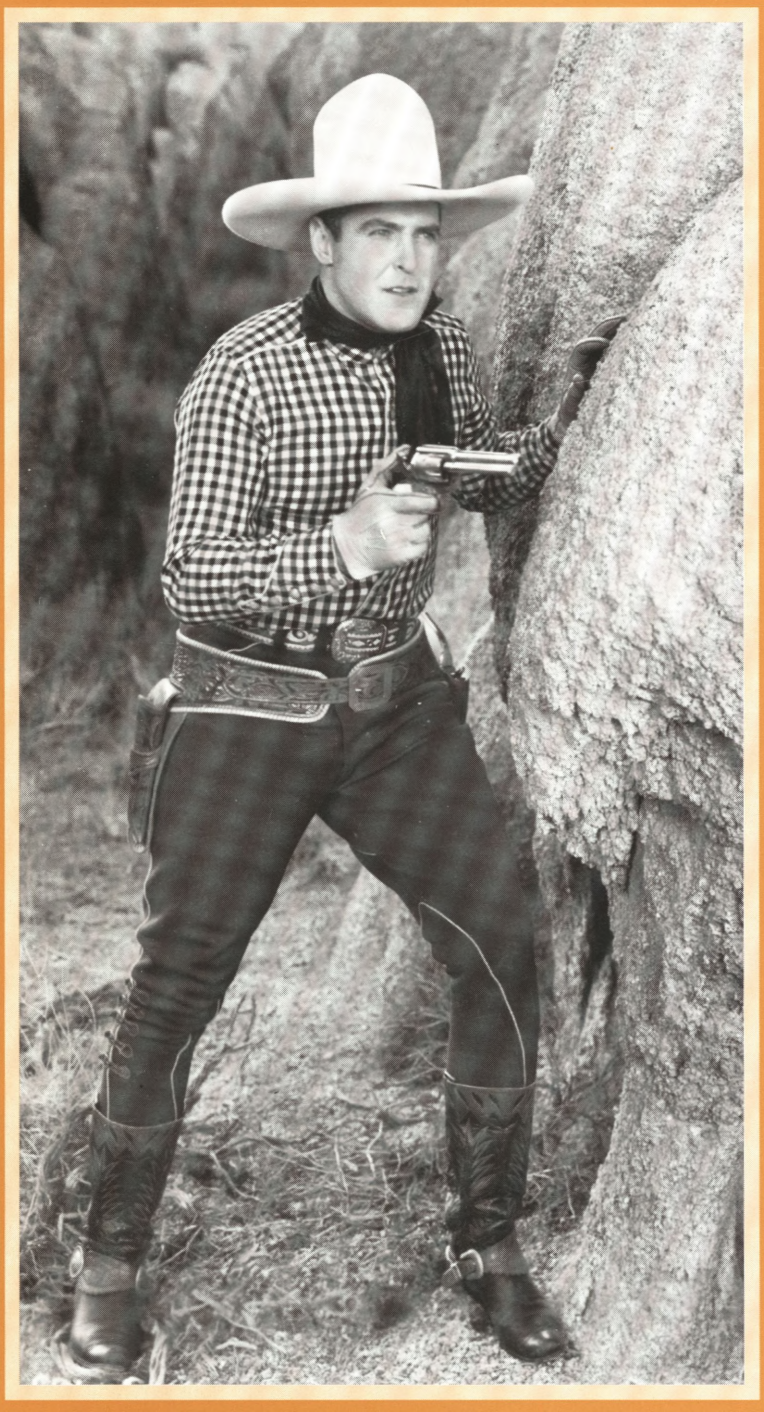
DET DANSKE FILMMUSEUM
Bibliotek

KOSMORAMA

212 * SOMMER 1995 * 41. ÅRGANG * KR. 50



JORDBÆR OG CHOKOLADE * HØJLANDSFILM
FILMENS FORHISTORIE * MUSIKTEORI
LINKLATER * FASSBINDER
ROMERO

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

100 ÅR MED FILMENS HELTE

I anledning af filmens 100-års fødselsdag fejrer vi med flotte fotografier to af de store cowboyhelte, der tilfældigvis også ville have kunnet fejre 100-års fødselsdag i år:

På forsiden ses Ken Maynard (f. 21.07.1895 d. 23.03.1973) i filmen 'The Cattle Thief' fra 1936.

På side 2 er Hopalong Cassidy på færde – naturligvis i skikkelse af William Boyd (f. 05.06.1895 d. 12.09.1972).

Klip side 4

Bent Bøkman: Da Revolutionen mødte bøssen – og sød musik opstod
Interview med Tomas Gutierrez Alea om den premiereaktuelle 'Jordbær og Chokolade' side 6

Jack Stevenson: Hollywood i Højlandet
Om filmene 'Braveheart' og 'Rob Roy' side 8

Henrik Uth Jensen: At lytte og blive hørt
Om ordene i Richard Linklaters tre film, samt interview med instruktøren om hans seneste 'Before Sunrise' side 10

Martin Zerlang: Og så spoler vi tilbage...
Om hvorfor filmen blev født, da den blev – og om hvad der kom før side 16

Birger Langkjær: Film & Musik
Endnu et afsnit i serien om lydens æstetik, denne gang om instruktøren som 'DJ' side 24

Christian Braad Thomsen: Fassbinder og de fyrretyve kvinder
Historien om 'Frauen in New York' – en film, som næsten ingen har set side 31

Prami Larsen: I Dreyers væv
Om at finde og opleve locations fra Dreyers 'Vampyr', og om tilblivelsen af en ny dansk film om vor store instruktør side 34

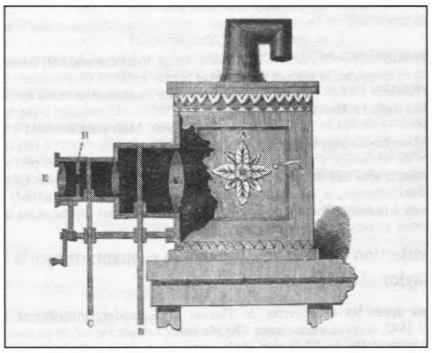
Kim Foss: Turkish Delight
En situationsrapport fra Tyrkiet med fokus på Yilmaz Güney side 38

Johannes Schönherr: New Jersey Drive
Seneste nyt fra en af tidens hotteste 'independent filmmakers' i New York side 44

Rikke Schubart: Romeros mareridt
Et portræt af den kontroversielle gyser-auteur, George A. Romero side 46

Boganmeldelse:
'Når fornuften sover – om James Bulger sagen' side 49

TJEK side 51



Fotos denne side (fra oven): *Mel Gibson instruerer Cathrine McCormack til filmen 'Braveheart'.* Næstøverst: *Et af de sære apparater, som indgår i en spændende beretning om filmens forhistorie – en såkaldt 'fantasmagori'.* Næstnederst: *Skræk og gru i Romero filmen 'Creepshow' (82).* Nederst: *Fra den japanske film 'Carmen Comes Home' (51), der vises i Filmmuseets serie af Shochiku film.*

KOSMORAMA
212 * Sommer 1995 * 41. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Kim Foss, Dan Nissen og Ole Steen Nilsson. 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.

GOLDEN GATE AWARD

Den danske video Voodoo Europa af Christian Lemmerz og Michael Kvium blev ved San Francisco International Film Festival udnævnt som 'Special Jury Award Winner' og dermed tildelt en Golden Gate Award i kategorien 'New Visions'. Festivalen fandt sted i april/maj måned, og selvom videoen faktisk ikke var inkluderet i selve festivalprogrammet, blev den altså alligevel tildelt den fornemme pris. Kosmorama ønsker de danske kunstnere tillykke!

Maren Pust

VERDENS STØRSTE PREMIERE

Den 10. juni i år får Walt Disney tegnefilmen *Pocahontas* premiere i Central Park i New York City. Filmen afvikles på 4 store skærme, der hver især er på højde med en 8-etagers bygning og lyden sørger 150 højtalere for. Arrangementet er en gave til byen, så New Yorkerne kan ganske gratis nyde det gigantiske show. *Pocahontas* er baseret på en amerikansk legende om en indianerpiges møde med en engelsk kaptajn i år 1607. Filmen får dansk premiere den 17. november i år.

Maren Pust

JESUS PÅ FILM

Religionspædagogisk Center udgav i det tidlige forår et hæfte, som de selv benævner: "om Jesus som film-star!". Hæftet indeholder en række artikler, der seriøst og på et højt, fagligt niveau belyser, hvorledes man fra mediets tidligste år har arbejdet med evangeliske beretninger i filmen. Hæftets artikler lægger op til brug i undervisning eller studiekredse. Det vil nok være for svært at gå til på folkeskole niveauet, men som inspiration for læreren er hæftet velegnet. Artiklerne er skrevet af Jes Nysten, Gert Albrecht, Manfred Etten og Martin Drouzy, og bagest i hæftet findes desuden en filmografi og en liste over udvalgt litteratur - begge af Ebbe Villadsen.

Hæftet er smukt udformet og rigt illustreret med billeder fra et bredt udvalg af de mange værker, der op gennem filmhistorien har præsenteret os for en fortolkning af Jesus-skikkelsen. Som temahæfte er 'Jesus i Hovedrollen' strålende, fordi det er overkommeligt, indbydende og tankeaktiverende. Man kunne godt ønske sig, at der kom flere hæfter af samme art, dvs hæfter, der knytter filmens teori og historie sammen med andre, tilsvarende emner - måske kan Religionspædagogisk Center overtales til at videreføre projektet i en serie af hæfter over religionsfilosofiske aspekter i filmkunsten?

På forsiden staver hæftet sig selv 'hefte' - hvis der heri ligger en særlig spidsfindighed, så forklares det i alt fald ikke nærmere.

Maren Pust

Jesus i Hovedrollen - et hefte om Jesus som film-star! (40 sider). Udgivet af: Religionspædagogisk Center, Frederiksberg Alle 10A, 1820 Frederiksberg C. Pris: 50 kr. Hæftet kan erhverves ved henvendelse hos udgiveren.

FESTIVALOVERSIGT

Der eksisterer faktisk en fortegnelse over verdens samtlige offentlige film- og videofestivaler med tysk, fransk og engelsk introduktion. Den udgives årligt af Wolfgang Samlowski og gennemgår samtlige festivaler måned for måned året igennem med alle nødvendige oplysninger (tilmeldingsfrist, kategori, priser og adresser) samt giver en opsummering omkring ændringer i de kommende år. Supplerende alfabetiske indexer oplyser om lande og byer, hvor de finder sted samt temaer og kategorier på de forskellige festivaler. Man kan, hvis man har lyst, tilbringe hele året med at rejse til de mest utrolige steder i verden og se film, film og atter film - men man kan også planlægge sin ferie, således at den går til et rejsemål, hvor der er filmfestival som sidegevinst.

Wolfgang Samlowski: **International Guide. Film, Video Festivals '95.** VISTAS. DM. 40,00. 253 sider.

Carl Nørrested

NORDISK STØTTE

Nordisk Film- og TV-fond har efter et møde i Oslo i maj valgt at give økonomisk støtte til syv spillefilm, hvoraf de to er danske. Det drejer sig om *Charlot & Charlotte* instrueret af Ole Bornedal og produceret af Thurah Film samt *Falkens øje*, der instrueres af Peter Flinth og produceres af Metronome.

Ole Steen Nilsson

Herunder: Fra Jens Jørgen Thorsens 'Jesus vender tilbage'.

Herover: Val Kilmer og Chris O'Donnell som Batman og Robin.

BATMAN FOREVER

Som sædvanligt er det den helt store stjerneparade, der ruller over lærredet, når den tredie Batman-film får premiere til august. Denne gang er det ikke Tim Burton, der har instrueret - det er heller ikke Michael Keaton, der spiller Bruce Wayne alias Batman, men tempo og action skulle alligevel være en selvfølge med Joel Schumacher ved roret. Vi kender ham bl.a. fra *The Client* og *Flatliners*. Som Batman himself ser vi Val Kilmer - det er ham fra *The Doors*, og nogle vil huske ham som 'Doc Holliday' i *Tombstone*.

Batman Forever går i korte træk ud på, at en tidligere ansat i 'Wayne Enterprises' i frustration over altid at være blevet overset tilegner sig en ny identitet som 'The Riddler'. Sammen med skurken 'Two-Face', der ved en ulykke har fået skæmmet den ene side af sit ansigt, sætter 'The Riddler' sig for at overtage magten i Gotham City og at komme Batman til livs een gang for alle. De grumme skurke har gjort regning uden vært, for Batman er klar til at tage kampen op - oveni købet med hjælp fra den unge helte-aspirant, Robin. Under vejs skal den arme Batman selfølgelig igennem kærlighedsproblemer, tilbagevendende barndomstraumer og meget andet godt... Der er med andre ord lagt op til en vaskeægte underholdningsfilm. I skurkerollerne ser vi ingen ringere end Tommy Lee Jones (som 'Two-Face') og Jim Carrey (som 'The Riddler'). Den uundgåelige labre larve spilles af Nicole Kidman og Robin af Chris O'Donnell. Og Tim Burton har faktisk heller ikke sluppet grebet i sin superhelt fuldstændig, han har nemlig produceret filmen.

Batman Forever får premiere den 04.08.95.

Maren Pust

NYT TEGNEFILMHUS

I en gammel tekstilfabrik på Nørrebro har 18 animationsrelaterede virksomheder fundet sammen i det nye Animationshuset. Samtlige lejere i Animationshuset har tilknytning til fremstilling af tegne- og dukkefilm, både som håndarbejde og ved hjælp af den nyeste computerteknik. De restaurerede lokaler i den gamle Løve Garn fabrik rummer film- og lydstudier, tegnestuer, computeranimation og farvelægning samt sekretariat og mødelokaler. Den øgede interesse for tegne- og dukkefilm har senest givet sig udslag i åbningen af animationsuddannelsen på Den Danske Filmskole og af Animationsværkstedet i Viborg.

Maren Pust

CANNES '95

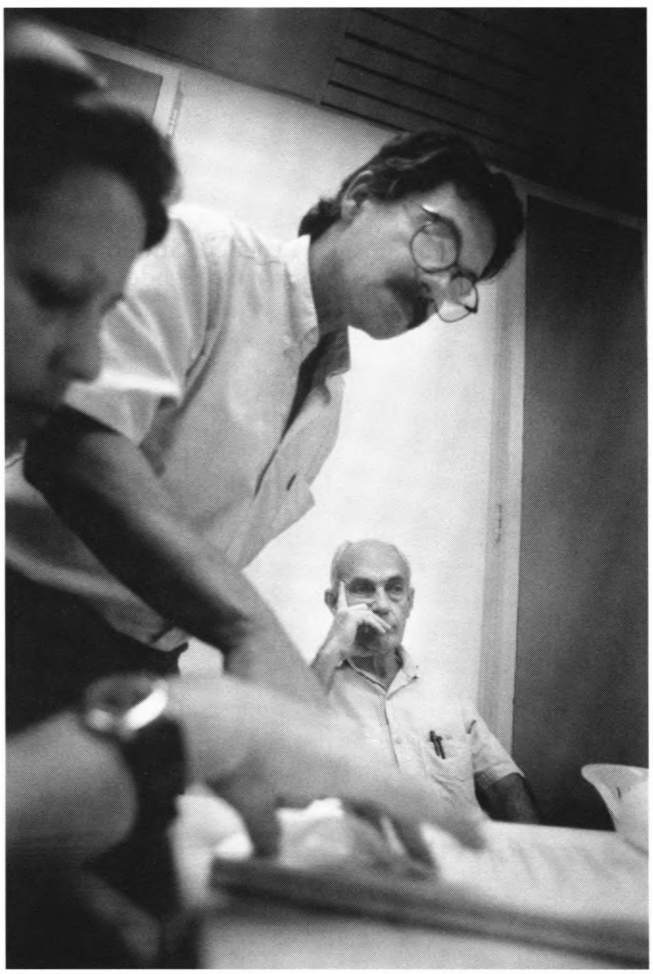
Juryen - under ledelse af Jeanne Moreau - valgte at give De gyldne Palmer til *Underground*, et drama med udgangspunkt i modstandskampen i Beograd under 2. verdenskrig. Vinderfilmen er instrueret af bosniske Emir Kusturica, der i 1985 vandt Palmerne med *Malik - far er på forretningsrejse* og i 1989 modtog instruktørprisen for *Time of the Gypsies*. I år gik prisen for bedste instruktion til franske Mathieu Kassovitz, der med *La haine* fortæller en barsk historie om et oprør i en parisisk forstadsghetto styret af had rettet mod politiet. Græske Theo Angelopoulos' *Odysseus*, der udspiller sig i et krigsmærket Sarajevo, vandt juryens grand prix, mens juryens pris gik den franske *N'oublie pas que tu vas mourir*, instrueret af Xavier Beauvois, om en HIV-positiv fyr, der havner i et narkomisbrug. Jonathan Pryce og Helen Mirren vandt priserne for bedste skuespillerpræstationer. Den nyindstiftede juryens specialpris gik til britiske Christopher Hampton for *Carrington* om maleren Dora Carrington, mens den tekniske grand prix gik til Shanghai *Triad* af kinesiske Zhang Yimou.

Ole Steen Nilsson

Da Revolutionen mødte bøssen – og sød musik opstod

Det var ikke nemt at få aftalen i hus. Men Magda, den professionelle kontaktperson som er fuldstændig uundværlig for at gennembryde det cubanske bureukrati, er særdeles effektiv. Hun har belejret sine kontakter gennem flere dage, ringet til Gud-og-hver-mand i timevis, afbrudt Tomas Gutierrez Alea midt i samtaler under filmfestivalen i Havanna, kort sagt: gjort alt det, der skal til for at arrangere et interview med cubansk films Grand Old Man.

af Bent Bøkman



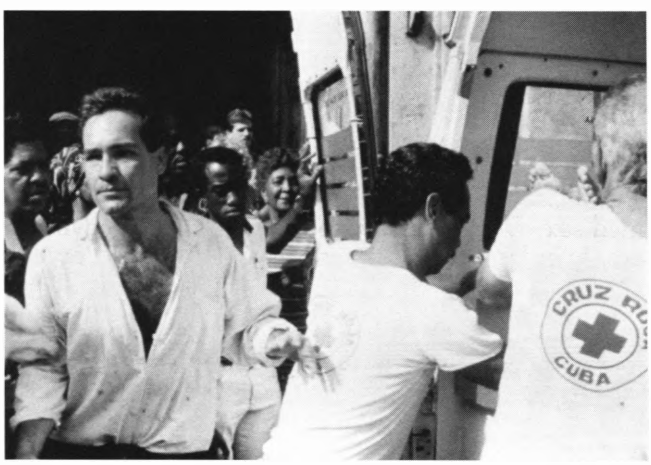
Til venstre: Tomas Gutierrez Alea og Juan Carlos Tabio under for-instruktionen til deres næste film. Foto af Jørgen True, Sputnik Press. Herunder: Fra filmen. Til venstre i billedet Jorge Perugorria i rollen som Diego.

Instituto del Arte e Industria Cinematogràficos , det cubanske filminstitut, i daglig tale kaldet ICAIC, holder til i et par af de utallige stærkt forfaldne to-tre etagers huse, som Havanna har så mange af. Huse, der før den cubanske revolution, var beboet af velstående middelklassefamilier, men som nu er overtaget af statslige institutioner, skoler og læreranstalter.

På 2. salen i en af bygningerne er Tomas Gutierrez Aleas og hans med-instruktør Juan Carlos Tabio i fuld gang med at for-instruere deres næste film, La Guantanamera , som handler om to ældre mennesker, der drømmer sig tilbage til deres ungdom - til den tabte forelskelse, seksualitet - og ikke mindst kraft.

Efter en halv times intensivt arbejde med de to gamle skuespillere som spiller hovedrollerne, og pressefotografens blitz konstant blinkende, bliver der gjort tegn til pause. Det er endelig blevet tid til interview. Magda fortæller, at der er sat 15 minutter af.

Men først lidt om filmen: Året er 1979. Stedet er Havanna, Cuba. David, den unge revolutionære litteraturstuderende, møder bøssen Diego på en isbar. David er lige blevet forladt af sin pige, og har store



problemer med at acceptere nederlaget. Han bliver i begyndelsen frastødt af Diegos noget feminine væsen, men lader sig alligevel lokke til at blive siddende ved bordet i isbaren, ved synet af de forbudte romaner Diego henkastet placerer foran sig.

Da det samtidig viser sig, at Diego i hemmelighed har fotograferet David, mens han spillede hovedrollen i en amatøropførelse af 'Et Dukkehjem' på universitet, indvilliger han modstræbende i at følge med den lidt ældre bøsse hjem, for at få kopier af billederne.

Det bliver begyndelsen til et platonisk forhold mellem to meget forskellige mænd. Diego står for alt det, David har lært er forkert. For, ud over at være homoseksuel, er Diego også særdeles kritisk over for den cubanske revolution, og stiller konstant spørgsmålstegn ved alt det, den unge partisoldat har lært er sandheden.

David forsøger derfor af al magt at tage afstand til Diego. Ikke mindst i et forsøg på at retfærdiggøre sine efterhånden mange besøg i hans lejlighed overfor en af sine partikammerater og medstuderende. Men han bliver alligevel, meget mod sin vilje, tiltrukket af Diego, som lokker med en stor litterær viden - ikke mindst om forbudte, cubanske forfattere.

Filmens centrale scener foregår i Diegos boheme-lejlighed, hvor de to mænd diskuterer politik, seksualitet og moral. Her bliver fasttømrede holdninger og politiske paroler efterhånden afløst af indsigt, en noget mere nuanceret forståelse af sin egen seksualitet, og bagsiderne af den cubanske revolution.

- Jeg har brugt dramaet som virkemiddel, for at få publikum til at identificere sig med hovedpersonernes problemer, fortæller Tomas Gutierrez Alea.

- Målet er at forstå andre menneskers følelser og reaktionsmønstre - uden nødvendigvis at have de samme sexuelle tilbøjligheder eller drifter. I denne film er homoseksualitet derfor ikke kun forbundet med sex. Det er også et spørgsmål om, hvordan mænd definerer deres egen rolle i forhold til andre mænd - og ikke mindst ønsket om at man skal acceptere andre menneskers forskellighed fra en selv, siger han.

Den ydre handling, er, set med nordeuropæiske øjne, måske banal. Men det, der gør *Jordbær og chokolade* til en absolut seværdig film, er chancen for at opleve macho-kulturens sammenstød med sin absolutte modstander - den homoseksuelle, og ikke mindst historien om de sidste krampetrækninger fra en hendøende revolution.

Men hverken Gutierrez eller Tabio er særligt interesserede i, at tale om filmens til tider krasse kritik af den cubanske virkelighed. *Jordbær og chokolade* kan derfor også ses som en forsigtig begyndelse på en politisk storvask af de forfølgelser og fejltagelser, det cubanske diktatur har begået overfor bøsser og lesbiske.

Overgrebene startede allerede i begyndelsen af 60'erne, få år efter Fidel Castro overtog magten efter at have styrtet diktatoren Batista, hvor man begyndte at føre kampagner mod de homoseksuelle. Forfølgelsen kulminerede i 1965, da man oprettede særlige lejre, hvor alle anderledes tænkende, både politiske og seksuelle, blev anbragt og sat til tvangsarbejde. De blev officielt interneret for ikke at 'ødelægge' det omkringliggende samfund - nogle af dem kun på grund af deres udseende - uden nødvendigvis at være homoseksuelle.

