ikke sit løfte og driver derved Dieyi til selvdestruktiv adfærd og opiumsmisbrug.

Der er dog andre forhold end kærligheden der sætter filmens tragiske konflikt i bevægelse: Der er forholdet til kunsten, som grundlæggges i drengenes barske barne- og læseår, og forholdet til samfundet, der især sættes i relief i de ikke mindre barske revolutionsår.

Kunsten er lang...

De også i bogstaveligste forstand sort-hvide læreår for den lille Douzi (der senere som skuespiller med kvinderoller som speciale antager navnet Cheng Dieyi) starter 1925 da hans prostituerede mor afleverer ham på operaskolen i Peking. En sjette finger på den ene hånd hindrer optagelsen på skolen. Moderen hugger resolut fingeren af og skynder sig bort, efterladende den skrigende og blødende dreng til et dickensk mareridt af en skole, med en forstander, hvis oplæringsmetoder mest af alt ligner tortur. Selv de, der behersker de lange remser og replikker får tæv – så de også husker rigtigt næste gang! Eneste lyspunkt for Douzi er drengen Shitou (med det senere kunstnernavn Duan Xiaolou), der kan smadre mursten med sin pande. De to drenge lever, lærer og sover sammen og specialiserer sig i den berømte opera *Kongen og Konkubinen.* Efterhånden kan ingen spille rollen som konkubine så sublimt som Dieyi. Uheldigvis gør Dieyis ynde ham også sexuelt eftertragtet – af ældre mænd, der foregiver at være hans mæcener.

Skønt oprindeligt tvunget til kvinderoller p.g.a. sit ydre forbliver Dieyi alligevel tro mod den elitære skole hele sit liv. Dette tydeliggøres da Dieyi oplærer sit (hitte)barn Xiao Si efter samme strenge principper; og bliver endnu tydeligere da Dieyi ikke som Xiaolou efter kommunisternes magtovertagelse på skrømt vil acceptere de egaliserende reformer inden for Peking Operaen (jf. Maos revolutionsoperaer). Operaen er Dieyis modus vivendi, selve hans livsnerve. Det er samtidig Dieyis kærlighed til Xiaolou, der gør hans skuespil så mesterligt, idet han ikke sætter skel mellem kunsten og det virkelige liv. Da Xiaolou forelsker sig i og frier til den smukke prostituerede Juxian vil Dieyi ikke spille konkubine mere.

Offentlighedens ofre

Dieyis æteriske person står i skarp kontrast til begivenhederne under Folkets Republik og Kulturrevolutionen. De nye tider bliver personificeret i Xiao Si, drengen. Dieyi kærligt tager sig til, og som siden bliver ham en djævelsk dobbeltgænger, der manifesterer sig snart i konkubineklæder i operaen, snart i Mao-tøj, som en af anførerne for de offentlige 'rensningsprocesser'. Ægteparret Xiaolou og Juxian klarer tilsyneladende de nye tider bedre – som vandmelonsælgere. Eller gør de?! En skønne dag, hårdt presset af de hysteriske masser, undersiger Xioalou såvel Juxian som Dieyi (både homosexuelle og prostituerede ansås under Kulturrevolutionen for at være 'folkefjender') og Juxian begår selvmord.

Filmens åbningsbillede viser de to skuespillere i et stort og mørkt stadium klædt på og sminket som h.h.v. kongen og konkubinen anno 1977. En gammel rengøringsmand råber dem an, men genkender dem så som sine fordums store idoler. Lette røgslør (der i parentes bemærket løbet gennem stort set alle filmens scener) signalerer fjernhed og forfald. De to taler om de bedre tider nu hvor Kulturrevolutionen er ovre. Filmen slutter sammensteds – med den homosexuelle Cheng Dieyis uigenkaldeligt sidste handling og optræden: Han svinger sværdet.

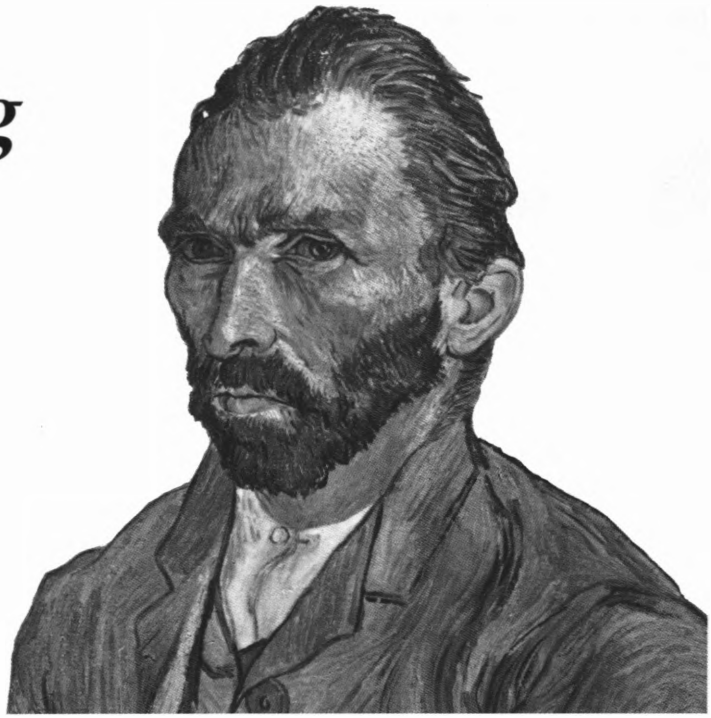
En af filmens største fortjenester er den sammensatte og menneskekloge personskildring, der som et kraftfelt bemægtiger sig tilskuerens opmærksomhed, men som tydeligvis ikke sigter mod blind identificering med en eller flere af filmens tre hovedpersoner: den drømmende idealist Dieyi, den kærlige og dog svigefulde Juxian, virkelighedens konkubine; og den charmerende, men feje Xiaolou.

De kinesiske myndigheder bandlyste i første omgang *Farvel min Konkubine* p.g.a. filmens ligefremme skildring af homosexualitet, prostitution og selvmord, men hævede forbudet igen under pres fra omverdenen.

Side 6: Leslie Cheung som konkubineskuespilleren Cheng Dieyi. Denne side: Cheng Dieyi med sin maskeklædte ven Duan Xiaolou, der spiller kongen. Duan Xiaolou spilles af Zhang Fengyi.

Farvel min Konkubine. Kina 1993. Instr.: Chen Kaige. Manus: Lilian Lee & Lu Wei. Foto: Gu Changwei. Klip: Pei Xiaonan. Musik: Zhao Jiping. Prod.: Donald Ranvaud. Med.: Leslie Cheung, Zhang Fengyi, Gong Li, Lu Qi og Ying. Udl.: Constantin. Længde: 154 min. D-prem.: 21. januar 1994.

Mennesket bag myten



af Eva Jørholt

Det starter som filmhistorien selv: med et tog, der ruller ind på en banegård. Stedet er den lille by Auvers-sur Oise, året 1890, og med sig har toget Van Gogh, der efter sit ophold på sindssygeanstalten i Saint-Rémy nu skal søge helbredelse hos den chic'e kunstnerlæge Dr. Gachet. Og det slutter med kunstnerens selvforvoldte død et par måneder senere.

Imellem disse to yderpunkter ligger godt og vel toenhalv times film, der i vanlig Pialat-stil ikke præges af voldsomme ydre begivenheder endsige klassiske dramaturgiske spændingskurver. I stedet præsenteres tilskueren for en række tableau-lignende scener og sekvenser, hvor Van Gogh maler, drikker, hengiver sig til kødets lyst med enten doktorens datter Marguerite eller den prostituerede Cathy, trækker sig ind i sig selv, folder sig ud i overgiven løssluppenhed eller oplever forskellige former for konfrontationer med sine omgivelser.

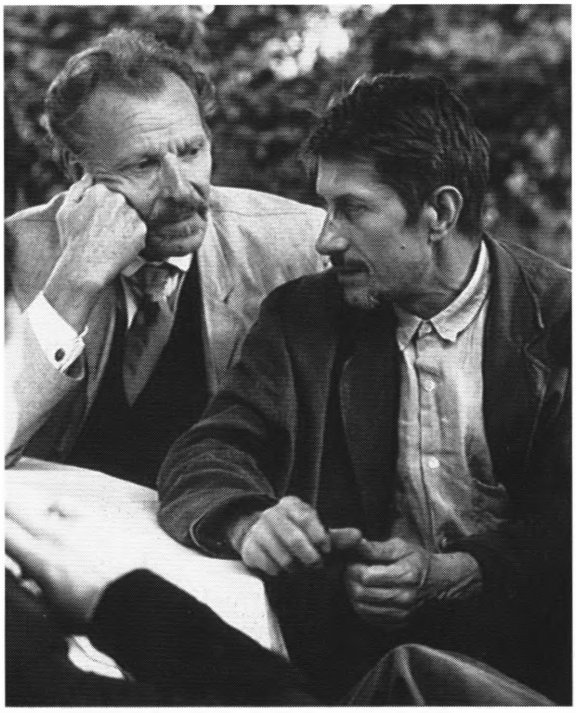
I modsætning til såvel Vincente Minnellis *Lust for Life*, hvor Kirk Douglas inkarnerede den store kunstnermyte i blændende Technicolor, som Robert Altmans mere afdæmpede *Vincent and Theo*, der fokuserede på de ubrydelige bånd mellem de to brødre, kunsthandleren og den ikke accepterede maler, søger Maurice Pialat om bag myten. Det er tilsyneladende ikke så meget den skabende kunstner, der har haft hans interesse (her er ingen lange værktilblivelses-sekvenser som i Jacques Rivettes *Den skønne strigle*) som mennesket Van Gogh, hvis liv er gået uhjælpeligt i kludder. Og hvor Minnelli og Altman skildrer store udsnit af Van Goghs liv, starter Pialat sin historie på et tidspunkt, hvor det allerede *er* gået skævt for ham, hvor hans situation har fået det uopretteliges karakter.

Grundene hertil er kendte, hvorfor Pialat kan tillade sig at se stort på alle kausale forklaringer og koncentrere sig om Van Gogh som en slags emblem såvel på kompromisløshed og menneskelig ensomhed som på de store følelsers vanskelige eller ligefrem umulige betingelser i en verden af konformitet og hykleri – som den i filmen repræsenteres først og fremmest af broderen Theo og Dr. Gachet. Van Gogh er en ener, ikke fordi han er den store banebrydende kunstner – derom er filmen påfaldende tavs – men fordi han nægter at deltage i det omgivende samfunds forstillelse og bornerthed. Han er en utilpasset sjæl, der ikke rigtigt hører hjemme nogen steder, og som af sine omgivelser – og sig selv – betragtes på linje med den landsbytosse, der får sit portræt malet og bagefter beklager sig over, at der mangler et øre (!)

Selv om filmen handler om store følelser, iscenesættes de ikke med de store armbevægelser. Jacques Dutronc i titelrollen underspiller og interioriserer sine følelser. Han kan godt formulere verbalt, hvad han måtte have på hjerte – som da han anklager Theo for hykleri, – men for det meste er han lidet talende og lader i stedet sin trætte, lidt skrutryggede og udmarvede krop og sit hærgede ansigt med de dybe furer og de intenst lysende blå øjne tale for sig. Hans store følelser er således i vid udstrækning usynlige som det indre sår, der tærer ham op, og dog kan de pludselig eksplodere enten i ekstatisk rus – som ved søndagsfrokosten i haven hos Dr. Gachet og de natlige udskejelser i Montmartre-cabaret'en, hvor Toulouse-Lautrec ligger bevidstløs hen efter at have hengivet sig til stedets damer – eller i (selv)destruktiv grusomhed – som da han fejer gryder og tallerkener af svigerinden Johannas veldækkede bord, eller tilføjer sig selv det langsomt dræbende skud.

Maleren og filminstruktøren

Tilsvarende er Pialats instruktion og audiovisuelle stil mestendels nedtonet og lidet iøjnefaldende. Selv om Pialat selv har en fortid som maler, har han (klogeligt) afholdt sig fra at



Side 8: En 'ægte' Van Gogh... Til venstre: Pialats Van Gogh (th.) Til højre: Maler og kunstner – Pialat (th.).

lægge sin visuelle stil op ad Van Goghs. Man leder således forgæves efter ydre æstetiske paralleller mellem Van Goghs farvemættede og voldsomme malerier og Pialats upåfaldende, ja næsten selvudslettende iscenesættelse i ofte halvgrumsede billeder. Og dog er der alligevel overensstemmelse mellem malerens og filminstruktørens æstetiske udtryk, for lige som Van Gogh nægtede at følge tidens konventioner i sin kunst – og måtte betale prisen derfor – hører Pialat til den efterhånden ganske sjældne race af filmskabere, som på tilsvarende vis nærer en udtalt modvilje mod at indordne sig under deres samtids æstetiske smagsdommere. Han lægger distance til den traditionelle fortællende film og nægter bl.a. at lade sine billeders emotionelle indhold styre af underlægningsmusik, ligesom han afstår fra enhver form for spektakulære scener. Således hverken ser eller hører vi Van Gogh skyde sig selv, men præsenteres blot for resultatet – et farveløst kødsår, der fremstår som en svag ydre påmindelse om det indre sår, kunstneren fortolker ud i sine lærreders orgiastiske farveopbud.

Tilsvarende bryder Pialat med mainstreamfilmens kausallogiske fremdrift, hvor hver scene på én gang er en effekt af den foregående og årsag til den kommende. I stedet maler han med bred pensel i lange indstillinger, der stiller store krav til skuespillerne, men som samtidig netop skaber rum for den menneskelighed og det liv, som det er hans ærinde at skildre. Og disse lange indstillinger stødes sammen i en ofte overraskende montage, der bryder med såvel rummets som tidens kontinuitet og giver filmen en pudsigt fragmentarisk karakter, som spændes op imod de lange indstillingers ro. Ved denne jongleren med tid og rum lykkes det Pialat at give sin film en egen nervøsitet i de ofte ganske idylliske billeders tilsyneladende ro og dermed levere en æstetisk ækvivalens til Van Goghs plagede sind.

Van Gogh er en film, der priser kompromisløshed – og håner forstillelse og fejghed, – men måske den i endnu højere grad er en hyldest til livet eller selve livskraften, som den kommer til udtryk dels i filmens frodige kvindeskikkelser, dels i Van Goghs malerier. I så henseende er den nok en af Pialats lyseste film, også selv om netop disse kvaliteter har så usle vækstbetingelser i den omgivende verden, at titelpersonen vælger at tage sit eget liv.

Men hvad skal vi med endnu en biografisk film om en mand, der er død for godt hundrede år siden? Pialat plejer dog – bortset fra i *Under Satans sol* – at være mere aktuel i sin hudfletning af menneskelige relationer (jvf. f.ex. *Vi bliver ikke gamle sammen, Den åbne mund, Tillykke med kærligheden* og *Police*). Bemærkelsesværdigt er det da også, hvordan han trods tidstypiske kostumer og settings har gjort personernes sprog og deres omgang med hinanden nutidig. Van Gogh skal således næppe opfattes som en egentlig historisk film, men snarere som et spark til os i dag om ikke at lade konventioner og fejghed få magten over vores liv. Ikke mindst set med de briller bliver det en foruroligende film, der i tematik – men ikke i stil! – finder trosfæller i så forskelligartede instruktører som Krzysztof Kieslowski og Leos Carax (som Pialat – ikke særlig overraskende – ikke kan døje). Livsbetingelserne kan være nok så vanskelige, men som Kieslowskis og Carax' seneste film afspejler Pialats Van Gogh en veritabel 'lust for life'.

Van Gogh

(Van Gogh). Frankrig 1991. Inst. og manus: Maurice Pialat. Prod: Daniel Toscan de Plantier. Foto: Gilles Henry. Med Jacques Dutronc (Van Gogh), Alexandre London (Marguerite Gachet), Bernard Le Coq (Theo Van Gogh), Gérard Sety (Dr. Gachet). Distr: Kollektiv Film. Længde 159 min. D-prem. 25.12.1993.

Mike Leigh – Sovsebrun humor med moralske undertoner

Det er i begrænset omfang, vi har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med en engelske instruktør Mike Leighs værker her i Danmark, men med den meget omtalte film Naked og Filmmuseets retrospektive serie får vi endelig mere end en chance. Englænderen Andy Medhurst er erklæret Leigh-fan, og han giver os her sin kærlige – og skarpe – introduktion til filmene.

af Andy Medhurst

Naked er en film om mænd, der hader kvinder, og som sådan vil den gøre mange tilskuere vrede og oprørte. Det er også en film om mænd, der hader sig selv og om verdenen omkring disse mænd. En film, der sprænges af edder og fordærv og en skræmmende, utrættelig bitterhed, og dens 'power' vil fortsætte med at inkassere endnu mere anerkendelse og hyldest efter dens succes i Cannes. Den søger ikke en bevidstløs og ligeglad reaktion, det vil ikke kunne undgås, at den kommer til at så splid og uoverensstemmelse i forhold til en kønsrolledebat.

Spørgsmålet, som mange uvægerligt vil stille, er groft sagt, om hvorvidt en film, der viser så mange scener med sexuelle overgreb og som lufter sådanne litanier af kvindefjendsk retorik, ikke gør en dyd af disse handlinger og synspunkter ved netop at give dem så megen plads. Jeg har kun set *Naked* en gang, så det er måske en forhastet dom, men jeg synes alligevel, at den er foruroligende og ond. Og dog mener jeg, at det er væsentligt, at man ofrer filmen nogle grundige og alvorlige overvejelser – begrundelsen for hvorfor kan koges ned til to ord: Mike Leigh.

Ikke et fanbrev, eller...

Denne artikel er ikke tænkt som et lallende fanbrev, men jeg har nu heller ikke tænkt at forholde mig iskold, så jeg vil tillade mig selv et lille rørstrømsk afsnit. Når det drejer sig om at lave 'moving (både i ordets betydning af bevægelig og af bevægende) pictures', der fremkalder både det grumme og det gode ved at være engelsk i de seneste 20 år, så er Mike mit idol. Drop Alan Bleasdales brystparykudstyrede charlataner – hæld Terence Davies' ækle bryg af hjemmestrik og syng-med-sange i det nærmeste afløb... og, for Guds skyld, lad ikke den klamme Dennis Potter rulle endnu en runde terapisessioner sat iscene som en slags hjælpeskole-Brecht ind på banen. Kun Alan Bennett og Victoria Wood kommer hen i nærheden af Leighs succeser, og de to har også måttet hente den primære anerkendelse hos publikum snarere end hos kritikere.

Naked skulle kunne ændre tingenes tilstand – Leigh vil sandsynligvis blive tiljublet for at bryde med sin tendens til at lave lavbudget-komedier om facetter af engelsk hjemmeliv, og i stedet bevæge sig op i de højere luftlag, hvor den øvrige europæiske art cinema befinder sig. Hvis man overhovedet skal forsøge at opsummere alt, hvad han har foretaget sig siden *Bleak Moments* (71), er det nu, det skal gøres.

Der er ingen tvivl om, at han har produceret en mængde værker, som både er særegne og bredt genkendelige – udtrykket 'en Mike Leigh film' befordrer straks en række erindringsbilleder og associationer. Afstandtagere ville måske hævde, at den røde tråd i hans film ikke formidler nær så meget overordnet særpræg, som den gør det enkelte værk svært at skelne fra de øvrige. Men der er masser af store kunstnere, hvis omdømme hviler på evnen til utrætteligt at vedblive at arbejde indenfor et bestemt lille område – man kunne fx nævne Monet, Barbara Pym, the Ramones – som har vist, at selv et meget begrænset spillerum ikke nødvendigvis hindrer storladne resultater. Et mere diskutabelt emne er engelskheden. Leighs England er langt fra repræsentativt, i og med det fortrinsvis består hvide og hovedsagligt drejer sig om den vanskelige, grå klassezone, i hvilken den øvre arbejderklasse støder sammen med den lavere middelklasse. Men ikke desto mindre kan hans film kun fungere fuldkomment for et publikum, der er bevidst om de i personerne iboende detaljer (alt fra mærkevarer til hæmninger) fra de sociale og kulturelle verdener.

Man kan egentlig sige, at der er en umiskendelig engelskhed knyttet til udseendet og stemningen i Leighs film – en *mis-en-scene* bestående af menneskeskabte fibre vist gennem filtre af byggeplads-støv og brun sovs. Brun er bare din farve, ik' – siger en typisk Leigh kæreste til sin fyr, filmene selv forstår godt den hentydning, de jokker derudaf med farveskalaer af nådesløs, gruopvækkende tristhed. Skønhed er irrelevant for deres dagsorden, eftersom det, de søger at formidle, er fornemmelsen af noget familiært – skønt altid med den antydning af komisk udskejelse, der redder dem fra at blive banal realisme. Det tøj, der blev båret i de tidlige film, er nu en historisk skat, der fremtvinger pinlige erindringer – fremmaner ubehageligt præcise vidnesbyrd om dengang, da folk i ramme alvor klædte sig i ostelærred. Dette England er specifikt, håndgribeligt og grumt, omend aspekter af det trods alt må formodes at kunne inspirere til en slags bittersød tilbagelænethed. Uanset modtagelsen er koderne – i kraft af genkendelighedens komplekse detaljerigdom – bestandige; men de er svære at dechifrere, hvis man ikke er vokset op med dem.

Engelskheden er et fængsel

Kun få indrømmelser – i særdeleshed af komisk art – tilstås de udenlandske tilskuere, en amerikansk ven af mig forlod visningen af *Life is Sweet* (90) efter kun 20 min. med den begrundelse, at filmen var *for* engelsk. Og dog er der ikke tale om chauvinisme (det er ikke just Den Engelske Komedie, som vi ser hos en Jim Davidson eller en Bernard Manning) – snarere *afsløres* engelskheden, den fremstår som en patologisk tilstand, der hæmmer og forkvakler alle følelser, og som kun åbner for genmæle i form af et eller andet forsøg på skadesbegrænsning.

I mange af Leighs film sammenlignes det at være engelsk med at være i et fængsel, hvor høflighed, kejtethed og bekymring over status danner tremmerne for vinduet. Han laver film om fælder – *Bleak Moments* er en kvælningens anatomi, en slowmotion sædekomedie, hvor folk bevæger sig, som var de under vandet – *Grown-Ups* (80) tegner et bittert billede af den ubrydelige gentagelse af de cykliske mønstre i heterosexuelle forhold. Men der er trods alt en gang imellem en svag antydning af håb om at slippe fri, som fx i de øjeblikke af stille, bedrøvelig målrettethed, der afslutter *High Hopes* (88), *Life is Sweet* og *Meantime* (83).

Side 10: Muntre småborgere i filmen Grown-Ups (80). Til højre: Naturoplevelse i Nuts in May (76).

Midlet er komedien

Det mest konsekvente aspekt af hans film går naturligvis på spørgsmålet om i hvilken grad, der er åbnet for en mulig videreudvikling. Midlet er komedien – og det i et sådant omfang, at den overvældende sørgmodighed, der findes i filmenes rum, ofte overses. De med rette tiljublede klovneagtige karikaturer i *Abigail's Party* (77) burde ikke kunne overdøve det faktum, at filmen også er et smerteligt studium af undertrykkelse og modvilje – soldaterhybel versionen af 'Who's Afraid of Virginia Woolf?', i hvilken småbekymringer og den evindelige pisk over nakken ubønhørligt eskalerer til åben krig for til slut at ende som en bedre 1600-tals tragedie i et tableau, hvor ligene flyder overalt. Selv *Nuts in May* (76), der formodentlig er det tætteste Leigh er kommet på den rendyrkede komedie, gemmer en række foruroligende modhager i forbindelse med klassemodsætningsforhold og maskulin usikkerhed.

Det er denne behændige jongleren med emner, som giver filmene dybde. Kun i den tidlige *Hard Labour* fra 1973 er humoren udeladt, hvilket resulterer i et værk, der er så grumt, at det stort set er uoverkommeligt at se; en glædesløs film om et glædesløst liv – vi følger en midaldrende kvinde (uforligneligt fremstillet af Liz Smith) fra jobbets knokkelarbejde til hjemmets ditto. Oprindeligt blev filmen vist i BBC-serien *Play For Today*, og dens fiasko står i dag som et brugbart anklageskrift imod denne tradition for TV-realisme, der med minutiøs trofasthed søger at vise en eller anden livsforms hårde vilkår, for således at inspirere publikum til at kræve forbedringer. På det tidspunkt havde Leigh allerede to år tidligere vist, at han var langt forud for dette spil, idet han i *Bleak Moments* omhyggeligt havde sørget for at tage brodden af desperationen og ensomheden ved at tilføje tilstrækkelig mange absurditeter, så helheden kom til at fremstå både hylende morsom og samtidig smerteligt rørende. I den fremragende pinagtige scene, hvor Sylvia og Peter ikke rigtig kan finde ud af at forføre hinanden, fordi deres hormoner trænges i baggrunden af høflighedssnak og pli, rammer *Bleak Moments* en tone af selvbevidst komisk tortur, der fremkalder den der 'hovedet-begravet-i-hænderne' jammer: 'åh nej, det er jo mig!' – som Leigh kan ramme bedre end nogen anden.

Hard Labour lukker derimod sine personer inde i en glasklokke af respektfuld distance, så man til slut – omend man måske nok føler sympati – er mere eller mindre ligeglad. I de øvrige værker får Leighs brug af smertens humor bragt os ud på den anden side af dødvandet, der bliver vendt op og ned på kategorier, og de 'nemme' reaktioner bliver ugyldige.

Hans bedste film (*Bleak Moments, Grown-Ups, Meantime*) giver eksempler på hans færdighed som akavethedens koreograf, som en flovhedens geometriker kan han orkestrere lag af ophobede smågrusomheder og misforståelser, indtil de svulmer op i et crescendo af ekstravagant farce. En Leigh-film har typisk ikke ret meget 'plot', alt, hvad vi i reglen får tilbudt, er synet af nogle få menneskers i forvejen små, indskrænkede liv der bliver endnu mere visne og snævre. Han disker op med 'case studies' af langsom kvælning, men de er sjældent uden et lille glimt af håb – og dette ofte i form af personer, der gør sig klart, at de indviklede spindelvævsagtige forhold, som holder dem fanget, kan bruges som en kilde til styrke; at de bånd, der binder, også kan være de bånd, der danner sikkerhedsnettet. Det er imidlertid først og fremmest humoren, der hindrer filmene i at være alt for smertende at overvære. Vi ville ikke bryde os om at skulle gennem kværnen af trøstesløse anskuelser, hvis ikke filmene samtidig var så morsomme.

Humoren stammer delvis fra et fintfølende øre for det latterlige i hverdagskonversationen – tøven, gentagelse, misforståelse og konstatering af det selvfølgelige, som vi alle engang imellem forfalder til af ren og skær skræk for stilheden (Pinters indflydelse er tydelig – omend foruden den højtidelige alvor). Der er også nedtonet løjerlige visuelle vitser, som fx den ranglede Sue, der danser med den lillebitte Lawrence i *Abigail's Party*, eller den altid velvalgte brug af dialog, når personerne kastes ud i at afsløre deres egne begrænsninger: 'Der er ingen fornuft i at have en timeplan, hvis man ikke overholder den.' – siger Keith i *Nuts in May*, og fremhæver dermed sig selv som den mest utålelige pedantiske analkarakter. De, der ikke bryder sig om Leigh, brokker sig ofte over en påstået tendens til kulturelt snobberi – en tendens til at invitere højerestående tilskuere til at håne de utilstrækkelige på lærredet. Og selvom der er et element af det i den måde, vi tilskyndes til at spotte Beverly i *Abigail's Party*, da hun gør et nummer ud af sin forkærlighed for Demis Roussos, så er der en bedre og meget mere sigende 'follow-up joke' i det faktum, at det eneste hendes mand, Lawrence, har at svare igen med, er den håbløst borgerlige James Galway – alle smagsretninger er tilladt bytte, det er ikke kun den, der hengiver sig til 'billig' popkultur, der står for skud.

Patroniserende?

Leighs komedier fungerer så godt, fordi de altid inddrager andre – ofte modsigende – følsesmæssige ni-

Side 12: De evigt snakkende damer i The Kiss of Death (77). Til venstre: Festligt lag i Abigail's Party (77).

veauer og strategier. En person som Gloria i *Grown-Ups* er ikke bare en stereotyp emsig gammeljomfru, figuren indeholder også en betydelig del tristesse. Scenen, (måske lige præcis det udsnit af Leighs produktion man ville vælge at lægge i en tidskapsel for at give et rammende eksempel på, hvad han var bedst til) hvor hun invaderer sin søsters nabohus og nægter at flytte sig fra trappen, har ikke blot et uimodståeligt farce-element, som ville gøre selv de bedste episoder af *Fawlty Towers* ære – den stikker også dybere, fordi vi på dette sene tidspunkt i filmen kan relatere hændelsen til de omhyggeligt opbyggede nuancer i personernes samspil, som vi tidligere er blevet præsenteret for. Det er med sådanne tilfælde, at Leighs metode, hvor han udvikler sit manuskript udfra nogle indledende improvisationer med skuespillerne, afkaster sit fulde og knusende udbytte; denne teknik bliver i de fleste omtaler af hans arbejde ophøjet i en grad, der desværre afskærer yderligere overvejelse af dens bredere betydning. Brenda Blethyns Gloria er patetisk og tragisk og vanvittig og sårbar og skamløs og latterlig og grotesk og hjerteknusende på een og samme gang. Og så på den anden side ville de, der ikke bryder sig om Leigh, formodentlig beskrive sådan en scene som typisk for det, de ser som hans største forbrydelse – og stemple skuespillet, scenen, filmen og manden som patroniserende.

Jeg har ikke længere tal på de gange, jeg har hørt ordet 'patroniserende' brugt til at nedgøre det Leigh laver – som var det en slags flerstavelses trylleformular til at værge sig mod hans onde gerninger. Begge de to gange (med syv års mellemrum) hvor jeg har hørt ham tale offentligt, blev han stegt over en sagte ild af nogle bestemte publikumsgrupper, der netop brugte patroniserings-temaet. Det faktum, at denne type spørgsmål blev stillet med de der bevidst påtagede gadehjørneagtige, overanstrengte stemmer, som burgøjserdrenge kun kan tilegne sig efter benhårde kurser i 'lingua-klastisk' tale og seks måneders medlemskab af universitetets afdeling af SWP ('socialistisk arbejder parti' – red.), havde ikke nogen dæmpende effekt på min mistanke om, at de, der finder Leigh patroniserende, faktisk bare projicerer deres egne skyldbetyngede bekymringer over i de film, han laver. Der er her i England en udmarvende sentimentalitet knyttet til den kulturelle fremstilling af arbejderklassen – som om folk, der har fået denne etiket klistret på sig, var en truet dyreart, proletariske pandaer, der skal beskyttes – men Leigh indordner sig ikke under denne skinhellige tendens, han foretrækker at diske op med personer, der ufortrødent har manerer, vaner og smag af den art, som middelklassepublikummet ikke kan undgå at finde foruroligende. 'Tænk at ta' til Staterne uden at ta' i Disneyland' – siger den overraskede Wendy i *Life is Sweet*, da hun hører datterens ferieplaner; og hvorvidt man finder det patroniserende eller 'lige-på-kornet' afhænger, tror jeg, af hvor mange af den slags mennesker, man møder i sin hverdag. På samme måde som det at bruge ordet 'eskapist' i en nedgørende tone afslører brugeren som een, der lever et så behageligt liv, at der ikke er nogen grund til at flygte fra det, således afslører de, der fordømmer Leigh som 'patroniserende', også *deres* egne nedladende holdninger overfor den slags mennesker, der som oftest befolker hans fortællinger. For mit eget vedkommende kan jeg bare sige, at mange af Leighs film behandler de steder, jeg kommer fra, med både sandhed og ømhed – og hvis jeg havde lyst til at se arbejdere patroniseret sønder og sammen, behøvede jeg blot at kaste et blik på *Boys from the Blackstuff* eller *Only Fools and Horses*.

Det er også værd at understrege, at de få gange, Leigh forfalder til billige karikaturer, er når han ønsker at udvise et eller andet nag overfor 'overklassen' – et eksempel herpå er de umådeligt hårdhjertede Rupert og Laetitia i *High Hopes*, der er en af hans svagere film, idet den ligger under for lige netop den sentimentale holdning til klasseautenticitet, som han ellers normalt undgår. Shirley og Cyril er nogle magelige hyggedyr af socialistisk observans, der går i store trøjer og har uglet hår, og med dem er grundtonen uvægerligt slået an fra starten – Cyrils opadstræbende søster Valerie lader en tilbage med en dårlig smag i munden. Det billede af klassemodsætninger, som filmen skaber, er til tider så glat, at man næsten skulle tro, at det var lavet som et forsøg på at tilfredsstille de der SWP-orienterede balladeskrivere, der skræpper påståeligt op om film som *Meantime*. Men den mest dybtfølte scene er da heldigvis den, hvor Cyril skælder den overdrevent revolutionære Suzie ud for at have slogan-prægede løsninger på komplicerede problemer, og samtidig tilstår han sin egen politiske impotens og frustrerede mangel på focus. Det eneste han kan være sikker på, er den kærlighed og støtte, som han og Shirley giver hinanden, og som – i hårdere tider – er det ene, vi har til at holde os oven vande.

Den hjertevarme Wendy og den madglade Aubrey i Life is Sweet (90).