Ifølge Tomas Gutirrez Alea, var det derfor oplagt at bruge konfrontationen mellem en homoseksuel og en heteroseksuel, for at beskrive et menneskes vej til større indsigt.

- Det er ikke for ingenting, at vi i de seneste år har set flere film, der kredser om netop dette tema. Tag for eksempel *Philadelphia*, som på overfladen handler om en AIDS-smittets kamp for at beholde sit job som advokat, og *The Crying Game*, der handler om IRA. I begge film bliver filmens mandlige, heteroseksuelle hovedpersoner tvunget til at tage stilling til deres holdninger, og ikke mindst deres eget køn, på en helt ny måde ved mødet med homoseksualiteten, siger han.

Jordbær og chokolade er den første cubansk producerede film, som beskæftiger sig med homoseksualitet, og det har heller ikke været helt nemt for hverken instruktør eller medvirkende, at arbejde med emnet. Jorge Perugorria, som spiller Diego, har således brugt en hel del tid og kræfter i efterfølgende interviews på at pointere, at han ikke selv er bøsse. Og både Tomas Gutiarrez Alea og hans hjælpeinstruktør Juan Carlos Tabio havde store diskusioner om, hvor langt de kunne gå i de intime scener mellem Davis og Diego.

- Vi kunne for eksempel aldrig have vist en samlejescene mellem de to. Faktisk har vi arbejdet ud fra, at de aldrig går i seng sammen. Selv en antydning ville simpelthen have stødt en stor del af det hjemlige publikum væk. Det ville samtidig fjerne opmærksomheden fra det, filmen handler om under overfladen, nemlig relationen mellem to mænd med vidt forskellig politisk baggrund og seksuel orientering, siger Juan Carlos Tabio.

Han blev koblet på som hjælpeinstruktør, da Gutierrez blev syg af cancer under optagelserne. Deres samarbejde var så positivt, at de har fortsat det, også under både forberedelser og instruktion af *La Guantanamera*.

Jordbær og chokolade har haft stor succces, både i Latinamerika og i Europa, og den har vundet et utal af priser, blandt andet Sølvbjørnen og Juryens Specialpris under filmfestvalen i Berlin i 1994.

Cuba har siden revolutuionen været kendt for en stor filmproduktion af høj kvalitet. Men de senere års meget hårde økonomiske situation på grund af Sovjetunionens opløsning, har tvunget ICAIC til at skrue kraftigt ned for blussset. *Jordbær og chokolade* var således den eneste film som blev produceret i Cuba i 1993.

Den blev overordentligt positivt modtaget, da den kom op i Havanna. Det mener Gutierrez skyldes cubanernes voksende lyst til at se forandringer.

- Vi bliver stadig mere åbne overfor den vestlige verden - på godt og ondt. Derfor melder der sig et nødvendigt krav om, at man kan se forandringer. Men vores økonomi går ikke mod større levestandard - tværtimod. Så biografen og filmen er det bedste bud på at slippe bort, og se et bud på en anderledes verden. Vores film præsenterer ikke publikum for en anden verden - men en helt ny måde at se på deres egen hverdag, slutter Tomas Gutierrez Alea.

Jordbær og Chokolade (Fresa Y Chocolate), Cuba 1993. I: Tomas Gutierrez Alea & Juan Carlos Tabio. P: Miguel Mendoza. M: Senel Paz & Tomas Gutierrez Alea. F: Mario Garcia Joya. Lyd: Germinal Hernandez. Kl: Miriam Talavera & Osvaldo Donatien. Mu: Jose Maria Vitier. Medv: Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Mirta Ibarra. Længde: 1 t. 51 min. Udl: Warner & Metronome. Premiere: 07.07.95.

Hollywood i Højlandet

Sommeren byder på to stort anlagte historiske filmproduktioner med et påfalende ensklingende tema: De handler begge om brave, skotske patrioter, der udmærkede sig ved at samle landsmændene til kamp mod de imperialistiske englændere.

af Jack Stevenson

Øverst til højre: Liam Neeson som Robert Roy MacGregor. Herover: Tim Roth som den forfinede ærkeskurk i 'Rob Roy'. Herunder: Mel Gibson som William Wallace her sammen med sin pjaltehær i 'Braveheart'.

Braveheart tager udgangspunkt i historien om William Wallace, der i slutningen af det 13. århundrede medvirkede til at etablere Skotlands nationale identitet, idet han samlede og anførte en hær af fattige landsmænd mod den engelske besættelsesmagt.

Rob Roy bringer os frem til det 18. århundrede, hvor fortællingen om klanoverhovedet, Robert Roy MacGregor, i bedste Robin Hood stil beskriver en mand, der kæmper mod de lokale myndigheders uretfærdigheder. Filmene både medvirker til og lukrerer på den stadigt voksende patriotisme i Skotland. I dag har skotsk nationalisme et nærmest glamourøst islæt. Kilten, der i årevis kun formåede at vække halvflove følelser hos skotterne, er nu atter 'in', og hver 5. bil, der kører på vejen mellem Perth og Glasgow, er prydet af klistermærker med slagord som "Rise now and be a nation again". Ved kommende valg er kandidater fra 'Scottish National Party' sikre på at sejre over skotske Tory'er, der lider af det værst tænkelige problem: de anses for at være "too English".

Engelske ærkeskurke

Englænderne er selvfølgelig ærkeskurkene i begge film, de portrætteres som seksuelt degenererede imperialister uden ære. Dette giver filmene et ufarligt politisk dække, i og med at konflikten er en af de få stadigt eksisterende, der ikke involverer hvide kolonimagters overgreb på befolkninger af brun eller mørkhudede individer. Dermed risikerer filmene ikke de kontroverser og moralske komplikationer, der opstod i forbindelse med Columbus filmene: Var Columbus en stor eventyrer eller en korrupt koloni-

herre med folkemord på samvittigheden? Eller var han mere kompleks end som så - god og ond på samme tid? Sådanne tvetydigheder forblommer ikke de to Skotlandsfilm. Her ser vi en undertrykt, udbyttet og undertallig hvid befolkning overfor de ultimative, hvide imperialister - englænderne. Det er simpelt hen et ideelt Hollywoodemne: problemerne og karakteristikkerne kunne sagtens udfoldes indenfor rammerne af en western, men i det skotske regi er man herligt fri for den evige, lurende følelse af skyld, der ellers altid truer med at fremprovokere lidt nærgående spørgsmål.

I begge film er englænderne magtliderlige, asociale, hvide mænd - skotterne er til gengæld nært knyttet til jorden, landet og familien, som er den egentlige motivation for deres handlinger. Og dog gælder den aksiomatiske sætning om, at enhver kan spille 'den gode', men 'den onde' kræver en stor skuespiller, også i disse film, hvor de bemærkelsesværdige personligheder er at finde blandt de onde englændere. I *Rob Roy* giver Tim Roth en bedre præstation end han har gjort længe som den lede, lastefulde dandy, Archibald Cunningham, hvem der i filmen udelukkende refereres til som 'Englænderen'. Han gør livet surt for Rob Roy, voldtager hans kone og stikker ild på hans hus. Under sin groteske paryk og fløjlsvest fremstår hans koldblodige dekadence som en vision af fimsethed, man ikke har set mage til, siden Derrick Jarman designede kostumer til 1600-tals hofsnogene i Ken Russells *The Devils* (70). En af filmens mest slående scener er situationen, hvor den forfinede og overaffekterede Cunningham, der evigt vrider sig i galanterier, af den lokale hårde negl udfordres til en sværkamp. Som en trold af en æske dukker hans iskolde råstyrke frem, og han slår hurtigt og ubesværet den barske fyr til jorden. Han virker urealistisk ond, men hans dobbelthed er alligevel interessant: Man kan dårligt kende ham, de par gange han tager sin tåbelige paryk af - den er meget passende et håndgribeligt udtryk for hans upålidelige fremtoning. Hans manerer og kvalmende venlighed skal blot narre modstandere til at antage ham for en tøsedreng, men under overfladen gemmer der sig en brovtende macho - en dræber.

Store stjerner = store skuespillere?

Braveheart er også fuldstændig afhængig af de gnister, der springer fra den onde konge, Edward Longshanks, herre over skurkelandet, England. Selvom den historiske Longshanks må have været et meget bredspektret menneske, er han i filmen den personificerede ondskab. Hvis ikke det lige var for Longshanks, så ville William Wallace - ifølge filmen - ikke have haft et eneste problem i verden med at dyrke sin jord og sin familie, hvilket var det eneste, han egentlig ønskede... Mel Gibson spiller William Wallace, og det gør han nogenlunde om end ikke exceptionelt godt - enten har han ikke kunnet eller givet sig selv lov til at give personen de specielle facetter, han rent faktisk må have rummet. Virkelighedens William Wallace kunne tre sprog, og han havde rejst rundt i verden, før han vendte hjem for at anføre sin pjaltede hær. Han må simpelt hen have været et menneske fuldt af modsætninger og paradokser, men det ser vi ikke skyggen af i *Braveheart*. Filmens store budget har ikke formået at købe blot en lille smule underfundighed, og der er intet for tilskueren at gå på opdagelse i.

Liam Neesons portræt af Robert Roy MacGregor er mere adækvat, han er dog bedst i de situationer, hvor han holder sin kæft og lader sin rent fysiske tilstedeværelse tale for sig. Filmens dialog lader ham prædike en hel masse om ære og principper, og man kunne godt ønske sig, at han havde fået lov at give slip på glorien bare engang imellem.

Rob Roys hengivne kone, Mary, spilles af Jessica Lange, hvis skotske accent er så usikker, at hun tilsyneladende har svært ved at bruge selve sproget som redskab for sit skuespil, men hun redder sig ved at kompensere i gestik og mimik.

Blod og underlægningsmusik

Braveheart har succesfuldt brugt nogle af de elementer, som er Hollywoods største force: actionmættet fortælling og store kampscener, der giver, må man formode, et ganske realistisk billede af, hvordan det har taget sig ud, når en flok dårligt udrustede mænd blev mejet ned af en relativt avanceret hær af engelske riddere. De døende stakler, der bagefter ligger tilbage på slagmarken, forekommer at befinde sig i et tidløst univers af vold og død.

Filmen bruger den fantastiske højlandsnatur til at befordre stemning og dynamik - der er noget mystisk over tågebankerne og det menneskefattige landskab, som videregiver en følelse af, at alt vil være muligt her. Men konstant er det hele ved at blive sat over styr af musikken, der i den grad trænger sig på og truer med at kvæle enhver fornuftig tanke hos tilskueren, som kun kan forsvare sig ved at koble 'automatpiloten' til.

Både *Braveheart* og *Rob Roy* strækker sig så langt, som Hollywood overhovedet tillader, m.h.t. at skildre de tidligere tiders rå brutalitet og grimhed, hvilket ganske vist ikke betyder, at de elskende får lov at være mindre nuttede og ferskenhudede end normalt. I det hele taget er historisk akkuratesse ikke filmenes ærinde. I *Braveheart* forekommer en kærlighedsscene mellem William Wallace og prinsesse Isabelle, og det lægger selve perioden i hvert fald ikke logisk op til, for Hollywood er det imidlertid den naturligste ting i verden. Men gør det egentlig så meget? Både Rob Roy og William Wallace er populære myter, hvilket faktisk kommer til udtryk *indenfor* selve filmuniverset i *Braveheart*, idet Wallace har svært ved at overbevise sine soldater om, at han faktisk er den, han er. Soldaterne mener, at en levende legende mindst må være tre meter høj og have superkræfter, så da de endelig møder Wallace, er myten stærkere end virkeligheden. Hollywood er også bygget på myter - larger than life - så der burde vel ikke være noget i vejen for en udveksling.

Oversættelse: Maren Pust

Braveheart (...), USA 1995. I: Mel Gibson. M: Randall Wallace. P: Mel Gibson, Alan Ladd, Jr. & Bruce Davey. F: John Toll. P-Design: Tom Sanders. Kl: Steven Rosenblum. Mu: James Horner. Medv: Mel Gibson, Sophie Marceau, Patrick McGoohan, Catherine McCormack, Brendan Gleeson, James Cosmo, David O'Hara. Længde: 2 t. 56 min. Udl: Constantin. Premiere: 11.08.95.

Rob Roy (...), USA 1995. I: Michael Caton-Jones. M: Alan Sharp. P: Peter Broughan & Richard Jackson. F: Karl Walter Lindenlaub. P-Design: Assheton Gorton. Kl: Peter Honess. Mu: Carter Burwell. Medv: Liam Neeson, Jessica Lange, John Hurt, Tim Roth, Eric Stoltz, Brian Cox, Andrew Keir, Brian McCardie, Vicki Masson. Længde: 2 t. 20 min. Udl: UIP. Premiere: 26.05.95.

At lytte og blive hørt

Ord er hovedattraktionen i Richard Linklaters tre film. Efter 'Slacker' (1990) og 'Dazed and Confused' (1993) er auteuren fra Austin klar til sit mainstream-gennembrud med 'Before Sunrise', hvor persongalleriet er renset ud og skåret ned til det allermest nødvendige. Nemlig to. Til gengæld spilles rollerne som den rapkæftede amerikaner, Jesse, og den velformulerede franske pige, Celine, af Ethan Hawke og Julie Delpy. Begge er navne, som det efterhånden er pinligt at stave forkert.

af Henrik Uth Jensen

De mødes i et tog på vej gennem Europa og begynder at snakke sammen. De er straks på bølgelængde og da toget når til Wien, hvorfra Jesse næste morgen skal med flyet hjem til USA, har han ikke svært ved at overtale Celine til at stå af og tilbringe natten med ham i Wien. De har ingen penge til et hotelværelse, og hvad gør en ung mand og en ung kvinde langt hjemmefra så, når de gerne vil lære hinanden bedre at kende? De snakker sig naturligvis igennem natten, og da de skilles næste morgen, er de blevet en stor oplevelse rigere, men de har nu også noget at miste. De aftaler, at de ikke må ringe eller skrive til hinanden, men om præcis et halvt år, vil de begge mødes sammesteds.

Glem alt om kærlighed

Plottet i *Before Sunrise* kan nok skræmme nogen væk, men frygten for sødladen romantik, er ubegrundet. Romantik ja, men ikke sødladen. Hvis filmen virker mere romantisk end godt er, skyldes det, at Jesse og Celine har travlt med at sælge sig selv. Men den bevarer netop deres synspunkt. Kunststykket består i, at vi ikke ser Jesse, som han ser sig selv, men som Celine ser ham. Og samtidig ser Celine, som Jesse ville gøre det. Hvis filmen virker, er det ikke fordi, vi identificerer os med personerne, men fordi vi forelsker os en smule i dem. Når vi først har investeret følelser i de to hovedpersoner, bliver det svært ikke at holde af filmen, der styrer overraskende sikkert fri af klicheerne. Det gør den dels ved at lade personerne kæmpe for at være romantikere. Dels ved en sprogbevidsthed, der forplanter sig videre ud til personerne.

Celine og Jesse tror ikke på romantikken. Overalt ser de kærligheden spille fallit. Årsagen til deres møde er netop et ægtepar, der skændes. Det er kun det første tegn. Jesse er i forvejen desillusioneret efter at have opdaget, at en transatlantisk forbindelse ikke kan vare ved. Når Celine fortæller om sin første forelskelse, handler det om brudte løfter. De ville ses igen, de ville skrive sammen, men nej. Hun fortæller også om, hvordan hendes bedstemor livet igennem hemmeligt har elsket en anden end bedstefar. Jesse konkluderer straks, at forelskelsen ligger i det urealiserede, og at hun alligevel var blevet skuffet, hvis hun havde fået sin elskede.

Som kyniker er det ikke let at tro på kærligheden og på romantikken, og Jesse ved, at det ikke er holdbart at være romantiker. Men som kyniker kan man alligevel vælge at være naiv og tilsidesætte alle erfaringer.

Sproget som ven og fjende

"Vi talte hele natten, og til hvad nytte." Sådan lyder en replik i Antonionis *L'Eclisse*. Hos Antonioni må personerne ustandselig kæmpe mod ordene. Hvor sproget - og især metasproget - fjerner mennesker fra hinanden i Antonionis film, så behersker Jesse og Celine hos Linklater sproget, og metasproget bliver bare et ekstra krydderi på deres verbale flirterier. De er bevidste om subtexten. Om de ting, der ligger under og bag ordene. De læser mellem linjerne og pludselig kan de spille på den viden og dele fra subtexten bringes ind i diskursen.

De behersker sproget, men det vigtigste er, at de bevarer deres ærlighed. Fordi de er fremmede for hinanden, er de i stand til at udtrykke det, som de normalt ikke kan fortælle til vennerne. De behøver ikke at beskytte sig og dække sig ind, for næste dag skal de alligevel skilles.

Det, der for alvor adskiller Jesse og Celine fra Linklaters tidligere karakterer, er viljen og evnen til at kommunikere. Hvor personerne i *Slacker* afleverer deres monologer nærmest automatisk uden at bekymre sig om, at ingen lytter, ønsker de i *Before Sunrise* begge at forstå og blive forstået. At lytte og blive hørt. Selv når ordene tager hinanden og danner deres egne forløb, er der stadig en opmærksomhed mellem de to. Der er en alvor under den på overfladen lette ordleg.

Twoshots

Netop fordi Linklater betoner samtalen og den lyttende, undgår han så vidt muligt den gængse dialogklipning, hvor billedet hele tiden følger den talende. I stedet etablerer han i de fleste scener et billede, hvor begge personer indgår. Tydeligst er det i deres tur med sporvognen, hvor de to sidder på bageste sæde og leger sandhedsleg; at svare ærligt på de mest nærgående spørgsmål. Scenen tager seks minutter og der klippes aldrig fra billedet af de to sammen.

De lange takes går igennem hele filmen og brydes undertiden med en let klipning, som når de to personer spiller pinball, mens Celine fortæller om sin forrige kæreste og sit livs eneste besøg hos psykolog. Igen tildeles den lyttende ligeså meget rum som den talende.

Forelsket i Wien

For dem er samtalen det essentielle. Da Jesse lokker Celine af toget, siger han ikke, at han gerne vil være sammen med hende. Han siger, "Jeg vil gerne fortsat tale med dig." Det er ordene, der giver resten betydning, og på overfladen er *Before Sunrise* en snakkefilm, hvor al betydning ligger i replikkerne, men det, der foregår ved siden af samtalen, er ofte det, man siden husker. De spiser, spiller pinball, roder i pladebutikker og bevæger sig rundt i byen. Den afvekslende billedside er med til at skabe deres samtale, for gode samtaler bliver ofte til over et måltid eller under en gåtur. Bevægelsen gør, at der kommer en mere afslappet rytme i samtalen og pauser føles mere naturlige, når opmærksomheden kan rettes mod noget ydre. Dette ydre er så her Wien, som man pludselig har utroligt svært ved at forbinde med Harry Lime. Wien er medspilleren, den tredje mand, der bliver en del af deres univers og deres historie.

Blikkene

Undervejs fanger Linklater de små sigende detaljer, der fortæller så meget om deres indbyrdes forhold. Under spørgsmålslegen falder håret ned i øjnene på Celine. Jesse gør en håndbevægelse, som om han skal til at løfte det væk fra hendes øjne, men endnu kender han hende ikke godt nok og trækker hånden til sig, hvorefter hun selv slår håret tilbage. Et andet eksempel er, da de to står i pladebutikkens lyttebox og hører Kath Bloom. Musikken dræber for første gang alle ord og rummet tvinger dem nær hinanden. De skotter til hinanden, men deres blikke flygter. Ingen af dem tør møde den andens blik. Senere fortæller Jesse om et kvækerbryllup, hvor bruden og brudgommen skulle se hinanden i øjnene en time og så var de gift. Mens han fortæller, forsøger han at fange hendes blik, men selvom hun synes, det er en smuk beretning, undgår Celine hans blik. Først da de skal skilles, mødes deres blikke endelig for alvor. De fotograferer mentalt hinanden. Så er det op til tilskueren, om det bare er et romantisk snapshot eller et uofficielt bryllup. Vil den transatlantiske forbindelse holde?

Slacker

En ung fyr er lige ankommet med Greyhound og sætter sig ind i en taxi. Han begynder straks at underholde chaufføren med sine drømme om en række alternative universer, hvor fyren har truffet andre valg end i dette. Hvis han ikke havde taget taxien, havde han måske truffet en smuk kvinde. De var måske faldet i snak. Hun havde måske givet ham et lift , måske havde de spillet lidt flipper og måske havde hun inviteret ham op i sin lejlighed. Han rabler videre, selvom chaufføren overhovedet ikke lytter til ham. Da selv kameraet mister interessen for ham, glider det videre og finder straks en ny person, et nyt brudstykke af en historie.

Sådan åbner Linklaters første film *Slacker* med een lang indstilling. Twoshot naturligvis. Her er kimen til *Before Sunrise*. De triviele valg udvikler sig frem mod en smuk love story. Men åbningen er også emblematisk for resten af *Slacker*, hvor personer får lov til at aflevere deres små monologer, men aldrig får plads i en egentlig historie.

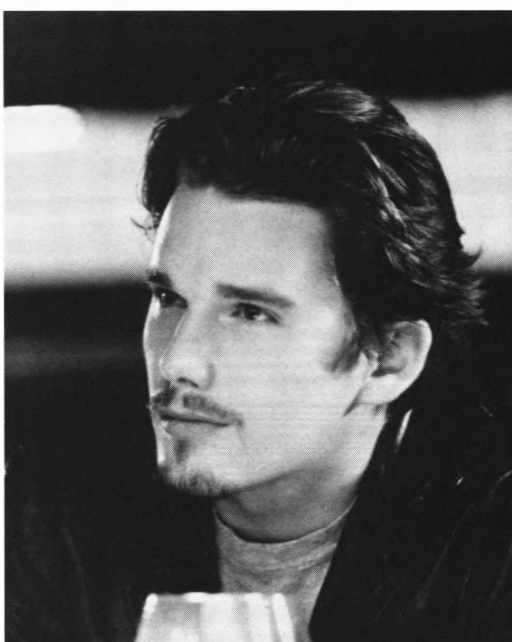
Den på samme tid irriterende og løfterige debut starter med instruktøren selv i rollen som den førnævnte snakkesalige fantast og springer derefter løst fra episode til episode, fra person til person, fra dialog til dialog for at ende med et kamera, der opgiver sin lystrejse. Fem mennesker er til slut taget på fotosafari med et par super-8-kameraer. Der klippes hurtigt mellem de to kameraer, der er ude af stand til at fastholde noget motiv. De fem er kørt ud af byen og har efterladt bilen ved en høj klippe. Nu står en af fyrene øverst på klippen og svinger kameraet rundt, som om han vil kaste det ud fra klippen. Han tøver og vender sig smilende mod det andet kamera og kaster så sit kamera, der hvirvler fortsat svimlende og desorienterende rundt. Himmel, vand, klippe, træer. Alt er hurtigt skiftende, uigenkendelige linjer, indtil kameraet forsvinder i en sø.

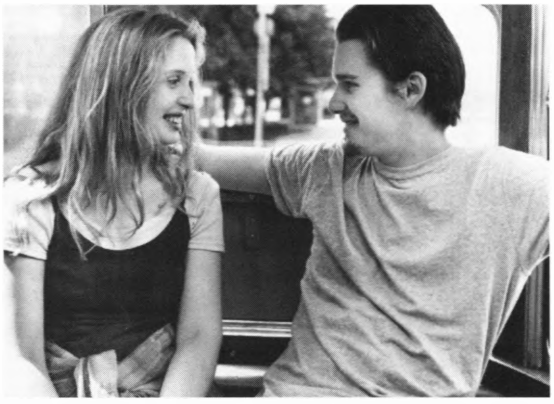
Shoot whatever you want

Undervejs får en pige stukket et kamera i hænderne med følgende besked: "Shoot whatever you want. Pass it around and we'll see what we come up with later, okay?" Her er i grove træk filmens struktur, og derfor er det umuligt at referere handlingen, for der er ingen. I stedet er *Slacker* en studie i det desinteresserede kamera. Intet kan fastholde dets interesse. Ingen af de små historier får lov til at vokse sig store. Ingen af personerne får kød

---

Side 10: Julie Delpy som Celine i 'Before Sunrise'. Herunder: Ethan Hawke som Jesse i samme film. Side 12: Sandhedsleg i sporvognen.





og krop til deres skitseagtige omrids. Kameraet bevæger sig hele tiden væk fra en historie. I ordets egentlige fysiske, og ikke overførte, betydning 'a moving picture'.

Ord uden betydning

I *Slacker* taler ingen sammen. På intet tidspunkt fornemmer man, at der bliver lyttet og alligevel er filmen fyldt med ord. Der bliver snakket konstant. Men det er små monologer, enetaler. Hovedemnet er sammensværgelser og der er selvklart konspirationsteorier en masse. Kennedymordet er obligatorisk stof. Månelandingen er ren propaganda, frimurerne styrer historiens gang og smølferne er buddhistisk propaganda. Og i øvrigt Elvis lever. Undertiden lykkes det faktisk personerne at begynde en samtale, men straks bliver de afbrudt af en tredje person, og så kører den igen. Snakketøjet er sat på automatpilot og ordene vokser og bliver til små fortællinger, men guldkornene drukner i denne ulidelige strøm af ord.

Man kan undre sig over den sprogglæde. Hvad er det, som personerne har så travlt med at fortælle, når de alligevel intet har at udtrykke? Måske skal Linklater bare tage revanche for sin første super-8-film. *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* havde spillefilmslængde, men ingen lydmand, og derfor måtte dialogen holdes på det minimale. I *Slacker* er der til gengæld ord nok til to, nej tre, film.

Dazed and Confused

Efter at Linklater med *Slacker* havde vist, at han forstod en generation, der var tunet ind på Cokes, Coupland og Cobain og endda kunne fange generationens sprogtone og tanker på godt og ondt, gav han sig noget overraskende i kast med en genrefilm. *Dazed and Confused* er nemlig en vaskeægte ungdomsfilm med hvad dertil hører af sex, drugs and rock'n'roll.

Med den overstadige danske titel, *Den sidste vilde nat med klassen*, placerer den sig i naturlig forlængelse af *American Graffiti*. Den sidste vilde nat inden sommerferien bør være mindeværdig. Som en start afstraffer og ydmyger de ældste elever den nye årgang. Mindeværdigt for begge parter. Derefter cruiser alle rundt på jagt efter en fest og aftenen ender med et fælles ølorgie i det fri.

Ud af vrimlen får Floyd, Tony og Mitch tildelt plads som guides til filmens univers, Lee High School anno 1976.

Floyd er 3.g'eren, der ikke ved, om han vil skrive under på en erklæring om at afholde sig fra alkohol og stoffer ligesom resten af football-holdet. Det er ikke, fordi erklæringen har nogen praktisk betydning, da de øvrige ikke ligefrem har en asketisk holdning til festlighederne, men rent principielt: Vil han underkaste sig autoriteterne for at beholde sin plads på holdet? Holdkammeraterne vil sikre ham på deres side, mens hans mere omtågede omgangskreds overhovedet ikke interesserer sig for trænerens krav. En nat går med at overtræde de forskellige krav sammen med kammeraterne, inden han til slut vælger friheden. Hvis han skal spille med, er det på egne betingelser. De ambivalente følelser for afslutningsfestlighederne udtrykkes med følgende: "Hvis jeg en dag mindes disse dage som mit livs bedste, slår jeg mig selv ihjel."

Tony er en 3.g'er, der ser på traditionerne med let overbærenhed. Han undrer sig over, hvorfor de nye overhovedet underkaster sig ritualerne. Sammen med Cynthia og Mike cruiser han rundt, fordi man er forpligtet til at more sig den sidste skoledag, men egentlig vil de hellere snakke og spille poker. De tre giver de bedste eksempler på filmens forvrængning af genrekonventionerne. De keder sig tydeligvis ved fest og druk. I stedet filosoferer de over livet med replikker, der ellers sjældent falder i en ungdomsfilm.

Cynthia: "Jeg er træt af at betragte nuet som en ubetydelig optakt til fremtiden." Nuet er så flygtigt og ubetydeligt og alligevel vil de altid være fanget i det, så måske bør de nyde det mere. Det forsøger de så ved at tage med til den afsluttende fest, hvor Cynthia spørger: "Hvorfor tog vi egentlig herud? Jeg føler mig altid malplaceret ved den slags" og Tony bemærker: "Der sker ikke en skid." Senere går det lidt bedre med at nyde nuet, så selv de skeptiske intellektuelle underkaster sig genreforventningerne. Selvom de indvendigt og verbalt tager afstand fra ungdomsmyten, ender de som en del af den. Tony møder en pige fra den nye årgang, der ærbart lader sig kurtisere og følge hjem, Mike får sig et slagsmål og Cynthia får sig en date.

Der er endog en ekstra pointe i, at det er med den evige teenager Wooderson, der bedst karakteriseres ved følgende replik "Det er det, jeg kan li' ved gymnasiepiger. Jeg bliver ældre, men de er stadig lige unge."

De kommende freshmen, 1.g'ere, skal indvies til et nyt liv ved helt urimelige ritualer, ydmygelser og tæsk. Mitch skal have ekstra tæsk, fordi hans storesøster har bedt vennerne om at tage let på ham. Han bruger det meste af dagen på at undgå det, men da han meget uvilligt har fået overstået det, kommer han med de ældre rundt i miljøet og har en fornøjelig aften, som ender sammen med en pige fra 2.g.

Rundt om Floyd, Tony og Mitch tegner sig et væld af figurer med hver deres lille historie, men selv hovedfigurerne er mere klicheer end egentlige karakterer. Derfor er dialogen i *Dazed and Confused* som i *Slacker* mest oneliners, tilråb og korte monologer. Selvom der bliver talt mere end i en almindelig ungdomsfilm, er replikkerne nedtonet sammenlignet med de to øvrige film. Sproget bliver, som genren byder det, underordnet billederne. Alligvel underminerer replikkerne ofte ungdomsmyten. Når Wooderson spørger den unge Mitch, om han har en joint, svarer han, "Næ... ikke på mig", selvom han kort efter må indrømme, at han aldrig har været skæv. Han er ikke den eneste, der ikke kan leve op til myten om et sundt ungdomsliv. Hans kammerater, der også skal begynde på high school, tror, at nu begynder det søde liv, men det samme gør drengene fra den ældste årgang, der skal starte på college. De har ikke ligefrem ført et vildt liv i high school.

Ligesom de to andre film starter *Dazed and Confused* midt på dagen

og slutter næste morgen ved at bryde ud i bevægelse. Hvor de fem super-8-amatører i *Slacker* kører væk fra byen og ud til søen og Celine i *Before Sunrise* sidder alene i toget på vej væk fra byen, så slutter *Dazed and Confused* i en bil på vej væk fra byen.

Perspektiv

Bevægelsen er sammen med ungdommen og ordene de tre konstanter i en Linklater-film. Det, som ændrer sig i hans film, er perspektivet. Der sker en tættere og tættere afgrænsning af hans emne, idet han bevæger fra det generelle til det specielle, fra gruppen til individet.

I *Slacker* anlægger Linklater et totalperspektiv, hvor man kan overskue en stor gruppe, men ikke rigtig fornemmer deres udtryk og følelser. I *Dazed and Confused* indskrænkes perspektivet til et medium shot. Gruppen af mennesker er blevet mindre og pludselig aftegner der sig indbyrdes mønstre. Deres forhold begynder at træde frem, men endnu er der en afstand til deres udtryk og følelser.

Med *Before Sunrise* har Linklater lavet et filmisk nærbillede eller i det mindste et twoshot. Der er ikke plads til andre end Celine og Jesse, men til gengæld står de helt klare for os. Vi kan følge hvert ord og hvert skift i deres kropslige udtryk. Kameraet bryder kun med deres synsvinkel i starten og i særdeleshed i slutningen, hvor de to har forladt Wien. Herefter opsøger kameraet de steder, de har færdedes. Pludselig står stederne tilbage i en postkortagtig afglans. Tomheden lyser ud af billederne, men det er en mættet tomhed i modsætning til den tomhed, der rammer os i slutningen af *L'Eclisse*, hvor vi tilbringer fem minutter ved de elskendes mødested, mens det går op for os, at de aldrig vil dukke op. Dette markeres helt ud i tidspunktet. Hvor Antonioni fanger slutningen på dagen og et kærlighedsforhold ved at lade solen gå ned og lygterne tændes, lader Linklater sin film slutte med solopgangen, der dermed markerer meget mere end starten på en ny dag.

Before Sunrise (...), USA 1994. I: Richard Linklater. P: Anne Walker-McBay. M: Richard Linklater & Kim Krizan. F: Lee Daniel. P-Design: Florian Reichmann. Kl: Sandra Adair. Medv: Ethan Hawke, Julie Delpy, Andrea Eckert, Hanno Poschl. Længde 1 t. 41 min. Udl: Nordisk Film Biografdistribution. Premiere: 28.04.95.

Tilbage i minen

I Richard Linklaters tredje spillefilm 'Before Sunrise' tilbringer Celine (Julie Delpy) og Jesse (Ethan Hawke) en nat sammen i Wien. De forelsker sig i hinanden og skilles med løfter om at mødes igen. Kosmorama har bl.a. spurgt instruktøren, om de to overhovedet mødes igen.

af Henrik Uth Jensen

- Hvorfor valgte du Wien?

Jeg holdt af undergrundskulturen. Enhver by har den form for undergrund. Spændende klubber, bands og mennesker. Jeg havde besøgt Wien. Jeg kunne lide byen og jeg vendte tilbage. Det er næsten som med vort eget liv. Det ender bare på den måde, det nu engang gør. Du vælger vejen med færrest forhindringer. I Wien var de meget imødekommende og medgørlige.

- Føler du ikke dit portræt af Wien er lidt for romantisk. F.eks. at lade en mand spille cembalo midt om natten.

Der er også flippermaskiner og lignende i filmen. Indrømmet den er lidt turistet, men jeg synes nu, at jeg også kommer ned under overfladen. Faktisk så kender jeg manden, der spiller cembalo, og han spiller ofte sent om natten, men i Wien nærmest sælger de deres kultur til dig. Hvis du går ud og spiser på restaurant, kan du være sikker på, der er en eller anden, der spiller Strausvalse til. Så jeg viser måden, de sælger deres kultur.

- Er historien bygget på personlige oplevelser eller kan man se de to hovedpersoner som repræsentanter for en generation?

Historien er personlig, og de to repræsenterer kun dem selv. Det er historien om en ung kvinde og en ung mand. Han taler ikke for alle mænd. Han taler ikke for en generation eller en hel kultur. Forskellen mellem dem er tydelig, men jeg ønskede ikke så meget at understrege de kulturelle forskelle. Jeg understreger lighederne. De ting, som holder dem sammen og ikke dem, som skiller dem. Derfor er der ikke en bestemt synsvinkel. Jeg følte aldrig selv bevidst, at en af karaktererne dominerede. Alligevel ser jeg nok filmen mere gennem pigens øjne. Jeg ved ikke, om det kan ses, for filmen er bestemt tænkt som de to sammen.

- I modsætning til dine tidligere film har I brugt lang tid på at indstudere rollerne inden filmen. Hvordan har det været at arbejde med skuespillerne?

Julie og Ethan arbejdede tæt sammen med mig. Jeg ønsker ikke bare kroppe med munde. Det, jeg har brug for, er mennesker, jeg kan arbejde sammen med. For at denne film skulle fungere måtte materialet gå gennem dem på en måde, man kunne tro på. Hvis de ikke var i stand til at relatere til det, ville resultatet lyde falsk, så de blev nødt til hele tiden at kunne følge og være enige i hvad alt, deres karakter gjorde.

- Det, som slår en ved filmen, er personernes ærlighed. Er det overhovedet realistisk?

Personerne er skamløst oprigtige. Ærlige og ligefremme. Sådan er mennesker ofte, men hvis vi havde set dem et halvt år senere, ville de måske ikke være helt så ærlige. De viser sig fra deres bedste side, for de er tiltrukket af hinanden. De forsøger formentlig at få et knald og det er jo ingen sag at være flink og tiltalende en enkelt dag.

- Men i de situationer, hvor man vil vise sig fra sin bedste side, kan det være svært at være ærlig. I 'Singles' overvejer en af karaktererne netop, hvad der scorer: Om han skal spille en rolle eller være sig selv?

Ok, det er måske optimistisk at se det på filmens måde, men det er en anden sag. Ærligheden er den bane, vi følger ind i forholdet.

- I scenen i parken springer du i tid til næste morgen, hvor Julie ikke længere har overdel på. Hvordan kan det være, du antyder en kærlighedsscene på den måde?

Ikke alle bemærker det. Som jeg ser det, bevæger de sig i den retning. Hele sekvensen er nærmest een lang forhandling. Hun ønsker bare ikke at være så let. Hun er nødt til at føle, at han er engageret nok til, at hun kan tillade sig at gøre det. Og så gør de det, men jeg har ikke været interesseret i at lave en sexscene.

- Hvorfor ikke?

Fordi filmen i så høj grad handler om alle de små ting, der sker imellem dem. Det ville slet ikke passe ind i filmen.

- Tror du, de vil mødes igen?

Jeg ønsker at tro det. Jeg håber, de gør. De tror selv, de vil finde sammen igen, men det kan de ikke vide, før der er gået noget tid, men jeg vil gerne tro, at deres forbindelse er dyb og stærk nok. Det, der tæller, er, at de selv tror det, ikke hvad jeg eller publikum tror.

- Ønskede producenterne en mere tydelig lykkelig slutning?

Ja, flertydighed sælger bestemt ikke godt i biografen, så det var noget, vi diskuterede, men der var aldrig et pres på mig. Jeg havde final cut. Jeg ville ikke gøre en sag ud af det, men det er vigtigt at lade muligheden stå åben for, at hovedpersonerne kunne gå hen og møde andre mennesker eller indse, at de slet ikke passede sammen.

Det er en af grundene til, at jeg ikke bryder mig om kærlighedsfilm. Foruden at være klam hele vejen igennem, har de altid disse forfærdeligt klamme slutninger. Enten dør en af dem eller også lever de lykkeligt sammen til deres dages ende. Det er en forurenet genre, men det kan nu også være svært at vise forelskelse og kærlighed på film. Det er så almindeligt, at det let bliver en kliche. Vi har set det så ofte på film og i fiktion som sådan, at det er svært at lave noget nyt eller ægte. Det er det, vi har været oppe imod.

Det interessante er at tage klicheerne og dreje dem på en måde, så de fremstår som nye. Det handler om, hvordan man bearbejder klicheerne. Livet selv er en kliche. Igen er det afgørende, hvad du stiller op med det. Man må anskue det fra en bestemt vinkel og nå ind til kernen. Gå til det på en ligefrem måde, og hvor mange fortællinger er der overhovedet.

Tarantino er et godt eksempel. Han vender tilbage til den sædvanlige historie, men det er som at gå ind i en gammel guldmine med en ny boreteknik. Så han viser os de scener, vi ikke tidligere har set. Tyve minutter med "Hvad stiller vi op med liget?" På samme måde viser *Before Sunrise* de ting, som normalt bliver sprunget over i kærlighedsfilm. Vi vender tilbage og finder nyt stof i de gamle fortællinger.

- Dine tidligere film har stort set ikke været udsendt i Europa. Henvender de sig mere til et amerikansk publikum?

Nej tværtimod. Jeg troede, de ville have mere appel til europæere, men filmene fik aldrig chancen. Jeg tror publikum, ville have kunnet lide dem, men distributørerne køber kun de store action film, som vi alle hader. De burde vise lidt mere initiativ.

- Hvordan startede du?

Jeg købte bare et kamera og begyndte at optage en masse film. Jeg så en masse film. Jeg stræbte ikke efter at blive filmskaber. Jeg elskede bare film og ønskede at lave noget, der havde med film at gøre, så jeg er ligeså stolt af, hvad jeg har gjort som formidler af film, som af det, jeg har gjort som filmskaber. Jeg præsenterer nemlig også en masse film. Jeg er kunstnerisk leder af et filmsamfund. Jeg holder af at vise de film, jeg kan lide. Sidst har jeg lavet en Lindsay Anderson-retrospektiv og en serie om 50-ernes me-

lodramaer og musicals. En masse film, folk ikke tidligere havde set.

- Hvordan har du det med at være mainstream efter at være startet udenfor de store selskaber?

Jeg prøvede faktisk at stable denne film på benene som en independentfilm. Men jeg blev afvist overalt. Jeg kunne hverken få penge i Europa eller USA. Jeg fik ikke muligheden for at lave filmen for kun en million dollars.

Jeg er ikke sikker på, hvad independent i det hele taget betyder. Der er jo ingen officiel finansiering af independent film, så enten skaffer man selv pengene eller også må man arbejde for et selskab. Min film er således finansieret af et studie, men ånden i den er bestemt independent.

Selv foretrækker jeg at have det laveste budget i et stort selskab fremfor at have det største på et lille selskab. På det lille vil de alligevel udnytte dig ligeså meget som på det store. Der er med andre ord ingen skillelinje. Jeg er ikke en af dem, som aldrig kunne drømme om at have et møde med folk fra Hollywood. De er jo bare mennesker. Jeg har en masse forskellige film i mit hoved og nogle af dem kræver et stort budget.

- Du har udviklet dig fra 'Slacker', hvor der kun var replikker over 'Dazed and Confused', hvor der kun var figurer til 'Before Sunrise', hvor du for første gang arbejder med egentlige karakterer. Hvad foretrækker du?

I de to første film arbejdede jeg med et stort ensemble, fordi det var måden, jeg ønskede at fortælle de historier. Bare at vise disse mennesker. I denne film ønskede jeg at komme til at lære to mennesker at kende. Ikke at man kommer til at kende dem så meget. Man lærer dem at kende som personer, men man kender ikke deres fortid, deres mål med livet og sådan noget. Jeg ønskede at se på interaktionen mellem to, der lige har mødtes, hvor *Slacker* mere er en collage med mange mennesker. Der skulle jeg hele tiden sætte en masse elementer sammen, men jeg arbejder på samme måde, bortset fra at denne film har krævet flere prøver med skuespillerne. Så jeg har ikke egentlige preferencer: Det, som historien kræver, er det, du gør.

- Ligesom Tarantino baserer du dine film på dialogen.

Ja, vi er begge nogle snakkehoveder. Jeg taler ikke så meget eller så hurtigt som ham. Det stammer nok fra, at vi begge er skolede som skuespillere. Vi har begge taget undervisning i skuespil. Fornylig kom han til Austin, hvor vi hang ud sammen og sammenlignede noter. Vi er beslægtede. Man kan sige, at vi laver forskellige film men har den samme indstilling. Du kan se masser af ligheder i vores måde at arbejde med dialog og i vores emner. I virkeligheden er *Pulp Fiction* en generation X-film, men han har aldrig fået sat det mærkat på sig. Selvfølgelig er det ikke den generation, han skildrer, men filmens fornemmelse er bestemt generation X.

- Slacker blev jo hurtigt klassificeret som en generation X-film. Hvordan har du det med det?

Generation X eksisterede aldrig. En ældre generation brugte begrebet til at sætte en etiket på en hel generation. Det er ikke rimeligt.

- Hvorfor handler dine film altid om unge mennesker?

Nu har jeg altså kun lavet tre film, men jeg indrømmer, at hovedpersonerne er unge. Det er personlige historier og da jeg ikke selv er så gammel, må historierne handle om unge, men jeg kunne da have lavet *Ingen er fuldkommen*.

- Mener du det?

Ja, jeg kunne, men jeg ville ikke gøre det.

- Hvad bliver dit næste projekt?

Jeg er netop ved at lægge sidste hånd på manuskriptet til min næste produktion, som kommer til at handle om nogle bankrøvere i Texas. Den kommer til at foregå i tyverne. Ingen ville nok tro, jeg ville lave en sådan film, men jeg interesserer mig meget for Texas' historie, for forbrydere og den tidsperiode. Og så elsker jeg westerns, så den bliver nok noget westernagtig.

- Vil du så endelig have voksne på rollelisten?

Voksne? Personerne er rimeligt unge. Omkring 20-30 år gamle, men det var vel at være voksen dengang.

- Føler du dig selv voksen?

Så voksen som jeg nu behøver at være.

Side 13: Ricchard Linklater instruerer Ethan Hawke og Julie Delpy i 'Before Sunrise'. Herover: Samme skuespillere og film.

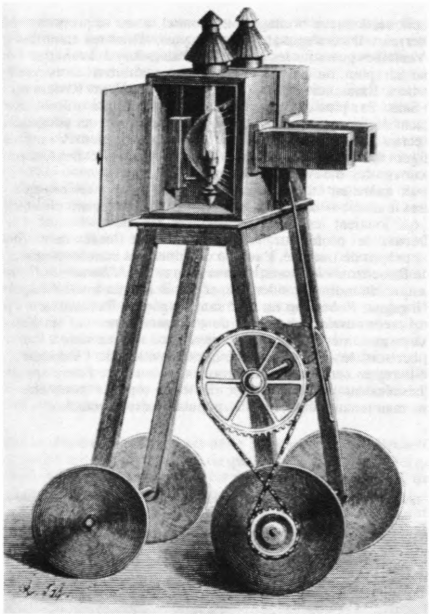
ROMANSK FILMKLUB 26. SÆSON

- starter til oktober, men hurtig tilmelding anbefales på tlf. 39 27 44 14

Romansk Filmklub viser fransk, spansk og italiensk filmkunst, ledsaget af foredrag, diskussioner, trykt materiale. Også videoklub.

Programoplysninger mv. på tlf. 31 35 80 34 eller 31 54 17 89.