Sammenhold

Vi skal – med andre ord – blot knytte os til hinanden, eller som den stakkels Sylvia så følsomt udtrykker det i *Bleak Moments*: 'Hvis vi engang kunne tage os sammen til at røre ved hinanden, ville det ikke være så ringe endda'. Vigtigheden af fællesskab er den basale følelsesmæssige og politiske grundstamme i Leighs film. Den foruroligende og poetiske *Meantime* er i mine øjne den mest gennemførte film, han endnu har lavet. Filmen anbringer stilfærdigt en lille håbets flamme midt blandt tårnhøje arbejdsløshedstal og Thatcherismens første, grove afmatning, i og med den knæsætter vigtigheden af at nægte, at sige nej, og værdigheden i at tage til genmæle. Brødrene Mark og Colin danner tilsammen en alliance både mod de indifferente offentlige kontorer og mod den totale håbløshed personificeret i Coxy, der er totalt hjerneforstyrret af sprut, limsnifferi og mange år på støtten. Brødrenes tante Barbara, der ved første øjekast lader til at være endnu en af disse stramme forstads-husmødre, som Leigh nogle gange nedgør så eftertrykkeligt, finder mod i deres flaske og kaster sig ud i at forklare sin ulidelige ægtemand, hvor goldt og demoraliserende ægteskab er blevet. I *Life is Sweet* anbringer filmens hovedsymbol – mad – personerne i to forskellige lejre: der er dem, som formår at arbejde sammen og dermed hjælpe hinanden gennem krisesituationer, og der er sådan nogle som restaurantgutten Aubrey, hvis forvredne fantasier om sofistikeret individualisme har udstyret ham med en trist, omsiggribende joke. Lærerige og morsomme sammenligninger kan gøres med den anden britiske 'mad-film' fra samme tidspunkt – nemlig Peter Greenaways *kokken, tyven, hans kone og hendes elsker*, på den måde set at hvor Leighs levendegørelse af kollektiv udholdenhed og understøttende ritualer først og fremmest kommer til syne gennem den barske varme i holdets spillestil, da behandler Greenaway sine skuespillere med en mesterslagters kirurgiske foragt og dækker dem til som den uheldigvis nødvendige forgrund foran hans umenneskeligt overdådige malerier.

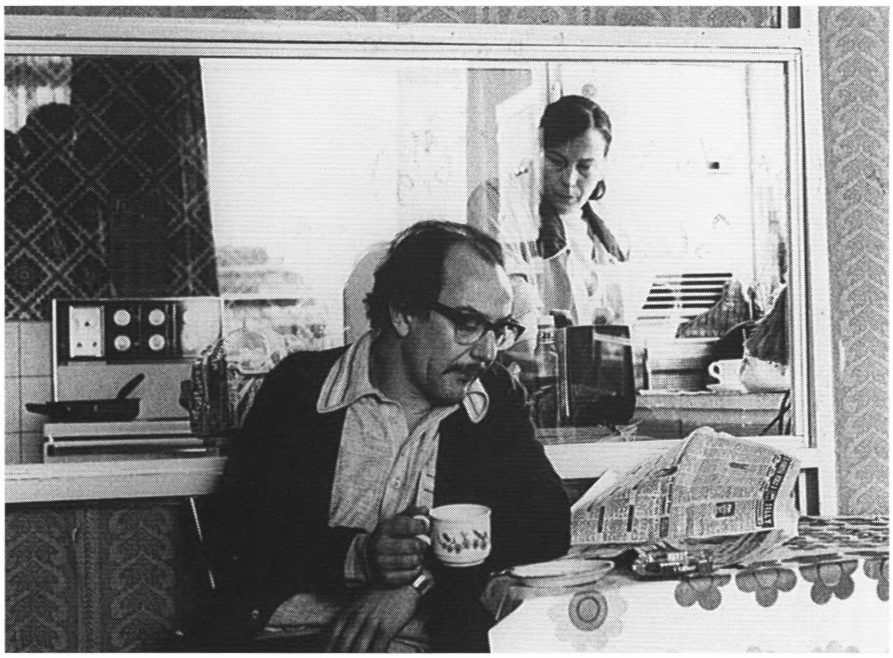
Køn og politik

Leighs sjældent sete *Four Days In July* (86) transplanterer risikabelt hans yndlingsemner til det mere anspændte miljø i Nordirland; og den lader stille og roligt sine republikanske sympatier træde frem gennem en præsentation af den katolske/nationalitiske befolkning som en gruppe individer, for hvem en specifik, politisk kamp har dybe mellemmenneskelige rødder. Dette gøres desværre på bekostning af de figurer, der er protestanter/unionstilhængere, de repræsenteres kun i karikeret form og fremstår som endimensionale, grove og tvangstankeramte – selv deres vittigheder er blodtørstige. Filmens kønspolitik er mere interessant, idet den knytter det feminine sammen med vedvarende fællesskabsværdier – og det maskuline med uforsonlighed og manglende fleksibilitet.

At følge kønsdynamikken i Leighs film giver os ikke et entydigt fingerpeg om holdningen, men om ikke andet så stemmer det i det mindste godt overens med hans afholden sig fra simple sociale domsafsigelser. Det kvindehad, som vil springe mange i øjnene i forbindelse med *Naked*, kan godt komme som lidt af en chok efter den måde, hvorpå fremdrift, ihærdighed og sjælestyrke frit strømmede fra figuren Wendy i *Life is Sweet*. På mange måder er filmene hinandens modsætninger – den tidlige, der grundlæggende er optimistisk og venligsindet (pastelfarvet og solskinsfyldt efter de grå, brune og næsten underjordiske indendørsscener, som Leigh foretrak i slutningen af '70erne og begyndelsen af '80erne), mens den seneste er misantropi uden grænser. Man kunne let fantasere sig til, at David Thewlis i første omgang absorberer Jane Horrocks' vrede og afsky overfor verden, da han i *Life is Sweet* slikker chokoladepålægget af hendes krop, og nu kommer han selv i rampelyset i *Naked*, efter de absorberede følelser har fået lov at vokse sig mere ondartede og utilgivende. Horrocks' Nicola blev forløst gennem moderkærlighed og familiens støtte, og hun fik lov at vende tilbage til den sociale sammenhæng, fordi man fik hende til at indse, at der var nogen, som holdt af hende. Johnny i *Naked* afviser enhver form for fastlåsende støtte, lader hånt om hvad han ser som et kvælende netværk af gensidig afhængighed, fordi han har den ensomme, humørsyge gade af mandlig art-cinemaangst foran sig.

Det ville imidlertid være nærsynet at se Johnnys kvindehad som noget fuldstændig nyt i Leighs film. Et væsentligt antal af Leighs mandlige personer har tidligere vist en tendens til truende voldelig adfærd overfor kvinder – især kvinder, der har det med at snakke for meget. I *Abigail's Party* betror Angela os, at hendes mand har udtrykt ønske om at lukke hendes mund med klisterbånd, mens Dick i *Grown-Ups* beskriver Gloria som :'yap, yap, yap, for hele galleriet'. Kvinder tolereres kun på grund af de sexuelle behov (Tony synes ikke, det gør noget, at Beverly er lidt snakkesalig, for han har allige-

Råhygge ved voksdugen i Meantime (83).



vel kun tænkt sig at komme op under kjolen på hende), og fordi de eneste alternativer – cølibat eller homosexualitet – ikke kan ses som anvendelige muligheder for 'rigtige mænd'. Homosexualitet er en mærkbar mangel i Leighs værker, selvom nogle ganske fornuftige argumenter kunne fremføres for, at *Life is Sweet*s Natalie skulle være en vordende lesbisk, der blot ikke har fundet den rigtige pige endnu. Socialt samvær blandt kønsfæller er derimod en helt anden sag, og mindst en af Leighs film er et typisk eksempel herpå.

The Kiss of Death fra 1976 følger spændingerne mellem to par – Ronnie & Sandra og Linda & Trevor – der er i slutningen af teenageårene; filmen har tilstrækkeligt uglet hår, hæsligt tapet, og opstyltede samtaler i snuskede pubber til at tilfredsstille en hvilken som helst Leighbeundrer. Trevor er endnu en af disse mænd, der synes, at kvinder snakker for meget, og selvom det kun kommer frem i ordløse jokes mellem ham og Ronnie, så udtrykker han ondskabsfulde undertoner nok til, at man kan udpege ham som en temperamentsmæssig forløber til Johnny i *Naked*. På den anden side har han – i modsætning til Johnny – een han kan søge tilflugt hos, når kvindernes jammer bliver ham for meget; og i den symbolmættede slutning kører han afsted med Ronnie i en stjålet bryllupslimousine, der stadig er pyntet efter alle kunstens regler – skal vi således tolke det faktum, at vi aldrig ser dem ankomme til Blackpool, som et tegn på en vis ængstelse omkring detaljerne vedrørende sovearrangementet, i tilfælde af de fandt på at indlogere sig på et hotel? Men lad nu disse fantaserende spekulationer være; det, der tydeligt forbinder denne elskværdige film med *Naked*, er den specifikke kønsfremhævelse i det *fælde* motiv, som Leigh så ofte bruger: Fælden er kvindelig – kvinder er ude på at fange dig, og hjemmelivet svarer til døden.

Vi må formode, at Trevor og Ronnie vil vende hjem til pigerne, og at i det mindste Ronnie vil slå sig til ro i ægteskabelig forudsigelighed, og måske med tiden komme til at ligne den skrækkelige Mr. Thornley i *Hard Labour* – indkrævende sit lørdagsknald med ligeså meget følsomhed som en damptromle. Trevor læser allerede for mange bøger, og hvis han beslutter at opgive sit job hos bedemanden (en indforstået henvisning til *Billy Liar*) kan han hengive sig til en karriere i fremmedgørelse og sexvold og skifte navn til Johnny.

En snakkende kvindehader

Ironisk nok – ovennævnte fjendtlighed overfor kvinders tale taget i betragtning – er Johnny den person i *Naked*, der aldrig holder kæft. Han taler i uendelige, overlæssede, spiralagtige fremførelser af dårlige vittigheder, nedrakninger og selvretfærdiggørelser. Han er en skrofuløs autodidakt, en velformuleret bølle på flugt i London efter at have voldtaget en kvinde i Manchester. Han kan lide voldsom sex – ikke de for tiden så fashionable afledninger af sadomasochisme – men en ikke-samstemmig sexuel vold, hvor det gælder, at jo mere ufrivillig smerte kvinden føler, jo mere fornøjelse har han af det. Denne smag deler han med den krybende forretningsmand Jeremy, bortset fra at denne har en mobiltelefon og drikker champagne, og dette tilføjer således et økonomisk overgreb til det sexuelle – formodentlig for at gøre ham 'værre' en Johnny, en fup & fidus filosof, som filmen i skræmmende udstrækning bærer over med; han er måske nok voldtægtsforbryder, men han er i det mindste ikke fisefornem. Den tredie mandlige hovedrolle er Brian, en bibelstærk sikkerhedsvagt, der holder af at referere til kvinder som 'whores and harlots' (han går også ind for kammeratlige bånd, og han er skiftevis bedsteven og konkurrent til Johnny).

Når man støder på sådan en bunke mandlige overgreb, er det fristende at afvise eller undskylde filmen som et udtryk for, at Leigh blot renser ud i og giver slip på noget af alt det, der har fået lov at hobe sig op, da han lavede de mere sexuelt demokratiske film, men dens vælten sig i narcissistisk mandlig lidelse er skuffende langtrukken og ukritisk. Efter en stund begynder man at tælle de selvbevidste tilnærmelser til andre historier om omflakkende, falloscentreret livslede, for ikke blot er den en slags britisk underklasse road movie, den giver også Johnny et afhængighedsproblem, der lever fint op til det, som David Warner har i det arketypiske 60'er opbud af galmandlig-kunstner-selvhyldest *Morgan: A Suitable Case for Treatment*, og samtidig er både et eksemplar af 'Odysseen' og en verbal reference til 'Via Dolorosa' læsset på som endnu mere tungtvejende bagage. Den kunne godt tænke sig at være en *Bildungsroman* – bortset fra at Johnny er alt for forelsket i sin fortabte livsbanes tarvelige glamour til at kunne udføre nogensomhelst 'bildung'.

Og hvor er kvinderne henne? – Misbrugte, i skjul, blødende, grundlæggende findes de kun som perifere eller allegoriske figurer i det samvittighedsløst mandsdominerede landskab, omend der lidt sent og temmelig disharmonisk indføjes en ko-

misk drejning i form af sygeplejersken Sandra (tre dele *Grown-Ups* Gloria til en del *Meantimes* Barbara). Der er vigtige kvindehistorier af bjærge fra vraget – især den, der tilhører Johnnys 'engang imellem' kæreste, Louise, er væsentlig. Hun er parat til at tage sig af ham og til selvudslettende at tilbyde ham pleje og opvartning, indtil han får færten af den klappende fælde og sluttelig stikker af.

Naked kan på ingen måde beskrives som en 'dårlig' film – dertil har den alt for megen hudløs, betændt intensitet, den er sværere at skubbet ud af hovedet, end Gloria var at få skubbet ud af sin sofa; og Thewlis' livsfarlige præstation gør Johnny til en uforglemmelig skiderik – et glansnummer af en lort. Men han er ikke des mindre en lort, og *Naked* er en foruroligende, ny side af Mike Leigh. Jeg nægter at tro, at manden, der er ansvarlig for nogle af de mest komplekse og vigtige kvindeportrætter i nyere britisk filmproduktion, nu har tænkt sig at påtage sig hvervet som den førende kvindehader; men jeg frygter i høj grad, at *Naked* skal give ham fribillet til den europæiske art cinema klub – for der er allerede tilstrækkelig mange selvtjenende, solipsistiske små drenge, der skærer ansigter i det spejl. Den britiske socialkomedie er langt mere vigtig, og den behøver al det talent, den kan få. Kom hjem, Mike, selv efter *Naked* kunne alt stadig tilgives.

Mike Leigh, født 20.02.1943 i Salford, Lancashire.

Spillefilm:
Bleak Moments (1971), High Hopes (1988), Life is Sweet (1990), Naked (1993)

TV-stykker:
A Mug's Game (sketch – 1972), Hard Labour (1973), The Permissive Society (1975), Nuts in May (1976), Knock For Knock (1976), The Kiss of Death (1977), Abigail's Party (1977), Who's Who (1979), Grown-Ups (1980), Home Sweet Home (1982), Meantime (1983), Four Days in July (1985), The Short & Curlies (1990), A Sense of History (1992)

Artiklen er tidligere bragt i det engelske tidsskrift Sight And Sound nr. 11, november 1993. Oversat til dansk af Maren Pust. Copyright Sight And Sound og KOSMORAMA.

Den kollektive skabelse

Om Mike Leighs arbejde med skuespillere og miljø.

af Dan Nissen

Mike Leigh er født i et arbejderkvarter i Manchester. Men som søn af den lokale læge, var han nok i arbejderkvarteret, men også udenfor og måske er det denne placering både indenfor og udenfor det har skærpet den iagttagelsesevne som hans dramatiske arbejde er så båret af. Nuancer i sprog, gestik og mimik er stærkt betydningsbærende og som Morten Piil skrev i sin anmeldelse af *Life Is Sweet*, så har spillet i enkeltscener en ægthed, som har disse mennesker levet et langt liv sammen. Men det er resultatet af en arbejdsmetode.

Mike Leigh er uddannet på Royal Academy of Dramatic Arts og London Film School i 60'erne. Tiden var til gruppeteater og happenings og spontanitet var et nøgleord, men det var ikke Mike Leighs (eneste) nøgleord. Han var fascineret af John Cassavetes' film og lod sig inspirere af hans intense arbejde med skuespillere, af hans metode, der lod skuespillerne få lang snor og stort frirum til at prøve nogle reaktioner af.

I en artikel af Ian Buruma i New York Review of Books, karakteriseres Mike Leighs arbejdsmetode som en ekstraordinær kombination af improvisation og disciplin, spontanitet og præcision. I de stykker Mike Leigh har fået publiceret i bogform er det i indledningen nævnt, at stykket er 'udviklet fra bar bund udelukkende ved prøver gennem improvisation'. Hans projekter begynder med at samle skuespillere og i måneder laver de research omkring folks måder at tale og udtrykke sig på i det geografiske og sociale område der arbejdes med og samtidig improviserer man situationer igennem, som så efterhånden udkrystalliserer sig til scener. Hvadenten man er i det nordlige Londons slum som i *Meantime* eller i Nordirland som i *Four Days in July* så involverer alle sig i det lokale liv før historien skabes. Efterhånden begynder Mike Leigh så det individuelle arbejde med den enkelte skuespiller, udvikler talemønstre, mimik, gestik, accenter og en person udvikler sig. Stadig er der intet skrevet ned, ingen tekst der skal læres, for 'prøverne er der så vi kan forberede os, så vi kan lave filmen', har Mike Leigh sagt.

Derefter begynder ideen til en historie at tage form og ofte skrives manuskriptet mens der prøves *on location*. Når så optagelserne går i gang, skal alting være præcist og i orden. Så er der ingen improvisation. 'At få alting i orden til dette ene øjeblik på film er hvad der interesserer mig. Jeg ønsker at få teatrets spontanitet til at udfolde sig i det hvidglødende intense øjeblik hvor kameraet kører', siger Leigh.

Sin iagttagelsesevne bruger han til med frygtelig fryd at fremstille de mest grotesk spraglede aspekter af engelsk hverdag og hans verden er befolket af brugtbilshandlere, støjende socialarbejdere, liderlige postbude, frustrerede hjemmegående husmødre og kontorfolk. Vi er fjernt fra det idylliske Englands solbeskinnede idyl, fjernt fra det England som vi kender fra James Ivory film, mener Ian Buruma.

Ikke overraskende er han blevet beskyldt for at se ned på de miljøer og mennesker han skildrer, mennesker fra en anden klasse end hans egen. Det mener Buruma ikke er tilfældet, for Leigh skildrer ikke sine personer som bizarre skabninger, som *freaks*, og fordi han er så usentimental i sin skildring af arbejderklassen og den lavere middelklasse, er hans mennesker sjældent karikaturer. Og netop det hænger sammen med arbejdsmetoden. 'For hvis hans skuespillere kun gennemspillede klassestereotypernes manierismer og *tics*, så ville det ikke være meget andet end social satire. Satire er når alt kommer til alt kun karikaturens kunst. Hvad der gør Mike Leighs teater til så meget mere end dette, er den måde skuespillerne udvikler deres figurer på. Manierismerne, accenterne, måden at bevæge sig på danner bare ét lag af de komplekse figurer der bliver bygget op i løbet af lang tid. Det er som om Mike Leighs metode opspeeder den naturlige dannelse af personligheden: en livslang proces komprimeres ned til en måned', mener Ian Buruma.

Den Tredje Dimension

af Kim Foss

Ligesom på så mange andre felter, arbejder det computergenererede billede også i filmverdenen på indfrielsen af mediets ultimative forhåbning: skabelsen af den fuldkomne illusion. I disse Virtual Reality tider er det på sin plads med et kig på et fænomen, der var tænkt som en revolution på filmfronten, men som indtil videre er endt som et kuriøst stykke low-tech: 3-D.

Fænomenet har aldrig vundet nogen særlig udbredelse i Danmark, men det har da været muligt at se Andy Warhol's *Frankenstein* i biografen. Denne films overdrevne brug af teknikkens muligheder, giver den bedst tænkelige indføring i 3-D filmens fortræffeligheder, og ingen, der har set filmen kan vel glemme fornemmelsen af at sidde med Udo Kiers involde i skødet! TV2s seere fik også et glimt ind i 3-D'ens forunderlige verden, da stationen kørte en lille serie film i 1989, og i år blev dele af de olympiske vinterlege tv-transmitteret i 3-D.

Princippet i 3-D

Menneskets synsoplevelse er tredimensionel, så man har logisk nok haft svært ved at affinde sig med, at opleve reproducerede billeder i to dimensioner. Hvorledes man skulle gengive den tredje dimension, dybden, har været genstand for mange grublerier, og princippet i 3-D blev i realiteten udlagt for første gang af filosoffen Euklid i oldtidens Grækenland. Han påpegede, at menneskets øjne ser to forskudte billeder, der først får dybde når blikket samles i hjernen. For at formidle den tredje dimension på en to-dimensionel flade, måtte man således operere med skiftende perspektiver indenfor det samme billede, en proces som malere uden større held har forsøgt at imitere i kunsten. Det var først med udviklingen af forskellige stereoskoper i forrige århundrede, at udviklingen tog fart. Først arbejdede man med spejlkonstruktioner, men efter daguerreotypiets fremkomst i 1839 erstattedes spejlene af prismer. Dette gjorde, at instrumentet kunne placeres direkte foran øjnene, præcis som de view-vastere man kender fra turistdestinationernes souvenirbutikker. View-masteren er nærmest et sæt briller med påsatte lysbilleder, der forestiller alt fra postkort over illustrerede klassikere til udvalgte scener fra *Bambi*.

Den spæde begyndelse

De såkaldt stereoskopiske billeder, der var en slags dobbelte postkort, der i forrige århundrede blev lige så udbredte som fjernsynet er i verden af i dag. I 1858 introduceredes fremvisning af disse billeder igennem to forskudte filtre i komplementærfarverne blå og orange, der sammen ophæver hinanden, og istedet giver et hvidt lys. Bærer man derimod briller med henholdsvis blåt og orange glas, samles de to steroskopiske billeder til ét i ens opfattelse, da den del af billedet, der er projiceret igennem det blå filter ikke kan opfattes igennem det blå brilleglas og vice versa. Det samme gælder naturligvis komplementærfarverne rød og grøn, der også blev anvendt, da TV2 kørte sine 3-D film, og i det hele taget er den mest anvendte kombination.

3-D på film, første runde

Det var indlysende, at disse resultater måtte afstedkomme eksperimenter med de levende billeder, og således var der den 10. juni 1915 premiere på verdens første 3-D film i New York, mens der gik endnu 7 år før man i 1922 kunne præsentere verdens første spillefilm, *The Power of Love*, optaget i 3-D. Kreativiteten og virkelysten var stor først i tyverne, og snart sagt hver eneste film produceredes ved hjælp af en ny variation af 3-D teknikken. Selv Abel Gances berømmede *Napoleon* (1927) indrog afsnit i 3-D, der desværre blev klippet ud af den endelige version. Herefter fortog nyhedens interesse sig, og 3-D forsvandt så godt som fuldstændigt fra filmen. Selve teknikken levede nu videre i tryksager og reklamer, men navnlig i kraft af de utallige variationer af view-masteren.

Nye teknikker og afarter: Stereo-Realist...

Teknikken blev også overført til fotografiapparatet, og i 1945 startede lanceringen af kameraet, der kunne fotografere i 3-D: Stereo-Realist. Det slog øjeblikkeligt an, godt hjulpet på vej af en lang række berømtheder, der ikke alene medvirkede i reklamer for produktet men sågar oprettede en forening, The Hollywood Stereoscopic Society. Blandt stifterne var Frank Capra, og deltagerne i foreningens første konkurrence i stereo-dias talte velanskrevne folk som Joan Crawford og Cecil B. DeMille. Hysteriet kulminerede da Dwight Eisenhower i 1952 blev fotograferet i Istanbul med en Stereo-Realist i hånden. Produktet var nået til det hvide hus.

... og Cinerama

I 30'erne viste 3-D filmen sporadisk sit ansigt i Italien, Tyskland, Sovjet og USA., men anden verdenskrig fik lagt en betydelig dæmper på aktiviteterne. Efter krigen begyndte Hollywood, der efterhånden blev trængt af det nys fremkomne fjernsyn, systematisk at lede efter en metode, hvorved man kunne tage konkurreren op. I 1952 lanceredes under stort ståhej det nyudviklede Cinerama, der i hvert fald skulle tilnærme sig det tredimensionelle. Filmen blev forevist på et enormt kurvet lærred ved hjælp af tre fremvisere, suppleret af seks separate lydspor, der skulle forstærke fornemmelsen af dybde. Reaktionerne var overvejende positive, men det kunne ikke opveje systemets bagdele, der først og fremmest var af økonomisk art. Ikke alene skulle biograferne investere i de vældige lærreder, men teknikken krævede også nye fremvisere, endda hele tre af slagsen, og

Eisenhower med sit Stereo Realist kamera.

dermed afskar biograferne sig fra at vise andet end Cinerama film. På det tidspunkt fandtes der vel at mærke kun en film af den type, *This Is Cinerama* (1951) af den verdenskendte dokumentarfilm-instruktør Robert Flaherty. Filmselskaberne valgte derfor at se tiden lidt an, og behøvede heller ikke at vente længe.

3-D på film, anden runde

Den 18. juni 1952 havde den uafhængige Arch Oboler verdenspremiere på sin egen *Bwana Devil* filmet i Natural Vision 3-D, hvor man optog med to parallelle kameraer, og ligeledes projicerede igennem to parallelle fremvisere, et system som de etablerede studier havde sagt nej tak til. Filmen som sådan var under lavmålet, men reklamebrølet virkede ('Newer than Television'), og trods elendige anmeldelser tog publikum filmen med storm. Det blev startskuddet til utallige produktioner fra det skrantende Hollywood, der desværre skelede mere til pengepungen end til filmkunsten, og på den vis blev *Bwana Devil* ulykkeligvis forbilledet for de hurtigtarbejdende og lovlig driftige filmselskaber. Der var naturligvis undtagelser fra denne regel, og en af de mest vellykkede var Warners Brothers' første forsøg i genren, *House of Wax* (1953), der var en genindspilning af den klassiske *The Mystery of the Wax Museum* fra 1933. Pressen gjorde et stort nummer ud af, at instruktøren André de Toth kun kunne se med et øje, og derfor pr. definition ikke kunne opfatte 3-D, men kritikken forstummede da den færdige film kom frem. Historiens hovedperson, spillet af Vincent Price, bliver vansiret under en brand i sit voksmuseum, men genetablerer sin samling ved hjælp af døde mennesker, der hentes i lighuset og derefter shines op med lidt voks. Filmen var den første 3-D film, der brugte teknikken til filmens fordel, og ikke blot som en påtvungen teknik dikteret af kommercielle hensyn. Resultatet var ikke alene seværdigt, men skæppede også godt i kassen. Desværre tog filmselskaberne ikke det kunstneriske resultat til efterretning, men fokuserede ensidigt på 3-D filmens økonomiske potentiale, og hastede blot flere middelmådige produktioner igennem. En af undtagelserne var Universal Pictures' første udspil i 3-D, Jack Arnolds *It Came From Outer Space* (1953), der ydermere var optaget i sort/hvid (i slaglinierne kaldt 'scientifically perfected eye-resting Full-Sepia Mono-Color'!). Jack Arnold stod i 50'erne bag en række bemærkelsesværdige science fiction- og horror film, der uden de store armbevægelser fik formidlet sine sobre, men dybt foruroligende historier (ved hans død forrige år viede tysk tv ham en mindeudsendelse, mens det herhjemme vist kun var horrorfanzinet Inferno, der bemærkede hans bortgang).

It Came From Outer Space

Denne film bygger løst på en Ray Bradbury historie om en amatørastronom, der ser et rumskib lande i Arizonas ørken, men ikke formår at overbevise myndighederne om sine observationer. Først da forskellige folk forsvinder, for at vende tilbage som zombier, bliver der råbt vagt i gevær. Astronomen kommer i kontakt med rumfolkene, og erfarer at de blot har forvandlet folk, for at få hjælp til reparationen af deres rumskib, og derfor vil levere dem tilbage i den tilstand som de forefandt dem i. Den lokale befolkning sympatiserer med de strandede rumfolk og sørger for, at de uantastede kan vende tilbage til verdensrummet. Uden at overdrive effekterne lykkedes det Arnold at instruere en af 3-D filmens absolutte klassikere. Publikum tilstrømningen var enorm, og filmstudierne reagerede med en optimisme, der nærmede sig overmod. Ligesom stumfilmen i sin tid blev afløst af såkaldte 'talkies', talte man nu om 'flatties' og 'depthies'.

'Den Flyvende Objekt Fase'

Efter endnu en lind strøm af middelmådigheder følte WarnerBrothers, at de måtte restituere 3-D filmen med en gennemarbejdet indsats på mediets egne præmisser. Det blev *Charge at Feather River* (1953), der udnyttede mediets mest indlysende kvaliteter til fulde. Filmen var en ganske ordinær western, der satte en ære i at kaste økser, spyd og menneskekroppe i retning mod publikum, der dukkede sig efter bedste evne. I en legendarisk scene angribes en af hovedpersonerne af en klapperslange, hvorefter han sender en stor og velrettet spytklat efter dén og publikum. Filmen er passende blevet betegnet som højdepunktet i 3-D filmens 'flyvende-objekt fase'. I det hele taget toppede 3-D filmen i sommeren 1953, blot et år efter den primitive *Bwana Devil* tog Hollywood på sengen. Systemet mødte efterhånden modstand hos biografejerne, der dels var trætte af, at få ødelagt deres renomé af de mange elendige film, der blev budt på, men især var ved at få nok af de vel høje omkostninger, der var forbundet med visning af 3-D. Biograferne skulle ikke alene bekoste ekstra operatører og brilleindkøb, men måtte også betale helt horrible beløb i filmleje.

Cinemascope

Den største trussel mod 3-D filmen kom nu fra en helt anden kant. 20th Century Fox havde i ro og mag arbejdet videre på Cinerama idéen, som de havde forenklet og dermed billiggjort. Systemet hed Cinemascope, og bestod i al enkelhed af en såkaldt anamorph linse, der under optagelse komprimerede et meget bredt billede ind på den gængse 35mm film. Under fremvisningen blev den komprimerede film projiceret igennem samme type linse, der så gav det velkendte brede billede, der endnu anvendes idag, fortrinsvis til de mere spektakulære film. Eneste fordyrelse i forhold til almindelige film var lærredet, der skulle være dobbelt så bredt som vanligt, og dermed havde man et konkurrencedygtigt alternativ til 3-D teknikken. Filmselskaberne turde dog ikke gamble på et system alene, men udsendte produktioner i begge formater. Værre var det for biografejerne, der af naturlige årsager måtte træffe et valg, der meget nemt kunne resultere i økonomisk ruin. 20th Century Fox var selv i tvivl, og lancerede

Til venstre viser Hitchcock den kæmpetelefon, der blev brugt til indspilningen af Dial M for for Murder. Side 21: 3-D har haft begrænset succes i tv-mediet, men af og til virker det over al forventning.

uden den store entusiasme en af de bedre 3-D film, *Inferno*. Usikkerheden bredte sig til Warner, der oprindeligt havde annonceret, at såvel *A Star is Born* (1954) som *East of Eden* (1955) skulle optages i 3-D, en beslutning man klogeligt afstod fra at gennemføre. Den første Cinemascope film, *The Robe* (1953) af Henry Koster, kunne trods store indtjeninger ikke slå 3-D filmen fuldkommen af banen, og blev blandt mange andre 3-D produktioner fulgt op af MGMs store satsning, Cole Porter musicalen *Kiss Me Kate* (1953). Vanen tro blev denne kvalitetsfilm fulgt op af en række mildt sagt elendige tiltag, der atter var med til at undergrave 3-D filmens kredibilitet. De store selskaber måtte endnu en gang træde til med kunstigt åndedræt, og således fulgte Warner trop med John Wayne i den ganske vellykkede *Hondo* (1953), mens Universal bragte Jack Arnold tilbage i spotlyset med kultklassikeren *Creature From the Black Lagoon* i begyndelsen af 1954. Arnold samlede sit hold fra *It Came From Outer Space*, og satte sig så for at løse problemet med at filme et undersøisk monster i 3-D. Løsningen blev to parallelle Ariflex-kameraer i en vandtæt beholder, mens det færdige resultat som noget helt nyt blev præsenteret på én strimmel film igennem én fremviser. I stedet for to forskudte billeder igennem hvert sit farvefilter, lagde man farverne i hvert andet billede, hvilket ikke alene sparede biograferne en operatørløn, men også eliminerede muligheden for asynkron kørsel. Navnlig det sidste kunne være en pest for publikum, der nemt kunne få ødelagt en hvilken som helst forestilling af uopmærksomme operatører. *Creature From the Black Lagoon* er den klassiske historie om skønheden og udyret, i Arnolds regi flyttet til Amazonjunglen, hvor monsteret (halvt mand, halvt fisk) efterstræber den arkæologiske ekspeditions eneste kvindlige medlem. Det arketypiske monster er både truende og følsomt, alt efter opponentens køn, og filmen blev da også markedsført med følgende slaglinie: 'Centuries of Passion Pent Up in His Savage Heart!'.

De sidste krampetrækninger

Denne fine indsats kunne ikke dæmme op for 3-D filmens langsomme hensygnen i efteråret 1954. De store selskaber lancerede efter tur deres sidste anstrengelser i genren, og Warner Brothers, der fra *House of Wax* til *Hondo* havde stået for nogle af de ypperste bedrifter, sluttede passende af med endnu et mindeværdigt værk, Alfred Hitch-

cocks *Dial M for Murder* (1954). Hitchcock vendte manuskriptets begrænsninger (der er praktisk taget tale om et filmet teaterstykke, der kun gør brug af én location) til sin fordel. Ray Milland iscenesætter mordet på sin kone spillet af Grace Kelly, og selvom hele filmen foregår i deres hjem, formår Hitchcock med enkle midler at levere spændingsmomenter nok til at holde én fast i sædet. Hitchcocks bidrag til 3-D filmen er måske også genrens mest vellykkede, men lige meget hjalp det. Jack Arnolds *Revenge of the Creature* var den eneste produktion i 3-D i 1955, og der skulle gå flere år før man atter vovede pelsen.