Hvorfor blev filmen født, da den blev født? Sådan er der blevet spurgt verden rundt i anledning af filmens 100-års fødselsdag, og sådan blev der også spurgt ved en konference , som afholdtes den 28. og 29. april i det spektakulære Stanford Theater i Palo Alto, Californien. Arrangøren Joss Lutz Marsh havde efterlyst en så fuldstændig indkredsning af emnet som muligt, og foredragene nåede da også langt omkring. Der var foredrag om det såkaldte ånde-fotografi (Tom Gunning); om det victorianske maleris indflydelse på David Griffith (Russell Merritt); om lokomotivet som motiv, (Lynne Kirby); om påvirkningerne fra de illustrerede romaner (Garrett Stewart); om Edisons kinetoskopfilm (Reinhart Lutz); om cliff-hangeren i det melodramatiske teater (Ralf Remshardt) m.v. Da filmens barndom som bekendt var den store tid for dansk film , var det jo kun rimeligt, at en dansker deltog i arrangementet, og neden for følger Martin Zerlangs bidrag til oplysning af de mystiske omstændigheder omkring filmens fødsel:



OG SÅ SPOLER VI TILBAGE...

af Martin Zerlang

OPFINDELSERNES ÅRHUNDREDE

Explicador

Siddende foran det brede lærred, som kaldes 'det 19. århundrede', kunne man godt bruge en explicador. En explicador? Luis Bunuel fortæller i sin selvbiografi, 'Mit sidste suk', at i Saragossas første biograf helt tilbage i 1908 optrådte foruden den sædvanlige pianist ved kinoorglet også en explicador, der stod ude ved siden af lærredet for at give sine højlydte kommentarer til filmens handling. For det publikum, der havde svært ved at forstå, hvad der skete på lærredet, oversatte explicadoren det nye, fremmedartede filmsprog. Som eksempel på sådanne kommentarer giver Bunuel denne:

"Grev Hugo ser sin hustru i en anden mands arme. Om et øjeblik skal De, mine damer og herrer, se ham trække sin skrivebordsskuffe ud, gribe sin pistol og dræbe den utro hustru".

Jeg skal om et øjeblik, mine damer og herrer, forsøge at påtage mig explicadorens rolle. Jeg vil prøve at forklare, hvorfor det 19. århundrede blev synets århundrede, et sekel domineret af shows og spektakler, en periode hvor man i sit billedsprog talte med store billeder. Det var i vidt omfang et sprog, som blev 'opfundet' i og med de mange nye opfindelser i tiden, og Honoré de Balzac, som af Oscar Wilde blev kaldt "det 19. århundredes opfinder", skriver om emnet i romanen 'Père Goriot' (1834), hvor han omtaler Daguerres første opfindelse, fra 1822, det såkaldte diorama. Balzac nævner, at brugen af gennemskinnelige lærreder i dette diorama "frembragte en betydelig større illusion end panoramaet". Fascinationen af dioramaet, der ved projek-

Ih, akkurat som om man var der, den store er ved at tage Korsettet af, og den lille prøver at fange en Loppe. (1840)

Side 16: Et såkaldt 'Fantasccope'. Til venstre: Af den franske kunstner Daumier.

tion af lys på et lærred med forskellige motiver på forside og bagside kunne give illusion om f.eks. skift fra sommer til vinter eller storm til stille, var så stor, at man, som Balzac morer sig med at skrive, i nogle moderne maleres atelier "fandt på den spøg at tale rama-sprog", og romanen giver en række prøver på, hvordan alt kan blive til "rama": En portion suppe bliver et "supperama", en kold dag bliver et "kulderama" og en dødsscene bliver "et lille mortorama".

Dette pudsige tekno-græske sprog kom til at navngive de fleste af århundredets opfindelser inden for visuel teknologi. Det myldrede med "ramaer", "skoper", "troper" og "grafer", hvortil kommer fantasmagorierne fra århundredets begyndelse og filmen fra århundredets slutning. Men hvorfor denne tungebrækkende jargon? Fordi Videnskaben var århundredets store afløser for Troen, og denne værdighed krævede en passende sprogdragt. At denne også sprogligt opfindsomme videnskabelighed i så høj grad udmøntede sig i synsmaskiner var i sig selv et symptom på det tidehverv, hvor Troen måtte vige for Videnskaben: Nu ville man have syn for syner, syn for sagn.

Hvis man skal tro Oscar Wilde, var Balzac ophavsmanden til det 19. århundredes verdensbillede. Men hvis Balzac var faderen, hvem var så moderen? Filmhistorikeren Nicholas Vardac skriver på én gang nøgternt og fyndigt i den filmhistoriske klassiker 'Stage to Screen', at det er "nødvendigheden der avler opfindelser". I det følgende vil jeg 'eksplikere' de nødvendigheder, der avlede den ekstreme dyrkelse af synet og showet i det 19. århundrede, og her vil jeg især komme ind på de sociologiske og psykologiske nødvendigheder, der knyttede sig til århundredets allermest spektakulære fænomen: De eksplosivt ekspanderende storbyer.

DEN SOCIOLOGISKE NØDVENDIGHED

Vareudstilling og verdensudstilling

Tidligt i sin karriere erklærede Thomas Alva Edison, at han ikke ville spilde sin tid med opfindelser, der ikke kunne markedsføres. Markedet var en dynamo for opfindsomheden, men dermed var markedet også selv en opfindelse; ikke en teknologisk opfindelse, men en sociologisk. Siden arilds tid har der været markeder, så det var ikke nogen ganske ny opfindelse, men det var noget nyt, da produktion i det 19. århundrede blev til masseproduktion af varer for et anonymt marked.

Det var i bogstaveligste fald i øjnefaldende, at livets nødvendigheder blev fremstillet og udstillet som varer. Dickens startede sit forfatterskab med skitser fra butikkernes vareudstillinger i London. Og Marx skrev på første side af 'Das Kapital' den tankevækkende sætning, at i det kapitalistiske samfund kommer rigdommen tilsyne som en kolossal ophobning af varer. Når rigdomme er varer, må de udstilles for, at kunderne kan få øje på dem, og netop udstillingen blev en nøgle til det 19. århundredes samfund.

Det er meget tænkeligt, at Marx, da han skrev denne sætning, tænkte på den første Verdensudstilling fra 1851 i Londons spektakulære 'Crystal Palace'. Dette gigantiske, gennemsigtige drivhus, hvor der var varer fra alle verdenshjørner, indvarslede en kulturel nydannelse, hvis betydning ikke kan overvurderes: Butiksvinduet! Den lokkende udstilling af varer bag store og stadig større glasruder lærte mængden et nyt syn på tingene, glæden ved bare at se, og var man ikke lærenem, ja så understregede glasruden, at man måtte lære at skille synet fra de andre sanser.

Butiksvinduet var et blikfang, der skulle antænde kundens begær. De dekorative udstillinger, der både lærte af dioramaet og vokskabinettet, henvendte sig ikke til kunden som en rationel forbruger, der skulle få det, han kom efter, men talte til hans begær og viste hans blik, der gled fra ting til ting, at han havde flere ønsker, end han nogensinde havde gjort sig klart.

Fantasmagorier

I denne verden, hvor tingene antog så spektakulær en form som overhovedet muligt, kunne de samtidig let antage en spøgelsesagtig form. Filmen var som bekendt endnu ikke opfundet i 1851, men de såkaldte fantasmagoriske shows havde i et halvt århundrede fascineret og forskrækket tilskuere i de store byer, og da Marx skrev sin analyse af det markedsregulerede og profitstyrede samfund, valgte han fantasmagorien som den vigtigste metafor for de mekanismer, der kendetegnede markedet og varerne, der, som han udtrykte det, kastede kærlighedsblikke efter kunderne.

Fantasmagorien, som blev udviklet omkring år 1800 af en belgisk showman ved navn Robertson, var en elaboreret udgave af de gamle show med tryllelygter. Ved at bruge to projektører kunne man lade to billeder smelte sammen og ved at gøre dem mobile kunne man lade billederne bevæge sig. Projektørerne var skjult for publikum, der derfor ganske blev underlagt de optiske illusioner, hvor spøgelser, tordenvejr og skibe i havsnød blev projiceret op på gennemskinnelige skærme eller, endnu mere uhyggeligt, på skyer af lamperøg.

Fantasmagoriens opløsning af den dagklare bevidsthed kunne således tjene som billede på en samfundsindretning, hvor alle sociale relationer indhylledes i et mystisk 'tågeslør', og hvor tingene syntes forlenet med et eget dæmonisk liv. Netop sådan brugte Marx fantasmagorien i sin analyse af det, han kaldte "vare-fetichisme", og man

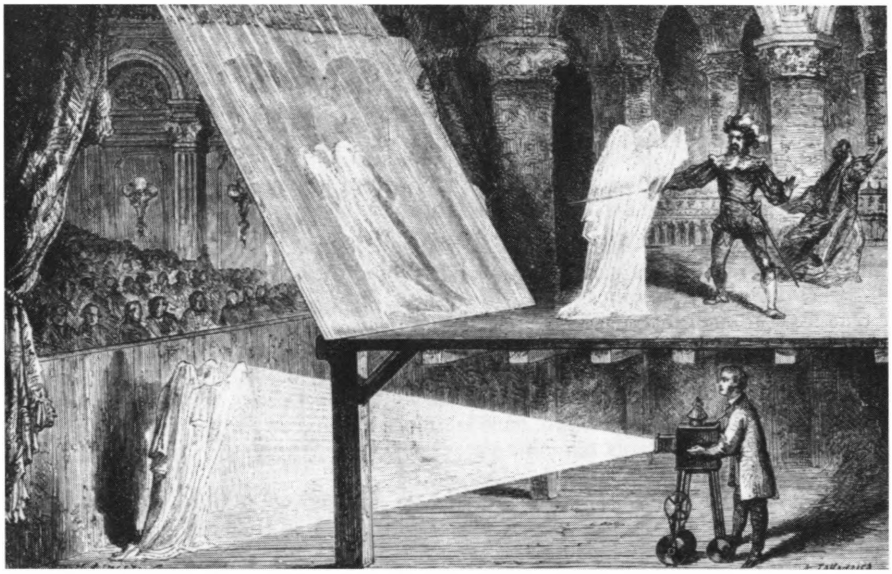
kunne skrive en hel afhandling om Marx's fascination af det visuelle. Her skal jeg dog nøjes med at nævne, at en længere betragtning over synssansen leder op til hans berømte definition på fetichisme og fremmedgørelse som "sociale forhold, der fantasmagorisk antager form af forhold mellem ting". Det var denne formulering, som Walter Benjamin brugte som nøgle til sit store, ufuldendte "Passage-værk", hvor man f.eks. kunne læse, at verdensudstillingerne var blevet pilgrimssteder for en kultisk dyrkelse af varen, og at de "åbnede for en fantasmagori, som folk trådte ind i for at blive adspredt".

Nøjagtig de samme formuleringer, som man finder hos markedets teoretikere og kritikere, finder man hos dets praktikere; hos John Wanamaker, pioneren inden for amerikanske varehuse, som sagde, at butiksvinduet er et øje, som møder et øje; hos O.J.Gude, pioneren inden for amerikansk reklame, som omtalte de store butiksstrøg som "en fantasmagori af lys og elektriske tegn"; og hos Frank L. Baum, der udover at redigere bladet 'The Show Window' også med bogen 'The Wonderful Wizard of Oz' lempede forbrugerismens fortryllelse ind i de små begærlige barnesind. I en sækulariseret verden var virkeligheden reduceret til det, man kunne se, men med den spektakulære iscenesættelse blev denne virkelighed igen forlenet med et overjordisk skær.

Storbyen som show

Det 19. århundredes storbyer, London, Paris, Berlin, Wien, Milano, metropoler med befolkningstal der efterhånden flere steder nåede op over millionen. De havde det ekspanderende kapitalistiske marked som vigtigste forudsætning, og storbyerne blev i ekstrem grad udstillingsrum, spektakulære scener, gigantiske shows. "Og hvad er storbyen andet end en ophobning af "sights" - uendelige mængder af seværdigheder - og findes der overhovedet andre ting, der gør den attråværdig", spurgte Charles Lamb i 1821, og spørgsmålet var retorisk, for byerne var selvfølgelig ikke andet end "sights".

Det viste sig i det små med en nydannelse som butiksvinduerne, der skulle vække kundernes visuelle begær, og det viste sig i det store



med byplanlægningen, der - fantasmagorisk - skulle fremhæve rigdommen og skjule fattigdommen. London gennemgik i 1820erne under byplanlæggerne John Nash, John Soane og Robert Smirke en byfornyelse, som kaldtes "London improvements". Under denne byfornyelse blev Regent Street indrettet med direkte henblik på det iøjnefaldende, flotte vyer, panoramiske udsigtspunkter og indbydende arkader. I 1829 åbnede et rigtigt panorama på Regent Street, det kolossale "Colosseum", med et mere 2000 kvadratmeter stort rundmaleri af London set fra St. Paul's Cathedral.

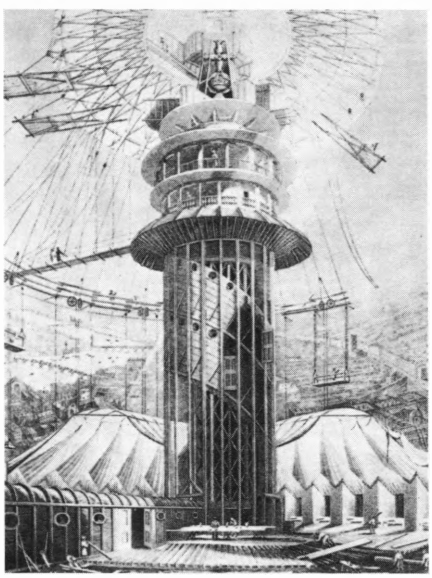
Byen selv var som et panorama, butiksvinduerne mindede om dioramaer, og det hele kunne opleves som et teater, en varieté eller en evigt kørende film. Med sin opløsning af alle bånd til det konkrete sted og sin sammenbringning af de forskelligste mennesker og miljøer realiserede byen - og de jernbaner som knyttede den sammen med andre byer - de to vigtigste "greb" i den filmiske virkelighedsfremstilling: Abstraktion og montage. Et halvt århundrede før filmens opfindelse.

Den fantasmagoriske byplanlægning var også en udfordring til det forskende blik, til detektiviske forsøg på at finde de skjulte forbindelser mellem tingene. Detektiven var en iagttager - "private eye" som det kom til at hedde på amerikansk - men hans altseende blik forenede begge sider af det 19. århundredes visuelle kultur: Det analyserende, skånselsløst realistiske blik og den intuitive, romantiske vision.

Herover: Et frygtindgydende spøgelse får liv. Herunder: Skitse af opførelsen af Colosseum i London. Side 19 (øverst): Daumier konstaterer, at man også kan se for meget.

Kaos ved første blik

Detektiven var en slags byforsker. Med eller uden de såkaldte detektivkameraer, som f.eks. var camoufleret som hatte, studerede han effekterne af den eksplosive befolkningsvækst. Hvilke nye mønstre tegnede sig nu, hvor det gamle bybillede var sprængt i stumper og stykker? Også effekterne af det eksplosivt voksende begær, som Lamb var inde på, blev inspiceret af detektiven, et begær som i særlig grad kendetegnede de nye socialtyper, der dukkede op i det nye gadebillede - bohemen, bondefangeren, dandyen, demimonden, flanøren og turisten.



Sikken en herlig Udsigt, det er vel nok en herlig Udsigt! Jeg kan se hele Paris.... Jeg kan se mit Hus.... Jeg kan se min Kone.... Jeg kan se hendes Fætter komme ud i Haven med hende.... Aah, gudbevaremig.... aah, gudbevaremig, nu har jeg set for meget.... (1847)

Detektivens praktiske udlægninger blev ledsaget af filosoffernes teoretiske overvejelser. Blandt det 19. århundredes filosoffer finder man en voksende interesse for det visuelle - som perception (Schopenhauers interesse for synets fysiologi), som interaktion (Kierkegaards analyse af forførelsen) og som konstitution (Simmels beskrivelse af det gensidige blik som det sociales urform). Tænkning blev i stigende grad identificeret med tegnanalyse (Peirce og Freud), og netop i storbyen cirkulerede tegnene med accelererende hast.

De nye vilkår for blik og begær ytrede sig imidlertid ikke kun som frit cirkulerende tegn på markedet, men også i det arbejde, som den fantasmagoriske byplanlægning ellers søgte at holde ude af syne. John Ruskin skrev om "den store, civiliserede opfindelse af arbejdsdelingen" og ligesom Marx mente Ruskin, at denne arbejdsdeling greb helt ind i den enkeltes personlighed og i forholdet mellem de fem sanser. Marx beskrev denne arbejdsdeling som en specialisering, især af synssansen, og han redegjorde omhyggeligt for, hvordan den rent visuelle opmærksomhed blev prioriteret i det arbejdsdelte industriarbejde. For Ruskin var prioriteringen ensbetydende med negligering af det menneskelige:

"Vi har på det seneste i høj grad studeret og perfektioneret arbejdsdelingen, denne store civiliserede opfindelse, men vi er kommet til at give den et forkert navn. I virkeligheden er det ikke arbejdet, der deles, men menneskene, der inddeles i segmenter af mennesker og opstykkes i små stumper og stykker af liv, så at den smule intelligens der er tilbage i dem ikke er tilstrækkelig til at lave en nål eller et søm, men udtømmer sine sidste kræfter ved produktionen af spidsen på en nål eller hovedet på et søm".

DEN PSYKOLOGISKE NØDVENDIGHED

Øjet og sindet

Med dette close up på det enkelte menneske er vi nået frem til den anden 'nødvendighed' bag hele udviklingen i den visuelle kultur, den psykologiske nødvendighed, og nye videnskaber som psykologien og pædagogikken forsøgte hver på sin måde at modvirke nedbrydningen af mennesker til små fragmenter og stumper af liv.

Inden for pædagogikken udviklede man tanken om "anskuelsesundervisning", hvor eleverne via store, farvelagte billeder skulle få genskabt et forhold til den virkelighed, de i stadig ringere grad havde et håndgribeligt forhold til. De klare konturer i disse billeder af storbyer, småbyer, fabrikker, bondegårde, dyr og planter står i et sært forhold til den opløsning af konturer, som de fleste forbandt med urbanisering. Begæret efter de klare linjers præcision var symptom på et stadig mere problematisk forhold til den verden, man så omkring sig - eller netop ikke mere så omkring sig, fordi den moderne by, med Baudelaires ord, forandrede sig hurtigere end det menneskelige hjerte. Eller som Cézanne formulerede det: "Man må skynde sig, hvis man stadig vil nå at se noget. Alt forsvinder".

Inden for psykologien og psykiatrien udviklede man især i århundredets anden halvdel en hel serie af begreber, der skulle dække dysfunktioner i et samfund domineret af visuel interaktion. I et samfund lagt an på udstillingsprincippet drev ekshibitionisten og voyeuren dette princip ud i dets yderste konsekvenser. I et samfund præget af varefetichisme blev fetichisten en velkendt figur. I et samfund med ubalance mellem det offentlige rum og det private rum kom mange til at svinge mellem agorafobi og klaustrofobi. Og i 1869 blev neurastheni defineret som ødelagte nerver, nervesammenbrud, udløst ved et misforhold mellem overstimulation af sanserne og manglende evne til at reagere på denne stimulation. Når man til disse skikkelser føjer kleptomanen har man ikke bare et eksempel på, hvordan den visuelle stimulering fører til tvangsmæssig tyvagtighed, men også titlen på en af de tidlige film, Edwin S. Porter's *The Kleptomaniac* fra 1905.

Lænestolens perspektiv

Psykologer og pædagoger var imidlertid ikke ene om at gribe ind over for denne udvikling. Også underholdningens distraktioner blev et middel mod den patologiske distraktion. I 1841 annoncerede den franske forfatter Théophile Gautier, at "nu er tiden kommet til de rent visuelle shows", og hans forklaring på dette behov for shows var, at man i det moderne liv kunne konstatere, at folk trættedes ved forestillinger, hvor ord og tale var impliceret. 'Nutiden' var kendetegnet ved alt for mange ord, alt for megen strid, og i det hele taget alt for voldsom trængsel og alarm. Når der gennem hele arbejdsdagen havde været lagt beslag på personlighedens fulde opmærksomhed, søgte man efter den 'altfortærende' arbejdsdag ind i et helt privat frirum:

"Er man i en sådan sjælelig forfatning, er intet mere underholdende end at sidde nonchalant tilbagelænet i sin loge, hvorfra man

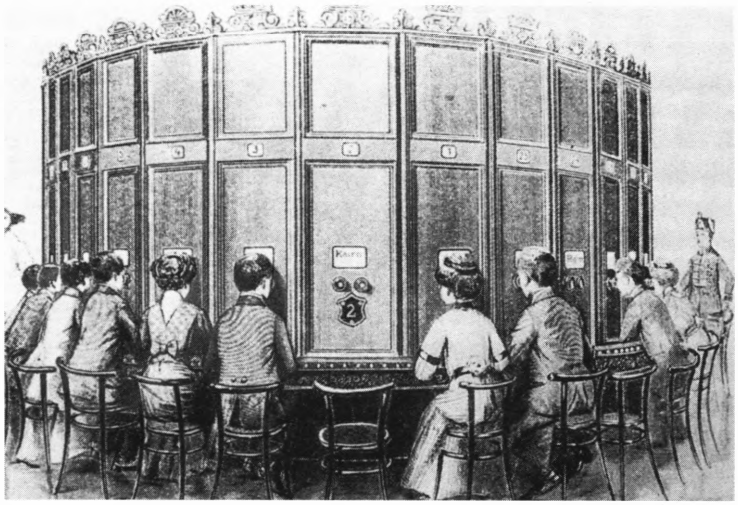
Herover: Reklame for 'Bioscopet', 1853.

kan betragte hele den skabte verden defilere forbi i en procession, der er arrangeret og opstykket i tableau'er. Siddende sådan kan man hist og her, mellem skudsalver og fanfarer, nærmest i forbifarten opfange lige præcis så mange ord, at man slipper for at skulle forstå pantomimen".

Logen og den stadig mere uundværlige polstrede lænestol, blev udgangspunkt for det, man kunne kalde den private synsvinkel på verden. Efterhånden som samfundet og her især byen opdeltes i to adskilte sfærer, en offentlig sfære og en privat sfære, udvikledes denne særlige synsvinkel. I detektiv-genren, som jo netop kan datere sin begyndelse tilbage til Edgar Allan Poe's detektivfortællinger fra omkring 1840, blev helten efterhånden defineret som "the private eye", og i Conan Doyle's fortællinger om Sherlock Holmes udformes mønstret med en helt, der fra sin uundværlige lænestol kan danne sig et fuldstændigt overblik over verden. Nogenlunde samtidig med Gautier - 1836 i essayet 'The Nature' - skrev Ralph Waldo Emerson i sine betragtninger over lysten ved det spektakulære - hvad enten den udløses ved en ballonopstigning eller af udsigten fra et kørende lokomotiv - at den "formentlig skyldes den kendsgerning, at (betragteren), når han ser det spektakulære syn, oplever, at noget i ham selv er stabilt". Synsmaskinerne tilbød en dobbelt tilfredsstillelse: De viste ekstraordinære, overraskende, utrolige syn, der tidligere ville have hørt hjemme i Troens sfære, men de viste dem så realistisk, at de gav betragteren en følelse af visuel beherskelse af omverdenen. Med fotografiet kunne man, som Oliver Wendell Holmes skrev i 1859, skrælle overfladen af tingene ligesom bøffeljægerne flåede skindene af deres bytte.