3-D filmen i vor tid

Den meget sporadiske filmproduktion i 3-D har siden budt på ganske få højdepunkter, og som regel af mere tvivlsom art. Francis Ford Coppola debuterede i 1962 med en halvpornografisk sag, *Bellboy and the Playgirls*, der delvis var optaget i 3-D. I 1968 lanceredes *The Stewardesses*, et halverotisk makværk, der trods sine manglende kvaliteter slog alle indtjeningsrekorder for 3-D film. Som en logisk konsekvens af filmens succes, søgte uafhængige producenter uden større held at koble 3-D med pornografi. Langt bedre gik det Andy Warhol's *Frankenstein* (instrueret af Paul Morrisey) fra 1974, som helt exceptionelt var en succes på såvel det kommercielle som det kunstneriske plan. Filmen er en kærlig parodi på horrorgenren, men leverer samtidig varen, så selv de mest hærdede splatterfans går tilfredse hjem. Udo Kier spiller den nekrofile Baron (To know death, one must fuck life in the gall bladder!), der på karikeret Frankenstein-manér søger at kreere et superpotent overmenneske, men ved en fejltagelse snupper hjernen (med en hæksaks) fra en from og libidoforladt person. Morrisey kom, i følgeskab med Monty Python, den grafisk udpenslede splatterfilm i forkøbet, og ramte ganske præcist den nerve i folk, der blandt splatter-teoretikere går under betegnelsen 'angstlyst'. Den bevidst campede film delte (kult)publikum med film som *The Rocky Horror Picture Show*, men formåede samtidig at komme ud i almindelig, kommerciel distribution, og blev efter The Stewardesses den mest indtjenende film i 3-D filmens historie. Desværre er det ikke blevet til det store på filmfronten siden da. *Jaws* og *Friday the 13th part 3* kom i 3-D først i 80'erne, men ellers synes mediet kun at leve på TV og video.

På hjemmefronten

Udover den sporadiske genkomst ved vinterlegene i Norge, hvor der i legenes hjemland blev solgt over 600.000 briller, gjorde 3-D sidst væsen af sig ved udgivelsen af videoen Pornografiske Eksperimenter. Refrænet lød: 'Deltag selv', og kassetten praler bl.a. af en pige 'der skamløst anal-onanerer, mens hendes ben simpelthen kommer bragende ud af tv'et i en kanon 3-D effekt uden lige'. Videoens bagmænd gik på bedste exploitation-manér så langt, at de åbnede en butik i København, der udelukkende havde til formål at sælge dette ene produkt. Ellers gjorde TV2 som nævnt et friskt forsøg i foråret 1989, hvor der blev solgt over en halv million 3-D briller til danske tv-seere. Man viste først et dokumentarprogram om 3-D, og fulgte så op med spillefilmene *Dial M for Murder* og *Kiss Me Kate. House of Wax*, der var programsat, måtte udgå da man ikke kunne tilvejebringe masterbånd i tilstrækkelig god kvalitet. Titlerne var velvalgte, men ifølge programredaktør Peter Wolsgaard var den tekniske kvalitet ikke god nok til tv-visning, så trods høje seertal nøjes han med at betegne forsøget som en 80% succes. New Yorkeren Larry Lamé, der tidligere har turneret i Europa og USA med diverse 3-D lysbilledshows, mener heller ikke, at det er nemt at gøre sig i 3-D. Hans største indsigelse går nu ikke på det rent tekniske, men snarere på filmenes kvalitative mangler. Samme Lamé kommer iøvrigt til Europa med sit show i løbet af forsommeren, hvor han i givet fald vil vise eksempler på mere vellykket 3-D. Vil man have stillet sin sult her og nu, kan man erhverve *Freddy's Dead*, der er den sidste film i *Nightmare on Elm Street*-serien. Videoversionen lader sin kvindelige helt bekæmpe Freddy iført 3-D briller, og naturligvis følger der briller med videoen, så man ved selvsyn kan opleve mareridtets slutning i 3-D Freddy Vision!

Fremtiden

Det er ganske betegnende at 3-D i sin gammeldags facon bedst står sig over kortere intervaller, og kun så længe gimmick'en og nyhedens interesse kan opretholdes. Publikum tager gerne 3-D brillerne på ved særlige lejligheder og begivenheder, men i det lange løb er konstruktionen tilsyneladende for klodset, hvilket mediets meget kortvarige opblomstringer kun understreger. I sin mere højteknologiske form findes 3-D godt nok som computerprogram, i holografi og i primitiv form i cyberspace, men det er endnu ikke lykkedes at overføre teknikken til filmstrimmelen, selvom japanerne flittigt eksperimenterer med et fjernsyn, der ikke kræver briller. Et sådant apparat vil ifølge pålidelige kilder i Danmarks Radio koste flere hundrede tusinde kroner, og vil derudover kræve milliardinvesteringer i kabelnettet, så den fuldendte tre-dimensionelle syns- og billedoplevelse ligger stadig et sted ude i fremtiden.

Glemte kontinuitetsfaktorer i tysk film

af Carl Nørrested

Helmut Käutner og Wolfgang Staudte er to centrale og i dag næsten glemte instruktører i tysk film. De har begge deres udgangspunkt i Det Tredie Riges filmklima, men kun Käutner opnåede en kunstnerisk profil inden dets ophør i 1945. Begge blev de centrale skikkelser i genopbygningens film og prøvede stedse i det splittede Tyskland at hævde en samtidsorienteret humanistisk filmkunst – med meget vekslende held.

Helmut Käutner 1939-45

Helmut Käutner blev født 1908 og stammede fra en borgerlig familie i Düsseldorf. Faderen faldt i Første Verdenskrig og moderen døde kort efter. Käutner blev både knyttet lidt til universitetsmiljøet i München og tidligt i 30'erne til tysk kabaret – Die vier Nachrichter (31), hvor han optrådte sammen med Kurd. E. Heyne, Hans Karl Rohrer (Bobby Todd), Werner Kleine og senere Frank Norbert (Norbert Schultze). Sammen med de øvrige tre Nachrichter sås han som matros i filmkomedien *Kreuzer Emden* (32).

I 1934 blev Käutner gift med Erica Balqué, der senere optrådte som skuespiller i hans *In jenen Tagen* (47) samt *Käpt'n Bay-Bay* (53) og derefter fungerede som hans instruktørassistent indtil den helt fejlslagne *Schwarzer Kies* (61), mens hun selv samme år som første kvindelige instruktør i efterkrigstidens Tyskland debuterede med den forholdsvis ubemærkede *Zu jung für die Liebe*, hvor Käutner optrådte som anklager.

Via lederen af Bavaria Film i München, Hans Schweikart, blev Käutner leverandør af komediemanuskripter og debutinstruerede i 1939 *Kitty und die Weltkonferenz* for Terra Film i Berlin, efter at have fungeret som instruktørassistent for Peter Paul Brauer. Filmen har tydeligt, med besparelser, lagt sig op ad publikumsuccesen *Der Kongress Tanzt* (31) – dog uden operetteintentioner. Den udspiller sig i Lugano (locations ved Millstädter See, Deutsche Ostmark), hvor Hotel Edens servicestab bestående bl.a. af den millionærjagtende svejtiske manikøse (Hannelore Schroth) og hotelportieren (Paul Hörbiger) faktisk repræsenterer det eneste stykke reelle arbejde ved en af de talrige samtidige, helt frugtesløse politiske konferencer i Folkeforbundets regi. 'Weltwirtschaft' – implicit nedrustning – er emnet. 'Fredskonference' har manuskriptforfatteren Käutner under ingen omstændigheder turdet kalde den. Wienerportieren Paul Hörbirger har enorm respekt for Folkeforbundet, som han giver reverens ved ærbødige citater fra Gustav Stresemann, men kan samtidig se, at det har spillet helt fallit. Den tidligere pragmatiske rigskansler og udenrigsminister, bagmanden for Locarno-traktaten i 1925, der tillige i 1926 fik indlemmet Tyskland i Folkeforbundet, blev ellers effektivt fortrængt i Det Tredie Rige. Som i *Kongressen danser* optræder despekt for politik og (engelsk) storkapital, der åbenlyst spekulerer i den latinamerikanske satellitstat Cobradors oliebeholdninger, men der næres håb for de amorøse møder konferencen afstedkommer. Englænderne er punktlige og formelle, men ikke til at stole på og befinder sig bedst i de tåger der konstant råder i London. Den engelske minister Sir Horace (Fritz Odemar – ikke uden visse lånte karakteristika fra Chamberlain) flirter intenst med Kitty, men bliver i sidste ende blot årsag til, at hun får sin rette udkårne – en hollandsk journalist. Sir Horace kan da konstatere, at denne konference ikke var helt forgæves.

Venlige bagateller, men unægteligt afgivet på et skæbnesvangert tidspunkt. Filmen havde premiere i Stuttgart i august 1939, før krigens udbrud. Den 3. november samme år kom den til Berlin og blev forbudt tre dage efter, rimeligvis på grund af Sir Horaces menneskelige egenskaber.

Käutner og krigsmobiliseringen

Käutner drog ingenlunde i indre emigration, men forblev leveringsdygtig indenfor de genrer der var mest nødvendige i mobiliseringen af den totale krig – komedien og melodramaet. I 1940 samarbejdede han bl.a. på komedien *Kleider machen Leute* med en af Tysklands populæreste skuespillerkræfter Heinz Rühmann, der havde sit eget produktionsselskab hos Terra. Käutner var i stand til at levere en vare, der i rimelig grad mindede om det i realiteten savnede Hollywood, hvad især komedierne *Auf Wiedersehen, Franziska!* (På gensyn, Franziska, Terra, 41), *Wir machen Musik* (Så swinger vi, Terra, 42) og i mindre grad melodramaerne *Anuschka* (Storbyens malstrøm, Bavaria, 42) og *Romanze in Moll* (Det gådefulde smil, Tobis, 43) vidnede om.

Modellen til *Auf Wiedersehen, Franziska!* er tyvstjålet fra MGMs stort anlagte, men leddeløse Clark Gable-komedie *Too Hot to Handle* (Først på pletten, 38). Filmen er fortalt med en vitalitet der ikke står tilbage for det amerikanske forbillede. Journalistens (Hans Söhnker) altfortærende, driftbetingede omverdensappetit er retfærdiggjort i hans ansættelse ved et amerikansk agentur. Amerikansk ureflekteret livsappetit var for Sovjet som for fascisterne et absolut forbillede: Var det ikke viljen til 'lebensraum', der havde skabt United States of America, modsat Europas mudrede nationalisme? Den bayerske pige (Marianne Hoppe), som reporteren konkret forelsker sig i igennem sin kamerasøger, er datter af en professor i hjemstavnsforskning, som meget kortsy-

Krigstiden smitter af på paradisbilledet i Käutners Syndefaldet (48). Herover: Auf Wiedersehen Franziska! (41).

net vil have hende afsat til en trist antikvitetshandler. Næ, hun skal netop i familiedannelsen give den dynamiske maskuline livsdrift rødder via hjemstavnen. Det får helt konkret udtryk i hendes jordbundne fremstilling af børnelegetøj, samt – for at det ikke skal være løgn – en falloslignende kopi af løvefontænen i Alhambra.

I begyndelsen bryder journalisten rastløst op til Franziskas store fortrydelse – og det selv efter ægteskabets indgåelse – bl.a. til eksotiske mål (Tyrkiet, Sydamerika, Shanghai), som blot cementerer hans germanske selvfølelse.

Da tyskerne rykker ind i Polen, får han endelig ren tysk ansættelse ved et Propagandakompagni 6.9.1939. For første gang får hans opbrud en mening som 'pflicht', mens fortiden fordamper som ungdommelig sensationslyst (USAs holdningsløse eventyrlyst). Da endelig kan Franziska som moder hengivent udbryde: 'Auf Wiedersehen, Michael…' Filmen kan tillige opfattes som en moralsk opdatering af en af 30'ernes store dekadente tyske (jødiske) filmsucceser, Paul Czinners *Ariane* fra 1931 – fra 'feminin' afmagt til 'maskulin' beslutsomhed. I denne samtidsfilm blev den rodløse russer Ariane (Elisabeth Bergner) opdraget i schweizisk kostskolemiljø, offer for det inkarnerede produkt af den Berlin'ske borgerlige kultur, den ansvarsløse aldrende levemand (Rudolf Forster), der dog til slut tager hende til sig. I *Auf Wiedersehen, Franziska!* er parret jævnaldrende. Kvinden har rødder i heimat og giver sammen med fædrelandsfølelsen mening for den rodløse mandlige eventyrer, så de begge kan være motiverede til børneopdragelsens forpligtelser i det genrejste Tyskland.

Denne film er det nærmeste Käutner (manus. af Käutner og Curt Johannes Braun) kom til det fascistiske propagandaapparat og den eneste film af ham, der blev forbudt af den allierede militærregering. I retsopgøret påstod han, at den eksplicitte propaganda var blevet tilføjet senere efter et direkte krav fra Propaganda-ministeriet. Käutner var igen i 1957 sammen med C.J. Braun samt Georg Hurdalek på manuskriptet til samtidsversionen af *Franziska* (uden 'auf wiedersehen'), nu instrueret af vennen Wolfgang Liebeneiner.

Wir machen Musik (Eine kleine Harmonilehre) kan slet ikke leve op til sine amerikanske forbilleder. Den forlener plumpt træk fra Mark Sandrichs Fred Astaire/Ginger Rogers-musicals med bastant intensiveret vulgaritet hentet hos Busby Berkeley. Det går helt galt, da en flok strømpebåndspiger tramper rundt på et kæmpeklaviatur i nummeret 'Ich hab' dich, und du hast mich' (musik: Peter Igelhoff og Adolf Steimel). Filmen er et af Det Tredie Riges talrige hyldester til 'Gebrauchsmusik' (pop-musik), hvor filmen i overensstemmelse med det rådende 'Nachwuchsprogramm' (d.v.s. samfundsrekruttering af ungdommen), tilskynder kunstnerspirer til hurtigt at finde deres rette hylde; at det ikke er nedværdigende at skabe schlagere fremfor opera, begge discipliner fordrer talent. En barpianist med kunstnerdrømme (Viktor de Kowa) kan intet skabe, da han bruger al sin energi på en højstemt opera 'Lukretia Borgia'. Han knækker halsen på operaen, men bliver støttet af sin veninde (Ilse Werner) til, med vennernes hjælp, atter at kaste sig ud i de synkoperede rytmer.

Käutners rette hylde var som for kollegaerne Veit Harlans og Detlef Siercks (der efter 1937 via Italien, Østrig og Holland udvandrede til USA som Douglas Sirk) melodramaet. *Anuschka*, bl.a. optaget på de nyerobrede tjekkiske Barrandow studier, virker i sin skildring af Wien ved århundredeskiftet som et forstudie til *Romanze in Moll* og svinger uegalt mellem melodrama, komedie og kriminalplot. Filmen har påfaldende komplicerede kamerakørsler og mange analoge og kontrastfulde overgange i gennemført continuity. Hilde Krahl er anbragt i en traditionel Paula Wessely-rolle som det stolte, ædle bondepigetyende, der står megen ond borgerskabsskepticisme imod, for til sidst at genvinde sin ære og rykke tilbage til gården på landet.

Ægtemanden (Paul Dahlke) kommer hjem og taler til sin kone (Marianne Hoppe), der faktisk har begået selvmord. Käutners Romanze in Moll (43).

Med *Romanze in Moll* er Käutner retrospektivt dybt kontroversiel. Det blev måske nok konstateret i 1943 som 'defaitisme', men meget kunne tilgives når handlingen udspillede sig i Paris i 1870'erne og Tyskland havde oplevet slaget ved Stalingrad. Käutners udgave af Guy de Maupassants novelle 'Les Bijoux' (forteksterne anfører kun 'efter en idé af Willy Clever'), anser jeg for hans mest sublimt gennemarbejdede film med tydelige mindelser om Carné/Preverts poetiske realisme. Desuden ligger den indholdsmæssigt på linje med Paul Czinners Elisabeth Bergner-film *Der träumende Mund* (bygget over Henry Bernsteins 'Melo'), mens *Auf Wiedersehen, Franziska!* ligefrem tog afstand fra denne tradition. Det er historien om den egentlig godmodige, pligtopfyldende bogholder (Paul Dahlke), der kluntet negligerer sin kones (Marianne Hoppe) kunstneriske og erotiske afsavn. Hun falder for en forstående elsker (Ferdinand Marian), der faktisk er skildret positivt.

Kvinder som driftbetingede væsener var et af de store dilemmaer i fascismens film. Driften er altid skildret som en irrationel kunstnerisk kreativitet, imod de retlinede paternalistiske borgerskabsnormer. Retteligen burde den borgerlige afstraffelse være i højsædet hos det fascistoide system, men det er faktisk sjældent tilfældet i Det Tredie Riges film. Ibsens 'Et dukkehjem' fik da osse sin version under Krigen (*Nora*, 44, I: Harald Braun), men hertil og sjældent længere – og den svarede jo til den borgerlige moral ved århundredeskiftet og ender i 44-versionen sågar med forsoning. Mønstret er

som regel: De kvindelige drifter undertvinges positivt af den mandlige potens (der så til gengæld nærmest er et 'samfundskrav') til hjemmets blomstring ved barnets fødsel. Pligtsyndromet ved man faktisk sjældent hvad man egentlig skal stille op med.

Æstetisk er *Romanze in Moll* en nydelse, kun lidt skæmmet af konventionel underscoring (Werner Eisbrenner), men sjældent er et filmisk miljø ved diskret kontrollerede reallyde blevet sanset så godt – bemærk t.ex bogholderes knirkende sko – naturligvis et forstærket irritament for fruen.

Filmen berettes raffineret via adskillige fortællerkneb, idet udredningen opleves via manden, efter at konen har begået selvmord. Hans efterforskning udgår fra et efterladt smykke, der end ikke udløser ondskabsfulde jødekarikaturer, skønt smykket vandrer mellem flere marskandisere. I sin puslespilsstruktur forekommer det faktisk slet ikke usandsynligt, at Käutner skulle have kendt til *Citizen Kane*s eksistens.

Fotograferingen af Georg Bruckbauer er af grafisk og koreografisk verdensklasse, der sjældent fortaber sig i virtuoseri. Indledningen er eksempelvis en citatværdig ubrudt sekvens, der er afpasset borgerstuernes permanente, gråsorte dunkelhed. Filmen indledes faktisk med en ouverture af koncertstykket Romanze in Moll (af Lothar Brühne), hvorpå forteksterne står på baggrund af antydede måneskyer. Ved teksternes afslutning toner musikken over i almindelig underscorende suppedas (Eisbrenner) og en kirkekuppel mellem hustage toner frem i mørket. Kameraet panorerer mod venstre over hustagene og tilter ned i beboelsesgaden, idet man ser en mand (Paul Dahlke) gå mod en husblok til venstre, hvor han passerer ind gennem hoveddøren under en tændt gaslygte og hans skridt høres tydeligt. Kameraet tilter blot en anelse op og panorerer derpå videre til venstre. Vi ser gennem et vindue, hvor et blafrende gardin dækker indsynet i højre rudehalvdel. Kameraet kører ind gennem vinduets åbne venstre halvdel og vi ser Ilse Werner ubevægelig liggende i sengen belyst af en petroleumslampe, idet kameraet både fortsætter mod venstre samt frem mod Ilse Werner, mens mandens nøgleknippe høres i dørlåsen og kameraet derpå langsomt panorerer til højre mod sengebordet, hvor

Til højre: Helmut Käutner omgivet af sin tekniske stab. Nederst på siden: To gæve lastpramdragere i Käutners Unter den Brücken (45).

hendes afsked-med-livet-lap langsomt falder til gulvet. Først da klippes til ægtemanden der tænder gaslygten i entreen.

Filmen er fuld af mindeværdige sekvenser og man skal lede længe efter en instruktør der forstår at kreere så sanset studieatmosfære med bemærkelsesværdige dekorationer af Otto Erdmann og Franz F. Fürst.

Heimat-filmens rodfæstethed og sømandens rastløshed

Med *Grosse Freiheit Nr. 7* (La Paloma, Terra, 44) søsattes den småsentimentale Reeperbahnsyngende Hans Albers-type, som man skulle trækkes med i mange ulidelige efterkrigsvammelheder, fx. Käutners egen *Käpt'n Bay-Bay* (53), *En sømand i Hamburg* (54), *Das Herz von St. Pauli* (58) – sågar i smuk Agfacolor. 'Nr. 7' blev tilføjet titlen så man ikke skulle opfatte den som en programmatisk vits i 1944, for frihed var der næppe mange der følte. Kvarteret Grosse Freiheit var navngivet efter en greve, der i 1601 gjorde området til et fristed for alle konfessionelle retninger.

Heimatfilmens rodfæstethed afløstes i krigens slutning naturligt af sømandens rastløshed, hvor genrens fortrængte mønstre langtfra fornægtede sig: Men *La Paloma* er faktisk en ganske seværdig film. Tre matroser (med mindelser om Nachrichterne – den ene spilles af Käutner) går i land og møder i forlystelsesgaden Grosse Freiheit deres gamle sejlerkammerat Hannes (Hans Albers). Han er strandet i mandfolkesentimental værtshussang, fordi hans bror stjal pengene han skulle bruge til at uddanne sig til kaptajn for. Broderen hidkalder ham til sit dødsleje og beder ham tage sig af sin svigtede bayerske kæreste (Ilse Werner). Provinsskildringen er påfaldende negativ, idet man sladrer om hendes 'uægte' barn. Hannes lader hende flytte ind i sin ungkarlelejlighed og forelsker sig i hende (den danske titel er Hannes kælenavn til hende), især grundet den omsorg hun bibringer hjemmet. Parringsvalget driver hende imidlertid i armene på en jævnaldrende værftsarbejder (Hans Söhnker) og de tre venner hiver atter Hannes ud på langfart med deres gamle skude. Det er aldrig for sent at bryde op, når man ikke har fundet sine rødder.

Filmen kan ikke rigtigt tidsfæstes og man lod den forbyde i Tyskland (dog med eksporttilladelse) indtil kapitulationen, da hele Reeperbahn lå i ruiner. En anden forbudsårsag var måske filmens store spiritusforbrug samt forekommende prostitution.

Unter den Brücken lå færdig marts 1945. Originalnegativet gik tabt, men kopier havde nået Sverige og Svejts, således at Europapremieren kunne finde sted i Locarno 1946, hvor Versaillestraktatens demilitariseringsbestemmelser for Rhin-området var blevet undertegnet i 1925. Først i 1950 blev den vist i Tyskland. *Unter den Brücken* er en særegen blanding af fransk poetisk realisme, inspireret af Jean Vigos *L'Atalante* (efter forlæg af Leo de Laforgue 'Under Paris' broer') og et forvarsel om den æstetik, der kom til at præge den italienske neorealisme (bemærkelsesværdigt locationfoto af Igor Oberberg), fordi der simpelthen ikke eksisterede studier længere.

Ragnarok har motiveret Käutner til en idyllisk, krigsfri såre poetisk folkekomedie: en lidt sødladen film i flodbådsmiljø, hvor alle har tiltro til hinanden og ubekymrede krydser landegrænserne. Denne fortrængende arbejderidyl var åbenbart hans forfængelige håb for et kommende Tyskland. Det var så sandelig hvad han på langt sigt fik – og det i mangefold. Der er ikke noget decideret fadt og fladt over *Unter den Brücken*, men temmelig mange vanebetingede folkekomediekonventioner. En pige (Hannelore Schroth) der er flov over at have stået nøgenmodel for kunstnere, kaster fra en bro sin løn i Spree. Det ser de to slæbeskipperkammerater (Carl Raddatz og Gustav Knuth), der tror de overvæ-rer et selvmordsforsøg og tager hende med på båden Liese-Lotte hvorefter de begge forelsker sig i hende. Båden forvandles naturligvis til et hjem mens hun er ombord. Skipperne enes om at den udkårne skal slå sig ned med hende i byen og den anden overtage båden, men forenes – efter en forsøgsudflytter-periode med udsigt til en gavlreklame og trist job i et Kartoffelpuffer-Bäckerei – i en lykkelig permanent trekant. Et krigsramt Tysklands svar på *Design for Living*.

Der er et sært uforløst dybdepsykologisk plan i filmen, som især antydes i forteksternes mange bro-wipes set fra båden: Hvad har broer som tilflugtshuler ikke betydet i den sidste fase af krigen? Denne etableringssekvens forløses i lyden fra det åbne hav. Båden sejler åbenbart mellem Potsdam og Berlin (der postuleres helt intakt). Netop de intense sansninger (bådens klukken og knirken – atter en suveræn brug af reallyd), der gøres opmærksom på af Raddatz til pigen 'jene Musik zum Entschlafen, wenn man weiss was es ist...', er netop den tryghed der tilskynder hende til at flygte. På sin vis ligger tabet af uskyld som en mulig metafor for et krigstraume. Det permanente opbrud erstatter germansk rodfæstethed, for heimats 'Blut und Boden'. Ja, man bryder sågar op fra Tyskland mod Rotterdam, men Rotterdam indbefatter trods alt ikke visheden om det åbne hav. De fleste tyskere vil nok uhjælpeligt tænke på Rhinen?

Immervæk er der et gigantisk indholdsmæssigt spring mellem *Auf Wiedersehen, Franziska!* og *Unter den Brücken*.

Wolfgang Staudte 1943-45

Wolfgang Staudte, der er født 1906, var søn af et skuespillerægtepar fra Saarbrücken, der brød op og tog til Berlin i 1912. Moderen døde forholdsvis tidligt. Wolfgang lagde et ingeniørstudium i Oldenburg på hylden for at blive skuespiller i Berlin fra 1926, hvor han blev tilknyttet den radikale Volksbühne. Her optrådte faderen Fritz Staudte.

I 1930 lagde Wolfgang stemme til Kemmerich (Ben Alexander) i Lewis Milestones tyske version af *All Quiet on the Western Front* og fik mindre roller i flere film. I 1933 fik han, grundet sin tilknytning til Volksbühne, inddraget sin skuespillertilladelse med delvis virkning fra 1935. Derpå kastede han sig over fremstilling af reklamefilm – bl.a. for Autounion (jvf. titlen *Deutsche Siege in drei Erdteilen's* (37) spillen på fascistoid propaganda). Hans småroller i flere propagandafilm var det eneste der gav Staudte problemer efter krigen (jvf bl.a. *Pour le Merité* (Ritter, 37), *Drei Unteroffiziere* (Hochbaum, 39), *Jud Süss* (Harlan, 40), *Jungens* (Stemmele, 41), *...reitet für Deutschland* (Rabenalt, 41). Blot at figurere på rollelisten i *Jud Süss* var i 1945 beskæmmende, selvom Staudte nærmest tilhørte komparseriet. Han figurerer eksempelvis overhovedet ikke i det udførligt crediterede danske UFA-program. Staudte har i et interview i sin monografi fra Deutsche Kinemathek (74) – der forøvrigt er en af de få kilder til instruktøren – anført at han havde valget mellem at optræde i disse film, eller blive sendt til fronten. Der var forøvrigt ingen der drog hans antifascisme i tvivl i efterkrigstiden, men skytset blev brugt flittigt i sladderpressen.

Gennem Nachwuchsförderung spillefilmdebuterede han i veteranalder for Tobis med *Akrobat Schö-ö-ön* (Akrobat oh!, 43). Cirkusartisten Charlie Rivel blev forsøgsvis lanceret i en Buster Keaton-lignende stum rolle, der med møje og besvær begrundes som numre i et helt forvrøvlet forløb. At Rivel som nattevagt absolut ikke hurtigere bliver erkendt som artist i Det Tredie Rige, er det eneste bemærkelsesværdige ved filmen. Den er ekceptionelt uinspireret fotograferet af *Romanze in Molls* fotograf Georg Bruckbauer.

Staudtes eneste interessante fuldførte film inden krigens slutning var den forbudte bureaukratisatire *Der Mann, dem man den Namen stahl* (45),

Charlie Rivel som akrobat i Staudtes Sch-ö-ö-n (43).

skrevet i samarbejde med Josef Maria Frank. Filmen gik senere tabt og blev stadig med svigtende satirisk brod genindspillet efter krigen for DEFA – nu efter idé af Frank med manus af Staudte som *Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.* (48). Der var flere gengangere på rollelisterne bl.a. Axel von Ambesser som Fridolin Biedermann.

Frau über Bord (45), en efterladt Heinrich George-komedie med manus af den flittige C.J. Braun, blev instrueret af Staudte, men blev sidenhen i 1952 uden hans medvirken udsendt stærkt bearbejdet som *Das Mädchen Juanita*.

Det bedste man kan sige om Staudte som filmskaber i Det Tredie Rige er, at de film han fik udsendt, var helt ligegyldige.

Besættelseszoner og film

Efter Hitlers selvmord 30.4.1945 overtog Grossadmiral Dönitz krigen til den betingelsesløse kapitulation og stod for den Geschäftsführende Reichsregierung i Mürwick, der 30.8.45 blev overtaget af Der Allierte Kontrollat. Allerede fra 12.5. havde de Allieredes Overkommando gennem Gesetz 191, Nachrichtenkontroll-Vorschrift Nr.1 ansvaret for spredning på tryk, teater, film, radio, teater og musik i hele Tyskland. Efter Tysklands länders opdeling til fire Besættelseszoner den 5. juni blev ledelsen af disse forestået af militærguvernører.

Militærguvernøren var leder af Kontrolkommissionen, der var opdelt i flere afdelinger. I de tre vestlige zoner var den vigtigste Information Control (Efterretningskontrol) - herunder det ideologiske overopsyn med det samlede filmudbud. Kontrollen var speciel nidkær i vestzonerne, hvor man hurtigst muligt ville tilvejebringe underholdning. Meget kunne tilbydes ved at frigive hovedparten af nazismens hovedløse eskapistiske komedier, hvilket da osse skete. Briterne og amerikanerne producerede dog tillige genopdragelsesugerevyen *Welt im Film,* der fra september 1945 blev fremstillet i München. Licenser til filmproduktion var man til gengæld mådeholdne med, da især amerikanerne frygtede kapitalkoncentration og derfor vægtede hver enkelt licensansøger og kontrollerede tidligere medlemskab af NSDAP. Vestmagterne demonstrerede en nærmest racistisk skepsis overfor det tyske folk. Frank Capras (ucrediteret) GI-informationsfilm *Your Job in Germany* (45) er nok den mest ondartede anti-tyske vestlige propagandafilm, der pointerer, at amerikanerne i Tyskland udelukkende er soldater, ikke gæster. De bedes så vidt muligt undgå kontakt med det tyske folk, så tyskerne ikke tarveligt kan spille på amerikanernes letvakte følelser, 'because, they are only sorry, because they lost the war'. Den første vestzonefilm var Helmut Weiss' ligegyldige komedie *Sag die Wahrheit,* der blev udsendt 20.12.1946 via den Britiske Zone og fortrinsvis bestod af materiale, der allerede var indspillet under krigen.

Østzonen havde primært set sig gal på nazismens dæmonbesatte ledere, der havde vildført et helt folk.

Wolfgang Staudte på arbejde i instruktørstolen.

Derfor fik nazismens erklærede modstandere og senere rensede kollaboratører nemmere muligheder for at arbejde med film i Østzonen. Her lagde man mest vægt på de opdragende film, fortrinsvis synkroniserede udgaver af stalinistisk propaganda. Her var osse mulighederne for konfessionelle film, så længe de ikke forekom censurstridige. Det Tredie Riges bedste studier lå i Østzonen, i Babelsberg og der arbejdede man henimod studie- og produktionskoncentration på statsbasis.

Film i genopbyggelsens tegn blev de tydeligste markører af den kolde krig, der fik sit mest konkrete udtryk i oprettelsen af statsmonopolet DEFA maj 1946, baseret på tysk og russisk aktiekapital (Herom kan man læse i Eva Jørholts artikel Kosmorama 197).

Efterkrigstiden: øst og vest

I 1945 havde Staudte udarbejdet en synopsis til 'Der Mann, den ich töten werde' baseret på en personlig traumatisk oplevelse fra krigens slutning. En fuld SS-mand, der havde truet Staudte med en revolver for at være socialistsympatisør, var blevet dysset ned af sine venner og dernæst havde SS'eren uanfægtet sentimentalt rablet om det apotek han ville åbne, når krigen var slut. Det var disse psykiske koblinger af agression og borgerlig gemytlighed Staudte var på vagt overfor, som han simpelthen anså for fascismens vigtigste potentiale (jvf. interview i 'Wolfgang Staudte', 74 s. 35f). Oplevelsen udgjorde grundstammen til hans nærmest symbolistiske manuskript *Die Mörder sin unter uns* (Morderne iblandt os...). Staudte kunne ikke få det afsat i den engelske besættelseszone, hvor han boede, skønt han havde opnået engelsk firmalicens, omend uden startkapital.

I august 1945 var der i Østberlin opstået et såkaldt 'Filmaktiv' bestående af fem tyske desertører fra Det Tredie Rige, som havde nået Sovjet under krigen. De blev drivkraften for oprettelsen af DEFA. Som erklæret antifascist blev Staudte 17.11.1945 sammen med 40 andre tyske filmfolk af Zentralverwaltung für Volksbildung indkaldt til at definere DEFAs formålsparagraffer, hvor man bl.a. blev enige om at producere eksplicit antifascistiske film.

Vinteren 1945 arbejdede Staudte som instruktør for Filmaktivet på den aldrig realiserede Friedrich Wolf-film 'Kolonne Strupp'. For den sovjetiske militæradministration instruerede han samme år den første tyske eftersynkroniseringsopgave efter krigen: Sergej Eisensteins *Ivan den Grusomme.* Dernæst var det tid for Østzonens første spillefilm *Die Mörder sind unter uns,* der da Østzonen ikke havde noget decideret pre-

mierebiografteater fik premiere i den nye Staatsoper zu Berlin (det forhenværende Admiralspalast) 15.10.1946.

Ved sin demonstrative vilje til selvopgør betød filmen et øjeblikkeligt gennembrud for tysk film i de tidligere besatte lande, mens den til gengæld ikke var vellidt i den allierede militærzone. Her fik den først premiere juli 1948, i Bochum (dog tidligere vist i den franske zone, april 1947 i Baden-Baden).