Shows og spektakler

Det private blik var ikke reserveret for detektivernes kølige intellekt. I næsten alle de nye forlystelsesetablissementer fik menigmand mulighed for at træne sit private blik - og tage fridag fra sit offentlige ansvar. På verdensudstillingerne blev hele verden bredt ud som en encyklopædi for de besøgendes blik. I museerne blev fortiden stillet til skue. I vinterhaverne kunne publikum glæde sig ved synet af al slags natur, helt uafhængigt af klimaet uden for.



Til højre: Publikum kigger i 'Kaiserpanoramaet' fremstillet af August Fuhrmann.

Ved de såkaldte folkekaravaner kunne man tage de fremmede kulturer i øjesyn. I vokskabinetterne kunne man med egne øjne se Marat i badekarret og Lord Nelson med kikkerten for det blinde øje. I cirkus kunne man inspicere kroppen og dens elastiske grænser, når artisterne svang sig i trapezen eller slangede sig på manegens gulv. Selv det personlige bliks hypnotiserende kraft blev et show - når dyretæmmere og hypnotisører demonstrerede magten i et blik.

Gautier bruger det gamle begreb spektakler, der går tilbage til de romerske gladiatorspil. Men i 1880erne begyndte man i Amerika at operere med de nye termer 'show' og 'show business', og de nye ord antyder en ny verden, hvor underholdning og især visuel underholdning var blevet et fundamentalt element. Man kan beskrive den ud fra modsætningspar som offentligt/privat eller oplysning/underholdning, men Gautiers overvejelser introducerer endnu et modsætningspar, som fører en linje tilbage til hele spørgsmålet om specialisering, nemlig helhed over for fragment. På den ene side stykkede de store shows og udstillinger verden op i fragmenter, skilte tingene fra deres oprindelige kontekst og stillede dem side om side uden nogen indre sammenhæng. På den anden side skabte de samme shows en ny kontekst for alle disse fragmenter, føjede dem ind i nye helheder. For Gautier ytrede denne dobbelthed sig i forholdet mellem det enkelte tableau og den samlede procession. Men det kan også, med de nye opfindelser in mente, formuleres som en dobbelthed af kalejdoskopiske og panoramiske former.

Det kalejdoskopiske princip

Kalejdoskopet blev opfundet i 1819 af den skotske fysiker Sir David Brewster, og det var efter opfinderens egen mening en landvinding for kunsten. Bare ved at ryste den lille cylindriske beholder med farvede glasstykker mellem vinkelstillede spejle kunne man frembringe stadig nye mønstre. For Brewster var kalejdoskopet indbegrebet af kvaliteterne ved den moderne udvikling: Effektivitet, forandring og præcision. Og han pralede med, at kalejdoskopet på én time kunne skabe flere og smukkere tapetmønstre, end tusind kunstnere kunne skabe på et helt år.

Brewsters sammenligning mellem kalejdoskopet og kooperativt arbejde peger unægtelig i en anden retning end Ruskins ubehag ved arbejdsdelingen, men kalejdoskopet som sådan blev en af århundredets vigtigste metaforer for moderne mentalitet. Søren Kierkegaard sammenlignede massemennesket med de sammenrystede glasstumper i et kalejdoskop, og H.C.Andersen skrev i sin debutroman "Fodvandring fra Holmens Kanal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829" om et fremtidsteater, der var som uhyre kalejdoskop indeholdende "al Theatereffekten fra det 19. Aarhundrede". Den moderne by blev oplevet som et kalejdoskop - evigt vekslende og med et uendeligt væld af indtryk - og man genkender "det kalejdoskopiske princip" i mange af det 19. århundredes shows: I varieteen pr definition, men også i de skiftende numre i den runde cirkusmanege, og endelig også i de tidlige films "flimrende" billeder.

Oplevelsen af fragmentering og

opløsning af kontekst havde øjensynlig en appel til publikum. En sociologisk forklaring kunne være, at det publikum, der selv havde oplevet at blive rykket op med rode, spejlede sin svingende situation i de kalejdoskopisk changerende mønstre. En psykologisk forklaring på nydelsen ved det kalejdoskopiske princip kunne være, at bortfaldet af gamle traditioner og tankemønstre blev oplevet som en befriende åbning for nye muligheder. Under alle omstændigheder er det påfaldende så ofte kalejdoskopet er blevet brugt som metafor for det 19. århundredes kultur.

Imidlertid kunne en permanent reduktion af erfaringen til stykkevise oplevelser også være et skræmmende perspektiv, og åbenhed kunne føre til en frygt for friheden, til agorafobi og til længsel efter det afrundede og afsluttede. Her viste panoramaet sig som kalejdoskopets modpol.

Panoramaet som en by i byen

Kæmpekalejdoskopet hos H.C.Andersen viser sig i den videre beskrivelse at være et panorama, og ovenikøbet et panorama med stærke lighedstræk med det Colosseum, som i 1829, samtidig med udgivelsen af Andersens roman, åbnede i Regent's Park i London. Dette panorama, der var "saa skjøndt Phantasien kan fremtrylle det", er i ét og alt kalejdoskopets modstykke: Trods sin spektakulære størrelse sikrer det betragteren et enestående overblik. Når publikum havde løst billet til panoramaet, trådte de ind i en forhal til en enorm rotunde med en indre diameter på 38 meter og en højde på 24 meter. Fra forhallen gik de så gennem en mørk korridor, hvis mørke ligesom i en biograf formidlede overgangen fra virkelighed til illusion. For enden af korridoren fandt de et udsigtstårn, hvor de gik op ad en vindeltrappe til det første af tårnets tre gallerier, hvor de så, med eller uden kikkert, kunne give sig hen i illusionen: En storslået udsigt over en by, et landskab eller en slagmark afbildet med fuldstændig realisme hele vejen rundt på rotundens væg og illumineret af dagslys som fra en skjult åbning i loftet strømmede ned over væggen. I tilfældet Colosseum et koncentrat af London på 2230 kvadratmeter.

Panoramaet tilbød publikum en forsoning med den storby, som i virkelighedens verden havde sprængt sig ud af sine middelalderlige rammer, så byporte var faldet og bymure var sløjfet. Det var en storby som blev oplevet som uoverskuelig, nervenedbrydende - og kalejdoskopisk. Men inde i den vinduesløse, rotunde-formede panoramabygning blev byens flimrende eksteriører samlet i et velordnet interiør, "indendørs skuespil" som William Wordsworth udtrykte i digtet 'The Prelude'. Den fik et inderligt præg, og i den pittoreske fremstilling af byen gentog denne inderliggørelse sig. Byen blev afbildet som om den lå trygt indlejret i naturen, indrammet af hav eller bjerge eller skov, og den horisontlinje, som i den virkelige storby forsvandt bag husrækkerne, samlede i panoramaet byen til en sluttet helhed. Wordsworth beskriver panorama-maleren som én, der "med sine grådige pensel indtager horisonten til alle sider", og det publikum, der stod på udsigtsplatformen, et publikum der kunne tælle over 100 tilskuere ad gangen, kunne dele det lykkelige overblik. Emerson mente ligefrem, at "øjets sundhed synes at kræve en horisont", og panoramaet var en god kur mod både agorafobi og klaustrofobi. Agorafobikeren kunne nyde, at han havde byen på betryggende afstand, så al kontakt var reduceret til visuel kontakt. Og klaustrofobikeren kunne nyde, at byen jo bogstavelig talt var muret inde i den runde panoramabygning, var en by i byen, og ovenikøbet fremstillet som om den var indlejret i naturen.

ET DANSK PERSPEKTIV

Lutter øjne

Da H.C.Andersen i 1819 som en 14-årig proletardreng tog fra provinsen til København for at søge sin lykke, var det i en by ganske lille hovedstad på godt 100.000 indbyggere, og omgivet som den var af et cirkelformet system af volde, kunne man næsten sammenligne den med et panorama. Ved århundredets begyndelse var det endnu sådan, at kongen personligt og patriarkalsk opbevarede byens nøgler, når byportene var låst af for natten. Ikke desto mindre fortæller hans eventyr og historier igen og igen om et umætteligt visuelt begær; om øjne der kunne blive så store som Rundetårn. Og de utallige fotografier af H. C. Andersen viser en posør, der fandt en vis irritabel nydelse i at være eksponeret for mængdens blik. Som hundene i 'Fyrtøjet' spærrede H. C. Andersen øjnene op ved mødet med det moderne liv, og som en af de første professionelle danske turister udvidede han synsfeltet til hele Europa og Orienten.

En af H. C. Andersens samtidige, filosoffen Søren Kierkegaard, beklagede sig over at være geni i en købstad, men også i hans forfatterskab finder man noget af den visuelle nysgerrighed, der ved århundredets slutning ledte frem til filmens opfindelse. I hans barndom måtte han ganske vist med faderen som en "explicador" stille sig tilfreds med vandreture omkring spisebordet, hvor de så forestillede sig at de var på udflugt til skoven, til stranden eller til andre spektakulære steder. Men som voksen blev Kierkegaard en kendt flanør i det københavnske gadebillede, og i hans skrifter kredsede han om 'blikket'. "Øje har Dyret, men kun Mennesket har et Blik", skrev han, og i værket 'Enten-Eller' udfoldede han med beretningen om Johannes Forføreren en analyse af den visuelle forførelses psykologi, som også har gyldighed for den forførelse, der kendetegner moderne show business.

Det forførende blik og det førte blik er begge private blik, kilder til personlig øjenlyst, kanaler for en kommunikation rettet mod en visuel tilegnelse af omverden. Det var dette private blik, som den nye forlystelsesindustris entreprenører henvendte sig til, da de grundlagde deres etablissementer, og i Danmark var den vigtigste af grundlæggeren af Tivoli, Georg Carstensen, der direkte blev kaldt "Entrepreneuren". Tivoli, der åbnede i 1843 med bazar, fotografisk atelier, karrusel, rutsjebane, koncertsal, panorama og orientalske restauranter, fik med det samme en søgning, der bragte det årlige antal gæster op på det tredobbelte af Københavns befolkning, der ved århundredets midte talte godt 100.000, og i den lille Tivoli Avis, som man kunne købe inde ved Tivolis eget trykkeri, kunne dette publikum læse en karakteristik af sig selv - eller i hvert fald førstegangs-publikummet, som her oplevede en total visuel forførelse:

Til højre: Orientalisme i Tivoli, Danmark. Fra 'Flugten fra Seraillet' (1907).

"Næsten paa dem Alle kan man see, at de befinde sig her for første Gang. Øiet kan næsten ikke have noget fast Hvilepunkt, men svæver langt ud til alle Sider; det Nærmeste see de sidst, og det Længstbortliggende først. Men de see ogsaa kun for det første, endnu er det kuns deres Øine som giøre sig en Tour i Tivoli".

Ole Olsen

Eksemplerne Andersen, Kierkegaard og Carstensen viser, at man gennem hele det 19. århundrede også i Danmark havde udviklet en avanceret visuel kultur, men som det fremgår af den følgende indledning til en amerikansk anmeldelse af en af de tidlige film fra Nordisk Film Compagni, det sociale melodrama *En Kvinde af Folket* (1909), så vakte det alligevel undren i New York, i dette tilfælde i bladet 'The Moving Picture World', at denne visuelle kultur var så avanceret:

"Tænk nu bare: Denne film fra Nordisk Film Compagni blev lavet i det fjerne, afsides København, hovedstaden i Danmark, og alligevel er handlingen i dette stykke for os i Den nye Verdens ultramoderne metropol så klar som dagslys".

Udgangspunktet for filmens historie i Danmark var dog hverken Andersen, Kierkegaard eller Carstensen. Ole Olsen hed den mand, som bragte Danmark og Nordisk film på verdenskortet, i tidens imperialistiske ånd markeret på selskabets logo med en isbjørn, der underlægger sig hele jordkloden. Som tidens andre moguler havde han en historie, der var for usandsynlig til at komme som film. Han var søn af en fattig landarbejder, begyndte som syvårig sin karriere som gåsedreng, og havde i øvrigt, som han skriver i selvbiografien "Filmens Eventyr og mit eget", fra sit syvende til sit attende år en opvækst "saa ussel og elendig, saa fuld af Modgang og Haardhed, at den kun fortjener at glemmes". Efter nogle år på søen gik han i land, lejede en butik i København, og så begyndte en historie, hvor man ser, hvordan alle aspekter af den moderne kultur passerer forbi, indtil han i 1907 sluttede eller rettere begyndte med filmen:

Først optrådte han i butikshandelens skuespil. Han begyndte at optræde som en rekommandør på en markedsplads, en slags 'explicador', da han skulle have solgt sine varer, og han fortæller at denne salgsmåde blev betragtet "som en Folkeforlystelse". Da han i reklamens tjeneste bl.a. begyndte at bruge et optog i brudekaret med to hvide heste forskaffede han sig tilnavnet "Danmarks Barnum".

Hans sans for det spektakulære førte ham hurtigt ind på en levevej som foreviser af billeder. I et af tidens illustrerede magasiner så han et billede af attentatforsøget på Danmarks daværende konseilspræsident; han lejede "et lille Panorama med seks store Billedlinser", hvor han foreviste billedet, og folk var begejstrede. "De kikkede altfor længe, det var altfor interessant", som han skriver.

Successen på markedspladserne fik ham til at gå videre. Han skaffede sig efter Henry Morton Stanley´s hjemkomst fra den tredje Afrika-ekspedition en trup med 15 negre, en såkaldt 'karavane', og udnyttede hermed den nysgerrighed, som Stanley havde vakt, også i Danmark.

Allerede med denne karavane blandede underholdning med oplysning. Det vellystige blik indgik sære forbindelser med det videnskabelige blik. Efter karavanen skaffede Ole Olsen sig et menageri, ekspanderede sin virksomhed som omrejsende teltholder, og fik så et tilbud om at overtage en forlystelsespark i Malmö, kaldt Tivoli efter forbilledet i København. Det store trækplaster her ved siden af menageriet og de mekaniske forlystelser blev det nyopfundne Röntgen-apparat, og alle skulle selvfølgelig, som han skriver, "hen og lægge Haanden paa Skærmen for at se deres egne Knogler".

Det er også i denne park, han ved siden af ballonopstigninger, brydekampe og fyrværkeri begyndte at gøre de første ikke særlig vellykkede forsøg på at trække publikum til med filmforevisninger: "Publikum vilde meget hellere danse, og de vendte Ryggen til, naar de smaa Film, der forestillede en gestikulerende Mand eller noget i den Retning, sprang frem paa Skærmen". Det varer dog ikke længe, før filmen fik tag i publikum, og i 1905 åbnede han sin første biograf på Strøget. Her i "storstadsmæssig(e)" omgivelser med store glasindrammede skilte i stærke farver og med "en bred, skrammeret Svejtzer" som vagt ved døren begyndte han så forevisningen af det, han selv kaldte "Attraktioner" eller "Aktualiteter", film der ikke virkede i kraft af en handling, men i kraft af noget uventet, overraskende, ligesom attraktionerne på en markedsplads eller sensationerne i den nye formiddagspresse: En togtur gennem Schweiz, en konditor der falder i sine kager, et fremstilling af middelalderlige torturmetoder, en kongelig ligbegængelse etc. Det var "et Non stop-Teater", skriver Ole Olsen, men et teater, som med de mange korte

fem-minutters sekvenser vel mindede mere om et kaleidoskop end om et panorama.

Og selv da Ole Olsen og andre danske filmfolk omkring 1906-7 begyndte at lave rigtige spillefilm med handling, karakterfremstilling og en gennemført komposition, var det stadig sådan, at de gamle attraktioner hævede sig ud af forløbet. Menageriet leverede stof til dyrefilm som *Løvejagten paa Elleore*, Tivoli leverede med sin mauriske bazar kulisse til Orient-film som *Flugten fra Seraillet*, cirkus og varieté leverede trapeznumre til cirkusfilm, og den tidligerede markedsudråber afbildede sig selv i de mange fremstillinger af storbyens bondefangere. Marshall MacLuhans dictum om at ethvert nyt medium opsluger ældre medier og tager dem som sit indhold gjaldt i udpræget grad for filmen.

Det alfavnende øje

Bunuel skrev, at filmen i sine første år havde brug for explicadorer, der kunne forklare publikum om mekanismerne i det nye medium. Ole Olsen skriver i sin selvbiografi, at filmen også på egen hånd kunne fungere som en explicador - ikke til mekanismer i filmen, men til mekanismer i det sociale liv. Og på den måde sluttes ringen i disse overvejelser. I det rent visuelle show møder publikum den nye, "storstadsmæssige" virkelighed, og men mødet er ikke kun underholdende, men også oplysende. Af filmen lærer man, hvor meget det i det moderne samfund kommer an på at se og og se ud:

"Jeg nævnte før vort Marked i Rusland. Her kunde man rigtig se, hvad Filmen betød, thi meget mere end herhjemme havde Nordisk Films Compagni dér en Mission som Opdrager og Førstebelærer for det store Folk, der for en stor Del ikke kunne læse og skrive, men som alligevel fik deres ud af at se det stumme Spil. Mange af dem havde for Eksempel aldrig set, hvordan man bruger Kniv og Gaffel paa rigtig Maade, eller Mennesker i Selskabstur".

Og svaret på spørgsmålet om, hvorfor filmen blev født, da den blev født? Et nyt samfund skaber nye behov, og ikke kun i de kulturelle centre, men også i periferien ytrede disse behov sig som en intens visuel nysgerrighed. Man ønskede dels at tage den nye verden af opfindelser og opdagelser i øjesyn, dels at fremmane en verden med stabile og skarpe konturer, som det udmattede øje kunne hvile ved. Filmens pionerer var folk, der havde bevæget sig fra periferien til centrene, men hvis de havde oplevet, hvordan tingene kunne falde fra hinanden som glasstumperne i et kalejdoskop, så havde de samtidig fået lyst til at samle alle stumperne i panoramiske succes-beretninger. I følge Emerson har øjet ikke alene magt til at overskride den "onde egoisme" i et system baseret på privat ejendomsret; det har også en unik kraft til at integrere alle enkelthederne i ét syn.

BIBLIOGRAFI

Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion af det æstetiske, København: Rhodos 1980

Altick, Richard: The Shows of London, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978

Bowlby, Rachel: Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola, New York: Methuen, 1985

Boyer, M. Christine: The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments, Cambridge, Mass./ London: MIT, England, 1994

Brooks, Peter: The Melodramatic Imagination, New Haven: Yale University Press, 1976

Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Kunste, München: Wilhelm Fink Verlag, 1970

Buck-Morss, Susan: "Æstetik og anæstetik. Walter Benjamins "Kunstværkessay" revurderet", in: Kultur & Klasse 77, 1994

Bunuel, Luis: Mit sidste suk, Haslev: Forum, 1984

Celik, Zeynep: Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992

Comment, Bernard: Le XIXe siècle des panoramas, Paris: Adam Biro, 1993

Crary, Jonathan: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century, Cambridge, Mass/ London, England: MIT, 1991

Emerson, Ralph Waldo: "Nature", in: Selected Essays, New York: Penguin, 1985

Engberg, Marguerite: Dansk Stumfilm: De store år I-II, København: Rhodos, 1977

Friedberg, Anne: Window-Shopping. Cinema and the Postmodern, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993

Gautier, Théophile: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Bruxelles, 1858-59

Gunning, Tom: "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", in: Art & Text nr. 34 (spring), 1989

Jay, Martin: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press, 1993

Jenks, Chris (ed.): Visual Culture, London and New York: Routledge 1995

Eric Johannesson: Den läsande familjen. Familjetidsskriften i Sverige 1850-1880, Uddevalla: Nordiska Museet, 1980

Johannesson, Lena: Den massproducerade bilden, Stockholm: Almquist & Wiksell, 1978

Karp, Ivan and Steven D. Levine (eds.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1991

Kasson, John F.: Amusing the Millions: Coney Island at the Turn of the Century, New York: Hill and Wang, 1978

Kern, Stephen: The Culture of Time and Space (1880-1915), Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983

Leach, William: Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture, New York: Vintage Books, 1993

Lumley, Robert (ed.): The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display, London: Routledge, 1988

Marx, Karl og Friedrich Engels: Werke, Berlin: Dietz Verlag, 1971

McLean Jr., Albert, F.: American Vaudeville as Ritual, Lexington: University of Kentucky Press, 1965

Mottram, Ron: The Danish Cinema Before Dreyer, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1988

Musser, Charles: The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907, New York: Charles Scribner and Sons, 1990

Muusmann, Carl: Det glade København 1-3, København: Forlaget Danmark, 1939

Nasaw, David: Going Out; the rise and fall of public amusements, New York: Basic Books - A Division of HarperCollins Publishers, Inc., 1993

Oettermann, Stephan: Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt Am Main: Syndikat, 1980

Olsen, Ole: Filmens Eventyr og mit eget, København: Jespersen og Pios Forlag, 1940

Orvell, Miles: The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1989

Plessen, Marie-Louise von og Ulrich Giersch (red.): Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, udstillingskatalog, Leipzig, 1993

Ruskin, John: The Stones of Venice, London: George Allen and Unwin, 1925

Schivelbusch, Wolfgang: Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, Franfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989

Spiegel, Alan: Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel, Charlottesville: University Press of Virginia, 1976

Sternberger, Dolf:Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg, 1955

Toll, Robert: The Entertainment Machine: American Showbusiness in the Twentieth Century, New York, 1982

Tybjerg, Casper: Lysdramaet. Om stilhistorie og dansk stumfilms storhedstid, upubl., u.å.

Vardac, Nicholas: Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith, New York and London: Benjamin Blom, 1968

Watt, Robert: Pariser-Fotografier, Kjøbenhavn: Peter Blochs Forlag, 1874

Williams, Rosalind: Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France, Berkeley: University of California Press, 1982

Wordsworth, William: The Prelude or Growth of a Poet's Mind. 1805 Text, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990

Zerlang, Martin: "Zoologische Gärten", in: Zeitschrift für Semiotik (in print)

Zerlang, Martin: "Det komiske tableau i Charles Dickens' "The Pickwick Papers"', Tidskrift för Literaturvetenskap (in print)

Zerlang, Martin: "Orientalism and Entertainment", paper til INCS-Conference om det 19. århundredes by, afholdt i Santa Cruz 7.4.-8.4. 1995

Zerlang, Martin: Underholdningens historie. Fra Antikkens gladiatorer til moderne TV-serier, København: Gyldendal, 1989.

FILM & MUSIK

Siden 1960'erne har en række instruktører fyret komponisten og indsat sig selv som musikalsk DJ. Det er én af mange forhold, der sammen med jazz, pop og rockmusik radikalt har ændret vores begreber om filmmusik. Her berettes historien.

af Birger Langkjær

Der var engang i Hollywood, hvor filmmusik blev komponeret af én og instrumenteret af en anden. Denne musik var skrevet til den enkelte film og instrumenteret til et mellemstort orkester. Den blev indspillet med passende og nødvendig hensyntagen til, at dialogen skulle høres klart og tydeligt. Det kom der velsmurte og effektive fortællinger ud af. Filmmusikken var den usynlige hjælper, der trofast fortolkede det audio-visuelle drama, fastholdt og videreførte dramatiske konflikter gennem musikalske temaer og bandt filmen sammen på langs af overspring i tid og handling. Det var musik med et senromantisk tonesprog og måske særligt klange fra R.Strauss og G. Puccini, der genlød i 1930'ernes og 1940'ernes amerikanske filmmusik.