De virkelige omgivelser, det af fotograferne Friedel Behn-Grund og Eugen Klagemann fortolkede, symbolistisk besjælede, ofte skævvinklede ruinlandskab, medførte den sidenhen forhadte genrebetegnelse 'Trümmerfilme' (ruinfilm). Den blev i *Und über uns der Himmel...* lanceret i folkekomediefortolkning af Hans Albers som den amerikanske sektors første filmpremiere 9.12.1947. (Objectiv-Film GmbH, instrueret af Josef von Baky). Et symbolsk ruinunivers – med en vrimmel af tematiske rotter – bebos i *Die Mörder sind unter uns*, af et betegnende tværsnit af moralsk vurderede eksistenser, t.ex. den solide håndværker (optiker) og en udbyttende spåmand. Den borgerlige facade er så småt ved at være reetableret. Den egentlige handling sættes igang da en forhenværende koncentrationslejrfange Susanne vækker en humanistisk livsgnist hos den ellers krigstraumatiserede, livslede, alkoholiserede kirurg Mertens, spillet af Ernst Wilhelm Borchert – der i det etiske hieraki bor øverst i ruinen. Rollen som Susanne blev Hildegard Knefs fortjente internationale gennembrud. Hun havde hidtil kun haft en birolle i *Unter den Brücken*. Gnisten driver kirurgen direkte på sporet af likvidatoren, den Himmler-lignende kaptajn Brückner (Arno Paulsen), der naturligvis allerede, funderet på sortbørshandlen, er fabriksejer i det nye Tyskland. Mertens vil begå selvtægt. Det afværges af Susanne, der minder ham om, at ingen har ret til at dømme, hvilket han giver hende ret i, men samtidig patetisk replicerer, 'at vi alle har en pligt til at anklage på millioner uskyldige myrdedes vegne'. Mange abstrakter vandrer hvileløse rundt i denne eksistentialistiske film, hvilket anbringer både denne og tillige Käutners *In jenen Tagen* såre langt fra den æstetisk nøgne, italienske neorealisme, endskønt de tekniske ligheder er slående. Det er i denne henseende især givende at foretage en kommutationsprøve mellem Roberto Rossellinis *Germania anno zero* – der er optaget af Robert Juillard i Berlins ruiner i 1947 – og *Die Mörder sind unter uns*.

Filmen havde i nogenlunde ubemærkethed premiere i København 26.7.1948, hvor den bl.a. blev såre mistænkeliggjort af Knud Poulsen i Politiken: 'Filmen giver sig ud for at være realistisk og sand, og da den er lavet med Dygtighed og indspillet af gode, endda enkelte fremragende Skuespillere, kan man lade sig friste til denne Indbildning. Men det er en Indbildning. Sandheden er at den er sentimental, ubehageligt klynkende, næsten anstødelig i sin Ruelse. Det er svært for en Fremmed at sige om det kan have nogen moralsk Indflydelse paa Tyskerne, men man vil ikke tro det. Den vil kun hjælpe dem til at skyde Skyldfornemmelsen fra sig. De var jo lige som Lægen alle Vidner uden Indflydelse og magt til at kæmpe mod det Onde.' (27.7.1948).

Käutner og Camera-Film, Hamburg.

I marts 1945 var Käutner på minestrygningsresearch i Hamburg hos kommandanten Ernst Schnabel. Sammen udarbejdede de ideen til *In jenen Tagen* (Galskabens vej), der skulle indspilles uden atelie, overbevist af Igor Oberbergs formåen i *Unter den Brücken*. Käutner opsporede alle filmfolk i Hamburg-området med henblik på et filmselskab, som formelt blev oprettet i marts 1946 som Camera-Film GmbH. Käutner fik efter otte dages überprüfung i Bad Öynhausen 27.5.1946 licens fra den britiske zone. Han gik straks igang med optagelserne, dels med et udrangeret kamera fra Wolfgang Liebeneiner, dels med Welt im Films eneste kamera og med råfilm købt på det sorte marked. Da en Opel Kadett – ikke en Volkswagen – har hovedrollen og det ellers var fast konvention med bagprojektion, virkede det ganske overvældende, for engangs skyld, at se det reelle udsyn gennem vindskærm og bagrude via Oberbergs kamera, monteret direkte på selve bilen. Filmen fik premiere i Hamburg 13.6.1947.

In jenen Tagen er en sær allegori. To unge desillusionerede arbejdere – den ene ureflekteret, den anden filosoferende – flytter trøstesløse rundt på en losseplads' skrammel. De er enige om at efterkrigstiden ikke ser meget lysere ud end krigstiden – både uden varer og uden mennesker. Allegorisk virker det skævt at det er en ophuggen bils stemme (forøvrigt Helmut Käutners) der giver dem livsmodet tilbage. Bilen repræsenterer jo i realiteten Det Tredie Rige ('Som ung troede jeg – jeg skulle leve i 1000 år') dels som et tankeprodukt, der jo faktisk er positivt i og med at den er optimistisk, men helgarderet umenneskeligt som et

Karl (Erich Schellow, tv.) og Willi (Gert Schaefer) igang med demonteringen af Tusindårsriget i Käutners In Jenen Tagen (47).

industriprodukt. Gennem de mennesker bilen møder i sin derangerede 12-årige eksistens 1933-45, bliver vi og de fantasifulde genopbygningsarbejdere i syv billeder, vidner til humanismens vedvarende sejr på trods af fascismen. En karakteristisk detalje fra hver episode er fortællingernes initialdeterminanter, hvor det sidste billede fra flygtningeperioden ligefrem antager bibelske proportioner med en Maria og Josef-skikkelse.

Filmen blev pænt modtaget af kritikken, men blev en publikumsfiasko i Tyskland. *Galskabens vej* fik premiere i København 15.8.1949, men blev allerede præsenteret af Käutner for Det danske Filmsamfund 1947. Den nød større opmærksomhed end *Die Mörder sind unter uns.*

Camera-Film i Hamburg var det firma der nok var mest begunstiget af de vestlige besættelsesmagter og indledningsvis med forholdsvis gode bankforbindelser. Herfra udgik pludseligt nogle nye signaler og initiativer: Manuskriptforfatteren Georg Hurdalek debuterede som instruktør med *Die Zeit mit dir* (48), Käutner lod sin instruktørassistent siden *Kitty und die Weltkonferenz* debutere som instruktør med *Film ohne Titel* (Film uden navn, 48) med manuskript af Käutner, Ellen Fechner og Rudolf Jugert. Rimeligvis overlod Käutner instruktionen til Jugert fordi den langede en bredside af mod tysk samtidsfilm – og dermed Staudte. I filmen har en instruktør (Peter Hamel), en manuskriptforfatter (Fritz Odemar) og en filmstar (Willy Fritsch) isoleret sig i en campingvogn ved en nordtysk gård (gammelt heimatmiljø) for at skrive en film. De er enige om at samtiden absolut ikke egner sig til film: den skal være upolitisk, ikke dreje sig om hjemvendte soldater, ikke være 'Trümmerfilm', ikke behandle en typisk familie (det må man lade Østzonen om), men være en komedie 'vor dem düsteren Hintergrund der Zeit'. Derpå kommer et umage par på besøg, den lidt ældre satte antikvitetshandler Martin Delius fra Berlin (Hans Söhnker) og Christine fra den nærliggende landsby (Hildegard Knef). Fritsch er nysgerrig efter at vide hvordan de traf sammen, hvilket udredes af forfatteren og naturligvis udgør filmens plot. Filmen er faktisk en lang boltren sig med den heimatproblematik, der med mellemrum er dukket op i Käutners produktion. Antikvitetshandleren repræsenterer den oprindeligt satte og beherskede bykultur og landsbypigen den levende natur: Delius levede sammen med sin søster for sin kunstsamling i Berlin, indtil en kollega, hvis hus blev bombet, flyttede ind hos dem. Delius bliver forelsket i kompagnonens husholderske, Christine. Deres møde betinges af et bombardement hvor Delius' hus rammes og de rykker sammen i det eneste intakte rum ('takt er også en form for censur' siger forfatteren, da der blændes ned). Den relation finder hverken hans søster eller kompagnonen passende, så Christine flytter forsmået tilbage til fædrendegården. Efter krigen ankommer Delius som fattig flygtning til gården. Nu finder bonden partiet upassende for sin datter. På landet møder Delius endelig et ungt idealpar, der ubesværet har kunnet overskride de traditionelle grænser mellem by og land.

Man fabler om forskellige slutninger på filmen, som Fritsch gerne så i et bondebryllup a la ungarsk film under titlen 'Königskinder'. Som en slags skæbnens ironi måtte Käutner så tidligt som 1950 instruere en Jenny Jugo-film under denne titel for at få penge i kassen. Den blev af kritikeren Gunter Groll ondskabsfuldt kaldt 'Feudaltrümmerfilm'.

Ideen med det mangelfulde filmmanuskript som filmfundament, dukkede sidenhen op i mange varianter - kendtest er nok Henri Jeanson og Julien Duviviers *Henriettes festdag* (La Fête à Henriette, 52 – hvor Hildegard Knef forøvrigt var femme fatal).

Jugerts senere kvantitativt store instruktørindsats i tysk film var ikke videre spændende (jvf t.ex. *Natkørsel til Frankfurt* (52, med Hans Albers og Hildegard Knef og manuskript af Käutner), *Bonden på Storgården* (56), *Det gamle slot ved søen* (58), *Kvindelægen Dr. Sibelius* (1962) osv..).

Käutner havde fået ambitioner og det kom der ikke noget godt ud af. Hans første rigtigt katastrofale film, var en filmatisering af en tidligere forbudt Nachtrichterkabaret fra 1935, – *Der Apfel ist ab* (Syndefaldet, 48), som han opdaterede med Bobby Todd, der var vendt tilbage til Tyskland bl.a efter gæstespil i italiensk film. Todd, der var en pæn ældre herre, blev anbragt i en forvrøvlet handling som en selvmedlidende Adam, et offer for den nutid som han længes bort fra. Alle 'autentiske' omgivelser er i skævvinkler. Der snaves slemt i det lummererotiske med gennemsigtige cellofankostumer til Bettina Moissi (kreeret af Edith Kindler). Käutner selv er ulidelig som Sankt Peter (Dr. Petri), der bekræfter at skyld ikke kan tilskrives himlen eller tiden. Dekorationerne (af Gerhard Ladner og Wolfgang Znamenacek) er skabt uden sans for filmmediet, inspireret af *A Matter of life and Death* (46) men på lavbudget.

Filmen medførte at Käutner måtte trække sig fra Camera-Film. Han fik desuden en emsig jesuiterpater på halsen med sagsanlæg for 'kabarettisierung des biblischen Schöpfungs- und Sündenfallberichtes, mit einer Darstellung abscheulichster Perversitäten...'

Staudte fra DEFA til Hamburg, BRD - og retur.

Staudte måtte hurtigt ovenpå den sensation han havde skabt med *Die Mörder sind unter uns* udsende yderligere film fra DEFA. Desværre var der ikke nogen idé i at overføre burokratisatiren nu benævnt *Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.* til DEFA, når man ikke måtte specificere den til det stalinistiske bureaukrati. Derfor blev filmen uden egentlig sigte, pointeløs og yderst vag som satire, når Staudte faktisk var tvunget til at kritisere et abstrakt bureaukrati, henlagt til et slags futuristisk biedermeier-miljø, som faktisk ikke associerede til samtiden. Filmen giver trods alt en intensiv fornemmelse af en total mangel på privatliv i det zoneopdelte Tyskland. Stiliseringen (dekorationer ved Otto Erdmann og Kurt Herlth) var undertiden smagfuld, men helt uden en gennemført stil. Til forskel fra *Die Mörder sind unter uns*, er Staudte på vej bort fra realismen mod en stram stilisering – der til gengæld ikke var upåvirket af samtidens sovjetfilm. Det kom Staudte usigeligt til gavn i hovedværket *Der Untertan* (DDR, premiere 31.8.1951).

Staudte brugte Fridolin som et springbræt til et DEFA-projekt som lå ham meget på sinde, nemlig *Rotation* (49, premieren i september blev overværet af Martin Andersen Nexø), der imidlertid gav anledning til adskillige hårde sammenstød med ledelsen. Emnet var sprængfarligt. Nu forsøgte Staudte at give nogle motiverede svar på hvorfor en stor del af arbejderbefolkningen blev fascismens støtter. Det er utroligt så sikkert det er lykkedes Staudte at

sige sig fri af den socialistiske realisme og samtidig klargøre årsagssammenhængene via sin eksemplifikationshistorie om en trykkeriarbejder i perioden fra Depressionen til 1945. Det er i Staudtes fortolkning (manus: Staudte og Erwin Klein) arbejdernes borgerliggørelse omkring Hitlers magtovertagelse, med faktisk indfriede løfter om arbejde (som trykker på Völkischer Beobachter), til forskel fra dem der engagerede og organiserede sig klassebevidst i de farlige arbejderkampe, der gør ham til en potentiel fascistisk støttefigur. Staudte holder sig følgelig mere til familiekernen end til arbejderklassen. En arbejder uden eksplicit klassebevidsthed var uhørt i samtidens sovjetiske film. Filmen er simpelthen ekceptionel i sin historiske kontekst.

Titlen spiller metaforisk på genkomsten af flere typiske træk fra det historiske forløb omkring Det Tredie Rige ved oprettelsen af BRD. Arbejderen forvandles simpelthen til bedsteborger under Det Tredie Rige – sågar til medlem af NSDAP, indtil hans Hitlerjugend-søn fælder ham som beviselig tvivler. I filmens slutning skal faderen med den opløste familie efter krigen tage stilling til sønnens angiveri – og det resulterer naturligvis i den humanistiske tilgivelse. Den fører endelig til en bleg programmatisk skoleret slutning, hvor sønnen står i faderens startposition. Da sønnens søde tilkommende konstaterer altings genkomst, svarer han: 'Nej – alting gentager sig ikke, når vi vægrer os – du og jeg – og alle de mange der vil freden.' Ellers var der egentlig ikke meget der rimede med den stalinistiske filmtradition. Stridighederne mellem Staudte og DEFA – især omkring en symbolsk uniformsafbrænding – medførte at han forsøgte sig som vesttysk instruktør i Bundesrepublikkens første år med *Schicksaal aus zweiter Hand* (49, Real-Film, Hamburg). Manuskriptet (af Staudte) er temmelig udvandet omkring et spinkelt emne, der sås som sidetema i *Die Mörder sind unter uns*. Handlingen er henlagt til 1870'erne og trækker interessant nok linjerne tilbage til ekspressionismens favorable domæne – dog uden ekspressionistiske stiltræk – nemlig mysticismens rødder i gøglermarkedet (Geisterschau): Netop her i 1870'erne under borgerskabets dønninger konkretiserer denne samfundsudnytten sig i livsstillinger som sandsigersker og spåmænd. Det ekspliciteres ikke, at dette skulle blive en særlig vægtig faktor for nationalsocialismens åndelige genrejsning, hvilket sikkert er meningen. Sigtet er mere end vagt og som den industrielle vare filmen nu skulle fremtræde som i BRD, forblev Staudte arbejdsløs og tog med kyshånd tilbage til DEFA, hvor han påbegyndte hovedværket *Der Untertan* (Kejserens undersåt).

Rotation, Staudte DDR '48. Paul Esser spiller en nazistisk medløber.

Drejebogen skrev Staudte sammen med sin far og en omhyggelig gennemført stilisering blev lagt for dagen i den vellykkede morbide gendigtning af Heinrich Manns roman og det gjaldt både Robert Baberskes fotografering med ekstrem udnyttelse af fugle- og frøperspektiv, samt typiske træk fra den sovjetiske montage, (march)musikken af Horst-Hanns Sieber og karakteriseringen af de wilhelminske prøjsiske miljøer i scenografien af Erich Zander og Karl Schneider. Werner Peters ydede en sublim skuespillerpræstation som filmens permanente undersåt.

Der Untertan af Staudte, DDR '51.

Wirtschaftwunderet og udlandets fristelser.

Indtil 1949 blev de fleste DEFA-film uden videre vist i Vestzonen. I 1950 blev det blot til fire ud af ti. *Der Untertan* fik først premiere i BRD 8.3.1957. Man forlangte at der i en fortekst skulle gøres opmærksom på at hovedpersonen skulle anses for et særtilfælde. I 50'erne var det faktisk udelukkende DEFAs underholdningsfilm der kunne ses i Vesttyskland, bl.a. Staudtes flot opsatte børnefilm i farver om international forståelse, *Die Geschichte von kleinen Muck* fra 1953. Staudtes sidste patetiske DEFA-produktion *Leuchtfeuer* (54 – coproduktion med Sverige) blev slet ikke vist i BRD. Staudte forlod efter *Leuchtfeuer* DEFA i bitterhed, da selskabet ikke overlod ham filmopsætningen af Brechts *Mutter Courage*.

I BRD var krigen og den nære fortid ikke længere velkomne emner. Krigens hvidvaskede gamle skuespillerkræfter rykkede resignerede ind i idylfilm (især neo-heimat), lægefilm

eller fungerede som komparseri i schlagerparader. Historiske film kom på mode som perspektivløse, nostalgiske og pikante kostumefilm bl.a. med Sissi-serien (fra 1955). Käutners udgave af *Ludwig II* (55) placerer sig i denne boldgade.

Krigsfilmene lod man amerikanerne om. Käutners *Epilog* (Det stumme vidne, 50 – skrevet i samarbejde med R.A. Stemmle) har således transformeret en krigshistorie om til en skæv allegori om et gådefuldt skibsforlis, der ingenlunde gør det klart hvor man vil hen med (kriminal)historien. Käutners hastemte instruktion af dramaet gør det ikke nemmere at fordøje og skuespillerbesætningen trækker unødigt hårdt på kræfter, der har set bedre dage. Både Käutner og Staudte var i kunstnerisk krise og de forsøgte sig begge udenlands. Staudte især fordi han faktisk ikke kunne få ansættelse i Bundesrepublikken. I 1955 producerede han derfor i Holland *Ciske – de Rat* (Rebellen – efter en roman af Piet Bakker, udgivet på dansk under titlen 'Frans'). Det lykkedes Staudte at lave en lidt sentimental naturalistisk og moralsk samtidsspillefilm. Der er ingen tvivl om at Staudte har gennemlevet egne traumer igennem problembarnets næsten permanente udstødthed.

Käutner forsøgte sig i 1954 med en stort opsat østrigsk/jugoslavisk co-produktion *Die letzte Brücke* (Den sidste bro) der udspiller sig under krigen. Maria Schell spiller med patos en oversygeplejerske for den tyske hær i Jugoslavien, der havner hos partisanerne og som humanist fortsætter sit lægelige virke blandt dem. Medmenneskeligheden vejer tungere end nationalt tilhør. I den tyske hær handler man pr. ordre, hos partisanerne handler man pr. personlig motivation. Sympatien ligger klart for motivationen, derfor er partisanernes kamp en retfærdigere sag. Krigen er til gengæld skildret som en irrationel kraft, der ligger udover individets fatteevne.

Nødvendigheden af genoprustning af Tyskland var blusset op omkring Koreakrigen. Adenauer kunne allerede i 1955 få indlemmet Tyskland i NATO som det politisk vigtigste europæiske medlem. I 50'erne udsendtes de første tyske rehabiliteringsfilm omkring hæren. En gruppe angik den menige soldat, der jo blot havde været pligtopfyldende i verdenskrigen. Hæren var nu atter desværre(?) en nødvendig foranstaltning imod det agressive Sovjetunionen.

Mest markant er dokumentarfilmen *Beiderseits der Rollbahn* (53), der blev udsendt i to dele (2. del 1956). Den blev vist i en samlet version i Danmark som *Sejren?* 1960. (Filmen var lavet af ingen ringere end *Der ewige Judes* instruktør – Reichsfilmintendant indtil 1943 – Fritz Hippler, ganske vist under pseudonym). En anden gruppe viste det bevidste officerskorps, der arbejdede mod Hitlers dæmoni. Det billede var amerikanerne ellers de første til at bibringe tyskerne bl.a. med de to populære Rommel-film, hvor James Mason spillede generalen (*The Desert Fox* (51) og *The Desert Rats* (53)). Adskillige film omhandlede attentatet mod Hitler, bl.a. gamle G.W.Pabsts *Es geschah am 20. Juli* (Attentatet, 55).

Maria Schell som oversygeplejersken, der havner hos partisanerne.

Käutners sidste centrale indsats i samarbejde med Carl Zuckmayer.

I denne bølge indledte Käutner et frugtbart samarbejde med Tysklands store dramatiker Carl Zuckmayer omkring teaterstykket *Des Teufels General* (Djævelens general, 55 – drejebog: Käutner og Georg Hurdalek). Stykket tog udgangspunkt i Ernst Udets biografi (med Curd Jürgens i filmen som hans alter ego general Harras). Han var krigsflyver under 1. Verdenskrig og gik ind i flyverteknisk forvaltning under 2. Verdenskrig, fordi han var besat af flyvning, men ikke af Hitlers ideer. Filmen blev Käutners amerikanske gennembrud.

For at modvirke den hæftige genoplivning af periodens fortrængte nazistiske emblemata, filmatiserede Käutner året efter i samarbejde med Zuckmayer hans klassiker *Der Hauptmann von Köpenick* (Kaptajnen fra Köpenick), hvis tema var prøjsernes hovedløse uniformsrespekt – med Heinz Rühmann, nu atter som Tysklands populæreste skuespiller, i rollen som den kaptajnforklædte snurrige skomager Wilhelm Voigt.

Käutners øvrige Zuckmayer-filmatiseringer var i højere grad ubetinget knæfald for de herskende filmkonventioner i Wirtschaftswunderet: *Ein Mädchen aus Flandern* (Pigen fra Flandern, 56 – efter novellen 'Engele von Loewen') virkede som en udvandet allegori over øst-vest-problematikken i Tyskland, som Käutner ellers kun eksplicit berørte en enkelt gang og det skuffende koldkrigskonventionelt efter sit eget manuskript i *Himmel ohne Sterne* (Himmel uden stjerner) fra samme år.

Käutner under instruktionen af Himmel ohne Sterne (55).

Endelig udsendte Käutner efter sit mislykkede Amerika-eventyr *Der Schinderhannes* (De fredløse, 58 – efter Zuckmayers bearbejdning af sit eget teaterstykke med Curd Jürgens og Maria Schell) – en Robin Hood-historie inspireret af Christian-Jacques' *Fan Fan la tulipe* (51).

Staudte i Forbundsrepublikken.

Staudte var villig til mange kompromisser for at få arbejde i BRD. Nærmest demonstrativt filmatiserede han i 1955 for Bavaria-Filmkunst A.G. i München et teaterstykke af den nu rehabiliterede Gerhard Hauptmann *Rose Bernd* (Landsbypigen Rose Bernd) med den evindelige Maria Schell i titelrollen. Hun havde selv ønsket at få Staudte som instruktør. Filmen var ret perspektivløs, men med en vis stilisering, ført op til samtiden. Hans følgende film var bestemt heller ikke interessante: *Madeleine und der Legionär* (Flugten fra fremmedlegionen, 57 – med Hildegard Knef, netop hjemkommen fra USA med knuste stjernedrømme, og Bernhard Wicki), satiren *Kanonenserenade* (Lille skude, stor kaptajn, 58 – med Vittorio de Sica) samt den helt udjokkede gamle Heinrich Spoerl-komedie *Der Maulkorb* (58 – hans første produktion for Kurt Ulrich-Film. End ikke det wilhelminske miljø fik Staudte liv i).

Heldigvis havde Wirtschaftswunderet givet producenten Kurt Ulrich lyst til at løbe chancer. Han havde tjent formuer på *Das Mädchen Rosemarie* (Pigen Rosemarie, 58 - med Nadja Tiller), som var en lidt halvhjertet sexgarneret satire over Wirtschaftswunderet.

Staudte havde allerede længe forinden med Georg Hurdalek udarbejdet en satirisk drejebog *Rosen für den Statsanwalt* (Roser til anklageren) – om korruption i BRDs retssystem via gamle nazistkammerater. Indspilningen blev forstyrret af statslige censurinspektioner, som tvang Staudte til at tilføje en uddybende sekvens, der skulle demonstrere, at der også var uplettede ansatte i BRDs retssystem. Ulrichs eneste krav til Staudte var, at der skulle være en kærlighedshistorie med happy end, samt et glimt af en nøgen pige. Satiren lykkedes i sin samtidsstilisering, som i sin tid wilhelmismen i *Der Untertan*. Dermed havde Staudte fået gennemført sit første effektive angreb på systemet i BRD og udnævntes straks af pressen til 'Nestbeschmutzer'. Den ellers utålelige Walter Giller udførte nogenlunde sin rolle som den permanent kuede menigmand Kleinschmidt overfor statsadvokaten (Martin Held), der svømmer lige korrupt og godt ovenpå i fascismen som i Wirtschaftswunderet. Den lille mand forvandler sig i forløbet til en Capra'sk helt, der taler systemet effektivt imod. Her var Giller mildest talt utilstrækkelig.

Ulrich forsøgte at få Staudte og Martin Held til at gentage succesen med den sobre og seriøse *Der letzte Zeuge* (Det sidste vidne, 60), der atter tog tysk juras korruption op med manuskript af R.A. Stemmle og Thomas Keck efter en fortælling af juristen Maximilian Vernberg.

Herover: Staudte instruerer Maria Schell som Rose Bernd (BRD, '57). Herunder: Staudtes Roser til anklageren (BRD, '59). Martin Held (tv) og Walter Giller.

Käutner i USA.

Käutner blev på grund af *Kaptajnen fra Köpenick* inviteret til USA af Distributors Corporation of America i sommeren 1956. Han drog afsted i det håb, at kunne sælge sin egen Wirtschaftswunderudgave af 'Hamlet' overført på en tysk industrifamilie i Ruhrområdet. Käutner gik med drømme om at få besat Hamlet-rollen med enten Marlon Brando eller Montgomery Clift og Ofelia med enten Susan Strasberg eller Audrey Hepburn. Den gik slet ikke hjem

hos Universal. I stedet indgik Käutner en 7-årig kontrakt med firmaet, men først skulle han afvikle to allerede forberedte film i Tyskland, som han tog tilbage og påbegyndte. De film lagde sig tydeligt efter Universal-producenten Ross Hunters forventninger til ham. Det blev to næsten ligegyldige film, der blot signalerede, at Käutner nu var med på alle unoderne i den moderne kommercielle film – og at han var i stand til at lave ungdomsfilm: *Die Zürcher Verlobung* (Min kæreste i Schweiz, 57 – med Liselotte Pulver) og *Monp'ti* (To elskende i Paris – med Romy Schneider og Horst Buchholz fra samme år).

Käutner under indspilningen af The Restless Years (USA, '58).

Sensommeren 1957 tog Käutner tilbage til Ross Hunter. Gennem Douglas Sirk havde Ross Hunter givet Universal et tidssvarende pengeklingende melodramatisk image, ved at opdatere og genindspille gamle tårevædede publikumssucceser (helst) med parret Rock Hudson og Jane Wyman. Politikken havde straks slået an med Sirks genindspilning af John M. Stahls *Magnificent Obsession* (fra 1935 opdateret til 1954). Allerede 1959 var Sirk totalt slidt ned og opgav videre filmarbejde, indtil han blev genopdaget af Rainer Werner Fassbinder i 1978. Käutner var derfor en velkommen germansk afløser. Hunter prøvede ham imidlertid først af som instruktør af ungdomsfilm: Netop den type 20th Century Fox havde fået succes med efter *Peyton Place* (1957). Käutner skulle introducere det unge amerikanske publikum for parret John Saxon og Sandra Dee i *The Restless Years* (De unge år, 58). Forsøget viste god vilje hos Käutner og nåede sit ungdommelige publikum. Til gengæld evnede han ikke Sirks melodramaer, som han frustreret prøvede kræfter med i *Stranger in My Arms* (59) med nødbesætningen: June Allyson og Jeff Chandler. Den tyske kritik var chokeret over Käutners vilje til at tilpasse sig amerikansk brugsfilm. Hunter og Käutner var ikke nogen lykkelig kombination. Käutner ophævede i gensidig forståelse med Hunter kontrakten og tog hjem til Tyskland februar 1958.

Freie Film Produktion – eget produktionsselskab

Monp'ti var blevet produceret af instruktøren Harald Braun. Käutner og Braun var før Käutners anden afrejse til USA blevet enige om sammen med Staudte at starte et uafhængigt produktionsselskab, Freie Film Produktion (FFP) i protest mod den tyske films udvandede kommercialisering. Firmaet skulle med basis i Real-Filmgesellschafts atelie i Hamburg give hver af de tre instruktører frie hænder til at producere en enkelt film om året helt efter deres eget hjerte og så ellers producere almindeligt kommercielt. Firmaet skulle komme til at stå for moderne tyske kunstnerisk bevidste og gode underholdningsfilm. Oprindelig havde de indgået en tabssikret distributionsaftale med Europa Filmverleih, som imidlertid gik fallit, således at FFP kom til at stå uden fast distributør.

Harald Braun (1901-60) var ikke så markant en instruktør som Staudte og Käutner og han fik ikke megen glæde af firmaet, idet han døde året efter det blev oprettet. I Det Tredie Rige havde han sparsomt instrueret både underholdningsfilm og dramatiske film. Efter krigen fik han amerikansk licens og stiftede 1947 Neue Deutsche Filmgesellschaft i München, der gjorde sig bemærket ved hans film med humanistisk og nykristeligt budskab: *Zwischen Gestern und Morgen* (47), *Nachtwache* (Nattevagt, 49 – den tyske efterkrigsfilm der nød absolut størst folkeyndest i Danmark) og *Der fallende Stern* (50).

Nachtwache, Harald Braun, '49. Overlægen (Luise Ullrich) tvivler i sin kristne tro, fordi hun mistede sin datter under krigen. Præsten (Hans Nielsen) forelsker sig i hende og kommer selv til at vakle i troen, da han ligeledes mister sin datter ved et ulykkestilfælde.

Gustaf Gründgens (efter 19 års filmisk fravær) som oppositionslederen Lord Bolingbroke sammen med dronning Anna (Liselotte Pulver) i Käutners Das Glass Wasser (60).

Straks efter *Der Schinderhannes* (Real-Film, 58) gik Käutner i gang med sit ønskeprojekt for FFP, Hamlet-filmen: *Der Rest ist Schweigen* (Resten er tavshed). Stjernekravene var blevet mindsket til Hardy Krüger i Hamlet-rollen – med det engelskklingende navn John (Claudius), som det var kotume for i generationen efter krigen. Industrimagnaten blev spillet af en forhenværende officer fra den amerikanske besættelseszone Peter van Eyck (denne faderrolle var ellers planlagt til Gustaf Gründgens). Transformationen er foretaget med dramaturgisk bravour og vægten ligger faktisk på faderens skyldkompleks – 'en kamp mellem anstændighed og samvittighed på den ene side – og ligegyldighed og forbrydelse på den anden. Set i det lys får filmen et perspektiv, som ikke er lånt fra Shakespeares tid, men som trænger sig på i vor egen' (fra Theodor Christensens indledning til Skolescenens Bio, 1960). Filmen blev en forholdsvis stor kritikersucces, men uden et tysk publikum. Den blev Käutners eneste produktion hos FFP.

FFP kom mest Staudte til gode, idet han nu som ønskeprojekt kunne udsende en af sine mest hadede film *Kirmes* (60 – efter eget manuskript). Den blev næsten ikke set af et tysk publikum og blev ligefrem foreslået boykottet af Springerkoncernens Die Welt. Staudte blev atter fremhævet som DDRs trojanske hest der kun spredte negativ kritik i CDUs Bundesrepublik. Den kollektive fortrængning blev soleklart repræsenteret i prologen til filmen, hvor der i en lille vesttysk landsby før Kirmes-festen bliver gravet fundament til karrusellen og man støder på et soldaterskelet med stålhjelm og maskingevær. Hvad der er endnu værre er, at skelettet stammer fra en desertør fra landsbyen, der i desperation begik selvmord. Til forskel fra *Die Mörder sind unter uns* skildres i *Kirmes* endelig de desperate oprørere, repræsenteret ved desertøren (Götz George – Heinrich Georges søn) og en fransk tvangsarbejderske (Juliette Mayniel) der reagerer med promiskuitet. Mulighederne for at organisere kræfterne i kampen mod fascismen er skildret som en ren utopi. Derfor kan Staudte absolut ikke beskyldes for at servere DDR-inspirerede politiske løsninger på problemet. Problematikken opfattes som et generationsskel – de undertrykte desperate unge mod despotiets bondske og satte medløbere. Kollektivt fortsætter fortrængningen i samtiden med den opsatte karrusel som symbol på Wirtschaftswunderet.

Staudtes næste produktion for FFP *Die Rebellion* (62 - trofast filmatiseret efter Joseph Roths roman) blev overtaget af Fernseh-Allianz GmbH og dermed var FFP i praksis ophørt. Den blev vist som TV-film i Tyskland, men som almindelig biograffilm i udlandet (ikke Danmark). Filmen blev i almindelighed betragtet som en betydelig forbedring af tysk TV-fiktion.

Staudte mod glemslen

Staudte kastede sig derpå hos Kurt Ulrich over en kulørt og rodet opsat international Cinemascope-udgave af Brechts *Dreigroschenoper* (Laser og pjalter, 63) med Curd Jürgens, Hildegard Knef, Gert Fröbe og Sammy Davis. Dekorationerne og kostumerne var af Powell og Pressburgers faste dekorationschef Hein Heckroth og *Dreigroschenoper* besidder akkurat samme udmattende udstråling som parrets operetteflop *Oh..., Rosalinda!!* (55).

1963/64 udsendte Staudte endelig sin sidste omdebatterede og veloovervejede lignelse om den germanske skyld med *Herrenpartie* (Byen uden mænd – en tysk/jugoslavisk co-produktion) svingende mellem satire og tragedie. En tysk herresan-

gerforening på bustur (Liedertafel Neustadt) strander i nærheden af en lille bjergby i Montenegro. Sangerforeningen begiver sig mod byen for at hente benzin, men mødes af fjendskab, da herrefolket i sin tid henrettede samtlige byens mænd. Tyskerne udleveres ikke ganske som transformerede platte herrefolk i samtiden, men forsøger at tilvejebringe en dialog og charmeoffensiv ved at nedlægge en krans. Denne gestus forsmås og mændene omstiller sig til erobringspositur, kaprer, fester og synger tyske soldatersange med det resultat at bjergboerne saboterer bussen. Militære organisationsformer i den maskuline germanske omgangsform påstås at ligge meget svagt dækket under en jovial gemytlig facade. Rene krigsparalleller opstår. Da de tyske herrer sætter sig selv i livsfare, overtaler en ung kvinde de ældre til at lade dem undsætte. Der er håb for fremtiden via ungdommen og en opblødning i Staudtes attituder. Dette fik dog ikke det tyske borgerskab til at hade ham mindre.

Herefter prøvede Staudte kun at tilpasse sig den almindelige neutrale konsumfilm, som i BRD nu ellers stod på sex- og Karl May-film. Hans følgende film forblev naturligvis helt ubemærkede: *Das Lamm* (64 – en børnefilm med mindelser om *Rebellen*, dog med kristelige træk), en genindspilning af en gammel traver *Ganovenehre* (66) og *Heimlichkeiten* (68), som han indspillede på eget konsortium Cineforum som en tysk/bulgarsk co-produktion. Den blev imidlertid aldrig færdigproduceret og endelig en ligegyldig komedie *Die Herren mit der weissen Weste* (69) for Rialto Film, Preben Philipsen. Den totale anonymitet opnåede han ved at gå ind i TV-serierne: *Die Kriminalerzählung* (69), *Der Kommissar* (fra 1970), *Der Seewolf* (fra 1971), samt *Tatort* (fra 1973), hvor værkerne altid forblev nogenlunde ubemærkede og havnede som cifre i massekommunikationsforskning. Han kunne som Käutner ikke ophøre med den dårlige vane at producere, ligegyldig hvilke betingelser der blev stillet.

1978 udsendte han så sin sidste såre ejendommelige film *Zwischengleis* – en gennemført elegi med Chopins Vals nr. 7 som gennemgående tema, efter en roman og med manuskript af Dorothe Dhan. Den transformerer træk fra den oprørske tvangsarbejderske Annette i *Kirmes* og fører dem over i den frustrerede borgerkvinde Anna (Pola Kinski) under etableringen af det moderne Tyskland – eksemplificeret i den amerikanske besættelseszone. Her lever Anna et borgerligt udsigtsløst liv, hvor manden permanent er på forretningsrejse i sin søgen efter at tilpasse sig det der sidenhen resulterer i Wirtschaftswunderet. Hendes alkoholiserede moder er anbragt i forsorgsbarak. En anden side af Annas liv er som elskerinde for den amerikanske oberst Stone (Mel Ferrer), der sidenhen lader sig forflytte til Korea. Amerikanerne drager rodløse rundt og stabiliserer og opfatter sig selv som gæster. Anna begår selvmord ved at springe ud fra en jernbanebro. Filmen er fotograferet i et permanent uvirkeligt slør (Igor Luther) og der veksles brat mellem tidsplanerne, hvilket gør filmen drømmeagtig uden at anbringe den i surrealismen.

Det var en passende afsked. Staudte døde i 1984 uden at have repræsenteret det værste af 'Papis Kino' for ungdommen. Han var simpelthen glemt.

Käutner mod forsteningen.

Käutner efter *Resten er tavshed* er et bedrøveligt kapitel uden de overraskelser Staudte kunne byde på. En vis interesse knyttede sig til *Das Glas Wasser* (Storm i et glas vand, 60) – efter Eugène Scribes komedie Le verre d'eau), men det var primært fordi det var den eneste gang Gustaf Gründgens optrådte på film efter krigen – udover sin Faust-dokumentation fra samme år. Käutner ville åbenbart udfordre komediegenren, opfattet som det karikerede engelske hofmiljø fortolket i fransk esprit, udsat for germanske bombasmer. Resultatet var bastant, ikke elegant, på sin vis stilsikkert (barok udsat for 'modernistiske' indfald), hastemt anstrengt og ikke synderlig morsomt.

Med *Schwarzer Kies* (Piger på jetbasen, 61) forsøgte Käutner naivt (sammen med Walter Ulrich) – med behørig skelnen til gængs skik og brug af sex og vold i konsumfilmen – at lodde forholdet mellem amerikanerne og tyskerne. Handlingen er henlagt til en lyssky barakby under opbygning af en jetbase i Sohnen i Hunsrück. Käutner prøver anstrengt at koge en filosofisk suppe på genoprustningen, klondikestemning i Wirtschaftswunderet og den almindelige forråelse, der demonstreres som forårsaget af det moderne tekniske fremskridt – for så vidt en skepsis over NATOs dårlige indflydelse på BRD: Landskabelige værdier og levedygtige populistiske miljøer forgår som led i international oprustning og nemme lyssky indtægtskilder.

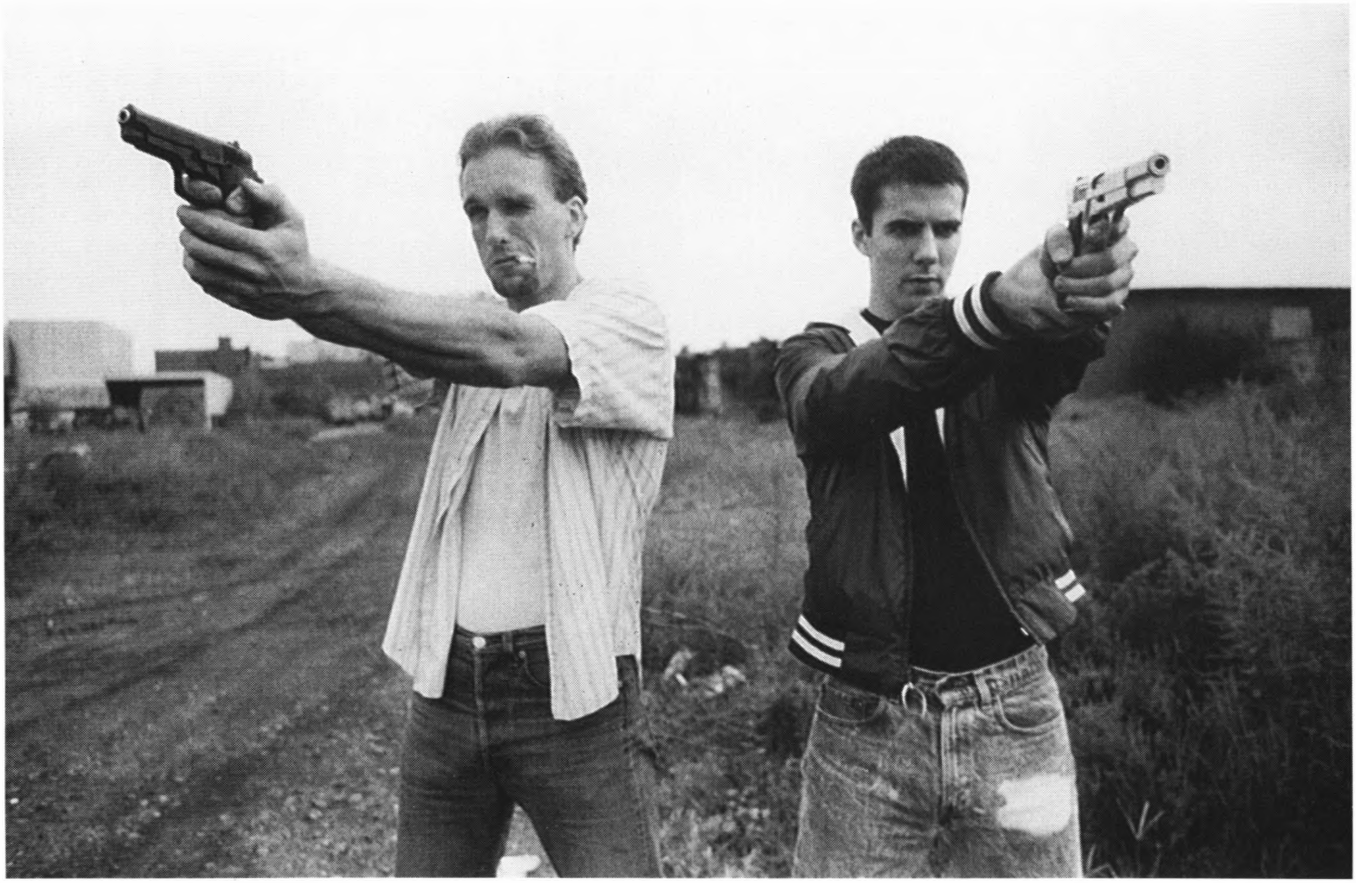
Helmut Käutner oplevede med *Schwarzer Kies* sit frontale sammenstød med den unge tyske film, idet den modtog prisen fra Jungen Filmkritik 1961 for 'schlechste Leistung eines bekannten Regisseurs' (udmærkelsen gjaldt osse hans *Der Traum von Lieschen Müller* fra samme år).

1962 gik det helt galt med kombinationen Rossano Brazzi og Ruth Leuwerik i *Die Rote* 'La Rossa', som om det ikke havde været slemt nok med Brazzi og June Allyson i Douglas Sirks Universal-melodrama *Interlude* fra 1957 (atter en John M. Stahl-remake). Nu var der kun TV at ty til og Käutner tog som Staudte skridtet i 1962. Han satsede til forskel fra Staudte ikke på serierne, men TV-fiktion og blev tillige selv en meget brugt skuespiller på TV såvel som på teatret.

Käutners få senere filminstruktioner var totalt fossile udgaver af gamle succeser, f.eks. Curt Goetz' komedie *Das Haus in Montevideo* (63 – med Heinz Rühmann). Hans aller sidste film, som han lavede for Preben Philipsen 1970, var et opkog af den småfilosoferende ulidelige Heinrich Spoerl-studenterkomedie *Die Feuerzangenbowle* med Walter Giller som Oberprimaner Pfeiffer: Budskabet 'Gå ud og søg kontakt med livet', har aldrig virket overbevisende, heller ikke da det blev udråbt af Heinz Rühmann i 'de gode gamle dage'... 1974 udstillede Hans-Jürgen Syberberg, der selv er født som fossil, med fascineret bagudrettet basis i postmoderne sammen-stykning, Helmut Käutner, Lil Dagover og Kristina Söderbaum som næsten heldøde dukker i et filmisk vokskabinet. Käutner fungerede som filmens hovedperson og titelfigur Karl May. Helmut Käutner døde rigtigt i 1980.

LITTERATUR:

Peter Cornelsen: Helmut Käutner (1980) Willibald Eser: Helmut Käutner Abblenden (1981) Eva Orbanz (red): Wolfgang Staudte (1974) Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-48. (1965).



New York, New York

Kosmoramas udsendte har sendt os denne rapport fra byen, der aldrig sover. Der er meget bras på de uafhængiges marked, men der er også enkelte guldkorn at finde blandt braset – og de er faktisk værd at skrive hjem om…

Af
Birgitte Skov og Lene Ingemann

Der findes i dag et meget frodigt filmmiljø i USA og især i New York, som i daglig tale omtales som *Independent*, fordi det eksisterer uafhængigt og nærmest som en reaktion mod de store studier i Hollywood. Der er længe blevet lavet uafhængige film i New York, så fænomenet er ikke nyt, men det at være Independent Filmmaker er i dag blevet et begreb, som filmmagerne identificerer sig med, og som resten af verden er blevet mere opmærksom på. Dels kommer der nogle interessante film fra den kant, (der produceres i grove tal 20 film om året), og dels er de uafhængige blevet bedre til at promovere og markere sig rundt omkring på markeder og festivaler.

Det at de uafhængige film markerer sig stærkere som begreb i dag, skyldes bl.a. at organisationen IFP, The Independent Feature Project, varetager de uafhængige filmfolks interesser på forskellig vis. IFP blev grundlagt i 1979 som følge af, at de uafhængige film ikke havde noget forum at blive vist i. De kunne f.eks ikke komme med i den meget velestimerede og eksklusive New York Film Festival, og de uafhængige filmfolk var derfor nødt til skabe deres eget filmmarked. Det blev det, vi i dag kender som IFFM, The Independent Feature Film Market, der har kørt med stor succes lige siden. IFFM finder sted en gang årligt i september/oktober måned. Der er ca. 700 deltagende, og der vises ialt ca. 250 titler, både kortfilm og spillefilm, dokumentar og fiktion.

IFP er en non profit organisation med ca. 1500 medlemmer over hele landet og kontorer i New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Minneapolis og Miami. Organisationen er ikke direkte involveret i filmproduktion, men er medlemmerne behjælpelig med økonomisk og juridisk rådgivning samt undervisning ved en lang række seminarer om bl.a. finansiering og produktion. Derudover er det IFP's hovedopgave at repræsentere og fremme de uafhængige film internationalt, hvorfor organisationen er til stede på alle de vigtige festivaler som f.eks. Cannes, Berlin og Sundance i staten Utah.

Uafhængige film i New York er som sagt ikke noget nyt fænomen. Allerede i 60'erne og 70'erne markerede f.eks. Cassavetes sig med sine banebrydende og kompromisløse film, og han er på mange måder blevet en mentor for sin eftertids unge uafhængige instruktører. I starten af 80'erne lavede Coen brødrene *Blood Simple* (1984) og Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise* (1984), som begge formåede at slå igennem internationalt. Særlig *Stranger Than Paradise* blev et kæmpe-hit, der tegnede det uafhængige miljø udadtil og dannede præcedens indadtil. Denne film omtales den dag i dag som den hidtil største uafhængige succes. Det skyldes selvfølgelig dens kvalitet, men det var i høj grad også et spørgsmål om timing. Den var nyskabende i sin stil og udfyldte et behov hos publikum for noget andet end de strømlinede Hollywood produktioner.

Kompromisløsheden, de kontroversielle historier og den rå stil er stadig noget, som præger mange uafhængige film fra New York. Det er i dette miljø ikke usædvanligt at finde film, som handler om seksuelle og etniske minoriteter, storbyghettoer og forstads-tristesse samt afstumpede familierelationer og mennesker i psykisk krise. I det hele taget retter mange uafhængige film en mere eller mindre udtalt kritik imod det moderne amerikanske samfund.

De uafhængige film lægger sig tæt op af en europæisk auteur tradition, da det i disse film er en selvfølge, at instruktøren får lov til at holde fast i sin historie og sit sprog. Der er ikke råd til kæmpe skuespillergager, dyre biljagter, special effects og andre kommercielle elementer, så det er instruktørens talent for at fortælle en god historie for små midler, der helt og holdent skal bære filmen. I det uafhængige miljø er en god instruktør derfor den instruktør, der kan arbejde kreativt med de økonomiske begrænsninger.

Grundet kompromisløsheden og fraværet af stjerneskuespillere er de uafhængige film svære at skaffe finansiering til. Mange af filmene er nichefilm, der kun har et begrænset publikum. Det gør det heller ikke nemmere, at instruktøren ofte er debutant og således langt fra 'bankable', som producenterne i New York udtrykker det. Budgetterne er derfor meget små, hvorfor begrebet low budget film er opstået. At definere hvad en low budget film er, afhænger naturligvis af, hvem man spørger. Set med Hollywoods øjne vil en film til f.eks 40 mill. kr. være low budget. De uafhængige derimod skelner skarpt imellem to niveauer: No budget filmen, som koster max. 2 mill. kr. og arbejder med ulønnede filmhold, og low budget filmen, der lønner sit filmhold og koster mellem 2 og 7 mill. kr.

Genremæssigt placerer mange uafhængige low budget film sig et sted imellem den klassiske, traditionelt narrative film og avantgarde filmen, idet de etisk og idemæssigt tager udgangspunkt i avantgarden og på den anden side forholder sig til og leger med den klassiske narration. Æstetisk er de meget forskellige, og man kan ikke tale om en egentlig uafhængig skole eller stil. De bedste uafhængige filmskabere har dog det til fælles, at de alle evner at omforme ressourceknapheden til en mangfoldighed af visioner og nægter at se deres film som en slags fattigmands-Hollywood. Som den uafhængige filmproducent Larry Meistrich siger det: *'Uafhængige film har en anden stemme end Hollywood. Prøv ikke at få din første film til at ligne en studiefilm, hvis du ikke har midlerne. Det er her folk falder i, for den vil kun ende med at ligne en Hollywood-film uden penge!'.*

Ingen penge giver frihed

Noget som virkelig slår en, når man møder det uafhængige filmmiljø i New York, er den mentalitet, der driver værket. Med en danskers øjne kan det synes som en noget halsbrækkende gerning, at så mange går igang med optagelserne uden at have hele finansieringen i hus. Men som Ted Hope, partner i produktionsselskabet Good Machine og producer af Hal Hartleys film siger, er det at lave uafhængige film som at føre en guerillakrig: *'Det skal være en mission at lave film, fordi dén atmosfære omkring produktionen, vil kunne ses på lærredet. – Processen har en virkelig stor visuel og følelsesmæssig indflydelse på det færdige resultat. Når man ikke har nok penge til at gøre tingene på den lette måde, bliver hver handling, hvert valg desperat. Men jeg kan lide følelsen af ikke at have penge nok. Det skaber en anderledes dynamik på filmen, at folk ikke bare kommer for at hæve deres løncheck. Det er virkelig demoraliserende, når de gør det.'*

Selvom der er mange positive sider ved denne måde at lave film på, idealismen, den intime atmosfære på det lille engagerede hold, den kunstneriske frihed osv., skal man ikke romantisere forholdene. Det er hårdt at satse hele sin personlige formue på et filmprojekt, som man af den ene eller anden grund *må* lave. Mange film optages over 3-4 år, fordi der ikke kan rejses midler nok til at gennemføre dem i ét stræk, og mange instruktører ender med en gæld, som de må afdrage på resten af livet. Man kan spørge sig selv, hvorfor de alligevel gør det, og svaret må være, at disse filmfolk vitterlig er en slags guerillakrigere, der med en god portion desperation og kompromisløshed i bagagen, kaster sig ud i 'krigen', fordi de ikke kan andet.

Den unge producent Christine Vachon går ofte i gang med optagelserne af sine no budget film, før hun har alle midlerne hjemme til at færdiggøre dem. Det kræver is i maven, og er ikke noget man bliver rig af, men hun fortsætter alligevel med at lave no- og low budget film i New York, fordi der følger en langt større autonomi og kreativ kontrol med et mindre budget. Jo færre folk, der giver én penge, jo færre kokke. Og jo mindre et budget, jo mindre krav til, hvad filmen skal spille hjem, og dermed større kunstnerisk frihed. Larry Meistrich, en anden ung, dynamisk filmproducent fra det uafhængige miljø, deler Christine Vachons synspunkt, men tilføjer dog at man selvfølgelig altid kan bruge flere penge til at håndtere fejl og nødsituationer som f.eks en uges regn eller et ødelagt kamera. Men det er også det eneste positive han kan se ved store budgetter, for som han formulerer det: *'Ingen penge giver frihed'.*

Nichefilm

Man kan hævde, at mange af de uafhængige filmfolk i virkeligheden hellere ville til Hollywood og arbejde

på langt større budgetter, hvis de fik chancen. Og der findes da også folk i New York, der hellere ville lave store kommercielle film, men som ikke har fået mulighed for det og derfor må stille sig tilfredse med at lave no- og low budget film. De fleste uafhængige filmfolk nærer dog ingen illusioner om, at de ville kunne fungere indenfor et studiesystem, der kræver, at man appellerer bredt. Producenten Ted Hope fortæller, at han leder efter den instruktør, der er i stand til at bringe sig selv op på lærredet og har mod nok til at risikere blottelsen og fiaskoen: *'Jo mindre en instruktør eller manuskriptforfatter tænker på publikum, når han arbejder, jo bedre. Man kan se, når en instruktør begynder at tænke på publikum. Jeg synes at en god instruktør er ham, der er disciplineret nok til at holde sig til det,* **han** *opfatter som den rigtige historie. Også selvom det kan skade de kommercielle muligheder. En instruktør eller manuskriptforfatter skal altid skrive efter sit hjerte, og hvis det viser sig, at der ikke kan skaffes penge nok til ideen, kan 'fattigdomsprocessen' faktisk være virkelig sund, fordi den tvinger ham til at reducere udtrykket til det essentielle.'*

Selvom en uafhængig instruktør altså ikke skal spekulere i sit publikum, når han arbejder, er det alligevel vigtigt, at han ved, hvem han henvender sig til. Det gør det nemmere og billigere at målrette filmen, når den skal lanceres. Det kendetegner no- og low budget film, at de appellerer til et nichepublikum, hvilket producenterne er meget bevidste om. Producent Christine Vachon vil f.eks aldrig sætte en film igang uden at have et klart billede af filmens publikumsunderlag. Det er nødvendigt for at kunne vurdere, hvor meget filmen vil kunne spille hjem og dermed, hvor meget den må koste.

Budgettet er æstetikken

Man kan sige, at de uafhængige i New York arbejder udfra mottoet 'budgettet er æstetikken', og æstetikken er derfor ofte næsten minimalistisk. Den store kunst og udfordring for en uafhængig instruktør er således at træffe de æstetiske valg, der tvinger publikum til at følge hans vision, i stedet for at sidde og lægge mærke til alt det, der ikke er på lærredet. Filmen *Swoon* af instruktøren Tom Kalin, er et eksempel på en no budget film, der er blevet komplimenteret for sin sparsomme elegance og bl.a. derfor har vundet priser bl.a. i Berlin. Den er baseret på en autentisk historie fra 40'erne om to homoseksuelle, der sammen planlægger og begår et mord på en lille dreng. Den havde et budget på under 2,5 mill. kr. og filmens producent Christine Vachon fortæller, at kunsten ved at lave en no budget periodefilm, hvad bestemt hører til sjældenhederne, fordi det er svært at gøre billigt, er at vælge *en* smuk rekvisit, som vil overstråle det faktum, at der måske ikke er andre i den pågældende scene.

Der findes andre æstetiske træk i no- og low budget filmen, som bunder i, at der ikke er penge til de store armbevægelser. Det er f.eks. billigere at oplyse et lille område end et stort, hvilket giver sig udtryk i en nærbilledeæstetik, som også er ret typisk for de uafhængige film. Det er også langt billigere at filme med et håndholdt kamera end med et fast, og det sætter sit præg på stilen. Nick Gomez' no budget succes *Laws Of Gravity* (1992) (260.000 kr), en film om nogle småkriminelle desperadoers trøstesløse hverdag i Brooklyn, er således filmet udelukkende med håndholdt kamera. Det giver filmen et dokumentarisk præg og formidler samtidig en anspændt atmosfære, som passer fint til filmens tema. Og på den måde er en økonomisk begrænsning af en dygtig instruktør blevet vendt til en styrke for filmen. Netop evnen til at bruge de økonomiske begrænsninger som et værktøj og vende dem til sin fordel må som sagt siges at være afgørende for, om man når succes som no budget/low budget filmmager i det uafhængige miljø. En instruktør som Hal Hartley, herhjemme kendt for filmen *Trust,* er et sådant eksempel på den 'perfekte' no budget/low budget filmmager. Det kan være svært at sige om hans enkle og personlige stil skyldes, at han har *villet* et meget sparsomt og reduceret udtryk eller om det faktum, at han ikke har haft så mange penge, har skabt den stil.

At finde finansiering

Da der ikke er nogen statsstøtte at hente til film i USA, må de uafhængige gå andre veje for at skaffe penge, og finansieringen er ofte stykket sammen af mange forskellige elementer.

Private og offentlige fonde har sat flere i gang. Problemet er blot, at de er så specifikke, at det tager lang tid at finde de fonde, som er skræddersyede til den enkelte film. Christine Vachon har delvist financieret sine prisbelønnede film *Swoon* og *Poison* via fonde (film til under 2,5 mill. kr), men har også kunnet drage fordel af, at begge film omhandler homoseksualitet, et emne der gør det nemmere at få støtte fra de specifikke fonde.

Mange producenter og instruktører finder det for tidskrævende at lede efter fonde set i forhold til udbyttet, og investerer derfor hellere deres energi i jagten på private investorer. Der findes ingen regler for, hvordan man får en investor på krogen, men det hører ikke til sjældenhederne, at en privat investor har samme efternavn som instruktøren.

Hvis producenten har talegaverne i orden, har det også vist sig muligt at overbevise rige amerikanere, der har lyst til at købe sig indhold i tilværelsen. Filmproducent Larry Meistrich, ejer af produktionsselskabet Shooting Gallery, besidder denne evne. Via private investorer har han finansieret store dele af no budget succesen *Laws Of Gravity,* der grundet dens festival- og kritikersucces har tjent sig hjem mange gange.

Selvom de uafhængige film udspringer af en europæisk auteurtradition, er denne finansieringsform meget amerikansk. Incitamentet for en privat investor er, at der altid er en chance for at tjene penge på sin investering. Larry Meistrich, der må siges at have fingeren på pulsen, har været i stand til at betale sine private investorers indskud tilbage mindst 3 gange på hver af sine film, og vil derfor have nemmere ved at henvende sig næste gang. Han må dog siges at tilhøre toppen af kransekagen i New York, da det rent faktisk kun er 1 ud af 14 uafhængige film, der kan betale sine private investorer tilbage. Disse skal med andre ord være endnu mere gale end filmmagerne.

James Schamus, partner med Ted Hope i selskabet Good Machine, har senest haft stor succes med filmen *The Wedding Banquet* (Tre der 'elsker' hinanden), som er den anden spillefilm af den amerikansk-taiwanesiske instruktør Ang Lee. Filmen vandt Guldbjørnen ved sidste års Berlin Film Festival, og er solgt til en række lande verden over og er således også nået til Danmark, hvor den havde premiere i Grand Teatret. Filmen har kostet tæt ved 5 mill kr., og har indtil nu spillet 27 mill kr. hjem i USA alene.

For at skaffe finansiering til *The Wedding Banquet* forsøgte Good Ma-

Side 36: Peter Greene (tv) og Adam Trese øver sig i at skyde med nogle stjålne pistoler i filmen Laws of Gravity (92). Til venstre: Beth B's Two Small Bodies, med Fred Ward (tv) og Suzi Amis.

chine at lave forsalg på filmen til distributørerne. Denne finansieringsform kan være svær at anvende på film af debutinstruktører, men med film af mere erfarne instruktører er det ret almindeligt. Med *The Wedding Banquet* var det blot ikke muligt at overbevise distributørerne om, at historien om en taiwanesisk bøsse i New York, instrueret af en low budget instruktør, ville være umagen værd. Efter succesen i Berlin, blev den i høj grad umagen værd, men var også blevet tilsvarende dyrere at købe pga. efterspørgslen.

Det er ikke mange uafhængige filmfolk, der kan finansiere en film uden at lave forsalg på den, men Ang Lees første spillefilm, *Pushing Hands,* blev en bragende succes i Asien, hvilket gjorde det muligt for Good Machine, at gøre taiwanesiske investorer interessserede i hans næste film. *The Wedding Banquet* er blevet den største filmsucces i Taiwans historie hidtil, og er således et godt eksempel på, hvordan en rimelig smal uafhængig film kan klare sig over al forventning på så forskellige markeder som USA, Europa og Asien. Som producenten James Schamus siger, var den store udfordring, at lave en film til et taiwanesisk publikum, der aldrig før har set to mænd kysse hinanden på film, og med den samme film henvende sig til art cinemas i New York, hvor publikum primært er to mænd, der sidder og kysser hinanden, mens filmen kører.

Det hænder ofte, at de uafhængige må finde co-producenter udenfor USA's grænser, da det kan være svært at fuldfinansiere en low budget film med udelukkende amerikanske midler. Ironisk nok henter mange af disse film en del af deres finansiering i det 'pengefattige' Europa. TV-stationer som Channel 4, BBC og ZDF har reddet mangen uafhængig film fra at lide den kranke skæbne aldrig at blive færdiggjort. Men billedet er så småt ved at vende, idet den europæiske TV-medie-situation begynder at ligne den meget kommercielle og ratingsorienterede amerikanske. Ifølge James Schamus vil de fremtidige finansieringsmuligheder for den uafhængige amerikanske film ligge i Asien, hvis økonomiske vækst indenfor de sidste par år har været langt større end USAs og Europas.

Kunsten at holde budgettet nede

Da det er svært at stykke finansieringen sammen til en uafhængig film, er filmfolkene i New York meget bevidste om, hvordan de i samtlige faser af filmens tilblivelse kan arbejde for at holde budgettet nede. Man kan tale om en tænkemåde, som er fuldstændig afgørende for, om en henholdsvis no- og low budget film bliver vellykket, og ikke ender som én stor nødløsning. Denne tænkemåde skal sætte ind allerede i manuskriptfasen, så historien ikke udvikler sig i en urealistisk retning, set i forhold til de midler man kan hente hjem.

Hver film er naturligvis forskellig, men der er altid nogle grundlæggende faktorer, som de uafhængige har i baghovedet, når de udvikler deres billige film. Vigtigt er det f.eks. at fortælle nutidshistorier. Det er sjældent, at en periodefilm bliver vellykket for så små midler. Da det ligeledes er langt dyrere at filme indendørs og om natten, ser man ofte, at historierne i disse film bæres frem af scener, der for en stor del foregår udendørs og om dagen. Filmene optages også altid på location, fremfor i studier, og det er i det hele taget afgørende, at man vælger sine locations med omhu, for at spare penge. Hal Hartley baserede f.eks. sit manuskript til sin første spillefilm, *The Unbelievable Truth* (450.000 kr.) på locations han kendte godt, og vidste han kunne få gratis gennem familie og venner.

En lang forberedelsestid og en kort optagetid er desuden en af nøglerne til at kunne realisere film på så små budgetter, da tiden der ligger før filmen ruller i kameraet, er langt

den billigste. F.eks brugte Larry Meistrich 5 måneders forberedelse på Nick Gomez' *Laws Of Gravity* og optog den på kun 11 dage.

I aflønningen af filmholdene arbejder de uafhængige med et begreb, der i daglig tale kaldes 'defers', en slags løn på efterkrav, der udbetales, hvis filmen giver overskud. Andre, som lønner under tariffen, har bonusordninger, som det var tilfældet med filmen *The Wedding Banquet.* Man sammensætter desuden aldrig filmhold med organiseret arbejdskraft, da fagforeningens krav om overtidsbetaling og skarpe funktionsopdelinger ville gøre filmene dyrere og sværere at realisere.

I de film, hvor producenten slet ikke udbetaler løn, er det vigtigt at sammensætte filmholdet på en sådan måde, at alle på holdet ser en udfordring i at deltage. Christine Vachon sørger f.eks altid for at filmarbejderen kan avancere professionelt, og få større ansvarsområder fra film til film. Hvis ikke der er penge at hente på hendes film, er der da i det mindste en mulighed for at skabe sig en karriere.

For at få folk til at arbejde under disse forhold, er kunsten for instruktør og producent at pleje sit filmhold. Eller rettere sagt, kunsten er at få filmholdet til at knokle uden, at det føler sig udnyttet. Man skal sørge for, at der er professionelle udfordringer at hente for hver mand på holdet og holde filmhold og skuespillere motiverede og tændte på filmen, til trods for at den kan være år undervejs.

Det er meget kendetegnende for no- og low budget film, at holdene er små, og statisterne få. Der er ikke råd til at sørge for transport af et hav af assistenter, samt at mætte deres munde, om de så tilbyder deres arbejdskraft gratis. De fleste uafhængige filmfolk priser sig nu lykkelige for disse små hold, pga. effektiviteten og den gode, intime atmosfære, der ofte opstår.

Der er sjældent tale om de store stjerner i no- og lowbudget film. Ligesom filmholdet er skuespillerne som regel ikke medlemmer af fagforeningen, da der ikke er råd til at betale tariffen. Ted Hope mener, at de uafhængige film nærmest kan drage fordel af ikke at anvende kendte ansigter. Det er hans opfattelse, at en af *Stranger Than Paradise's* styrker var, at John Lurie dengang ikke var et ansigt folk kendte. Det kan gøre det nemmere at tro på filmens personer, hvis man ikke har set skuespilleren i 10 andre spillefilm inden. En ulempe er til gengæld ifølge Ted Hope, at de skuespillere, der ikke er medlemmer af fagforeningen, som oftest er i en aldersklasse mellem 18-30 år, hvilket automatisk får en afsmittende effekt på hvilke figurer, temaer m.v., der behandles i de uafhængige film. Der er nu altid undtagelser, der bekræfter reglen, og således er både Fred Ward og Harvey Keitel eksempler på stjerneskuespillere, der af idealistiske grunde ind imellem medvirker i low budget film for usædvanligt små honorarer.

Jagten på et lærred

En ting er at skaffe finansieringen til en uafhængig low budget film med et ofte kontroversielt emne af en ukendt instruktør. Noget andet er at finde en distributør til den. Det sidste viser sig ofte at være meget sværere end det første, og af de uafhængige film, der produceres i New York, er det kun ca. 15% det lykkes for. Da der ikke er råd til de store marketingskampagner, afhænger disse films skæbne derfor meget af, hvordan de modtages på festivaler og markeder rundt omkring, og hvordan pressen anmelder dem.

Ted Hope fra Good Machine forklarer, at det er vigtigt at forsøge at skabe en slags påtrængende nødvendighed omkring hver film. Hvordan man gør det, afhænger af den enkelte film. Man kan f.eks. bruge filmens tema eller forsøge at skabe en slags festivalhysteri omkring den, så hverken branche, presse eller publikum, i jagten på årets prisvinder, vil gå glip af at se den. Igen grundet det sparsomme lanceringsbudget er mund-til-mund-metoden af uvurderlig betydning. – 'The buzz' og 'word of mouth' er billige men effektfulde salgsmetoder.