Fra begyndelsen af 1950'erne fornyes det filmmusikalske sprog. Det 20.årh.'s ekspressive og atonale orkestermusik, jazzmusikkens synkoperede rytmik og skæve tonalitet samt først balladen og i 1960'erne pop og rockmusikken vinder efterhånden alle ind på filmens lydspor.

Den fordærvede storby

Jazzmusikken var forvist fra underlægningsmusikken indtil 1950'erne. Hvis der blev spillet egentlig jazzmusik, så skulle orkestret ses.

Fra begyndelsen blev jazz'en en del af den fordærvede storby's musikalske tekstur. I *Manden med den gyldne arm* (Preminger, 55) spiller Frank Sinatra den forsumpede exjunkie og jazztrommeslager, Frankie. Stedet er Chicago og miljøet kriminelt. Her bevæger den jazzede musik sig frit fra det filmiske univers over i underlægningsmusikken og tilbage igen. Allerede i Fritz

Side 24: Sangerinden Grace Jones smider ikke komponisten men en stuntman overbord i 007-filmen 'View to a Kill' (84). Til højre: Gary Cooper i 'High Noon' (52).

Lang's *Dr. Mabuses testamente* (32) lyder filmens eneste musikunderlagte sekvens, der foregår på et cafeteria efter det unge pars første møde, i form af et klassisk orkester, der spiller bemærkelsesværdigt jazzet. Her i 1932 forbindes jazzmusikken altså med kærligheden men i en kriminaliseret storbykontekst.

1950'ernes bølge af jazzmusik eller i hvert fald jazz-lignende musik i film som *Vild ungdom* (Benedek, 53) og *Et mords analyse* (Preminger, 59) blev fulgt af brug af mere improviseret jazz i 1960'erne's film. I 1970'erne er jazzens konventionaliserede asso-ciation til storbyen som et fordærvet og på alle måder usundt og livsfarligt sted at befinde sig blevet udnyttet på begge sider af Atlanten hos Bertolucci i *Sidste Tango i Paris* (74) og med Bernard Herrmann's musik til Scorsese's *Taxidriver* (76).

Forskellen er, at hvor de tidlige film har en social forklaringsramme med en kausallogik så klar som et spil billard, så udgøres 1970'ernes film af personer, der befinder sig i en bestemt mental mere end social tilstand. Den tidlige filmjazzmusik associerer til en utæmmet og vild mentalitet, men musikken fungerer sammen med et dramatisk forløb med klart fremstillede årsag-virkningsforhold. Hos Bertollucci og Scorsese fungerer jazzmusikken mere som en markering af indre tilstand, hvor de fysiske rammer bliver fjerne og ligegyldige kulisser for et stadigt mere isoleret storbyindivid.

Siden er jazzmusik og jazzet popmusik (og særligt saxonfonen) blevet standardinventar i varianter over og pasticher på gangster og detektivfilm i film som *Cotton Club* (Coppola, 84) og *Blade Runner* (Scott, 82) såvel som et utal af tv-serier. I *Blade Runner* er Vangelis musik hevet ud af klubintimiteten, væk fra den asfalterede gade og op i et futuristisk alt-rum, hvor den med stærkt udvidet rumklang og synthesizerunderlægning breder sig i det for science-fictionfilmens karakteristiske uendelige og uklart lokaliserede lydrum.

Den moralske musik: High Noon

Jazzmusikken såvel som den modernistisk-ekspressive musik lyder anderledes men forbliver på mange måder indenfor den klassiske filmmusiks rammer forstået som en bestemt måde at fungere på. Den er loyal mod og udtrykker det indre drama, de følelser og sympatier, som vi af filmen opfordres til at have. Den karakteriserer et miljø, en psykologisk tilstand eller en bestemt følelse, der relaterer sig til den dramatiske situation.

Her foregriber Fred Zinnemann's western *Sheriffen* (52) med musik af Dimitri Tiomkin en del af de ændringer af filmens måde at fungere på, som den senere pop- og rockmusik for alvor fører med sig ind i filmen. Den åbner med en titelsang. Til de indledende billeder høres Tex Ritter synge 'Do not forsake me oh my darling'. Der høres ingen reallyd og musikken og sangen er tydeligvis ikke en del af filmens fiktive univers. Hvad betyder det?

For det første er der tale om en vedvarende rytmisk markeret musik med et tydeligt forløb via vers og omkvæd, hvorved musikkens tid mærkbart underlægger sig billedets tid. Ikke blot i form af rytmen men også fordi, der tydeligvis er tale om en sang, der skal synges til ende. Hermed opdeler musikken tiden på en langt mere håndfast måde end den klassiske filmmusik og giver hermed den musikunderlagte sekvens en mere determineret karakter. Sekvensen tager ganske enkelt lige så lang tid som musikken og ikke omvendt. For det andet, så kommenterer sangen handlingen og personerne med ord. Det er en funktion, som ellers i den klassiske filmmusik er udlagt til den diegetisk begrundede musik, dvs den musik som præsenteres som en del af filmens univers. Her er det sheriffens skisma mellem hensynet til sig selv og den elskede og så den moralske forpligtigelse i forhold til lov og orden, der kommenteres gennem sangens talen om svigt. Denne underlægningsmusik er ikke tilgængelig for vores helt (Gary Cooper) men er udelukkende til for os. Her er det altså ikke blot muligt at understrege en stemning eller situation men ligefrem at synge den ud og hermed fordoble det udsigelsesmæssige felt gennem musikkens kommenteren. Musikken stiller sig udenfor handlingen. Den forløber ikke parallelt med små handlingsskift men sætter tiden i stå, idet den forholder sig til den moralske konflikt på en langt mere objektivt konstaterende måde end den mere subjektivt indfølende musik, der akkompagnerer resten af filmen.

Det betyder i en vis forstand en omvending af forholdet mellem musik og billede, et forhold der ligeledes gør sig gældende i en senere sekvens. Her ses sheriffen på sit kontor, idet han begynder nedskrivningen af sin sidste vilje før middagstoget ankommer med dén Frank hele byen frygter, men som kun sheriffen ene mand ønsker at tage kampen op med. Vi ser og hører pendulet på hans ur. Herefter sætter musikken ind, idet den overtager pendulets rytme. Nu følger billedklip rundt blandt byens borgere, der alle venter, til stationen, hvor Frank's håndlangere venter, til sheriffen alene på sit kontor etc.

Alle billedklip falder taktfast på musikken, der fastholder sit langsomme og skæbnesvangre tempo. Musikken afbrydes først, da fløjten fra det ankomne tog lyder.

Her overtager musikken en rytme fra filmens støjside, den rytmiske lyd af pendulet på et ur. Herefter følger billedklippene den musikalske rytme. Musikken insisterer på at blive hørt som en selvstændig og iørefaldende betydningselement, der så åbenbart styrer og kontrollerer de visuelle forløb i denne sekvens. Musikken er så dominerende, at det kræver en høj lyd (togfløjten) til at klippe den ud og bryde dens rytmisk determinerede magt.

Når det alligevel virker skyldes det, at denne omvending af det traditionelle lyd-billede hierarki reelt fungerer i forlængelse af filmens overordnede dramatiske logik, idet den uforandrede rytmik understreger det skæbnebetingede i handlingssekvensen, situationens uafvendelige logik. Musikken gør altså ikke blot opmærksom på sig selv, men opnår en intensivering af filmens dramaturgiske point-of-no-return.

Sheriffen indeholder ikke kun denne rytmisk markerede sekvens samt titelsangen. Der indgår også orkestermusik af den velkendte slags, der indgår som del af filmens musikunderlægning. Filmen udgør på én gang et brud med den tidligere filmmusikalske æstetik samtidig med, at dens musikunderlægning på klassisk vis indgår som horisontalt (fremadrettet) fortælleelement.

Det er denne tendens mod udvendiggørelse af musikken i forhold til den dramatiske finmekanik, som peger fremad mod den mere pop- og rockprægede filmmusik. Men først en tur over europa.

Instruktør versus komponist

Den klassiske filmmusik er på mange måder et åbenlyst og ofte overset eksempel på grænserne for auteur-tænkningen, dvs. den filosofisk-romantiske forestilling om filmen som instruktørens 'pen' (Astruc), filmen som udtryk for én kunstnerisk bevidsthed.

1960'erne er om noget den selvbevidste instruktørs tid. Her opfattede flertallet af europæiske og senere en lang række amerikanske instruktører sig nu som filmkunstnere, der havde et personligt budskab på hjerte. De kunne skrive drejebog, dialog og instruere. Bagefter kunne de sidde med ved klippebordet. Men musikken kunne de ikke selv lave.

Jean-Luc Godard omgår problemet ved enten at begrænse mængden af musik eller ved at bruge musikken som et råmateriale og indsætte den i det visuelle forløb efter forgodtbefindende. Michel Legrand skrev musikken til *Livet skal leves* (62) som et enkelt og langsomt tema i mol med 11 variationer, der skulle spilles til hver af filmens ialt 12 episoder. Godard ender med at smide al musikken ud bortset fra én af variationerne, som han så indklipper på en række steder i fil-

men[1]. Musikken bryder aldrig ind, hvor man ville forvente det. Den falder nærmest tilfældigt ind og høres så meget desto tydeligere. Kontrasten mellem Legrand's enkle og let melankolske tema og den af Godard foretagede serielle indmontering gør på én gang musikken stærkere i sit følelsudtryk samtidig med, at den selvstændiggør sig fra det øvrige filmiske forløb.

Godard benytter sig i alle sine film af mange simultane informationskanaler og musikbrugen indgår i denne strategi: Hans personer taler samtidig med, at der på billedsiden hyppigt ses skilte, skrift på vægge eller breve i nærbilleder, der ofte kommenterer personer eller handling. Højtlæsning og undertiden fortællerstemmer gør yderligere krav på tilskuerens auditive opmærksomhed og i *Livet skal leves* kompliceres dette ved musikkens pludselige tilstedeværelse og ligeså tilfældige forsvinden. Musikken udspringer tydeligvis ikke så meget af dét drama, der foregår i filmen. Den er der pludselig og må af tilskueren accepteres som en selvstændig del af et samlet udtryk, der ikke så meget indordner sig under en objektiveret fortællings logik som under instruktørens subjektive logik.

Luis Bunuel repræsenterer samme bestræbelse mod det gennemkontrollerede udtryk. Han undlader simpelthen at bruge musik i *Dagens skønhed* (66) samt (borset fra indledning og afslutning) *Morderenglen* (62). Hermed opstår en del af filmens foruroligende nøgternhed. Et indlysende eksempel er, da ægtemanden til vores kvindelige hovedperson (Catherine Deneuve) skydes ned af hendes elsker på gaden. Vi hører først skudet udenfor billedfeltet. Dernæst klippes til gaden og den nedskudte, hvorefter vi ser hustruen reagere og løbe ned på gaden. Musikkens udeblivelse er påfaldende, og hermed opnår scenen denne underlige ikke-involverede fremstilling af en tragisk begivenhed; som tilskuer og lytter står man let indifferent tilbage overfor mordet. Det er samme situation, som da Jean-Paul Bel-

mondo 7 år tidligere dør uden musikledsagelse i slutningen af *Åndeløs* (59). Netop Godards udeladelse af musikken på et sted, der i den klassiske film ville få strygerorkestret til at svulme op en sidste gang, forvandler begivenheden og det unikke øjeblik til en simpel hændelse eller formel gestus; den musikalsk-dramatiske og uomgængelige nødvendighed afløses af tilfældighedens lavmælte realitet.

Tavsheden mht. musikken finder delvis sit udtryk i den amerikanske film fra anden halvdel af 1960'erne. *Bonnie og Clyde* (67) såvel som *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (67) er med meget begrænset musikunderlægning. Sidstnævnte er renset for musik med undtagelse af Burt Bacharach-nummeret 'Raindrops keep fallin' on my head' til billederne af Paul Newman på en cykel i solskinsvejr! I *Bonnie and Clyde* er der er tale om et kort og hurtigt, instrumentalt countrystykke, der spilles hver gang Bonnie og Clyde i bil er på flugt efter et kup. De psykologiske relationer fremstilles uden musik som i de scener, hvor Bonnies impotens er i centrum. Musikken er det 'liv', som deres tilværelse får i kraft af deres desperado-tilværelse, hvorved musikken bliver symbolsk-musikalsk stand-in for et abstrakt frihedsideal.

Film og rockmusik: Easy Rider

Med *Easy Rider* (69) får rockmusikken og 68-ungdomskulturen for alvor sin entré i den moderne amerikanske film sammen med Woodstock-koncerten som biograffilm, Antonioni's *Zabriskie Point* (70) og 1970'ernes mere teaterrockede musicals som *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 73) og senere *Hair* (Forman, 79).

Her følges Peter Fonda, Dennis Hopper og delvis Jack Nicholson af kameraet på Harley Davidson-motorcykler gennem det amerikanske landskabs øde formationer i lange sekvenser med Steppenwolfs energisk pumpende rockmusik samt The Band mfl. på lydsiden. Der er mange og lange sekvenser, hvor billederne flyder med og nærmest begrundes af musikken. Her bliver det amerikanske frontierlandskab fra westernfilmene forvandlet fra historisk-kulturel oprindelsesmyte til et symbolsk evighedsrum, et ærkæologisk americana, på baggrund

af hvilket den personlige frihed udtrykkes gennem den individuelles rejse igennem dette rum. Der er tale om en fornyet mytologi men vel at mærke i form af road-moviens passive tilegnelse af verden. Vi oplever tre, der oplever; publikum fordobles via de tre rejsende for hvem landskabet forbliver et imaginært rum, et distanceret og symbolsk billede på friheden. Her genfindes køreturen gennem landskabet fra *Bonnie and Clyde* til *Thelma and Louise* (Scott, 87).

De mange køreture med musik er uden reallyd (med undtagelse af Roger McGullis afsluttende 'Ballad of Easy Rider'). Sekvenserne består udelukkende af billeder klippet i en løs rytme til musikken. Bortset fra de to første numre ('The Pusher' og 'Born to be wild' - begge Steppenwolfs), der forløber under det over 9 minutter lange anslag, så starter musikken markant hver gang direkte på første billedklip til en køresekvens. Sangene fungerer ofte som direkte kommentar til handlingen som nummeret 'The pusher',

Side 26: Fra 'Livet skal leves' (62). Herover: Paul Newman og Katharine Ross cykler rundt i solskinsvejr til 'Regndråber drypper i mit hår'. Herunder: Det amerikanske landskab i 'Easy Rider'.

der afspilles umiddelbart efter en narkohandel. Andre gange er det sangen, der giver de gentagne køreture en ny stemning som The Byrds blidt-vemodige 'I wasn't born to follow' og The Band's nedgearede 'The Weight' med akustisk guitar, bas og trommer til køreturene før og efter de ankommer til det lille alternativ-samfund, der netop står i modsætning til Steppenwolfs pågående og elektriske rock i filmens start. Samtidig udelukker musikken konsekvent enhver form for støj eller dialog. Kun lyden af motorcyklerne fades ind, når musikken fades ud.

Med andre ord dikterer musikken ofte billedsekvensens længde, den udelukker konsekvent reallydsrummet, musikkens in-punkter er ofte markante og musikken synes ofte at bestemme køreturens emotionelle indhold.

Hvor underlægningsmusik ofte markerer dramatisk-emotionelle ændringer, så udgør musik-sekvenserne i *Easy Rider* en slags handlingsmæssige og dramatiske nulpunkter, hvor musikken distancerer os fra dét vi ser; udelukkelsen af reallydrummet forvandler filmens personer fra mennesker til ikoner samtidig med, at landskabet mytologiseres. Det bliver til et musikalsk-visuelt fjernpanorama båret frem af rockmusikkens elektriske 4/4-dele utopi om en anden virkelighed, hvor friheden ikke bare er 'somebody who needs a haircut'. Således deler *Easy Rider* sig op mellem post-68's musikbårne frontierutopi og sekvenserne uden musik med 'virkelighedens' lyde, der udgøres af samtaler omkring lejrbål og konfrontationer med et provinsielt og snævertsynet (og ideologisk set 1950'er-) USA som bogstavelig talt slår dem ihjel. Peter Fondas 'You know, Billy, we blew it' kan passende stå som filmens på én gang profetiske og flertydige indskrift.

Samtidig udgør sangteksterne undertiden en slags kommentarer til en scene, som vi netop har overværet. Dette gælder ikke blot for *Easy Rider's* motorcykelrock. Den kommenterende underlægningsmusik bliver et gennemgående element i den moderne amerikanske film. *Fagre voksne verden* med Paul Simons drømmende pop-melankolier, Altmans ironiske brug af Leonard Cohen-sange i *Vestens syndige par - McCabe & Mrs. Miller'* (71) samt den blidt-ironiske indledningsmusik til *M.A.S.H.* (70) med omkvædet 'Well, suicide is painless' er andre eksempler.

Instruktøren som DJ

Den pop og rockmusik, der har optrådt i film siden anden del af 1960'erne, har i høj grad været præproduceret musik, der så er monteret ind i et filmisk forløb i modsætning til den klassiske filmmusik, der blev komponeret og indspillet til den færdige film. Men samtidig med dette er det blevet mere almindeligt at benytte allerede eksisterende musik som sådan i form af klassisk musik som Pier Paolo Pasolinis brug af Bach i *Luderkarlen Accatone* (61), Stanley Kubricks brug af Richard Strauss 'Also Spracht Zarathustra' i *Rumrejsen år 2001* (68) eller Luchino Viscontis brug af Mahler i *Døden i Venedig* (71). Her fungerer alene valget af musikken som en kommentar.

Komponisten Alex North havde faktisk fået opgaven med at skrive musik til *Rumrejsen år 2001*. Kubrick endte med at droppe hans musik til fordel for Strauss.

Indledningsvis afspilles overmenneskefilosof'en Zarathustras tema, idet der overblændes fra den forhistoriske abe, der kaster en knogle op i luften, idet der, mens den hvirvler rundt, visuelt overblændes til et rumskib. Et tidspring, hvor den menneskelige udvikling indrammes af henholdsvis aben, der benytter primitive redskaber, og mennesket, der bevæger sig i rummet via højteknologi. Det er et lydløst rum, hvor kun musikken optræder: Det sene 19.århundredes moralstormer (Nietsche repræsenteret gennem Zarathustra) omsat i Strauss musik spændes ud over yderpunkterne i den menneskelige evolution (ifølge Darwin). Her er det musikkens historisk-kulturelle tilblivelseshistorie, der - gennem musikkens indmontering i en ny sammenhæng - forfølger musikken, idet den uundgåeligt er ladet med betydning, og hermed kommenterer det filmiske forløb. Den styrer på én gang billedforløbet, der tydeligvis er klippet til musikken, og samtidig sætter den sig udenfor dette; musikken indbyder ikke til en form for psykologisk indlevelse men til distanceret imponerethed af Kubricks kosmiske kortslutning af menneskets kamp med naturen.

Alene brugen af allerede eksisterende musik giver ofte filminstruktører en langt større kontrol over filmens musik, end det er tilfældet med den komponerede filmmusik. Særligt Kubrick har benyttet sig af forhåndenværende 'klassisk' musik i ovennævnte film samt *Clockwork Orange* og *Barry Lyndon*[2], mens Bergman f.eks i *Hvisken og råb* (75) lader den sparsomme musik lyde i form af et stykke af Bach's Sarabande i c-mol og Chopin's Mazurka i a-mol. Med denne DJ-rolle genindsætter instruktøren sig selv som filmens absolutte marionetfører, der kontrollerer de levende billeder, lyden såvel som musikken.

Men det gælder ikke kun den klassiske musik. Woody Allen benytter konsekvent præ-eksisterende jazz-musik, og lange passager synes at være visualiseret jazzmusik som indledningsmontagen i *Manhattan* (79) til Gerswins 'Rapsody in blue' samt dén scene med bænken, Woody Allen og Diane Keaton i silhouet mod Brooklyn Bridge, der synes at inkarnere Allens paradoksale Manhattan-mytologi; paradoksal for så vidt at musikken hovedsalig dækker en periode fra 1920'erne til 1950'erne, mens Allens kunstneriske gennembrudsfilm er samtidsfilm fra slutningen af 1970'erne og frem. Musikken beskriver nostalgisk et 'der-var-engang-New-York', mens diegesen forankres historisk i en tid i kølvandet på kvindefrigørelsesbevægelser, kernefamiliens sammenbrud og eksplosionen i omfanget af det videregående uddannelsessystem (kvindelige studerende og ældre mandlige akademikere er hyppige figurer i Allen's univers). Hermed skaber han et samtidighedsrum og simultant hermed (via musikken) et 'tidløst' og mytologisk rum, et 'evigt' nostalgisk Manhattan.

Det er symptomatisk, at han sjældent benytter sig af diegetisk musik. Når han gør det, så er det som i *Hannah og hendes søstre* (85) enten i form af rockmusik, der giver anledning til sarkastiske kommentarer fra Allen om musikerne ('...they are going to take hostages'), eller Bobby Short med Cole Porters 'I'm In Love Again' eller som i *Radio Days* (87), hvor den for en stor dels vedkommende diegetiske musik er begrundet i filmens historiske tid. Musikken er således et idiosynkratisk auteur-mærke i Allens film, der på afgørende vis er med til at etablere en vis overbærende (og nostalgisk båret) distance til karakterer og miljøer.

Til venstre: Diane Keaton i 'Radio Days'.

Det nye mth. musikken i den amerikanske film er, at den i høj grad med pop- og rockmusikken på en helt ny måde bliver en iørefaldende del af det filmiske forløb: Musikken høres på en anden måde end i den klassiske film. I Kubricks *Dr. Strangelove* (63) høres Very Lynn's 'We'll meet again' til billederne af bombeflyets 'Kaptajn Kong' siddende overskrævs på en atombombe vinkende med sin cowboyhat på en ensom lufttur ned over Sovjetunionen. Herefter klippes til billeder af gentagne atombombeeksplosioner. Sekvensen er lammende tragikomisk i dens sammensætning af musik og billeder, der begge i høj grad er bærer af et historisk fastlagt betydningsindhold: Gennem sit historiske udspring i anden verdenskrig udtrykker sangen et kollektivt håb om den dag krigen (2.verdenskrig altså) slutter. Denne på-afgrundens-rand-optimisme forbindes med udsigten til at en enkelt sindssyg general (anno 1967), har iværksat dét, der muligvis er jordens undergang. Sangen giver en underlig og ubehagelig form for 'nostalgisk' déjàvu, idet den som historisk dokument om en 'undergangstid' har overlevet historien og nu høres som stilfærdig indgangportal til dét, der (måske) er den endelige dommedag i det filmiske Nu.

Sangen udtrykker langt fra nogen form for indføling. Den træder snarere udenfor filmen for at kommentere den gennem en ironisk distancering. Det er en musikalsk funktion, der genfindes i titelsangen 'Suicide is painless' i indledningen af *M.A.S.H.* til billederne af indflyvende helikoptere med blodigt sårede soldater til en amerikansk militærhospitalslejr et sted i Koreas jungle nær fronten. Her kommenterer musikken på fortællingens niveau det fortalte såvel som fortællingen som sådan. Begge steder bliver underlægningsmusikken anderledes markant og centralt æstetisk og følelsesmæssigt virkemiddel.