Selvom man er heldig at få et tilbud fra en distributør, skal man tænke sig godt om, før man slår til. Der er forskel på distributører, og hver film er forskellig og skal derfor behandles forskelligt. Grundet *Laws Of Gravity's* store festivalsucces, fik producenten Larry Meistrich et tilbud fra selskabet Island World, der for et stort beløb 'up front' ville overtage verdensrettighederne på filmen. Larry Meistrich sagde ja tak, men mistede derved indflydelse på filmens lancering og videre liv. Island World håndterede filmen forkert og arbejdede ikke nok for den med det resultat, at filmen ikke har fået nær den succes, den kunne have fået. I dag ved Meistrich stort set ikke, hvor filmen er solgt, eller hvordan den går, og klog af skade udvider han nu sit produktionsselskab Shooting Gallery med en distributionsafdeling, der fremover skal tage sig af verdenssalget, af de film selskabet producerer. Sådan arbejder folkene i Good Machine også, og som James Schamus fortæller, er det en stor tilfredsstillelse at kunne sidde på sit lille kontor i New York og følge med i, hvor mange folk, der i en given uge har været i Grand Teatret i København for at se *The Wedding Banquet.*

Den største potentielle indtægtskilde i USA for de uafhængige ligger på videomarkedet, og de skal derfor aldrig sælge videorettighederne alene til en distributør, da biografrettighederne så bliver sværere at komme af med. Der findes nogle få gode art cinemas i New York, der har specialiseret sig i at vise uafhængige og europæiske film, men de uafhængige er også *afhængige* af det europæiske marked. Her har de et trofast publikum, og det er bestemt ikke usædvanligt, at disse film løber med priserne på de forskellige europæiske festivaler.

Hvis det skal lykkes for en instruktør at få sin uafhængige low budget film ud, er det desuden meget op til ham selv, og det er meget normalt, at instruktøren selv tager ud i landet for at overbevise biografer og distributører. Jo mere velartikuleret en instruktør er omkring sin film jo bedre, også i forhold til pressen. Han skal simpelthen kunne sælge den. Det lykkes ind imellem, som da instruktøren Jennie Livingston efter 4 år endelig var blevet færdig med sit dokumentariske mesterværk, *Paris Is Burning,* der har været vist herhjemme i forbindelse med Gay Film Festivalen. Filmen, der handler om transvestitternes klubliv i New York, havde først absolut ingen chancer hos distributørerne. Endelig besluttede Film Forum, en artcinema i New York, at vise den, og da den blev en kæmpe publikums- og anmeldersucces, vendte pludselig alle de distributører tilbage, der før havde takket nej. Filmen, der har kostet under 3 mill. kr. at producere, har nu spillet over 28 mill. kr. hjem. *Paris Is Burning* er derved et slående eksempel på, hvor svært det kan være at afsætte en god, men anderledes film.

Filmmarkedet '93

Af IFP's mange aktiviteter, må det årlige filmmarked IFFM siges at være den største. Dette forum er et samlingspunkt for hele den uafhængige filmbranche i New York, og er derfor det rette sted at tage pulsen på et miljø og dets mentalitet.

Sidste års marked blev afholdt i den velansete art cinema Angelika Film Center og var det 15. i rækken. Siden markedet startede i 1979, er der i dette regi blevet vist over 800 uafhængige no- og low budget film. Som nogle af de mest kendte kan nævnes Jim Jarmuschs *Down By Law* (1986), Joel Coens *Blood Simple* (1984) og Carl Franklins *One False Move* (1991), alle film, der er nået frem til danske lærreder. Antallet af film, der vises på markedet er steget, så det i år nåede op på ca. 250 titler af forskellig genre og længde. Repertoiret spændte vidt fra spillefilm, kortfilm og dokumentarfilm til de seneste amerikanske filmskoleproduktioner og en sektion, kaldet New Voices, der i år præsenterede film fra Canada, England og Mexico. Derudover var der en afdeling af uafhængige film, produceret til tv, kaldet Independent Television Service, (ITVS).

Noget særegent for IFFM er, at det giver plads til Works in Progress – film i enhver genre, som endnu ikke har fundet den fulde finansiering, og som derfor præsenteres som en trailer eller kortfilm i håbet om at fange potentielle investorers og distributørers opmærksomhed. Det var desuden bemærkelsesværdigt, at der blev præsenteret over 100 manuskripter på markedet, der kunne handles på lige fod med de færdige film. Sidstnævnte kategoriers tilstedeværelse på markedet er et meget godt barometer på, hvor anderledes filmmiljøet i New York er i forhold til det, vi kender i Danmark. Endelig skal det nævnes, at der i forbindelse med markedet afholdtes en lang række seminarer, der omhandlede alle tænkelige aspekter af no- og low budget filmproduktion, herunder f.eks. ideudvikling, finansiering og lancering.

Trods det, at udlandet var repræsenteret med flere titler, var markedet tydeligt influeret af at være organiseret af new yorkere for new yorkere. Stemningen var hektisk og præget af, at de fleste deltagere var unge og uetablerede filmfolk, der virkelig brændte for mediet. Energien var på sit højeste og den livlige atmosfære var et klart udtryk for, at alle håbede på, at lige præcis de ville blive dette års 'talk of the town'. Da der ikke foretages nogen kvalitetsudvælgelse til filmmarkedet, kan niveauet dog diskuteres, og man kunne til tider føle, at der var langt imellem snapsene. Af de mere vellykkede film på dette års marked, var det især low budget filmen *Two Small Bodies* og no budget filmen *Clean, Shaven,* der overraskede positivt.

Two Small Bodies

Filmen *Two Small Bodies* er instrueret af den kvindelige instruktør Beth B, der har en bred kunstnerisk baggrund med rod i 80'ernes avantgarde- og undergrundsmiljø i New York, hvor hun bl.a. har arbejdet med kunstnere som Lydia Lunch og John Lurie.

Two Small Bodies, som er Beth B's fjerde spillefilm, havde premiere i konkurrencen på Locarno Film Festivalen i Schweiz i 1993. Filmen er et kammerspil baseret på et teaterstykke, der er skrevet af Neal Bell i slutningen af 70'erne. Det beskriver forholdet imellem en ung fraskilt kvinde, der mistænkes for at have myrdet sine to små børn, og den politibetjent, der efterforsker sagen. Der er kun de to medvirkende i filmen, og hele handlingen udspiller sig i kvindens hus, hvor betjenten efterhånden tager sig flere og flere friheder, for til sidst at flytte helt ind. Kvinden Eileen Maloney spilles af den herhjemme ukendte Suzy Amis, og betjenten Brann spilles af Fred Ward, der til gengæld har opnået stjernestatus for sin medvirken i en lang række succeser som bl.a. Philip Kaufman's *Henry & June* og Robert Altman's to seneste prisbelønnede film *The Player* og *Short Cuts.*

Selvom filmen ikke indeholder en eneste sexscene, oser *Two Small Bodies* af erotik fra start til slut. Som efterforskningen af de to børns mystiske forsvinden skrider frem, nedbrydes figurernes sociale og professionelle roller, og magtkampen mellem de to køn bliver mere og mere fremtrædende. I en serie af meget stærke og næsten klaustrofobiske scener cirkler de rundt om hinanden i en spændt atmosfære af både tiltrækning og frastødning. Hele tiden spiller de spil med hinanden, der har erotiske og masochistiske undertoner, og som forrykker magtbalancen imellem dem fra det ene øjeblik til det andet.

Når dette er så fængslende at følge, skyldes det først og fremmest et blændende spil af de to skuespillere. Replikkerne er desuden meget velskrevne. Selvom stykket er skrevet sidst i 70'erne er det stadig højaktuelt i dag, og Beth B ser denne tidsløshed som en af stykkets store kvaliteter. Således fremstår filmen, som et interessant bud på kvindens rolle i 90'erne og den splittelse, hun kan føle mellem at være mor og et selvstændigt uafhængigt individ.

Endelig skal den smukke fotografering nævnes for dens bidrag til formidlingen af spændingen mellem de to figurer. Kameraet spiller en aktiv 3. rolle i dramaet, en voyeur i det samme rum. Det bevæger sig hele tiden og skifter fra den ene person til den anden, idet det ofte observerer den, der lytter, i stedet for den der taler. Beth B forklarer, at hun ville opnå at vise det, man normalt ikke ser. – Det der er skjult, og mere antydet end forklaret og udpeget for tilskueren. Derfor undgår hun også en overdreven brug af nærbilleder, der i højere grad styrer publikums følelser. Hun vil ikke fortælle folk, hvornår de skal sympatisere med personerne, men ønsker, at publikum skal drage sin egen konklusion på hver scene. Bl.a. derfor er der mange åbne spørgsmål i slutningen af filmen. Dræbte Eileen sine børn? Var der overhovedet to børn? Eller er dette blot et ægtepar, der keder sig, og som derfor spiller et erotisk masochistisk spil med hinanden, ligesom i 'Who's Afraid of Virginia Woolf?'

Som det er ret typisk for uafhængige film, er *Two Small Bodies* finansieret via en del europæiske midler. ZDF, Das Kleine Fernsehspiel har således finansieret det meste af filmen, men som så mange andre uafhængige filmmagere har Beth B selv været nødt til at investere penge i den og har i øjeblikket ca. 140.000 kr. ude at svømme. Filmen er optaget på kun 19 dage i Tyskland med et tysk hold på nær fotografen Phil Parmet, som er amerikaner. Selvom hun gerne ville have haft nogle flere dage til at øve med skuespillerne i, synes hun, at der har været mange fordele ved at arbejde med et lille budget. Hun har haft stor kontrol over filmen og hele processen. F.eks. kom producenten ikke ud på optagelserne og blandede sig i hendes arbejde, og efter filmen er blevet færdig, har hun været involveret i alt, der vedrører dens lancering og dis-

tribution. I skrivende stund rejser Beth B således rundt med *Two Small Bodies* på diverse festivaler, og man kan kun håbe på, at filmen får den succes, den fortjener.

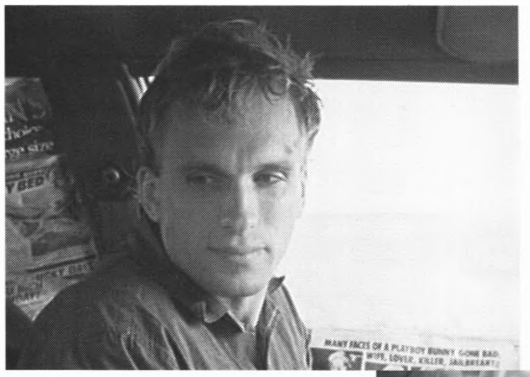
Clean, Shaven

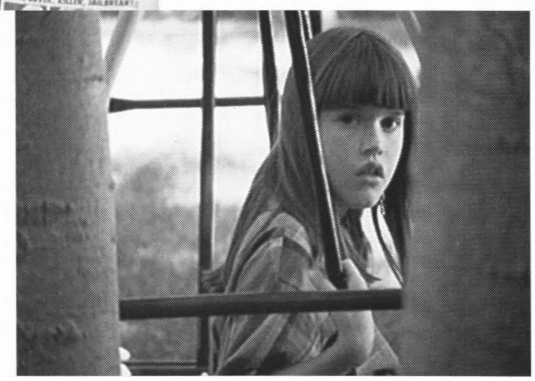
Den anden meget bemærkelsesværdige film under dette års uafhængige filmmarked var uden tvivl filmen *Clean, Shaven* af den 29-årige halvt canadiske, halvt amerikanske filminstruktør Lodge Kerrigan. Filmen er et foruroligende portræt af den skizofrene Peter Winters pinefulde søgen efter sin datter og sin mistede forstand. Han spilles af Peter Greene, der også spillede hovedrollen i *Laws of Gravity*. Plaget af voldsomme hallucinationer vender Winters tilbage til sin hjemstavn, for at opdage at datteren Nicole er forsvundet. Imens han leder efter datteren, bliver hans verden mere og mere kaotisk og selvdestruktiv, og hans søgen kompliceres yderligere af, at han har politiet i hælene. De mistænker ham for mord. Han gør desperate forsøg på at fungere og på at finde datteren, men genforeningen bliver uværgerligt skæbnesvanger. Filmen skildrer de sidste dage i hans liv så indgående og intenst, at tilskueren fuldstændig drages ind i hans univers, så det næsten er en pine at følge hans sammenbrud.

Det er Peter Winters usammenhængende oplevelse af verden, der har interesseret Lodge Kerrigan, og filmen er fortalt fra den skizofrenes synsvinkel. Den er bygget fragmentarisk op af hans hallucinationer og erindringer. Det er hovedpersonens sammenbrud, der er filmens omdrejningspunkt, altimens sidehandlingen med politiet anvendes som ramme for at give filmen struktur. Det er især brugen af en klaustrofobisk nærbilledæstetik koblet sammen med en fortættet, ekspressiv lydside, der giver tilskueren den stærke oplevelse af Peter Winters lidelser.

Lodge Kerrigan har skrevet sin fiktionshistorie ud fra omfattende research på hospitaler og diverse case-stories. Desuden lider en af hans egne venner af skizofreni, og Kerrigan har længe været frustreret over den urealistiske måde, hvorpå psykotiske fremstilles på film. Han er fascineret af det menneskelige sind, og af hvordan det kan påvirke kroppen og omgivelserne. Det er således ikke nogen tilfældighed, at hans næste spillefilm kommer til at handle om en kvinde, der lider af hysterisk graviditet og i sin fantasi gennemgår hele fødselsakten. *Clean, Shaven*, der har kostet lidt over 400.000 kr., havde en lang og sej tilblivelse. Den var under optagelse i 2 år med et lille effektivt hold på 8-9 mand, og det tog over 1 år at få den færdigklippet. Det var de sædvanlige problemer med at få en no budget film finansieret, der gjorde det nødvendigt for Kerrigan at optage en weekend her og en uge der, så snart der kom penge ind fra private investorer. Det største problem var at holde skuespillerne motiverede over så lang en periode, men fordelen var til gengæld ifølge Kerrigan, at han kunne omskrive og justere manuskriptet undervejs. For at holde skindet på næsen har han med sin baggrund som filmfotograf fra filmskolen N.Y.U. lavet en række musikvideoer og reklamer. Han arbejder desuden meget som filmfotograf på andre spillefilm.

Trods *Clean, Shaven's* sparsomme økonomi og lange tilblivelsesproces er det lykkedes Lodge Kerrigan at lave en helstøbt og gribende film, fordi han netop har haft sans for at tilpasse sin ide og æstetik til de få midler, han havde til sin rådighed. Han blev da også årets 'buzz' på filmmarkedet og Ted Hope og James Schamus fra Good Machine fik hurtigt håndplukket ham, og har nu overtaget verdensrettighederne på filmen. Dette samarbejde vil munde ud i at Good Machine skal producere Kerrigans næste spillefilm, som bliver en lowbudget film på under 7 mill. kr. Lodge Kerrigan er således en uafhængig filminstruktør på vej. *Clean, Shaven* er blevet accepteret af Cannes. Desuden har filmfestivalerne Berlin og Sundance også vist stor interesse.





Til venstre: Peter Greene i rollen som Peter Winter i Lodge Kerrigans film Clean, Shaven (93). Herunder: Jennifer MacDonald i rollen som Nicole Frayne i samme film.

Clean, Shaven vil helt sikkert hente mange kritikerroser og priser på festivaler rundt omkring, men det er nok tvivlsomt om den vil få den store kommercielle succes, pga. dens kompromisløshed. Den omstændighed, at hovedskuespilleren Peter Greene, for ganske nylig gik hen og tømte et helt pistolmagasin i hovedet på en narkohandler i New York, vil dog sikkert animere mange biografgængere til at se filmen.

Den gode fortæller

Talentmassen i New York er ikke større end så mange andre steder. Der produceres nok procentvis mindst ligeså mange uinteressante film i det uafhængige miljø som i Hollywood. I New York er de bare billigere. Hvis en no- eller low budget film skal lykkes, er det helt afgørende, at der er en god 'storyteller' bag. Den billige film kan ikke skjule sig bag en indbydende fernis, så dens kvalitet og gennemslagskraft er fuldstændig afhængig af instruktørens evne til at fortælle en god og vedkommende historie. Er talentet der, synes et lille budget til gengæld ikke at være nogen hindring.

Italienske museumsnotater

Af Ole Steen Nilsson

Det kommunale *cineteca*, eller filmmuseum, i Bologna har hvert år flere uomgængelige arrangementer på programmet. Arrangementerne ligger ud over de almindelige filmvisninger, som normalt foregår på alle ugens syv dage i Lumière, museets lille biograf - filmvisninger der omfatter alt lige fra klassiske eller sjældne værker til nye film der har det svært i den normale distribution (fx Greenaway), ofte samlet i serier, samt diverse seminarer som er åbne for alle medlemmer.

I slutningen af 1993 afholdt Bolognas kommunale filmmuseum to særarrangementer som her skal omtales nærmere. Dels en international filmhistorisk festival, dels en forevisningsrække med 'usynlige' italienske spillefilm.

Det var 7. år i træk at den filmhistoriske festival *Il cinema ritrovato* (Den genfundne film) blev afholdt i dagene 21.-28. nov. Festivalen, der holdes i FIAF-regi (den internationale sammenslutning af filmarkiver), har som et slags formål at være et internationalt laboratorium, hvor den historiske og filologiske akkuratesse kan forenes med selve glæden ved det at se film, og hvor inspiration til videre arbejde og nye undersøgelser kan begynde.

Musik i mørket

I praksis betyder det at festivalen har filmkørsler fra morgen til aften, mest stumfilm med levende musikledsagelse. Programmet var i 93 inddelt i tre serier fortsat fra forrige udgave: 1. serie om genfundne og restaurerede film, som omfattede fx *Von Morgens bis Mitternachts* (Karlheinz Martin, Tyskland, 1920), vist i en rekonstrueret udgave med musik skrevet til lejligheden; *Der brennende Acker* (F. W. Murnau, Tyskland, 1920) i en strålende farvelagt udgave, der får en til at glemme at om sort-hvid, og med pianoledsagende musik; og endelig to uforglemmelige, smukke italienske stumfilm, som museet i Bologna selv har stået for restaureringen af på sit få år gamle laboratorium: *Assunta Spina* (Gustavo Serena og Francesca Bertini, 1915) - *Assunta Spina*, der er en attraktiv, ung napolitansk kvinde (F. Bertini), er omdrejningspunktet i et erotisk og voldsomt melodrama, hvis restaurering er gjort mulig vha. en nitratkopi fra det brasilianske filmarkiv, og filmen blev ledsaget af flot, napolitansk inspireret musik og sang med henvisninger til dramaet. *Carnevalesca* (Amleto Palermi, 1918), der har divaen Lyda Borelli som stortragisk hovedperson, blev vist i en næsten komplet udgave med skøn musikledsagelse af det lille orkester *Musica nel buio* (Musik i mørket).

2. serie om film og historie, denne gang om 1. verdenskrig, tog udgangspunkt i filmen som en priviligeret kanal hvorigennem vort århundredes 'officielle' historie passerer. 3. serie, som kaldes fra stum til lyd, om den tidlige talefilm, indeholdt bl.a. en række restaurerede Vitaphonekortfilm og meget tidlige talespillefilm, samt en demonstration af det nederlandske apparat Loetafon (et plagiat af den amerikanske Vitagrammofon) der på sindrig vis forbindes til projektoren og synkront afspiller lydsporet fra plader.

Festivalen i Bologna, der bliver større og større for hvert år, men stadig er ret intim og meget hyggelig, flytter termin fra i år, så næste udgave holdes i sidste uge af april 94.

Usynlige film

For 3. år afholdt Bolognas kommunale filmmuseum i december 93 en uge med forevisninger af 12 'usynlige' italienske spillefilm. Formålet er at udbrede kendskabet til de italienske film, ofte af debuterende instruktører, der pga. produktions- og distributionssystemets særlige logik ikke har haft mulighed for at komme ordentligt ud i salene. Selv ikke film produceret med statsstøtte kan være sikker på distribution; samtidig har konkurrencen fra både den amerikanske filmindustri og det italienske kommercielle TV fået mere end 100 instruktører, manusforfattere, skuespillere og producenter til at danne sammenslutningen *Maddalena '93*, hvis idé er både at sikre at gældende love overholdes (fx skal biograferne vise italienske film mindst 25 dage i et trimester), og at ændre på en fastlåst, forældet kulturpolitik gennem en omfattende ændring af hele den kulturelle verden og dens institutioner i Italien. Foreløbig har *Maddalena '93* udsendt et politisk manifest der ridser intentionerne op.

For at antyde niveauet var Silvio Soldinis *Un'anima divisa in due* (1993), netop vist på dette års danske Natfilmfestival, nok den mindst usynlige blandt de repræsenterede i filmugen i Bologna. Desuden blev de 'usynlige' film ledsaget af kommentarer fra nogle af instruktørerne og diskussion med publikum i salen. Instruktøren Roberto Faenza, der er blevet en slags talsmand for *Maddalena '93*, præsenterede først *Jona che visse nella balena* (1993), en glimrende film om en hollandsk drengs oplevelser i en tysk koncentrationslejr.

Efter filmen sagde Roberto Faenza, at 'italiensk film er i de sidste 20 år blevet tvunget til at være en slags minimal film, først og fremmest pga. pengemangel. Men desuden har en mere eller mindre frivillig - censur medført film med minimale historier; ingen har i de sidste 20 år kunnet opnå støtte til at lave en ny *Jorden skælver*, for man har ikke kunnet beskæftige sig med noget, der kunne tænkes at komme i berøring med 'problemets' kerne.'

Som konsekvens af det har Faenza, efter sin provokerende og censurerede dokumentarfilm *Forza Italia* (1977), om Det kristeligt demokratiske parti, været tvunget til at lave sine film i udlandet. Det er de bagvedliggende mekanismer, der kontrollerer og dikterer en sådan filmkultur, som *Maddalena '93* ønsker at forkaste.

Freaks – filmen og myten

Ved den nylig overståede Natfilmfestival fik vi for første gang i mange år mulighed for at se den myteomspundne film Freaks på et biografiærred. Filmen i sig selv er besynderlig og fascinerende – men det er det rene vand, i forhold til hvad historien bag og om den er, den kommer her...

af Jack Stevenson

Blandt alle de brogede historier, der har oprindelse i Hollywoods mægtige filmproduktionsapparat, er ingen mere besynderlig end den, der knytter sig til 'monster' filmen *Freaks* fra 1932. Som madame Tetralinis knirkende cirkusvogne gør det i filmen, således har *Freaks* i årtier rumlet afsted ad bumpede veje, af og til begyndte synet af den at flimre i skumringen, og til sidst forsvandt det fuldstændig i mørket – dog blot for atter at dukke op i lyset af en ny dag som et stykke danefæ, der vender tilbage fra glemslen og nu tiltrækker et følge af fascinerede, skrækslagne beundrere.

Den rejste alene, forstødt af sine skabere, de gale manuskript-mænd, mogulerne og magimagerne fra Depressionens Hollywood æra. Den rejste uafhængigt af specifikke filmiske genrer og 'bølger', skiftevis forbandet og velsignet som et ægte cinematografisk misfoster af de forvirrede kritikere og tilskuere, der var vidner til dens første fødsel. Den kom frem, den forsvandt, og den kom frem igen, og hver ny generation så den med samme forbløffelse, som generationen før havde gjort. Og den blev mere end en film – den blev en myte, en tilbedt relikvie fra forgangne tiders sorte magi, og omkring den hvirvlede stumper af historier og rygter.

Første stoppested: Louisville, Kentucky.

12. juli 1880 kom Charles Browning Jr. til verden i Louisville, Kentucky. Som 16-årig stak han af med et omrejsende cirkus, og kaldte sig herefter ved sit øgenavn Tod. Tod Browning, hvilket han altså siden blev kendt under, arbejdede i de følgende mange år som markedsplads-

gøgler, og han var alt lige fra klovn og udbryderkonge til rekommandør for en falsk 'vildmand fra Borneo', der i virkeligheden var en neger fra Mississippi iført fremmedartet make-up. Browning arbejdede også som 'levende lig', hvilket var et nummer man udførte for bondeknolde og tumper, der var villige til at betale for at se en mand blive begravet i en trækiste seks fod under jorden. Kisten var udstyret med et skjult ventilationssystem til at holde 'liget' i live og en slags omvendt periskop, så kunderne kunne kigge ned til den begravede. Siden gjorde han også sine hoser grønne på diverse vaudeville-scener som sanger, danser og komiker.

I 1913 lykkedes det ham at få en rolle i en lille filmkomedie med titlen *Scenting a Terrible Crime* optaget i Biographs studie i Bronx. Umiddelbart efter tog han så til Hollywood, hvor han besluttede at blive instruktør i stedet for skuespiller. I 1916 arbejdede han som instruktørassistent for D.W. Griffith på *Intolerance* og skrev samtidig manuskriptet til den klassiske kult kokain-komedie *The Mystery of the Leaping Fish*, der havde Douglas Fairbanks i rollen som den kokainsniffende detektiv – 'Coke Enneyday' – og i øvrigt også havde Griffith som tilsynsførende konsulent. Siden gik Browning igang med at instruere en række mere eller mindre rutineprægede adventurefilm og melodramaer for MGM. En af hans mere bemærkelsesværdige film fra denne periode er kriminalthrilleren *Drifting* (1923), der handler om en amerikansk pige i Kina, der udgiver sig for at være opiumsmugler.I *Drifting* ses bl.a. Wallace Beery og Anna May Wong – Browning arbejdede i det hele taget med nogle af de største talenter i stumfilmperioden.

Kort efter indspilningen af *Drifting* røg Browning ind i et alvorligt alkoholproblem, der skulle komme til at vare mere end to år og tilføje hans karriere et slemt knæk. Hans smag for Kentucky Whiskey kostede ham kontrakten med Universal Studios og satte hans ægteskab på en svær prøve. Men i 1925 påbegyndte han arbejdet med sin 'comeback-film' *The Unholy Three* hos MGM. Manuskriptet var baseret på en thriller af en af tidens populære forfattere – Clarence 'Tod' Robbins – og handlede om tre cirkusartister på den helt store tur af kriminelle udskejelser, et miljø Browning var fortrolig med. 'The Man Of 1000 Faces' alias Lon Chaney spillede bugtaler, den tyskfødte dværg Harry Earles var den anden artist, og den tredie var Victor Mc Laglen, der naturligvis havde en rolle som 'Stærk Mand'. *The Unholy Three* var en slående succes – 'en af 1925's ti bedste film' fastslog The New York Times. Tod Brownings stjerne var for opadgående.

Monsterfilmene

I 1931 vendte Browning tilbage til Universal Studios for at instruere en enkelt – hans mest berømte – film *Dracula* – skarpt overvåget af produktionschefen Carl Laemmle Jr. På trods af både tekniske og kunstneriske skønhedsfejl blev filmen en solid og vedvarende succes, og med den fik Browning etableret sig som en af Hollywoods førende instruktører. Universal Studios var ikke sen til at følge op med endnu en monsterfilm, nemlig *Frankenstein* (31) instrueret af James Whale. Med disse uovertrufne kassesucceser var en ny genre begyndt at se dagens lys. Og MGM var mere end henrykt over at byde Browning velkommen tilbage i folden – nu skulle den 'ultimative horror-film' laves i en fart, Browning lovede at levere varen, og produktionschef Irving Thalberg gav grønt lys for projektet, der siden skulle blive kendt som *Freaks*.

Tod Robbins' Spurs

Faktisk havde filmen været på arbejdsbordet allerede fra november 1929, hvor MGM havde annonceret, at Brownings næste film ville være en gøgler-film. Ideen stammede fra et forslag fra Brownings gamle ven Harry Earles om at undersøge muligheden af at filmatisere Tod Robbins' novelle 'Spurs', der var udkommet i Munsey's Magazine i 1923. Og MGM betalte således den frankofile Robbins 8000 dollars for filmrettighederne til novellen. På trods af mindst fire manuskriptforfatteres – Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Woolf, Al Boasberg – gennemskrivninger samt Brownings egne tilføjelser er der stærke ligheder mellem film og novelle. En sammenligning af de to er nødvendig for den rette forståelse af filmens genesis.

'Spurs' er historien om den franske cirkusdværg, Jacques Courbe, som forelsker sig i den yppige og modige hesteakrobat Jeanne Marie – 'en høj blondine af amazonetypen' – der optræder sammen med en 'mørklødet, herkulisk' fyr ved navn Simon Lafleur. Ved første øjekast fik 'Jeanne Maries fyldige ynder, der så gavmildt lod sig ane bag den stramme dragt og dens flitterstads, Jacques til at rødme og sænke blikket.' Og kropslig akrobatisk kontakt mellem Jeanne Marie og Simon får hans 'blod til at koge'. Jacques' eget nummer er en fjollet parodi på Jeanne Maries: han rider også rundt i manegen blot ikke på en stolt hest men på et vejkryds af en køter kaldet St. Eustache, og aften efter aften må han det samme ydmygende ritual igennem, hvor han med åben pande skal tage imod spottende latter og flyvende bananskræller, en nedværdigende kontrast til det imponerede bifald, der altid følger efter de store menneskers halsbrækkende opvisning. Men en dag arver Jacques en masse penge, og nu da han kan forsørge Jeanne Marie standsmæssigt, tilbyder han hende ægteskab. I første omgang får hun et voldsomt anfald af krampelatter og kan næppe tro, hvad hun hører, men så tager hun sig sammen og indvilger, idet hun har en ide om, at dværge altid dør i en ung alder, og hun derfor vil kunne forlade cirkus og leve i vild luksus med Simon. Bryllupsfesten holdes i cirkusteltet, men gildet udvikler sig snart til et grotesk, fordrukkent klammeri mellem de egocentriske freaks. Jeanne Maries foragt for 'den lille abe' eksploderer i kaskader af hån og latterliggørelse, hun løfter den sanseløst berusede Jacques op på sine skuldre, som havde han været en lille, jakkeklædt lirekasse-abe, og hun bærer ham til den flotte herregård, der var en del af arven, mens hun til de andre praler, at hun ville kunne bære ham fra den ene ende af Frankrig til den anden.

Et år senere kommer Jeanne Marie på uventet besøg hos Simon, men han kan slet ikke genkende hende – hun er sygelig, udmarvet og alderstegen. Det viser sig, at dværgen med hjælp fra St. Eustache har holdt hende som fange i det store hus, hvor han har redet rundt på hendes ryg og drevet hende frem ved at bore skarpe sporer ind i hendes kød. Den jaloux Jacques og hans hund indhenter hende imidlertid hos Simon, og denne væltes først omkuld af hunden, hvorefter Jacques dræber ham med sit fine, lille miniature-sværd. Fortabt og besejret må Jeanne Marie til slut vende tilbage til sit gyldne fængsel.

Tod Brownings Freaks

Filmens historie er ikke helt den samme. Den handler om dværgen Hans, der rejser rundt i Frankrig med madame Tetralinis Cirkus. Hans er forlovet med dværgen Frieda, der ligesom Jeanne Marie er hesteakrobat, men inderst inde er Hans vildt betaget af den smukke trapezkunstner Cleopatra, som imidlertid har en affære med den 'Stærke Mand' Hercules. Cleopatra går egentlig rundt og spotter den forelskede dværg bag hans ryg, men da hun en dag finder ud af, at han har arvet en rig onkel, planlægger hun at gifte sig med ham for derefter at give ham en dødelig gift og selv stikke af med pengene og Hercules.

Den ulykkelige Frieda betror sine sorger til klovnen Phroso og til sæltæmmersken Venus, men på trods af deres advarsler gifter Hans sig alligevel med Cleopatra. Bryllupsfesten holdes i cirkusteltet, og Cleopatra ydmyger Hans ved åbenlyst at flirte med Hercules. Alle cirkusets vanskabninger er med til festen – i højt humør beslutter de at acceptere Cleopatra som een af deres egne, da hun jo nu er gift med en dværg. Det er en bizar menighed, der lader bægeret med vin vandre fra mund til mund, mens der messes: "Pludre, pludre, vi accepterer hende, en af os..." Cleopatra bliver helt hysterisk og styrter ud af teltet, idet hun råber op om, hvor afskyelige hun synes, de er.

I løbet af de følgende dage giver Cleopatra giften til Hans, der bliver mere og mere syg. Men vanskabningerne har opdaget hendes skumle plan, og en mørk og stormfuld nat da vognene er på vej til næste by, sniger de sig gennem regnen og mudderet – en af horrorfilmgenrens mest fantastiske scener – ind til Cleopatra og Hercules. De maltrakterer – udenfor billedrammen – Cleopatra, så hun ender med at være en gryntende, delvist blind, kyllingeagtig stakkel uden ben og med brækket næse. Og i den originale udgave af filmen kastrerer de Hercules, som ses og høres synge i et højt, barnligt toneleje.

Et broderskab af vanskabninger

Lighederne i de to fortællinger taler for sig selv; og især er de sexuelle frustrationer og spændinger mellem Jacques og Jeanne Marie og mellem Hans og Cleopatra fremtrædende. I begge versioner er vanskabningerne føjet til som et element, der besidder en nærmest overnaturlig kraft – nogenlunde på samme måde som Hollywood i 30'erne og 40'erne lancerede kinesere som typer, der havde kendskab til urgamle, onde hemmeligheder af den type, hvide mennesker ikke havde en 'kinamands chance' for at forstå. En særlig kraft ligger hos Jacques og hans hund – den måde de i fællesskab kontrollerer Jeanne Marie. Tilsvarende er højdepunktet i *Freaks* den scene, hvor vanskabningerne med overnaturlig fornemmelse af fælles bevidsthed og mål kravler tættere og tættere på de fortabte Hercules og Cleopatra. En slående *forskel* mellem tekst og film finder vi på den anden side i det faktum, at vanskabningerne i 'Spurs' angriber *hinanden* i et formålsløst og ondskabsfuldt slagsmål under bryllupsfesten – hvorimod de i *Freaks* ses som medlemmer af en hellig orden med eget sprog, opførsel og tradition. Netop den ide med vanskabningerne som et utilnærmeligt broderskab var ikke blot i overensstemmelse med Brownings eget syn på dem, det var også præcis, hvad Hollywood i sin evige jagt på myter hungrede efter.

De vanskabte levede udenfor det etablerede samfund, selv udenfor kredsen af øvrige cirkusartister, hvilket Browning i forbindelse med filmens premiere gjorde meget ud af at forklare: '...at lære deres sæder, sprog og traditioner at kende er umådelig svært. Da jeg for mange år siden rejste med et cirkus, prøvede jeg i måneder at komme på fortrolig fod med dem, og alligevel lærte jeg uendelig lidt (...) Gennem århundreder har freaks udviklet et besynderligt, internt sprog' – dette sprog skulle efter sigende være eksemplificeret i filmen. Især dværge var efter Brownings mening særlig eksotiske, han påstod, at de fleste kom fra Karpaterne, og han forklarede videre: '...der er der enten nogle klimaforhold eller noget tilsvarende, der påvirker kroppens endokrine kirtler, således at væksten standses (...) der er hele landsbyer af dværge i Östrig.' Nu om stunder forekommer sådanne udtalelser som ualmindelig grov udnyttelse af folks uvidenhed, men dengang var det ikke værre end så mange andre gennemsnitshumbugnumre – ikke ulig det sludder, Browning havde prakket folk på i forbindelse med *Wild Man of Borneo* mange år tidligere. Filmen *Freaks* blev rent faktisk lanceret mere som et 'freak-show' end som horror, og hele promotionapparatet vævede facts og fantasi sammen for at få vanskabningerne til at fremstå så eksotiske og overnaturlige som muligt.

Sådan blev den lavet

Freaks blev optaget fra midten af oktober til december 1931. I mellemtiden opstod der en vis uro over den nye type 'horror-film' hos censurinstansen. Den 5. december 31 gav Hollywood Production Code medarbejder Jason S. Joy udtryk for sin stigende bekymring, da han skrev følgende til chefen Will Hays: 'Måske ville det være klogt at indhente en foreløbig vurdering af publikums-

reaktioner og kritikerholdninger m.h.t. *Dracula* og *Frankenstein* fra Universal og *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* fra Paramount (...) alle i distribution eller på vej dertil. Paramount har en anden 'grusom' film, der netop skal til at sættes i produktion, og Metro-Goldwyn-Mayer har *Freaks*, som er omkring halvt færdig. Er det mon begyndelsen til en tendens, der burde sættes i bero eller helt standses? Jeg ser frem til Deres råd.'

Til rollebesætningen af *Freaks* søgte Browning ægte vanskabninger til de fleste af rollerne. MGM blev bombarderet med hundredevis af fotos og levnedsbeskrivelser fra håbefulde gøglere. Og den endelige besætning skulle blive den mest bemærkelsesværdige samling af vanskabninger, der nogensinde er set i en enkelt film. Der var Prins Randian, 'Den levende Torso', en neger uden arme og ben fra Engelsk Guiana, der optrådte med at rulle og at tænde cigaretter med tænderne. Der var Pete Robinson, 'Det levende Skelet'; og Olga Roderick, 'Den skæggede Dame'; Martha Morris, 'Den armløse Skønhed'; Joseph/Josephine – halv mand/halv kvinde. Der var fem 'nålehoveder' (microcefalus): Zip, Pip, Elvira Snow, Jenny Lee Snow og den altid populære Schlitzie. Mange af vanskabningerne i filmen fik siden roller i andre film. De tyske dværge Harry og Daisy Earles – sidstnævnte gik under betegnelsen 'The Midget Mae West' – fik sammen med hele resten af familien tjansen som Munchkins i *Troldmanden fra Oz* (39).

Den mest vægtige skuespiller i gruppen af freaks var dværgen Angelo Rossitto, der senere kunne ses i mange af Monograms lavbudget thrillers fra 40'erne – og desuden i film som fx *Child Bride of the Ozraks* (37), *Dementia* (53) og *The Trip* (67). Rossitto forblev aktiv op gennem 70'erne, og hans allersidste film var *Mad Max Beyond the Thunderdrome* (85), hvori han til en lang liste af verdenskendte medspiller føjede sangerinden Tina Turner.

Det skulle vise sig at være langt mere vanskeligt at besætte de 'normale' roller. Der var tale om folk som Victor McLaglen som Hercules, Myrna Loy som Cleopatra og Jean Harlow som Venus – men disse var som bekendt ikke med, da man endelig gik igang med optagelserne. Olga Baclanova – en lettere falmet stumfilm-vamp – blev i sidste ende valgt som Cleopatra. Hun syntes godt om manuskriptet, men Browning insisterede – klog af skade – på, at hun skulle møde resten af holdet, før en endelig beslutning blev taget. Først mødte hun Harry Earles. De talte begge flydende tysk og kom straks godt ud af det med hinanden; men så '...viste han mig en pige, der mindede om en orangutang... så en mand, der havde et hoved men ingen ben – ingenting, bare et hoved og en krop som et stort æg... og lidt efter lidt viste han mig alting, jeg var lige ved at besvime og ønskede bare at tude' – fortæller Baclanova. Men hun lærte at acceptere, hvad hun så, og dog var der grænser: '...alle på nær een, hun var som en abe, der blev fuldstændig vild ind imellem.' – Baclanova refererer til en af de fem 'nålehoveder', der efter sigende var lænket til sin plejer under alle optagelserne.

Sære sammenstød med freak-holdet nåede i løbet af produktionen lagt videre end blot til filmens egne medarbejdere. F. Scott Fitzgerald, der arbejdede på en manuskript for selskabet og i øvrigt var ude i alvorlige personlige problemer, skulle mødes til frokost med Dwight Taylor, og de havde dårligt sat sig til rette i kantinen, før der var et mylder af freaks. Taylor fortæller: 'Hilton søstrene, der var siamesiske tvillinger, satte sig ved vores bord, og uden så meget som at se på hinanden begyndte den ene at studere menukortet, og den anden kunne så vælge. Fitzgerald blev helt grøn i hovedet, han tog hænderne op for munden og styrtede ud'. Sådanne episoder vakte efterhånden stor opstandelse på studiet, og producer Harry Rapf var stemt for at droppe filmen fuldstændig, men den fik støtte fra bl.a. Jack Conway, og det endte med, at man indgik det kompromis, at hele freakholdet på nær ægteparret Earles og Hilton søstrene skulle indtage alle måltider i et særligt aflukke.

Fra opmærksomhed til glemsel

Filmen blev klar til distribution i begyndelsen af 1932. Den blev modtaget med overvældende opmærksomhed – meget heraf var fordømmende: 'Mr. Browning har altid været ekspert i patologisk morbiditet, men når man har set *Freaks*, forekommer hans øvrige film at være nuttede ammestuehistorier.' – skrev Herald Tribune. New York Times mente, at filmen snarere burde vises på det medicinske fakultet end i The Rialto Theater, og i San Diego løb en kvinde skrigende ud midt under premieren. I Washington D.C. fik *Freaks* premiere samtidig med Universal filmen *Murders in the Rue Morgue*, og i Washington Post skrev filmkritikeren Nelson Bell følgende forargede indlæg: 'Disse neurotiske

Side 46: Cleopatra efter hun har været under vanskabningernes behandling. Til højre: Tod Browning med et udvalg af filmens freaks.

individer, der finder det en tiltalende beskæftigelse at følge efter ambulancer og brandbiler, nyder for tiden godt af en ny æra indenfor filmindustrien – en æra, der helt og holdent henvender sig til den slags mennesker og deres ækle smag i underholdning.' Hos publikum fik filmen en meget blandet modtagelse, nogle steder gik den for propfulde huse – andre steder kom der ikke en sjæl.

Der var desuden masser af vrøvl med censuren. Det notorisk barske 'New York State censor board' klippede 30 min. ud af filmen, og i mange andre lande var den simpelt hen forbudt – i England blev den vist allerførste gang i 1963. Hos MGM blev man mere og mere utilfredse, eftersom udlandets modtagelse af en film havde betydning for, om den kunne tjene sig hjem eller ej. Som det var, tabte selskabet penge på filmen – og dertil kom at topfolkene hos MGM, bl.a. Mayer, der havde være imod projektet fra starten, var pinligt berørte over den.

Filmen blev trukket ud af distribution og måtte dernæst gennem en værre skærsild, end nogen anden større Hollywood produktion har været udsat for. På et tidspunkt hed det sig ovenikøbet, at filmen ikke eksisterede mere – rygtet sagde, at negativet var blevet smidt i San Francisco Bugten. Det er desuden alment udbredt, at *Freaks* ødelagde Tod Brownings karriere og privatliv, men det er en noget overdramatisk påstand – han var for det første allerede voldsomt alkoholiseret længe inden filmen var en realitet, for det andet fortsatte han som instruktør hos MGM hele otte år mere; blandt de efterfølgende film kan nævnes *Mark of the Vampire* (35) og *Miracles For Sale* (39). Han trak sig permanent tilbage i 42 og nævnte aldrig igen *Freaks* med et eneste ord. Da han døde i 62 havde selv ikke nekrologen i The New York Times husket filmen.

Dwain Espers Freaks

Igennem resten af 30'erne og et godt stykke ind i 40'erne var *Freaks* død som en sild. Men i 48 fik Amerikas mest drevne og dæmoniske fupmager – Dwain Esper – fingre i de sørgelige rester, og han sørgede for en genoplivning efter alle voodoo-kunstens regler. Som et andet Frankensteins monster rejste filmen sig fra graven parat til at vælte verden med sit nye ansigt, der blev stykket sammen af to nye titler, ny lanceringskampagne og en mindre transplantation af nogle nye optagelser af vanskabninger, der ikke oprindeligt hørte til filmen, men som Esper alligevel proppede ind midt i filmen.

Esper var født i 1893, han deltog i 1. verdenskrig og havde derefter en succesfuld karriere som entreprenør, indtil han fandt på at give sig til at producere stumme westerns. Han stiftede bekendtskab med den såkaldte 'exploitation-film' gennem sin tysk-fødte kone Hildegarde. Hun havde optrådt allerede fra en alder af

Herover: Daisy Earles som Frieda. Side 49: Drømmeagtig idyl blandt vanskabningerne.

otte, hvor hun gjorde sig som slangetæmmerske i forbindelse med sin lægeonkels omrejsende slangeolie bod – han stod og solgte flaskerne fra bagsmækken af sin vogn, og hun lokkede kunderne til med sine kunster. Da samme onkel døde af narkomisbrug, skrev hun et filmmanuskript med titlen *Narcotic*, og det viste hun til sin mand og foreslog, at de skulle producere filmen selv. *Narcotic* blev færdig i 32, og den blev en strålende succes på det markedspladsniveau, hvor Esper og konen opererede. De drog rundt og viste filmen og fremviste samtidig det balsamerede lig af 'Elmer the Dope Fiend' – dette vedblev at være en indbringende forretning til langt op i 50'erne. Kombinationen af et 'live'-element med liget Elmer og et filmelement med *Narcotic* skulle blive det koncept, som Esper så fordelagtigt valgte at lancere *Freaks* under sidenhen.

Han købte rettighederne til *Freaks* af MGM for en slik og ændrede titlen til *Forbidden Love* og senere til *Nature's Mistakes*, fremstillede sensationsprægede plakater, der slog på nogle snuskede og abnorme sexuelle associationer, som filmen dårlig nok havde stof til at sætte igang. Og for at lokke så mange kunder til det lokale markedspladstelt eller vaudevilleteater som muligt inddrog han som sagt 'live'-elementet i forestillingerne: Han havde samlet en gruppe levende 'freaks', der rejste rundt med showet, hvor de optrådte i en hjemmelavet manege med savsmuld og hele baduljen. At kalde filmens succes i forbindelse med Esper en 'genoplivning' er måske nok i overkanten, for det var absolut ikke de filmkyndige storbyborgere endsige filmforskere, der udgjorde dens publikum, og den havde heller aldrig mediernes bevågenhed. Så mens disse havde travlt med at interessere sig for TV-serier, der rullede hen over på alverdens skærme samtidig, blev bondeknolde, teenagere og drukkenbolte bundet en historie om vanskabningers overnaturlige kræfter på ærmet.

Mrs. Werbys store skattejagt

I 56 satte en velhavende filmentusiast i San Francisco sig for at lave en retrospektiv horrorfestival, som hun – Mrs. Werby – havde tænkt sig at kalde 'History of the Macabre'. Hun fik kontakt med den berømte satanist Anton LaVey, der også boede i San Francisco og som var beskæftiget med at foretage undersøgelser af parapsykologiske fænomener og spøgelsesjagter. LaVey havde en umættelig interesse for særprægede horrorfilm, og han så denne festival som en glimrende lejlighed til at grave *Freaks* frem, fra hvor end den gemte sig. Mrs. Werby havde aldrig hørt om den, men hun var fascineret af LaVey og lod ham vide, at hun ville lade *Freaks* være hovedattraktionen ved festivalen – hvis de da ellers kunne finde den. Og hun søgte højt og lavt, ingen anede, hvor den var –

og de fleste var også ligeglade – nogle få havde hørt rygter om den, men ingen havde set den. MGM havde glemt alt om dens skæbne, men på et tidspunkt fik hun et spor at gå efter i form af firmanavnet 'Warvick Films', hvilket imidlertid viste sig at være en blindgyde, idet et sådant firma slet ikke eksisterede, det var blot et af Dwain Espers fidusforetagender – og det ledte hende end ikke på sporet af Esper selv. Men hun fandt i det mindste et foto fra filmen, og bag på det var der skrevet adressen på en biograf i New York. Hun opsøgte biografen i New York og mødte en, der kendte Esper, og vedkommende formidlede langt om længe en kontakt mellem Mrs. Werby og Dwain Esper.

Hun tilbød ham 5.000 dollars for rettighederne til filmen – og hun fortæller selv, at han havde umanerlig svært ved at skjule sin begejstring over at få så mange penge for det bras, der ikke havde indbragt ham en eneste dollar i årevis. Espers held var i det hele taget ved at slippe op. Selvom han havde rettighederne til *Freaks*, blev det sværere og sværere at finde gode kopier – der var mildt sagt dårlige opbevaringsforhold og naturligvis ingen seriøse foranstaltninger til en egentlig bevaring af filmen – de 35mm nitrat kopier der fandtes, var ofte slemt medtagne. Mrs. Werby fandt imidlertid en god kopi af filmen i en kælder under et burlesqueteater i Oakland, og fra den fik man så fremstillet et negativ. Endelig kunne den ihærdige Mrs. Werby vise *Freaks* for det måbende universitets- og museumspublikum. Kort herefter solgte hun rettighederne til Raymond Rohauer, der havde haft beskeden succes med at genlancere glemte film og stjerner – bl.a. nogle af Buster Keatons film. MGM kom dog ind i billedet igen, da de noget senere generhvervede rettighederne, og hos dem ligger de den dag i dag.

Hæder og ære

Fra begyndelsen af 60'erne var *Freaks* genstand for en fuldgyldig genopdagelse og værdsættelse. I New York var hele det filmiske undergrundsmiljø stærkt inspireret af filmen, og det der af tidligere tiders kritikere var hånet som en svaghed – nemlig vanskabningernes manglende skuespilevner – blev nu udråbt som mesterlig og uovertruffen naturlighed. Undergrundsinstruktørerne arbejdede helst med 'ikke-skuespillere', idet de tilstræbte at fjerne sig så langt som muligt fra den glamourøse og glatte overflade, som professionelle skuespillere tilstræbte at formidle. *Freaks* blev en slags forbillede, fordi de medvirkende tydeligvis ikke var professionelle – de hakkede og stammede sig gennem den sparsomme dialog og spillede primært sig selv, således at deres personlige sårbarhed og åbenhed var det, der i sidste ende trængte igennem til publikum. Undergrundsinstruktørerne havde desuden selv en status som 'outcasts', og her var filmen, der kunne bruges til at gøre en dyd fremfor et problem af det.

I 62 valgte man at lade *Freaks* repræsentere horror-kategorien ved festivalen i Cannes, og alverdens fornemme kritikere knæsatte ved den lejlighed filmen med adjektiver som 'sensitiv' og 'medfølende'. Ironisk nok døde Tod Browning samme år i nogle venners hus i Californien. Vennerne havde taget ham til sig, da han fattig, syg og konfus ikke havde andre steder at være.

I 67 nåede filmen til Museum Of Modern Art i New York, og samtidig oplevede San Francisco sin 'summer of love', hvor hippier tog ordet 'freak' til sig og brugte det flittigt bl.a. med stolthed om sig selv.

I løbet af 70'erne vandt filmen endnu nyt terræn under 'Midnight Movie' æraen, hvor den blev programsat med nyere film som *Pink Flamingos, Eraserhead* eller *Night of the Living Dead*. Det var de helt unge, der nu tog filmen til sig. Punk rock bandet 'The Ramones' lavede deres helt egen version af vanskabningernes messende ritual under bryllupsfesten. Sangen – 'Pinhead' – bruger ordene fra filmen og er ment som en hyldest til den. Joey Ramone siger selv, at han har set filmen mindst ti gange, og at den har været en af hans allerstørste inspirationskilder. I kultfilmen *Rock And Roll Highschool* (79) er der koncertscener med 'The Ramones', hvor man kan se fans klædt ud som freaks.

Den ultimative anerkendelse af filmen måtte nødvendigvis være selskabets egen accept af den, og i 86 kom en sådan til udtryk i form af videoudgivelse. MGM-UA Home Video præsenterede stolt *Freaks*, hvilket betød øjeblikkelig, verdensomspændende udbredelse af den selv samme film, man et halvt århundrede tidligere havde bandlyst.

Her i midten af 90'erne ser vi *Freaks* gennem politisk korrekte briller – at udstille en vanskabning i underholdningsøjemed er kynisk, hæsligt og forargeligt, og intet Hollywoodselskab ville røre en moderne version af filmen med en ildtang. Og dog har vi tilsyneladende kun ændret os meget lidt i forhold til fordums bonderøve, der gladeligt betalte for et glimt at det abnorme, det trygge gys på tilskuerrækkerne. Vi holder os jo ikke tilbage, når det gælder den moderne 'live'-version, som man fx kan se den hos et 'Jim Rose Circus' eller i Todd Phillips dokumentarfilm *Hated* (93) om nylig afdøde 'freak' G.G. Allin.

Oversat af Maren Pust.

Danske tegnefilmskunstn

af Karen Hammer

Der er grøde i den danske tegnefilmverden, hvis talentmasse har fundet en mæcen i børnefilmskonsulenten Hans Hansen. Artiklen ridser den danske tegnefilms senere historie op og giver en nærmere præsentation af de væsentligste personer og selskaber i tegnefilmsmiljøet

Animationsfilm har fået det nemmere i de senere år, og de danske tegnefilmsstudier vrimler med nye talenter. Filmskolen har fået en animationslinie ledet af Gunnar Wille, og de første seks elever bliver færdige til sommer. En af eleverne er Jonas Wagner, der har modtaget 30.000 kr. i støtte fra børnefilmskonsulent Hans Hansen til en manusbearbejdning af Wagners egen tegneserie *Frøken og Flyver.* Marlene Vilstrup, en anden af eleverne, har modtaget støtte fra SFC til animationsprojektet *Børn er dejlige,* i samarbejde med Gunnar Wille.

Jazz

FC har også bevilliget Jannik Hastrup 900.000 kr. til produktionen af *The History of Jazz,* en serie korte jazzfilm hvor forskellige berømte jazzmusikere får hver sin lille animerede film til et kendt stykke musik. *Birdland* med Count Basies musik er allerede på gaden, og nr. to i serien, *Over the Rainbow* med Art Tatums band, er på trapperne. Der er en charmerende idé, som Hastrup tidligere har gennemprøvet med *Der er bare os høns* (1992), hvor Vernon Dukes sang *Ain't nobody but us chickens* serveret med stor fantasi til jazz af Louis Jordan and his Tympany Five.

Jannik Hastrups læremester Bent Barfod gjorde noget tilsvarende i 1962, hvor Matty Peters og Billy More leverede sang og musik til *When the Saints go marching...,* mens billedet bestod af tomme habitter der spadserede rundt i sort og hvidt. *The Saints* var oprindelig en reklamefilm for herretøj - en frydefuld oplevelse, der da også blev belønnet med en kvalitetspræmie fra staten.

Millioner til tegnefilm

Jannik Hastrup har mange jern i ilden. Dansk Tegnefilm Kompagni har så mange medarbejdere, at han kan lave flere projekter ad gangen; fx er fire af hans tegnere fast tilknyttet jazzfilmene, mens andre tegner på hans næste spillefilm *Det hemmelige våben,* efter Bent Hallers bog om Fredsaberne. Til denne film har Hastrup og Per Holst Film modtaget 8 1/2 mio. kr. i produktionsstøtte fra Hans Hansen, og produktionen er i fuld gang. For et par måneder siden var der premiere i Palads biografen på Hastrups *Havets sang,* efter Bent Hallers bog om pigen Silke; her har Hans Hansen hjulpet til med 300.000 kr. Jo, Hans Hansen har et stort hjerte for tegnefilm, og da han har siddet i hele fem år som børnefilmskonsulent, har han virkelig været i stand til både at få sat noget i gang og at se det færdiggjort. Et af de største problemer med de tidligere, toårige konsulentstillinger var netop, at mange projekter ikke kom videre efter manuskript- eller storyboardstøtte, da en ny konsulent kom til med andre ideer og havde andre favoritter.

Hans Hansen har også for nylig givet 81.400 kr. i produktionsstøtte til A-Films nye spillefilmsprojekt kaldet *Svip, Stjerne og Plum,* om en fisk, en søstjerne og en vandmand der forvilder sig væk fra havet og

ere – og deres baggrund

Side 50 (tv): Mellem to stole af Liller Møller; th: skitse til figuren Quark fra Valhalla. Denne side (tv): Verdenshistorien 2. del. 'En plads i himlen'; th: Birdland – April in Paris af Jannik Hastrup.

ind i byens kloakker. Desuden har Hans Hansen bevilliget 193.500 kr. til forproduktionen af *Troldguld*, der ejes af komponisten Bent Hesselmann og International Filmteknik.

Danske tegnefilm skabte historie

Den danske tegnefilm havde sin barndom for mere end 75 år siden, med Sven Braschø *Meningen er god nok* og Robert Storm Petersens *Peter og Ping i Magasin* (1917). Sven Brasch fortsatte som international plakatkunstner og lavede aldrig flere film, mens Storm P. blev ved til 1930.

Vi var ikke blandt de tidligste, men alligevel skabte vi historie med *Fyrtøjet* fra 1946, der var Europas første lange tegnefilm (i USA var Disney ude med *Snehvide og de syv dværge* i 1937). *Fyrtøjet* gav arbejde til en masse tegnere under krigen, men da der først meget sent kom en instruktør på filmen, blev den et noget rodet eksperiment - episoderne hang ikke sammen og de forskellige tegneres stil passede ikke sammen. Da der efter *Fyrtøjet* hverken var penge eller interesse for nye tegnefilm, måtte de tegnere og animatorer klare sig igennem med reklamefilm eller rejse til udlandet.

Bent Barfod, en af dansk tegnefilms største kunstnere, samlede i 50'erne adskillige af de kendte tegnere, som fx Erik Christensen og Børge Hamberg, i sit studie i Hellerup, hvor man lavede reklamefilm til hele verden. Succesen tiltrak snart andre gode tegnere som Walther Lehmann, Harry Rasmussen og Kjeld Simonsen (SIMON) samt den geniale trickfotograf Ronny Schoemmel. Hos Bent Barfod Film sprudlede fantasien og den kunstneriske kreativitet - alt var muligt, opgaverne strømmede ind og priserne med. Barfods gennembrud som kunstnerisk kortfilmsinstruktør kom med *Noget om Norden* fra 1956 og året efter med den poetiske og fortryllende *Forårsfrederik* over Sigfred Pedersens digt. Desuden lavede Barfod i 1969 den geniale og uhyggelige *Vanddråben* efter H. C. Andersen.

Hos Bent Barfod Film havde man elever, der fik en fin behandling af kunstnere som Børge Hamberg og SIMON. Omkring 1960 hed eleverne Jannik Hastrup og Flemming Quist Møller; sammen tegnede de små eksperimenter i den erotiske genre. I 1962 gravede Hastrup den ufuldendte kortfilm *ABC-staveleg i Afrika* frem af Barfods gemmer og i fællesskab fik de den færdig. Den blev vist ved Biennalen i Venedig i 1964 og Bent Barfod Film modtog her en sølvmedalje samt en begejstret henvendelse fra informationsministeriet i Frankrig, som bestilte en del kopier på fransk til de tidligere fransk-afrikanske kolonier. Dengang var der endnu færre penge til tegnefilm end idag, så da Jannik Hastrup med succes gik igang for sig selv, og dermed trak nogle animatorer fra Bent Barfod Film med sig, blev økonomien anstrengt for Barfod. Men nådesstødet skulle komme fra en helt uventet side. Bent Barfod ønskede at lave en spillefilm om de gamle nordiske guder. Projektet startede internationalt i 1972, og Barfods del *Thors hammer* blev lavet i en italiensk version. Imidlertid væltede Europas politik, økonomi og bureaukrati det hele, og han lagde det fra sig for en tid. I 1980 bevilligede konsulenten Sven Methling en halv mio. kr. til et pilotprojekt over Thors rejse til Udgår, der senere skulle bane vejen for en 90 minutters spillefilm. Men da *Thors rejse til Udgår* (13 min.) blev præsenteret for Filminstituttet var Sven Methling gået af og interessen for de nordiske guder var væk.

Samme år var Disney-animatoren Jeff Varab på besøg i København, og i efteråret 1981 startede han sammen med Jacob Stegelman et tegnefilmskursus på Krebs skole. Dette ansporede dem til at begynde på en animeret spillefilm over tegneren Peter Madsens Valhalla-albums, med eleverne fra kurset som animatorer, og i 1983 bevilligede Filminstituttet 8 1/2 mio. kr. til projektet. Nu var ingen længere interesseret i Bent Barfods film, og resultatet blev at Barfod trak sig ud af tegnefilmproduktion.

Hastrup, Quist Møller og Tegnedrengene

Efter at have forladt Bent Barfod i 1965 oprettede Jannik Hastrup Fiasco Film sammen med Flemming Quist Møller; kortfilmrådet tildelte dem filmstøtte, og selv om de fik seerne på nakken med tv-serien *Hvordan man opdrager sine børn*, gik det strygende. Hastrup begyndte sammen med sin kone Hanne på *Cirkeline*-filmene. SFC aftog de første 11, men *Flugten fra Amerika*, der var den sidste, ville SFC ikke købe, da den var for respektløs overfor Nixon. I 1970 færdiggjordes *Bennys badekar*, på hele 45 min. – den krævede mange tegnere og animatorer, og Per Tønnes Nielsen og Anders Sørensen, et par af disse unge entusiaster, er siden hen blevet bedre kendt som Tegnedrengene.

Hastrups studie kastede sig nu ud i en lang række politiske tegnefilm, heriblandt ni film bygget over *Historiebogen*, samt det fatale eksperiment *Prins Piwi*, som er en af dansk films største økonomiske fiaskoer (men animationsafsnittet på ca. 20 min. er dog så spændende, at man burde udsende det separat, fx via SFC). Hastrup og Tegnedrengene stod også for filmatiseringen af Sven Wernstrøms bøger om *Trællene*, og Liller Møller, en ny tegner/animator, kom til i 1978.

I 1983 blev der i København arbejdet på hele to helanimerede spillefilm på én gang - en yderst usædvanlig situation, som gav arbejde til alle. Faktisk var der ikke tegnere nok til Asgård Films *Valhalla*, så Jeff Varab måtte kassere store mængder af sine håbefulde assistenters tegninger. Jannik Hastrups studie lavede miljøhvalfilmen *Samson og Sally* assisteret af næsten alle de største animatorer herhjemme - også SIMON arbejdede nu hos Hastrup, sammen med eleverne Malene Vilstrup, Mai Brit Hastrup, Ditte Brink og Maria Mac Dalland - en ny generation på vej.

Tegnedrengene indledte et samarbejde med Svend Johansen Filmforsyningen; de lavede *Snuden* og *Det usynlige pattebarn* sammen med Quist Møller og gav en hånd med på *Samson og Sally* samtidig med arbejdet på *Eventyret om den vidunderlige kartoffel*. Et par år senere knyttedes Liller Møller til Filmforsyningen, og hun lavede en række sexoplysende tegnefilm af høj kvalitet: *Sex - en brugsanvisning for unge* (1987), *Ska' jeg på nu? Om AIDS* (1989) og *Får man altså børn (1989). I 1993 fik Liller Møller 480.000 kr. af SFC til småbørnsfilmen Mortens Badebold*, en realfilm med pixilation af badebolden, hvormed den virker levende (premieren er lige om hjørnet), og hun fik for nylig 30.000 kr. fra Hans Hansen som manusstøtte til animationsfilmen *Den syvende Himmel*. Desuden er Møller netop blevet færdig med den filosofiske *Mellem to stole* (også støttet af SFC), som fortæller om to halvfulde mænd der ikke kan finde ud af livets mening. På bordet foran hvor mændene sidder lever et billepar et rigt kærlighedsliv og udklækker i hundredvis af børn, uden at de to fyre opdager noget som helst - en vittig og tankevækkende film.

Swan og A-Film

Da Asgård Film krakkede i 1985 blev *Valhalla* overtaget af Swan Production, og Jeff Varab overlod instruktionen af den til Peter Madsen og Henning Kure. De fire animatorer Stefan Fjeldmark, Hans Perk, Karsten Kiilerich og Henning Nielsen lavede de de to korte Quark-film *Landevejsrøveren* og *Baby Quark*, før de tre førstnævnte samt Jørgen Lerdam forlod Swan for i august 1988 at oprette A-Film. Henning Nielsen og Kiilerichs assistenter Michael Helmuth Hansen og Søren Thomas færdiggjorde de næste fem Quark-film; de sidste tre ufærdige ligger endnu i konkursboet efter Swan. De fire folk bag A-Film var alle med på *Valhalla*; Perk arbejdede oprindelig med Børge Ring i Holland; Fjeldmark udgav allerede som teenager tegneseriealbumet *Snedronningen*, og efter deltagelse i Varabs tegnefilmskursus i 1981 var Fjeldmark blandt de første som blev ansat på Asgård Films tegnestue i Nansensgade; Kiilerich og Lerdam var også på Varabs første tegnehold.

Henning Kures *Troldehistorien* begyndte som et Swan-projekt, men blev siden overtaget af A-Film. Den er blevet bearbejdet af Disneytegnerne Frank Thomas og Ollie Johnston, og Kure og Fjeldmark skriver i øjeblikket videre på historien, der har fået EU-støtte. A-Film, som tænker i internationale baner, har lavet *The Troll in Central Park* og *Thumbelina* for Don Bluth og arbejdet for Bill Cryor på *Fern Gully - the Last Rainforest*, ligesom man planlægger tv-serier til europæiske kanaler og håber på at deltage i den næste *Asterix*-film.

I efteråret 1993 præsenterede A-Film *Jungledyret*, selskabets første spillefilm, efter Flemming Quist Møllers bog om jungledyret Hugo - kendt og elsket af alle danske børn. Quist Møller skrev selv manuskriptet og instruerede lydsiden, mens Fjeldmark stod for billedsiden; et vellykket samarbejde, filmen hænger godt sammen og kan forstås af selv mindre børn. Som nævnt er A-Film i gang med spillefilmen *Svip, Stjerne og Plum*, efter idé af Fjeldmark og manuskript af Kiilerich, og Lerdam er i øjeblikket tilknyttet Hastrups næste film *Der hemmelige våben*.

Verdenshistorien kort fortalt

Tegnedrengene er kommet lykkeligt over *Verdenshistorien 1+2*, et menukort over historiens forløb: 5-10 milliarder år presset sammen til 52 min. Vi oplever The Big Bang, ser Early Man true en sabeltiger med sin kølle; de kristne går heltemodigt og roligt ind til løverne i romertiden, for de ved jo, at dette er vejen til himlen, mens muslimerne med begejstring lader sig dræbe i kamp mod de kristne, for således kommer de i himlen; paven sidder forædt og grådig på sin trone og holder på folkets moral, mens Muhammed og kaliffen i Bagdad gladeligt boltrer sig i bløde kvindearme.

Der er som altid fornøjeligt at se Tegnedrengenes værker, selvom det stadig kan chokere når deres personer bukker under for skørbug (*Eventyret om den vidunderlige kartoffel*), malaria (*Verdenshistorien I*) og byldepest (*Verdenshistorien II*): disse uhyggelige ansigter, som langsomt falder sammen, startede tegnerne med at bruge i *Gør noget smart*, nogle små spots lavet for Randers kommune i 1984 som voldsomme og ironisk provokerende advarsler til ungdommen mod sprut, piller og narkotika.

FILMINSTRUKTØREN SOM IKON

Selvom filmstjerner er gjort af dragende, mytologisk stof, er det alligevel alt for sjældent at filmkunstens mere bizarre skikkelser trækkes frem, hvor karismatiske de så end måtte være. Dette gælder også den excentriske instruktør og skuespiller Erich von Stroheim, der nåede at realisere otte film imellem 1919 og1928, inden han døde miskendt og glemt i 1957. Den danske billedkunstner Knud Odde har inden for de sidste par år dyrket Stroheim intenst, og de bedste af portrætterne er nu samlet i en fornem lille udgivelse fra Edition Bløndal.

Bogen fungerer som katalog for to udstillinger på henholdsvis Esbjerg og Herning Kunstmuseum, men indeholder, foruden Knud Oddes tegninger, malerier og skulpturer, også citater af og om Stroheim. Den dekadente østrigsk-amerikanske Stroheim er et ganske logisk motivvalg for Knud Odde, der selv opererer i feltet mellem det anløbne og elegante, gerne med afsæt i kunsten, som den blev praktiseret i begyndelsen af dette århundrede. Inspirationen hentes hos heroiske kunstnere som den maleren Jens Adolf Jerichau, suprematisten Malevich, eller i filmens verden, hvor avantgardister som Sergei Eisenstein og Stan Brakhage står for skud. Knud Odde er også kendt som sangskriver og musiker i Sort Sol, hvor han på tilsvarende måde praktiserer sin helt egen form for kulturhistorisk sampling, der ligesom i billedkunsten kombinerer modernisme og traditionsbevidsthed i en håndfast sammenklipning. Således indeholder de sidste års produktion en skønsom blanding portrætter, dels af Eisenstein, hvis tegninger Knud Odde tidligere har anvendt som forlæg til billeder, dels af Sort Sol-maskotten Siggimund, der optræder på maleri i selskab med den altdominerende hovedperson Erich von Stroheim.