Instruktør og komponist

To andre bud på en anden type filmmusik er henholdsvis Enrico Morricones musik til Sergio Leones spaghetti-western's i 1960'erne såvel som Angelo Badalamentis musik til film af David Lynch. Hos Leone kan scener forlænges i det uendelige via musikken som den afsluttende duel i *Den gode, den onde og den grusomme* (66), idet musikkens storladenhed (få instrumenter som trompet og kraftigt forstærket akustisk guitar med meget rumklang), kraftige volumen og langsomme tempo, dens langstrakte opbygning med gentagelse af temaer og underligt overvirkelige kvalitet (bla. i kraft af tonalt høje og ordløse korstemmer) får de ofte meget fåmælte personer en nærmest monumental status, de træder nærmest ud af tiden og frem som tegn mere end som individer. Når musikken lyder, så ophører tiden som bevægelse ligesom virkeligheden pludselig vender tilbage med reallyden, når musikken meget abrupt og påfaldende ophører. Tiden sættes i stå (som i operaens arier) og personerne træder over i en anden virkelighed, en form for evig overvirkelighed. Samtidig har den komiske elementer som i afslutningsduellen, hvor musikkens ikke-markerede rytme pludselig bryder over i en guitarmarkeret tangorytme med en højt syngende trompet. Dette akkompagneres af musikalske støjelementer såsom skudlyde og lyden af kastagneter med rumklang i musikken til nærbillederne af pistolerne. Med dette støjmusikalske indslag i musikken, så forvarsles duellens afslutning på en komisk måde.

Badalamentis musik har ligeledes en evne til at skabe en anden virkelighed, der ikke så meget er en monumental og mytologisk overvirkelighed som en mere ubestemmelig og underbevidst uvirkelighed, et stillestående erkendelsesrum. Ansa Lønstrup har peget på Badalamenti's musiks arbejden vertikalt (med tv-serien *Twin Peaks* som eksempel) snarere end den klassiske orkestermusiks arbejden horisontalt og fremadrettet, idet den via sit stærkt udvidede tonale rum (det meget dybe og det meget høje), det nedsatte tempo og den særlige 'sound' nærmest etablerer vertikalt organiserede psykiske rum i musikken[3]. Det er træk, der ligeledes findes i *Blue Velvet* (86) Det, som den har til fælles med Morricones musik, er denne 'andethed' kombineret med filmens og musikkens træden ud af tid, dens træden ind i et andet og musikalsk etableret rum. Hos Badalamenti er lydniveauet lavere, tempoet skruet helt ned og temamusikken afviklet via få, langstrakte synthesizerskabte toner og manipuleret sang, hvorved den opnår denne forførende drømmeagtige kvalitet. Hos Leone såvel som Lynch bemærkes musikken ikke så meget fordi, at den kommenterer billederne, men fordi den i påfaldende grad ophæver film og musik som rytmisk forløb i tid; den forvandler filmens personer til henholdsvis monumenter og passivt perciperende subjekter, idet handlingens fremadskriden fornægtes til fordel for et iscenesat eller oplevende og forlænget nu.

Film og musikindustrien

Musikkens dominans i filmen er i høj grad et amerikansk fænomen for så vidt, at plade og filmindustrien i USA snart ikke er til at skelne fra hinanden, idet at film kan markedsføre plader og plader kan markedsføre film. Det gælder ikke mindst musikken til filmene *Saterday Night Fever* (Badham, 77) og *Grease* (Kleiser, 78), Jennifer Warnes 'Up Where We Belong' fra *Officer og gentleman* (Hackford, 82) over *9 1/2 uge* (Lyne, 86), der bla. gav Joe Cocker et comeback, til Whitney Houstons krukkede eskapader i *Bodyguard* (Jackson, 92).

Siden starten af 1960'erne er enhver ordentlig James Bond-film blevet udstyret med sit faste tema-hit,

og egentlige sound-track al-bums fra en lang række film har længe været udgivet på LP og CD. Desuden bliver publikums tilvænning til det musikstyrede billedforløb stadigt mere almindeligt i kraft af den fortsatte markedsføring af musikudgivelser via musikvideoer på tv.

Det betyder ikke, at der ikke bliver lavet filmmusik på den gamle måde. John Williams er nok en af de mest succesfulde komponister i den ende af skalaen med en imponerende række af musik til Spielberg-Lucas film som *Dødens gab* (75), *Stjernekrigen* (77), *Imperiet slår igen* (Kershner, 80)", *Jagten på den forsvundne skat* (81) og *Jarassic Park* (93). Instrumenteringen er i høj grad klaret via synthesizer, men måden at komponere på og musikkens strukturelle-dramaturgiske funktioner ligger i forlængelse af den klassiske Hollywood-filmmusik. Der er generelt tale om spektakulære og teknisk krævende udstyrsfilm, store fortællinger båret af begejstring for filmteknikkens muligheder: En sådan fortælling kræver ligesom den klassiske orkestermusiks episk-romantiske løft.

Filmmusik, musikfilm og musik i film

Efter 68 bliver 1950'erne til musikalsk kulturhistorie med en besynderligt dragende nostalgi, som George Lucas først har øre for i *Sidste nat med kliken* fra 73 med musik af bla. Buddy Holly, Chuck Berry, Fats Domino og Bill Haley and his Comets. Hvor man groft sagt i den klassiske film benyttede sig af et ældre musikalsk sprog i underlægningsmusikken (senromantisk, siden suppleret med mere disharmonisk og atonal musik) og forskellige nyere rytmiske musikformer som diegetisk musik (ofte jazz), så vender dette billede med den moderne film, idet at underlægningsmusikken ofte bliver nutidens (og ungdommens) musikalske sprog, mens den diegetiske musik ofte fungerer som historisk karakterisering, idet den undertiden bevæger sig stilhistorisk tilbage gennem det 20.århundrede - og ofte til 1930'erne eller 1950'erne - for at karakterisere filmens tid i fim som nævnte *Sidste nat med kliken'*, musical-filmen *Grease* (dog med umiskendelig 70'er'teknologisk sound), *Cotton Club* og *Radio Days* for blot at nævne nogle.

Fornyelsen af underlægningsmusikkens måde at fungere på ophæver den diegetiske musiks privilegium mth. den kommenterende eller refleksive funktion, den fordoblede udsigelse via sangtekstens forholden sig til det hørte og sete, en genindramning af fortællingen som fortalt.

Det er som om, at filmen siden 1960'erne ikke har samme behov for at naturalisere fortællingen som fortalt. En lang række film iscenesætter gennem pop- og rockmusikken en udvendiggørelse af det filmiske univers, en krængen filmen ud som iscenesat forløb. Musikken lader os betragte personerne udefra, idet musikken udstiller dem af det filmiske univers, som i *Butch Cassidy* da 'Raindrops keep fallin' on my head' pludselig og ubegrundet bryder ind og fjerner alle reallyde men uden en egentlig dramaturgisk funktion; filmens handling går simpelthen i stå, idet den nu forvandles til et oplevelsesforløb uden retningsbestemt og dramatisk motiveret bevægelse mod et givent mål. Her er tale om et visuelt-musikalsk 'temps mort', en lystfyldt ubestemhedsoplevelse, der siden er blevet så grundigt trivialiseret via tv og reklamer.

Amerikanske film har siden begyndelsen af 1980'erne fremvist en massiv tendens mod disse musikvideo-lignende sekvenser, hvor det i høj grad er musikken, der afgør om sekvensen fungerer eller ej, dvs om vi fascineres. Jeg vil dog mene, at det er en tendens, der ikke kun kan relateres til tv-mediet, men som kan spores tilbage til indoptagelsen i slutningen af 1960'erne af rockmusik i amerikansk film og Morricone som fremstående eksempel i europa. Hvor musikken i *Sheriffen* er æstetisk nybrydende, da er den på traditionel filmmusikalsk vis med til at forstærke en fremadrettet spænding på langs af diegesen som forløb. Omvendt er brugen af Bacharach's sang i *Butch Cassidy* en løssluppen show-stopper. Her træder personerne via musikken ud af handlingen for at etablere et afgrænset, semi-autonomt forløb uden betydning for filmens etablering og afvikling af personer og konflikter. Køreturene i *Easy Rider* minder umiddelbart om diligenceture og hesteridt i den klassiske western. Men med den forskel at hvor musikken og bevægelsen gennem det amerikanske landskab havde bestemte formål i den klassiske western (to adskilte skal mødes, en advarsel skal overbringes), så er køreturen på motorcykler gennem landskabet understøttet af musikkens elektriske puls blevet et formål i sig selv.

De sidste 20 år har fremvist et noget blandet kor af mere traditionel underlægningsmusik, egentligt musikbårne film med afvikling af en serie af pop- og rockhits til forskellige former for mere eller mindre gennemtænkt brug af allerede eksisterende musik i film.

Filmmusikken har skiftet karakter. Den er ligeså meget musik som egentlig filmmusik. Den indgår i omfattende grad i et kulturelt kredsløb udenfor biografens lukkede rum, der overskrider den klassiske filmmusiks indarbejdning af stil- og melodicitater. Den taler til sit publikum på en anden måde. Den klassiske filmmusiks episke løft, dens dramatisk-emotionelle fremdrift, optræder i den samtidige film men er ikke længere enerådende. Der er ikke længere tale om en slags muzák, en ubemærket og diskret manipulerende lydgrød i baghovedet, men om musik, der er lavet for at blive hørt og lyttet efter. En af popmusikkens store kvaliteter og dens egentlige adelsmærke er at være iørefaldende. Dele af den nyere musik i film - og ikke kun popmusikken - omskaber i en vis forstand filmgængeren til en mere opmærksom eller registrerende lytter.

Det gør ikke nødvendigvis filmen og musikken bedre eller dårligere. Men det forandrer radikalt dens funktion og hermed biografen som oplevelses- og erfaringsrum.

Noter:

1. Michel Legrand beretter om dette i en telefonsamtale med Royal S. Brown i 1980. Om dette samt Godard og musikken til 'Livet skal leves' samt 'Manden i månen' (1965), se Royal S. Brown: 'Overtones and Undertones: Reading Film Music', University of California Press, 1994. Her p.188-211.

2. Palle Schantz Lauridsen har behandlet musikken i de tre nævnte film (herunder forholdet mellem musikkens oprindelige og fornyede filmiske betydning) i artiklen 'Musikken hos Stanley Kubrick', in: Sekvens, København 1993.

3. Se Ansa Lønstrups glimrende og detaljerede analyse 'Hvordan gør musikken i Twin Peaks?', in: Mediekultur nr.18, Århus, 1992. Artiklen udmærker sig ved at begå en musikanalyse, der ikke blot bedriver nodeeksercits, men som rent faktisk gør læseren klogere på tv-seriens æstetisk-tematiske sammensathed.

Fassbinder og de fyrretyve kvinder

Historien om Fassbinders 'Frauen in New York', som næsten ingen har set, skønt den indtager en central placering i hans oeuvre.

af Christian Braad Thomsen

Det hører heldigvis til sjældenhederne, at man skriver om en film, som ved nærmere undersøgelser viser sig ikke at eksistere, skønt man er aldeles overbevist om, at man har set den med egne øjne. Det er imidlertid, hvad jeg er blevet forledt til at gøre i 'Fassbinder. Hans liv og værk' (Gyldendal 1991), og det hænger således sammen:

Den ikke-eksisterende film hedder *Frauen in New York*. Der findes ganske vist også en eksisterende film med denne titel, men det er ikke den, jeg skriver om, for den er på det mest bogstavelige Fassbinders mest utilgængelige film, idet producenten af uransagelige grunde ikke vil vise den til nogen. Filmen er en overførelse af en teateropsætning, Fassbinder i 1976 lavede på Hamburg Schauspielhaus af Claire Boothe Luces 'The Women' – som i øvrigt i 1939 er filmatiseret af George Cukor.

Da jeg skulle skrive min bog om Fassbinder, henvendte jeg mig til filmens producent, Nord Deutsche Rundfunk, og spurgte, om jeg måtte komme til Hamburg og se den. Det måtte jeg ikke, svarede de. De havde ikke tid til at vise filmen til nogen. Samme svar havde de givet til tyske forfattere af Fassbinderbøger: ingen af dem har set *Frauen in New York*.

Så meget desto større grund var der til, at jeg som den eneste fik mulighed for at se dette ukendte værk. Jeg kontaktede derfor min gode veninde Juliane Lorenz, som var Fassbinders sidste filmklipper (dog ikke af *Frauen in New York*), og spurgte, om hun ikke havde en videokopi af filmen. Få dage senere lå den i min post.

Jeg undrede mig lidt over Fassbinders fremgangsmåde i forbindelse med filmatiseringen, som virkede lige lovlig nem. Han havde ganske enkelt placeret kameraet nede blandt tilskuerne og affilmet stykket. Det var ikke ophidsende at se på. Skuespillerne var filmet på så lang afstand, at de fungerede som afpersonificerede dukker, og de var lettere genkendelige på deres kostumer end på deres ansigtstræk, som nærmest forsvandt på skærmen.

I en vis forstand var det naturligvis mere logisk at placere kameraet på tilskuerpladserne, hvorfra forestillingen er beregnet på at skulle ses, end at placere det oppe blandt skuespillerne på scenen, sådan som DR/TV gør, når de transmitterer fra Det kgl. Teater. Skuespillernes mimik og diktion bliver aldeles ubærlig, når den retter sig mod de bageste pladser, men optages i et nærbillede.

Man kan roligt sige, at dette problem afskaffede Fassbinder med en vis konsekvens. Til gengæld anskaffede han sig det problem, at man dårligt kunne se skuespillerne, hvilket jo heller ikke var så heldigt. Jeg forstod godt, at NDR ikke havde været interesseret i at vise den produktion, og i bogen konkluderede jeg lakonisk, at filmatiseringen demonstrerede "det principielt umulige i at affilme en teaterforestilling."

Nogen tid efter fik jeg så en skamfuld henvendelse fra Juliane Lorenz. Den version af *Frauen in New York*, hun havde sendt mig, var ikke Fassbinders, men var lavet af en sceneteknikker, der ville bevare forestillingen til teatrets arkiv. Nu havde hun langt om længe fået Fassbinders filmatisering fra NDR, og den viste sig at være helt anderledes!

Den er fortsat filmet i teaterdekorationen og med de autentiske skuespillere, men er faktisk et fremragende eksempel på, at det alligevel lader sig gøre at overføre en teaterforestilling til film, uden at det går ud over hverken de teatralske eller de filmiske kvaliteter. Og det hænger bestemt sammen med, hvad Fassbinder sagde om sin arbejdsform i begyndelsen af sin karriere:

"Jeg instruerede på teatret, som om det var film, og optog senere film, som om det var teater."

I sin overførelse af *Frauen in New York* til film har Fassbinder fastholdt hver enkelt scene i én lang, uklippet kameraindstilling, således at filmen består af kun 12 indstillinger. Til gengæld bevæger kameraet sig ubesværet og meningsfyldt inden for de enkelte indstillinger så suverænt, som da Hitchcock med *Rebet* (48) også lavede en film over en teaterforestilling.

Man må gå ud fra, at Fassbinder med *Frauen in New York* har fået sit ofte udtalte behov for at arbejde sammen med kvinder rigeligt dækket: i stykket medvirker 40 kvinder og ikke en eneste mand. Alligevel lever kvinderne deres liv inden for de rammer, der er afstukket dels af mændene, dels af deres eget behov for en mand i deres liv. Snarere end at være brikker i mændenes spil om kvinder er kvinderne anskuet som brikker i deres eget spil om mændene. Handlingen udspiller sig blandt overklassekvinder i en hermetisk lukket verden. Vi træffer dem i skønhedssalonen, i fitnesscentret eller i deres fashionable lejligheder. Og når der en enkelt gang klippes til de lavere regioner, er det for at høre stuepigen fortælle kokkepigen en afgørende scene, som ifølge de valgte spilleregler ikke kan vises, fordi der medvirker en mand!

Rainer Werner Fassbinder med Irm Hermann under teaterpremieren på "Frauen in New York" i Hamburg Schuspielhaus, 1976.

Christa Berndl som Mrs. Haynes sammen med Irm Hermann i filmversionen af "Frauen in New York".

Plottet i *Frauen in New York* er såre enkelt, men fortalt med flest mulige digressioner:

Mrs. Mary Haynes (Christa Berndl) er centrum i en venindekreds i 30'ernes New York. Den intrigante Sylvia (Margit Carstensen) lader cirkulere, at Marys mand, Steven, har en elskerinde, Chrystal (Barbara Sukowa). Marys ægteskab går i stykker, og Chrystal gifter sig med Steven. Et år senere kan Mary imidlertid tage revanche, da hun erfarer, at det nu er Chrystal, der har fået sig en elsker. Dermed er vejen banet for, at Mary atter kan indtage sin position som den rette Mrs. Haynes.

Frauen in New York er på én gang en strengt stiliseret og heftigt eksalteret dødedans, et drama om insekter, der spræller i et edderkoppespind, og som inden for dette spind har mulighed for at ændre deres position, men derimod ikke har intentioner om at sprænge sig ud af spindet, altså en velkendt Fassbinder-problematik. Men dertil kommer, at filmen har en kåd humor, som er sjælden hos Fassbinder.

Skønt ikke en replik er skrevet af Fassbinder, tilegner han sig Claire Boothe Luces tekst så homogent, som var den hans egen. Hun har lagt sine kvinder replikker i munden, som er henrivende ondskabsfulde og "bitchy", og Fassbinder har tydeligt nydt at arbejde med dem, fordi de præcist modsvarer en tendens hos ham selv, som han – med undtagelse af den i mine øjne problematiske *Satans yngel* – aldrig har givet frit løb.

Tag f.eks. det første opgør mellem Mrs. Haynes og hendes rival Chrystal. Den bedragne hustru forsøger at sætte elskerinden på plads med et overbærende "Steven leger jo bare med Dem", men er magtesløs, da elskerinden giver hende ret med et begejstret: "Und wie!"

Fassbinders replikbehandling foregår i et tempo, der er beslægtet med Howard Hawks i hans rappe screwball-komedier *Han, hun og leoparden* (38) og *Gentlemen foretrækker blondiner* (53), af hvilke Fassbinder noget overraskende inkluderede sidstnævnte, da han engang blev bedt om at lave en liste over verdens 10 bedste film. Replikkerne har desuden ofte dette sentensagtige præg, som han satte så højt hos sit første store forbillede, dramatikeren Marieluise Fleisser.

"Kærlighed med sidespring er bedre end slet ingen kærlighed", konkluderer f.eks. Mary Haines med en fatalistisk snusfornuft, der slægter Fleissers piger i Ingolstadt på.

Fassbinder indskrænker sig ikke til at affilme replikkerne, men skaber kompositioner, hvor dekorationen ofte tillægges en dramatisk funktion og understreger kvindernes indespærrethed. Nogle gange er de filmet gennem et akvarium, så de indtager deres plads som fisk blandt andre fisk, andre gange er de filmet mellem kæmpestore planter, så deres evindeligt kvidrende eller skræppende spil skaber associationer til papegøjer i zoologisk have.

Vinduespersiennerne kan være brugt som symbolske tremmer i kvindernes forgyldte bur, og derudover former Fassbinder ofte scenedekorationen, så den danner en selvstændig ramme inden for filmbilledets ramme for yderligere at understrege personernes klaustrofobiske situation. Filmens teatralske præg forstærkes ved, at Fassbinder ikke forsøger at gøre rekvisitter realistiske: i stedet for en nyfødt baby bruges en dukke, i et motionsrum nøjes en gruppe kvinder med at simulere, at de sjipper, mens de taler etc.

Skønt Fassbinder denne gang gør, hvad han engang kritiserede Claude Chabrol for, nemlig at spidde sine personer som insekter, og lader dem folde sig ud i hysterisk overgearede, men ofte meget morsomme scener, ligger der bag tiraderne en understrøm af fortvivlelse, som gør, at filmens tonefald ikke kommer over i gold udlevering af kvinderne. I et sjældent nøgent øjeblik lader han Mrs. Haynes og hendes forfatter-veninde definere den angst, der ligger bag alle kvindernes hektisk-neurotiske adfærd:

Forfatterinden:
Der findes kun én tragedie for en kvinde.

Mrs. Haynes:
At blive gammel.

Forfatterinden:
Nej, at miste manden.

Mrs. Haynes:
Men derfor er vi jo så bange for at blive gamle.

Replikskiftet udspiller sig i en skønhedssalon, hvor en sladderagtig manicuredame udbreder sig om, at en vis Steven Haynes har taget en af hendes veninder som elskerinde – uden at hun ved, at det er til Mrs. Haynes, hun fortæller historien!

Fassbinders visuelle opbygning af denne nøglescene er dybt medfølende og uden nogen form for udlevering: mens manicuredamen taler over sig til Mrs. Haynes, ser vi Mrs. Haynes' ansigt dækket af et hvidt forhæng, og da historiens grumme pointe går op for hende, glider kameraet forbi forhænget, der fjernes som et slør fra hendes nøgne, fortvivlede ansigt.

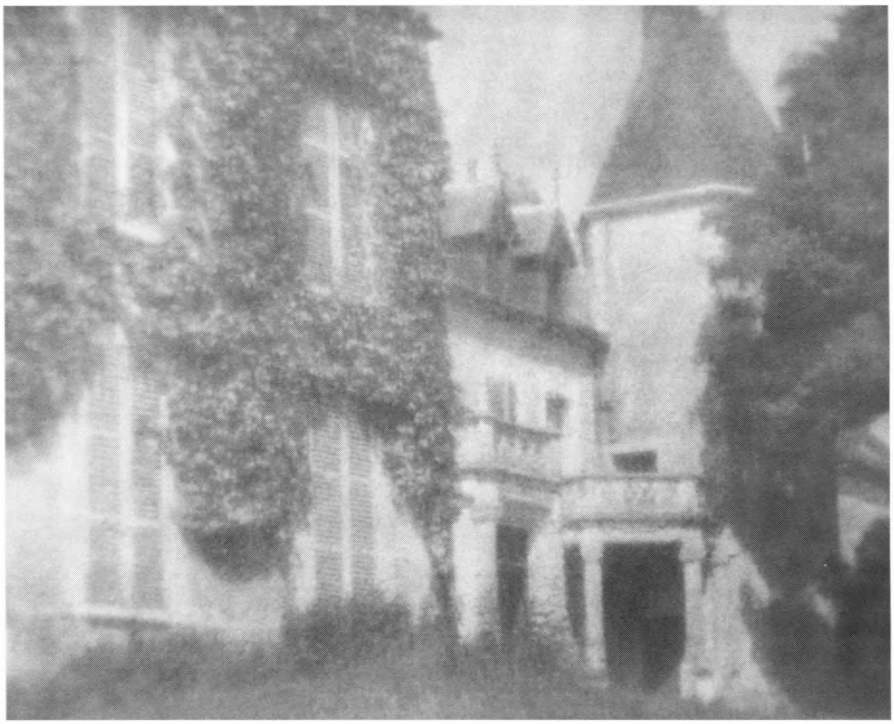
Når kvindens hele identitet er bestemt af hendes forhold til manden, kan alderdommen kun anskues som en trussel mod denne identitet i stedet for som en personlig modningsproces. Og det er netop i den kynisk-medfølende beskrivelse af kvinder, der tror at kunne finde det ægte liv ved at klamre sig til en kunstig identitet, at *Frauen in New York* indtager en vigtig plads i Fassbinders oeuvre. Denne sene produktion bekræfter endnu en-gang hans tidlige udsagn om, at alt, hvad han laver, retter sig mod afhængighed.