Malerierne, med deres klare velafstemte farver og tegneserieagtige sorte konturer, kommer til trods for bogens lidenhed (11 × 17 cm.), godt til deres ret, og står fint til bogens tekstudvalg, som Knud Odde selv har forestået. Det er godt nok hentet fra forskelligt filmhistorisk materiale, men alligevel vægtes anekdoten og den mytologiske detalje tungt.

Filmkunsten har ligesom litteraturen også sine miskendte genier og fordømte udøvere, der trods talent og vision ikke har formået at finde forståelse i deres samtid. Denne vanskæbne blev også Erich von Stroheim til del. Han startede som assistent for Griffith, men fik med selvtillid og et vist mål arrogance snart søsat en karriere, der hvad kunstnerisk format angik kunne måle sig med det ypperste i tiden. Desværre kolliderede den excessive Stroheim hurtigt med en filmverden, der havde mistet sin uskyld, og i stigende grad lod sig diktere af bankfolk og børsmæglere. Stroheim nåede op igennem 20'erne at instruere en række dekadente melodramaer, hvoraf *Foolish Wives* (1922), *Greed* (1924), *The Wedding March* (1928) og *Queen Kelly* (1929) nok er de mest notoriske. Oftest spillede han selv med i sine film, som regel som dandy eller aristokrat, og helst med monokel og uniform. Skæbnens ironi gjorde, at Stroheim i sine nedgangstider måtte tage til takke med dusinvis af middelmådige roller, som regel som tysk officer. Her skal naturligvis undtages Jean Renoirs helt fantastiske *Den Store Illusion* (1937), der udover to film af Billy Wilder var de eneste deciderede kvalitetsfilm han medvirkede i efter *Queen Kelly*. Disse to var *Five Graves to Cairo* (1943), hvor han personificerede feltmarskal Rommel, og *Sunset Boulevard* (1950), hvor han spillede rollen som den hysteriske Gloria Swansons butler, men mest af alt leverede et smertefuldt selvportræt. Resten af tiden delte han skæbne med andre fallerede europæiske stjerner som Bela Lugosi og Peter Lorre, der overlevede ved at medvirke i et hav af b-og c-film. Som instruktør havde han forlængst gjort sig umulig, og hans perfektionisme og ødselhed under optagelserne var allerede legendarisk. Alle hans egne film blev klippet til fode af deres producenter, der ikke delte Stroheims fascination af fetichisme og perversion. Således er hans mest vellykkede film *Greed* blot en torso af det oprindelige værk, der løb 10 timer. Stroheim var navnlig berygtet for at bruge masser af film på scener, der var så explicitte i deres sexualitet, at man end ikke turde sende dem til filmcensorerne, der havde nok at se til i det tiloversblevne materiale. Stroheim selv kaldte Hollywood for en pølsefabrik, og gav byen ansvaret for sin fejlslagne karriere. Et godt motiv for mytomaner, og egentlig er den største force i Knud Oddes billeder og tekstudvalg da også, at han står ved sin fascination, og ikke søger at retfærdiggøre eller begrunde den, som andet end det den er, nemlig fascination. Gloria Swanson citeres i bogen med følgende signalement af Stroheim: 'Hans film havde altid en antydning af sart og ægte dekadence som duften af afskårne gardeniaer ved afslutningen af et selskab'. Det samme kunne man med god ret sige om Knud Oddes billeder.

Kim Foss

Stroheim af Knud Odde. Edition Bløndal, 48 sider. Pris kr. 85,-

FILMOPERATØREN

Der er naturligvis også lavet film om berømte filmoperatører. Her er Alexander Ganshin (th), der var Stalins personlige filmoperatør, sammen med sit 'alter ego' Tom Hulce under indspilningen af The Inner Circle (91).

Mændene bag i biffen er titlen på det, der vist må være en af de første bøger overhovedet om filmoperatøren, manden bag i biffen, der får det hele til at ske, der er årsagen til, at vi i det mørke rum kan hengive os til fortryllelsen, lade os forføre af de levende billeder der godt nok er skabt af instruktører, stjerner og en gigantisk stab af teknikere, men som ikke kunne udfolde sig for vore øjne uden manden bag i biffen. Forfatteren Olav Lind Eriksen er i dag 82 og har hele sit liv arbejdet som filmoperatør og belysningsmester. Siden 50'erne har han indsamlet stof om filmoperatørernes verden og har interviewet de første der viste film herhjemme.

Hans indsamling er nu blevet til en lille bog, en lille bog der krydser mellem genrer og interessepunkter, som indimellem bliver charmerende historieskrivning, indimellem lidt for anekdotisk, nogle gange personalhistorie og personlige erindringer, andre gange fagforeningshistorie. Det er en blanding der ligger som næsten en naturnødvendighed i enmet. For en historie om filmoperatørerne bør næsten også blive en historie om biografen gennem tiderne og udviklingen frem mod de billedhuse vi har i dag, men bør måske også blive en historie om filmens historie, om udviklingen af lyd, farver, scope-formater, 70 mm med mere.

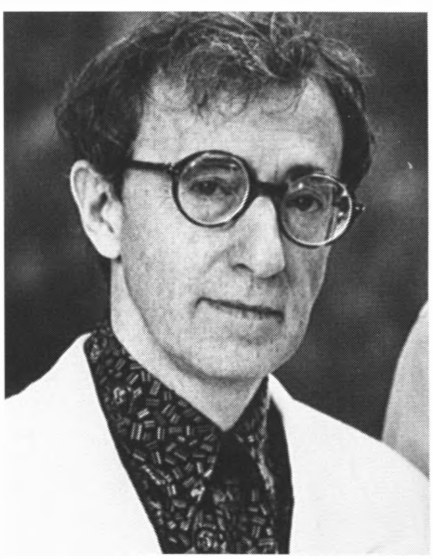
Men focuspunktet ligger her udenfor disse områder, ligger på manden der gennem tiderne har sørget for at billederne har været dér på lærredet foran tilskuerens øjne, at de var korrekt belyste og afskårne og at teknikken fungerede. Således har filmoperatørens fornemste opgave netop været at være usynlig, for kun derved har illusionen kunnet leve.

Materialer indsamlet af Olav Lind Eriksen er blever redigeret af Ebbe Kyrø, der selv udover at være cand. mag. har været filmoperatør. Han har været nænsom, for ofte for nænsom. Gentagelser er der og ofte for tynde og overflødige anekdoter. Måske har problemet været, at hvis man virkelig skar til, ville er ikke være en bog tilbage, men en artikel. Man kan sidde og glæde sig over, at Olav Lind Eriksen har talt med pionererne og fulgt historien, men også ærgre sig over, at der rent faktisk ikke er mere stof i bogen end der er. For pionererne er væk og den historie de måske endnu ikke har fortalt, vil ikke blive fortalt.

Dan Nissen

Olav Lind Eriksen: Mændene bag i biffen. Erindringer fra filmoperatørernes historie i Danmark. Frydenlund/Media. Kr. 148.

WOODY OM ALLEN



Stig Björkman har været været blandt de få, der har haft adgang til Woody Allens dagligstue, og tilbragt mange timer i samtale om tilblivelsen af de snart 23 film, der har beriget og fornøjet os i mindst lige så mange år. Bøger, der tolker og analyserer Allens værk, af forskellig kvalitet, er dukket op i årenes løb, men ellers har kun Eric Lax, der har skrevet en biografi om Woody Allen og Thierry de Navacelle, der har fulgt Allen 'on location', og udgivet en bog med samme titel, fået lov til at komme tæt på filmskaberen med den skarpt bevogtede privatsfære.

Det har uden tvivl talt til Stig Björkmans fordel, at denne tidligere har skrevet en bog om Ingmar Bergman, 'Bergman om Bergman', en af de filmskabere som Allen sætter meget højt. Helt fra sin ungdom var det de europæiske film Allen forelskede sig i: 'De virkede så meget mere modne end de amerikanske. Amerikansk film var, groft sagt, underholdende og eskapistisk.'

Samtalen mellem Björkman og Allen kredser en del om de rent tekniske problemer: lys, lyd, locations, fotografens indflydelse, rollebesætning o.l. Men der levnes heldigvis meget plads til Allens egne intentioner, fortolkninger og inspirationskilder. Hans arbejdsmetode og særstatus som en af de få amerikanske instruktører, der har fuldstændig frie hænder med sit filmarbejde, er interessant og usædvanligt i betragtning af at '98% af alle amerikanske film er industri-produkter'. Selv om han på forhånd har vidst hvilke af hans film, der ville blive publikumsfiaskoer, har dette ikke standset ham. *Stardust Memories* blev også en kritikerfiasko i USA og opfattelsen af, at denne film skulle være delvist selvbiografisk afvises af Allen. Filmen hører sammen med *Den røde rose fra Kairo* til blandt hans egne yndlingsfilm.

Allen fortæller også om, hvordan et indfald eller en ide langsomt udformer sig til en fortælling, han kalder sine film 'romaner på film', dialogen er af stor betydning, og flere historier kan udvikle sig sideløbende. Hele planlægningen af filmen foregår som tankevirksomhed, først når det hele er på plads, begynder manuskriptskrivningen, og straks derefter optagelserne. At arbejde er hans egentlige formål i livet, men han under dog sig selv nogle få adspredel-

ser, som at spille klarinet, lytte til musik, spise med venner. Derudover har han af henholdsvis pligt og fornøjelse stiftet bekendtskab med klassisk littærere værker, filosofi, malerkunst og er særdeles velbevandret i filmhistorien. Hans ambition er at kunne beskæftige sig med eksistentielle tanker og følelsernes univers på en poetisk måde. At sætte sig kunstneriske mål og gøre sit yderste for at nå disse. Ind imellem laver han 'et uambitiøst projekt', 'en lille banal film', som *Manhattan mord mysteriet,* for at adsprede sig. Han er sjældent tilfreds med sine film, når de er færdige, og genser dem aldrig. Film er for Allen 'som at forme småkager. Jeg laver en færdig og går øjeblikkeligt i gang med den næste'.

Han taler smukt om sine medarbejdere, har mange rosende ord tilovers for sine skuespillere og andre på filmholdet.

Selv om samtalerne med Stig Björkman er forløbet i samme periode som retsagen mod Mia Farrow, er privatlivet et tabuområde. Men mon ikke kunstneren Allen er mindst lige så interessant... bogen kommer, takket være Stig Björkmans grundige indsigt og interesse for Allen, tæt på væsentlige emner. Selv om det er en interview-bog er den i høj grad bygget på samtalen mellem to, der deler mange fælles erfaringer fra bl.a. filmhistorien.

Bogen er også et glimrende supplement til de forskellige mere analyserende værker, idet Allen konkret oplyser om sine intentioner og egen tematik i enkelte af filmene.

Bogens svaghed er måske dens kronologiske opdeling i film fra *Mig og Moneterne* til *Manhattan Mord Mysteriet.* Kronologien holder nemlig ikke, og selv om nogle kapitler omhandler den specifikke film, er det ligeså almindeligt at samtalen bevæger sig i helt andre retninger, aldrig uinteressant, men som opslagsværk kan bogen være svær at finde rundt i.

Kamma Kaspersen

Stig Björkman: Woody om Allen – Samtaler med Stig Björkman. Oversat af Frants Iver Gundelach. Ill. 324 sider. 348 kr. Forlaget Per Kofod.

Woody Allen og Diane Keaton på morderjagt.

MYSTIK PÅ MANHATTAN

Med denne muntre krimi-komedie holder Woody Allen et øjebliks pause fra sine mere eksistentielle spekulationer. Han har i mere end 20 år ønsket at lave en kriminalfilm, men samtidig har det anfægtet hans ambitionsniveau, der kræver, at han hele tiden beskæftiger sig seriøst med væsentlige emner, som liv, død og kærlighed, hvilket også har præget hans filmproduktion i de seneste år. Vi skal helt tilbage til episoden *Ødipusvrag* fra filmen *New York Stories* (89) for at finde en tilsvarende rendyrket komedie. Så filmen kan have givet ham samvittighedskvaler. Det behøver han nu ikke, for han har et utroligt talent for komedier, hvor hans vid og intelligente humor kan få lov at brilliere. *Manhattan Mord Mysteriet* er virkelig morsom og underholdende, og har, ganske bemærkelsværdigt for en Allen-film, også sine øjeblikke af elementær spænding. Ydermere er den kvindelige hovedrolle besat med Diane Keaton, hvilket er befriende og forfriskende efter Allens partnerskab med Mia Farrow igennem 13 år. Diane Keaton er nemlig comedienne og virker tilpas småneurotisk og hektisk til at matche Woody Allens figur, og som publikum kan man virkelig få lov at grine højt.

Antihelt

Den velkendte tematik om det døende ægteskab findes også hos Carol (Diane Keaton) og Larry Lipton (Woody Allen), der stifter bekendtskab med deres snakkesalige pensionistnaboer Lillian (Lynn Cohen) og Paul House (Jerry Adler). Carol og Larry, der har en søn på college, er selv på vej mod den alder, hvor man som naboerne allerede har bestilt fælles plads på kirkegården. Men især Carol ønsker lidt mere spænding i tilværelsen, så det kommer belejligt, da nabokonen dør, og Carol straks går i gang med at undersøge de nærmere omstændigheder, hvorimod Larry i begyndelsen er totalt afvisende overfor hendes teori om mord. Allens rollefigur er sammensat af de sædvanlige ingredienser, som vi kender fra hans tidligere film: den slagfærdige og selvironiske antihelt, der er for fej til handling.

Carol indvier deres fælles fraskilte ven Ted (Alan Alda) i mysteriet, og her får hun den interesse, hun mangler hos Larry. Ted er nok i virkeligheden mere interesseret i at få et forhold til Carol end at opklare mystiske mord. Men Carol har hårdt brug for både flirt og spænding i sin kedelige trummerum af en hverdag. Larry fatter mistanke og siger til sin hustru: 'Du behøver vel ikke en mordhistorie, for at skulle have en affære?'

For ligevægtens skyld møder Larry en forførende forfatterinde, Marcia Fox (Angelica Huston), på sit forlag, hvor han er redaktør. Skønt måske et øjeblik fristet tager han ikke imod en invitation til nærmere

bekendtskab. Den klassiske situation fra tidligere Woody Allen-film opstår: de to potentielle sidespring introduceres for hinanden, begge frie på markedet, men hvem er i virkeligheden interesset i hvem? Sideløbende udvikler mordhistorien sig og klimaks finder sted i naboen Pauls reprisebiograf, hvor den berømte spejlkabinet-sekvens fra Orson Welles' *Kvinden fra Shanghai* vises samtidig med at spejle knuses, og uoverskueligheden er total. Livet imiterer kunsten, eller som hos Allen, der er hyppig pastichebruger: kunsten imiterer kunsten.

Ægteskabshadet

Bortset fra den spændende intrige, som ikke skal afsløres her, er filmen først og fremmest underholdende på en intelligent måde. Samtidig har Allen fået trukket sin yndlingsaversion mod ægteskabet ind i historien. Han er, trods det at han sikkert ønsker det anderledes, overbevist om, at 'love fades' som han sagde helt tilbage i *Annie Hall.* Selv om Carol og Larry mestrer velartikuleret verbal jongleren, er det tvivlsomt om de lægger samme energi i ægtesengen. Larry nævner fx, som de to vigtigste ting i livet '1) helbred, 2) viden.' Hvad blev der af kærligheden? Han bliver kun modvilligt trukket ind i den handlen, som Carol higer efter. Uden effekt og fuldstændig latterligt forsøger han at standse hende, på vej ind for at udspionere naboen med ordene: 'Gør det ikke, jeg befaler det som din mand!' Det er først da, han indser, at han må gøre en indsats for at bevare sit forhold levende, at han begynder at handle.

Carol er overordentlig handlekraftig, hun opsøger den mistænkte og sætter sit liv på spil. Hun har planer om, at åbne en restaurant, hun er ikke uinteresset i en flirt med vennen Ted, og hun ville øjensynligt være i stand til at forlade Larry. Hun bruger både jalousi og mordhistorie til at få rusket lidt op i ham: 'her står vi overfor et mysterium. Bare Ted var her.' Og under opklaringen af mordet siger hun: 'er dette ikke det mest spændende, der er sket i hele vores ægteskab?'

Manhattan Mord Mysteriet er herudover spændende underholdning, blot befriet for blodige lemlestelser, stunts og andre filmfordyrende elementer. Et enkelt lig (eller to?) dukker op. Intrigen er så kompliceret, at Marcia Fox, der er fiktionsforfatter, må forklare den to gange. Og måske er det hendes vigtigste opgave i filmen, for som potentiel elskerinde for Larry, virker hun håbløst usandsynlig, iført sexet, sort lædertøj minder hun om en kliche, langt fra den rolle med substans i, hun havde i *Små og store synder.*

Ligesom *Mænd og Koner* er *Manhatten Mord Mysteriet* fotograferet af Carlo Di Palma med samme håndholdte kamera-stil. Her er der ingen indholdsmæssig begrundelse, og det virker distraherende, men Allen, skal vel først lige lege færdig med denne cinéma vérité-stil. Underlægningsmusikken er som vanligt præget af Allens egne favoritter: Iørefaldende Cole Porter-melodier og diverse jazz-evergreens.

Traditionen tro er Allen for længst i gang med sin næste komedie, *Bullets Over Broadway,* der foregår i 20'erne, og har unge John Cusack, der spillede en mindre rolle i *Skygger og tåge,* i hovedrollen. Allens målsætning er at lave omkring 50 film, som eftertiden kan se tilbage på, og forhåbentlig tilgive ham, at han også tillod sig selv at slappe af med et par uhøjtidelige komedier i ny og næ.

Kamma Kaspersen

Manhattan Mord Mysteriet (Manhattan Murder Mystery). USA, 1993. I: Woody Allen. P: Robert Greenhut. M: Woody Allen & Marshall Brickman. F: Carlo Di Palma. Mu: Cole Porter m.fl. Medv.: Woody Allen, Diane Keaton, Angelica Huston, Alan Alda, Jerry Adler.

DET SIDSTE KONTINENT?

Den mexicanske film *Hjerter i chili* fra 1992 er allerede elsket af mange udenfor sit hjemland. Ikke mindst hos den store nabo i nord, USA, hvor filmen er en markant succes – én af de største udenlandske succesfilm nogensinde. Det bliver den naturligvis næppe herhjemme, hvilket man nok kunne finde mange årsager til, blandt andet den at USA med sin massive filmeksport dominerer det danske marked totalt, ganske som USA iøvrigt også dominerer i Mexico. Men filmen er aldeles charmerende, ja, undertiden fortryllende, og den skal nok finde et henrykt publikum i hovedstaden samt i provinsens mest idealistiske biografer. At en mexicansk film pludselig opnår så stor succes i USA, skyldes vel kun delvist den enorme spansktalende befolkningsgruppe i landet, og det er under alle omstændigheder iøjnefaldende, at en mexicansk film overhaler tidens europæiske film indenom i kampen om fodfæste blandt det lille kunstnerisk orienterede, 'open-mindede' amerikanske publikum. Iøjnefaldende er det, fordi netop den latinamerikanske film har været ovenud svær at få øje på i de senere år. På tidens filmfestivaler stifter man bekendtskab med mangt og meget, men mens især Kina i øjeblikket fejrer triumfer med en række farverige, prisvindende film, så hører man sjældent nyt fra Latinamerika. Om *Hjerter i chili* med sin succes så skulle være starten på en ny bølge fra kontinentet er nok yderst tvivlsomt, og ihvertfald noget man kun kan gisne om, men instruktøren Alfonso Arau er dygtig og erfaren, og han er et navn, man sætter stor lid til hjemme i Mexico.

Tekstnær filmatisering

Hjerter i chili, som er en uhyre tekstnær filmatisering af Laura Esquívels nutidige bestseller, foregår omkring århundredeskiftet i Mexico – en omvæltningernes tid, hvor lovløse som Pancho Villa gjorde landet usikkert. Tita er den yngste datter i sin familie, hvilket ifølge traditionen betyder, at hun ikke kan gifte sig med sin elskede, nabosønnen Pedro, men for altid må passe moderen, der med hård hånd styrer familien. Tita er vokset op i køkkenet på gården, og hendes trøst for den ulykkelige kærlighed bliver i stedet for kærligheden til madlavningskunsten, som hun mestrer som ingen anden. Hvis hun græder i dejen, bliver alle sørgmodige, hvis hun øser kærlighed og røde rosenblade i den, bliver folk mildest talt lystne... Henover den til triviallitteraturen grænsende familiesaga, med dertil hørende kærlighedsintriger, er filmens væsentligste momenter således dejlige Titas køkkenseancer, der oser af sensualitet og fremmede dufte – og det er denne lette charme, der bærer filmen. Da

intrigerne er ret omsiggribende, og da de ikke alene er filmens nerve, skal handlingen ikke refereres yderligere.

Hjerter i chili er en glad, overspillet komedie, der bedre end nogen anden film hidtil fortolker den magiske realisme på film. Diskussionen bog versus film er her ganske uinteressant, da de ligger uadskilleligt tæt op ad hinanden (Esquivel har også selv skrevet manuskriptet), og netop trofastheden overfor forlægget, uimponeretheden overfor det umulige i opgaven, giver *Hjerter i chili* dens charme. Den melodramatiske syntese mellem mad og kærlighed, iblandet farvelade fra hele spektret, giver så munter og fortryllende en oplevelse, at man ganske glemmer, hvor tyndbenet filmen egentlig er. Det skal dog siges, at man virkelig må vælge at lege med på filmens præmisser, hvis ikke den skal falde fra hinanden, for figurerne er så entydige og skåret ud i pap, ligesom symbolikken til tider forekommer helt fornærmende indlysende, at filmen på nogle helt sikkert vil virke stik modsat hensigten: uægte, irriterende og urealistisk. Dette sidste er naturligvis faren ved at filmatisere magisk realisme, for hvis man som tilskuer ikke akcepterer filmens interne normer, så er resultatet den totale fremmedgørelse...

Trods de pæne ord, filmen har fået i denne anmeldelse, så må man imidlertid sluttelig spørge, om den er rigtig mexicansk, eller om den er endnu et eksempel på en film, der sælger ud af sin sjæl for at gøre sig i udlandet? *Hjerter i chili* er ikke et af de værste tilfælde, men det er typisk at flere og flere europæiske film bliver amerikanske at se på, ligesom de kinesiske farvelade-successer i udlandet næppe er på bølgelængde med særlig mange promille af det kinesiske folk.

Hvis dette virkelig gælder, så markerer *Hjerter i chili* sig ikke kun som vor tids første latinamerikanske succes, den repræsenterer måske også 'det sidste kontinents' overgivelse til den amerikanske filmtradition?

Anders Leifer

Hjerter i chili (Como agua para chocolate). Mexico 1993. I & P: Alfonso Arau. M: Laura Esquivel efter egen roman. F: Emmanuel Lubezki & Steve Bernstein. Medv.: Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torne, Mario Ivan Martinez.

NATFILMFESTIVALENS PUBLIKUMSPRIS '94 GIK TIL:

SHORT CUTS AF ROBERT ALTMAN

De heldige vindere af KOSMORAMA abonnement blev:

Uffe Nielsen, Mette Olsen og Ann Quist Jessen.

KOSMORAMA ønsker tillykke.

Mr. Jones (...), USA 1993. I: Mike Figgis. Medv. Richard Gere, Lena Olin. Det er især Gere med sit oplagte portræt af en maniodepressiv mand, der gør *Mr. Jones* underholdende - for det er filmens formål at underholde, ikke at skabe debat. Når Gere har sine maniske anfald er han verdens herre, han charmer sig ind på skønne kvinder og synes fx at, han skal overtage dirigentstokken under en koncertopførelse af Beethovens 9. Han møder sit livs læge i Lena Olin, der forelsket i og betaget af sin patient, og på den forkerte side af sin gernings vedtagne love, dedikerer sit liv til hans behandling og frelse. Historien ligger på det banale og lettere sentimentale plan, og i Hollywood synes engelske Mike Figgis helt uden den nerve og skævhed han prægede krimien *Stormy Monday* med. *OSN*

Nattevagten (...), DK 1994, I&M: Ole Bornedal. Medv: Nikolaj Waldau, Sofie Gråbøl, Kim Bodnia, Ulf Pilgaard.

Nattevagten vil være en halvfilosofisk gyser/splatterfilm med humoristisk undertone. Bornedal, der jo ellers har slået sit navn solidt og positivt fast i vores bevidsthed via TV, har vist fået sat sig mellem lidt for mange stole, for det færdige resultat er mildt sagt kedeligt. *Nattevagten* handler om fire unge mennesker, der skal over den tærskel, der efter sigende findes mellem 'det sorgfri' ungdomsliv og det ansvarsbevidste voksenliv. Kvinderne klarer den fint – værre er det med mændene, men det er jo ikke noget nyt, den fordom har vi hørt før. Før mændene kan falde til patten, skal de konfronteres med intet mindre end en massemorder a la ham i *Ondskabens øjne*. Morderens identitet skal vi ikke afsløre her - blot konstatere, at det ender godt... *Nattevagten* forekommer at være spild af ressourcer, fordi den er utroværdig på en amatøragtig måde; for at være sjov skal utroværdighed laves med megen professionel konduite. Ironisk nok kommer filmens mest gribende og ægte skuespilpræstation fra en amatør, det er narkoluderen Joyce, der spilles af Rikke Louise Andersson. Fr. Andersson har forhåbentlig ikke tænkt sig at droppe sin nye filmkarriere lige med det første... *MP*

Himmel og jord (Heaven and Earth), USA 1993, I: Oliver Stone.

Efter **Platoon** og **Født den 4. juli** fuldender Oliver Stone sin Vietnam-trilogi. Med **Himmel og jord** vil Stone nu beskrive krigen set fra de vietnamesiske ofres side, og resultatet er, som i de to foregående film, rædselsfuldt. Allerede en ti minutter lang fortekst-sekvens, hvor man har Stone mistænkt for at ville sælge ferierejser til pittoreske rismarker og autentiske landsbymiljøer i Vietnam, og hvor lydsporet mudres til med enerverende, forudsigelige toner, som blander skrigende violiner med orientalsk tingel-tangel, røbes filmens største fejl, som man også genkender fra Stones tidligere produktion: Han er instruktøren, der ikke har den ringeste respekt for sit publikum og følgelig bombarderer det med banaliteter for at føre sine pointer igennem! Filmen er sært populærbuddhistisk med uendelige, intetsigende filosofiske og humanistiske guldkorn, som 'Different skin, same pain', og så videre. Mens Tommy Lee Jones slipper nogenlunde helskindet igennem, og fem minutters parodisk billede på USA som de tykke damers og kø leskabers land muntrer lidt, så er Twin Peaks-stjernen Joan Chen, som hovedpersonen Ly Les enfoldige, tandløse, men åhså-vise moder, det værste i denne rædsomme, ego-terapeutiske film fra Stones side. *AL*

Klub held og glæde (The Joy Luck Club), USA 1993. I: Wayne Wang. En varm beretning om forholdet mellem fire kinesiske kvinder og deres fire døtre. Mødrene opvoksede i Kina men blev pga. af krig og revolution tvunget på flugt. De er alle kommet til USA og døtrene har som 1. generations amerikanere mistet den kinesiske baggrund. Det er altså mere end den sædvanlige generationskløft der skiller mor og datter, og filmen viser os mødrenes ofte dramatiske liv i det gamle Kina, samtidig med at vi indføres i døtrenes verden, ser deres personlige problemer og forstår med døtrene at de ikke skal begå de samme fejl som mødrene eller mødrenes mødre. En af de store pointer til den unge generation er ikke at lade sig kue og ydmyge; ved istedet at kende sit eget værd kan man leve et langt rigere liv. En velspillet og velment filmatisering af den Hong Kong-fødte Wayne Wang efter roman af Amy Tan. *OSN*

Min fynske barndom (...) Danmark 1994, I + M: Erik Clausen. Medv.: Morten Gundel, Anders Forchammer, Nikolaj Kaas (Carl Nielsen i forskellige perioder), Leif Sylvester, Stina Ekblad, Jesper Milsted, Torben Zeller, Frits Helmuth.

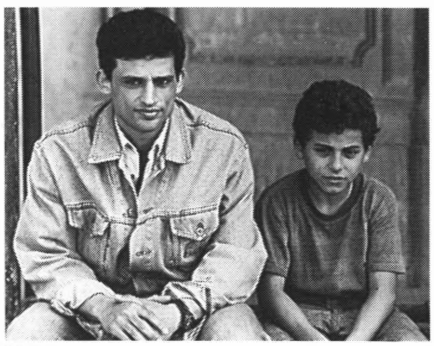
Erik Clausen er storslem, når han laver respektfulde film. Selvom han solidarisk garnerer sig med Carl Nielsens fundamentale basis i tilsugende folkelighed. Ja, så står denne film i kunstnerfloskler bestemt ikke tilbage for en af mine danske yndlingsaversioner i samme genre – George Schnéevoigts Weysefilm *Jeg har elsket og levet* fra 1940. De to film ligefrem spejler hinanden i benovelse. Nielsens folkelige, fortrinsvis agrare inspirationskilder er hugget i porøs masonit. Værst er en floskeltynget blind spillemand vammelt og bombastisk spillet af Leif Sylvester, der ikke ustraffet befordrer sin gumpetunge lytten til et landskab. Billederne deraf kan end ikke leve op til Weysefilmen. Tidsbilledet der strækker sig over årene 1871-83 er decideret atmosfæreløs kostumfilm. Manglen på filmisk musikalitet er påfaldende. 5 symfoni i afslutningstableau på en pløjemark er postuleret poesi og vil som citat kunne anvendes som parodi. Der er simpelthen klaviaturer og lysår mellem denne film og det fremragende samtidsportræt i Clausens foregående opus *De frigjorte* (93). *CN*

Simple men (...), USA 1992, I: Hal Hartley.

Hal Hartley er independent-instruktør fra den amerikanske østkyst, og med *Simple Men* kan man efter den foregående *Trust* igen se, hvor meget længere end nogle få tusinde miles der er derfra og til Hollywood. To brødre søger efter deres far i en afkrog af Long Island. De møder et ubeskriveligt galleri af mærkværdige almindelige mennesker og når iøvrigt i første omgang ikke så langt med deres forehavende. Spillet er forunderligt staccato med skarpe, spøjse replikker, og en helt særlig humoristisk tone holdes på denne måde rendyrket gennem hele filmen, der på mystisk vis fortæller mere om amerikanerne, deres liv og dagdrømme, end tyve film fra den anden kyst! *AL*

Livet vil leves (...), DK, I: Jon Bang Carlsen.

Jon Bang Carlsen er en ildsjæl. Selv mener han, at hans spillefilm er fuldt på højde med hans kortfilm, men med *Livet vil leves* undergraver han denne påstand: Den er et lille, personligt mesterværk af en helt speciel kaliber. Ja, den er så personlig, at man undertiden føler sig helt flov over at lytte med til Jon Bang Carlsens private brevvekslinger med sin moder, så personlig at man indimellem ikke helt kan være med. Bodil Kjær og Søren Spanning giver liv til ordene, som blev vekslet mellem den unge Jon, der rejste med godsvogne gennem USAs støvede prærielandskaber, og hans moder hjemme i landsbyen i Nordjylland, hvor himlen og havet tager sig smukt men lidt uhyggeligt ud, og hvor netop årstidernes og vejrets skiften bliver billeder på det menneskelige sind. Billederne prøver desperat at måle sig med ordenes klare sprog, og togenes redundans på billed- og lydside er filmens håndgribelige metaforer for rejse, udvikling og livet i det hele taget. Livet vil leves er noget af den smukkeste der er rullet henover lærredet længe. *AL*



▽

Børnetyven (Il ladro di bambini), Italien 1992. I&M: Gianni Amelio. Medv: Enrico Lo Verso, Valentina Scalici, Giuseppe eracitano.

Trods EFDO, MEDIA og hvad sådan noget ellers hedder, er det temmelig begrænset, hvad vi støder på af unge, håbefulde instruktørtalenter fra de øvrige EF-lande. De når i reglen at blive halvgamle, før vi får øje på dem; det gælder også Amelio, der har instrueret *Børnetyven* – han er fra '45... Jeg tror på den anden side ikke, at man kan være en snothvalp og lave en film af *Børnetyvens* kaliber, for den har krævet en indsigt og tålmodighed, der kun er til stede hos det menneske, der har overstået et passende antal 'vanskelige aldre' selv. Så det er godt, at vi endelig har 'fået øje på' Amelio. Filmen handler om en carabiniere, der skal følge to vanrøgtede børn til et børnehjem i den anden ende af landet. Undervejs viser han dem en smule kærlighed, hvilket bevirker en formidabel forandring i deres adfærd. Filmen er muligvis lidt overmodig, idet den konkluderer, at få dages uselvisk kærlighed er nok til at give et barn overskud til at få noget fornuftigt ud af tilværelsen på egen hånd. Men hvis vi går ind på Amelios tankegang, har filmen uhyggelige perspektiver: alle de børn, der går til grunde, havde haft en reel chance, hvis de blot havde fået een dags ægte kærlighed, men det får størsteparten åbenbart ikke. *MP*

FILMMUSEET HAR STOF TIL EN GOD, LANG SNAK TIL ØLLEN BAGEFTER:

Benyt den enestående chance for at se Mike Leighs bedste værker: Filmmuseet i april.

Tag en gæst med for en ti'er til 'Månedens film': 200 Motels af Frank Zappa & A. Clockwork Orange af Stanley Kubrick & Nærkontakt af tredie grad af Steven Spielberg.

Taiwan film ☆ Jean Renoir ☆ Sidney Lumet