Frauen in New York er det eneste konsekvente eksempel på, at Fassbinder har bevaret en af sine teaterforestillinger for eftertiden. Han har ganske vist tidligere overført både Goldonis *Das Kaffeehaus* (70) og sin egen *Bremer Freiheit* (72) til video og sin egen *Katzelmacher* (69) og Fleissers *Pioniere in Ingolstadt* (70) til film, men ikke med helt de samme skuespillere, den samme scenografi eller den samme tekst som i de oprindelige teaterforestillinger. Også hans eget stykke 'Der Müll, die Stadt und der Tod' findes som film, men instrueret af Daniel Schmid under titlen *Englens skygger* (75).

Jeg nåede i sidste øjeblik at få en beskrivelse af Fassbinders *Frauen in New York* med i den tyske udgave af min Fassbinder-bog (Rogner & Bernhard/Zweitausendundeins, 1993), og i Tyskland er filmen også så ukendt, at det fortsat er den eneste bog, hvor den behandles af en, som har set den! Man kan godt ærgre sig over, at heller ingen af de danske tv-stationer endnu har været interesseret i at vise denne vigtige produk-tion. Men det kan jo nås endnu.

I DREYERS VÆV

En personlig kærlighedserklæring til 'Carl Th. Dreyer og hans metier' fra en fan og medarbejder på den nye danske film af samme navn. Her er beretningen om, hvordan det føles at stå i det uhyggelige slot, der dannede rammen om 'Vampyr'...



af Prami Larsen

Jeg lejede et gammelt, forfaldent slot, som var skimlet af fugt og alder; fyldt op af rotter og den slags. Det var et ganske særligt uhyggeligt slot, men sådan skulde det helst være. Det skulde være så ægte som muligt.

(Dreyer)

Vi havde røget lidt galar, inden vi gik i biografen. Det var fast ritual i de år, når jeg var med min storebror og hans venner i København. Det var en sen eftermiddagsforestilling i Dagmar. Da lyset blev dæmpet, og filmen gik igang blev stemningen anderledes – tung – det slidte lydspor, den drevne, langsomme rytme blev straks slået an – uhyggen. Jeg fik det dårligt. Det var Dreyers *Vampyr*, der gled over lærredet. Billederne af manden med leen står stadig stærkt i min erindring, det gråtonede billede og den uhyggelige musik. Alt varsler uhygge, og jeg begyndte at vippe hurtigt med det ene ben i håb om, at virkningen fra piben hurtigere ville fortage sig. Men jeg fik et anfald af paranoia. Det var for uhyggeligt, for tungt, klaustrofobisk. Tonen af død og skæbne var i hver lyd – i hvert billede. Jeg forlod biografen og satte mig ud på fortovet for at vente på mine venner.

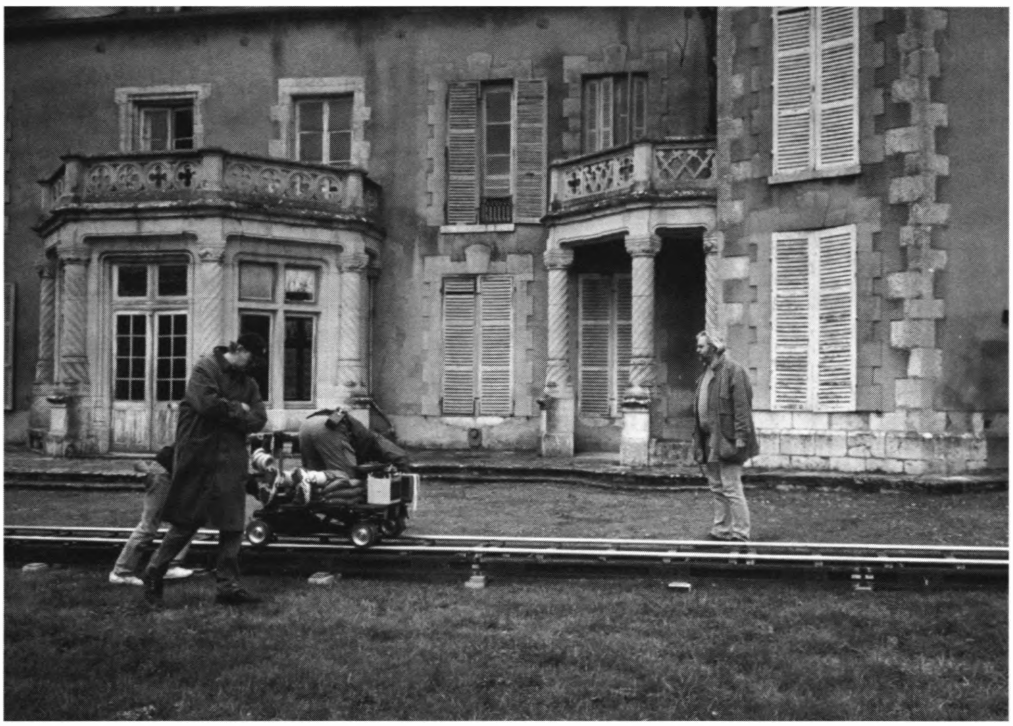
Det tænkte jeg på, da jeg gik rundt på slottet i landsbyen Courtempierre, hvor Dreyer optog store dele af *Vampyr*. Jeg gik rundt med mit HI8 kamera for at fotografere spindelvæv, skoddernes lysskift og det forfald, der også havde tiltrukket Dreyer og fået ham til at vælge netop dette slot.

Locationjagt

Vi var igang med Torben Skjødt Jensens film *Carl Th. Dreyer – Min Metier*, hvor et af de gennemgående elementer har været at opsøge nogle af de locations, Dreyer havde brugt. Nu stod vi på slottet, der ligger ca. 2 timers kørsel af 'solvejen' syd for Paris. Da vi var kørt fra Paris' centrum om morgenen i kortegen af 4 produktionsbiler, havde vejret været tungt og gråt – men kort tid efter vi kom til slottet ad de snørklede markveje blev vejret fantastisk – forårsagtigt selvom det var den 2. februar. Vi havde været på optagelse i en uge og holdet fungerede godt. Torben og jeg har arbejdet sammen siden 1990, så vi snakker som regel kun sammen for at konfirmere at vores ideer er fælles.

I løbet af utrolig kort tid havde den franske grip lagt skinner til den første optagelse – en køretur forbi slottet. Den obligatoriske elektrikker havde været der – men kaffen... Vi var stået så tidligt op, at hotellet ekstraordinært havde sørget for morgenmad til os. Og nu kunne vi godt bruge noget kaffe. "Ingen kunst uden kaffe". Slottet er af den slags slotte, som Frankrig vrimler med; et stort tårnhus med en trappe, en højloftet hovedbygning med karnap, og de flotteste kviste

Der var ikke nogen større uenighed om Jeanne d'Arc-filmen. Den var vistnok i hovedsagen, som man vilde have den. Men tænk, hvad der kunne ske, hvis jeg blev ved med at fortsætte i den genre. Man vilde jo til sidst benævne mig "helgeninstruktøren", og det vilde være forfærdeligt. Nu valgte jeg Vampyren for at gå den stik modsatte vej. Jeg har brudt en ny bane. Om den bliver farbar med tiden, kan jeg ikke vide noget om.



Side 34: Dreyers mystikfyldte version af det gamle slot. Til venstre: Fra filmoptagelserne til 'Carl Th. Dreyer – Min Metier'. Søjlerne ved indgangspartiet genkendes fra billedet side 34. Filmens instruktør, Torben Skjødt Jensen, ses til venstre i billedet. Foto: Didier Loire.

på tagvinduerne, et rundt tårnhus med et ur i det stumpede spir, og så en bygning i forlængelse af, der mest ligner en stald i flere etager. Kun det store tårnhus havde rum, der var sat i stand. Ellers var det lige det slot, Dreyer havde forladt i 1930. Masser af rum med spindelvæv, skodder der hang i kun ét hængsel, underlige effekter – forladt som var husets tidligere beboere flygtet.

På 2. sal var der en lang gang med mange mindre rum, og her skulle vi optage en lang køretur, hvor hver enkelt rum havde sindrige skyggeeffekter. Filmens norske fotograf, Harald Paalgaard, og jeg gennemgik arrangementet, så jeg kunne sætte folk igang. Næsten hele holdet skulle dreje lamper eller svinge effekter til skygger. Vi greb os hele tiden i at foreslå skyggeeffekter, der ville komme til at ligne Dreyers mere end ønsket. Jeg rendte rundt på slottet for at finde lysestager, spejle, et bornholmerur uden urværk (som jeg mener er med i filmen) – effekter som skulle fylde de mere eller mindre tomme rum med stemning.

På trods af locations foræringer var det ikke en enkel optagelse. Vi måtte tage den om mange gange. Da vi i dagens sidste lys havde lavet køreturen foran slottet med uhyggeligt kunstlys var holdet godt smadret. Vi havde stadig to timers kørsel ind til Paris.

Men det var intet mod det, Dreyer skulle gennemgå efter at have færdiggjort optagelserne til *Vampyr*. Han tog til Berlin, hvor hele filmens lydside skulle produceres. Den var optaget til at blive eftersynkroniseret i 4 sprog, og de gik igang på Klangfilm i en periode, hvor Tyskland begyndte at isolere sig fra omverden. Dreyer havde problemer med Societé Generale de Films, som han havde kontraktligt forpligtet sig til at lave flere film for. Men efter *La Passion de Jeanne d'Arc* var samarbejdet brudt sammen. *Jeanne d'Arc* havde lidt en krank skæbne ved at det første negativ var gået tabt ved en brand i Berlin. Klipperen og Dreyer havde rekonstrueret filmen ud fra fraklip, og da dette negativ også gik tabt, var der kun kopier tilbage af den film, der på den ene side havde kostet mange anstrengelser, men som også betegnede et tilfredsstillende højdepunkt i Dreyers karriere. Han måtte bryde en ny bane.

Efterarbejdet var et økonomisk kapløb med tiden, fordi Tyskland devaluerede, og produktionens midler mistede værdi fra dag til dag og til sidst lukkede Tyskland for valutaindførsel. Om det var efterveerne af *La Passion de Jeanne d'Arc*, bruddet med kvindeskikkelserne som motiv, arbejdspresset, forholdet til moderen eller den påståede flirt med produktionsassistenten er vel nærmest en trossag – men Dreyer brød sammen og blev indskrevet på Clinique Jeanne d'Arc – et mondænt sindsygehospital i en forstad til Paris.

Her opholdt Dreyer sig i tre måneder og vores produktionsleder

i Frankrig, Marianne Slot, har sat lægerne på hospitalet til at finde journalen, som ligger uden arkiveringssystem i store kuverter i kældrene på Clinique Jeanne d'Arc. De mener på hospitalet, at de har fundet journalen til næste år.

Dreyer udtaler sig eller skriver aldrig om denne periode i sit liv – ligesom han også langsomt fortier sin herkomst, og af øvrige primærkilder er der af gode grunde kun få. *Carl Th. Dreyer – Min Metier* er bygget op med Dreyers egne ord lagt i munden på Henning Jensen som det bærende element.

Det har fascineret mig med arbejdet med Dreyer, at han med stor præcision har formuleret sig skarpt om stil – om det er lyden eller billedet han forsvarer, om det er den hurtige klipperytme eller de lange rolige køreture. Dreyer kan ikke tages til indtægt for en bestemt stil – ved tonefilmens begyndelse fascineres han af, at jo mere de skræller af dialogen, jo mere præcis bliver udtrykket, og der bliver plads til billedet. Men med *Gertrud* laver han 'ordets' film. Han var journalist og startede som manuskriptforfatter i filmbranchen. Det præger ham.

Men han har prøvet det hele – det er derfra hans formuleringers præcission må komme. Når man ser hele hans produktion på 13 spillefilm, er det mest fascinerende, at han har lavet så vidt forskellige film – I *Præsidenten* slår han allerede tonen an med at søge ægtheden, det sande:

Med mit arbejde søgte jeg at komme bort fra det upersonlige dusin-interiør, sådan som det gerne smækkes op af en dekorationsmaler. Jeg byggede selv mine dekorationer. Jeg ønskede selv at præge mine films lige ned til de mindste enkeltheder. Det slog mig, at der i enhver film som i ethvert hjem er en vis "atmosfære", bestemt af de mennesker, der færdes i hjemmet og af tingene, som findes i hjemmet.

I *Blade af Satans Bog* er det ambitionen og den kompromisløse holdning til filmkunsten, der blænder. Dreyer er blevet kendt for at forberede sig meget grundigt – og at lave kvindefilm og religiøse motiver – men *Glomdalsbruden* lavede han i Norge i 1926 uden noget egentligt manuskript, og den virker som en effektiv dramatisk film med lykkelig udgang – det unge par får hinanden, efter at han på dramatisk vis er ved at blive offer for elvens kræfter. *Mikäel*, som han laver i Tyskland efter en roman af Herman Bang er stik modsat næsten alt, hvad han tidligere har lavet – her er han lysets mester – men alt fra interiør til personerne virker kunstig som den fiktion, de er. Og den film, der bliver Dreyers adgangsbillet til verdensberømmelsen, nemlig *Du skal ære din hustru* er igen enkel og ægte, som det udtryk Dreyer blev kendt på. Inden Dreyer laver sin stumfilmsklassiker *La Passion de Jeanne d'Arc* har han ikke alene skrevet og klippet et hav af forskellige film, men også selv instrueret 6 spillefilm og hver gang eksperimenteret og prøvet sig selv og filmkunsten af.

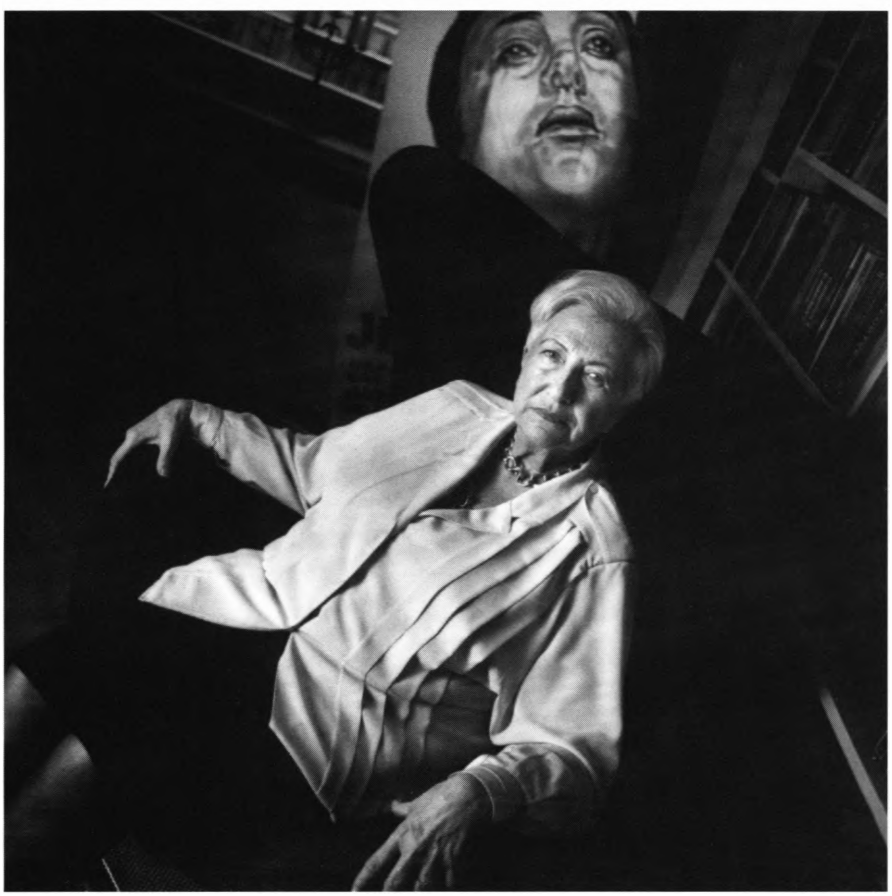
Torbens film om Dreyer har som andet bærende element interviews med folk, der har mødt Dreyer på første hånd. Det er lidt svært, når det gælder hans tidligste film. Det nærmeste vi kunne komme Jeanne d'Arc personificeringen Renée Falconetti, var hendes datter Helénè. Hun er en fin lille dame, der både charmerede holdet med sin venlighed, men som også var meget præcis, når 35 mm-kameraet rullede. Hun afliver myten om Dreyers sadistiske metoder til at få Renée Falconetti på plads i rollen som Jeanne d'Arc. Hun mener, at journalisterne var sure over, ikke at få adgang til optagelserne eller mere præcise historier om dem. Så opfandt de dem selv – er det ikke også sådan B.T. og Ekstra Bladet arbejder? Tværtimod giver Hélène Faclonetti et billede af et samarbejde mellem to ambitiøse perfektionister, der ingen midler skyer for at nå målet – kun på et punkt er der vanskeligheder – Renée vil ikke have klippet sit hår af. Men det har Dreyer kontraktligt sikret sig, at hun skal. At hun ikke filmede mere end den ene film, skyldtes til dels det hårde arbejde med Dreyer, men mest, at det ikke var Renées ambition at blive filmskuespiller. Hun fik aldrig en rolle eller en instruktør, der kunne trække hende væk fra teatret, som var hendes store lidenskab. Så stor, at hun tilsyneladende forsømte sin datter, hvilket Hélène fortæller udenfor filmen. Én gang så hun filmen sammen med sin mor på en rejse i Italien. Men hun havde siddet og kigget på sin mor under hele forestillingen, og derfor ikke set filmen. Dreyer mødte hun også ved premieren på *Gertrud* i Paris i 1964 – hun havde travlt og fik ikke snakket med Dreyer. På den måde gik hun glip af både den film og den instruktør, som hendes mor blev verdensberømt på og var præget af.

Det er en erfaren instruktør med en vis succes bag sig, der i 1930 skal igang med sin første tonefilm *Vampyr* betalt af baron Nicolas de Gunzberg og med sig selv i producentstolen. Jeg ser *Vampyr*, som en af Dreyers mest fuldendte – efter jeg senere har set den til ende – ikke mindst fordi den er så stilsikker på alle fronter – lydsiden lyder ikke som en tonefilmsdebutants – han har tydeligvis hørt lyden til alle sine tidligere film, ligesom han har set dem før de blev fæstnet på strimlen. Den massive brug af tilstedeværelser af personer, igennem skygger og antydninger gør den film netop så mættet, at jeg oplever den mere som en tilstand end som en bearbejdelse. Det fortælles, at Dreyer insisterede på at få lavet rigtige spindelvæv til scener i slottet. At produktionsassistenten måtte samle edderkopper for at sætte dem igang med at lave spindelvæv. Og spindelvæv med beskidte ruder er også et godt motiv – det hele er duschet til et Dreyersk lys, og vævet er symbolsk. Men ligesom så mange af Dreyers andre ideer, der satte produktionsfolk på en prøve, endte denne idé heller ikke i filmen. Dreyer var 41 år, da han optog *Vampyr* – stille og roligt er alt blevet suget ud af ham. Han er langt fra Danmark og sin kone, han er under pres ikke mindst fra sig selv – så det er ikke så underligt, at han gik ned.

Der går 12 år før han er igang med optagelser til en spillefilm igen – *Vredens Dag*. Og fra da af har vi levende mennesker til at fortælle om Dreyers arbejde: Lisbeth Movin og Preben Lerdorff-Rye, til *Ordet* har vi Preben Lerdorff-Rye, Birgitte Federspiel og Henning Bendtsen, der også fotograferede *Gertrud* og fra den film kunne vi også snakke med Axel Strøbye og Baard Owe. Og Jørgen Ross fortæller i filmen om Dreyers kortfilm.

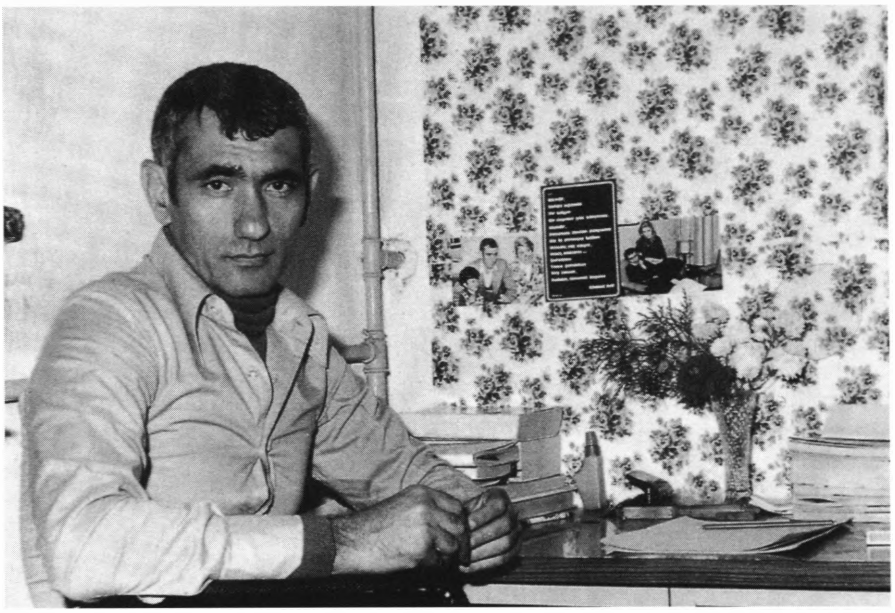
Hver især lægger de brikker til billedet af en mand – en verdensberømt dansker – der brændte efter at lave film så meget, at han blev ydmyg og beskeden overfor omverden i sin fysiske optræden – men klart formulerede sig om hver eneste detalje i de film han lavede og – ikke kom til at lave.

Side 36: Fra en optagelse inde i selve slottet. Herunder: Hélène Falconetti. På plakaten i baggrunden ses hendes berømte mor, Renée Falconetti. Begge fotos af Didier Loire.



Filmen *Carl Th. Dreyer – Min Metier* vil først blive præsenteret i udlandet i forbindelse med 100-året for filmen. Til foråret 1996 vil den få premiere i Danmark – forhåbentlig i Dagmar – Dreyers "egen" biograf. Filmen er omkring 95 min. lang, optaget på 35 mm s/h og video og er produceret af Steen Herdel & Co. og co-produceret af Unni Straume Filmproduksjon A/S, støttet af Statens Filmcentral, Det Danske Filminstitut, Det Norske Filminstitut, Nordisk Film & TV Fond, 100-årsfonden og Danmarks Radio – og projektet er startet med hjælp fra MAP-tv og Documentary.

Turkish Delight



En situationsrapport fra Tyrkiet med fokus på Yilmaz Güney, der i sin levetid var landets mest forkætrede og beundrede filmskaber.

af Kim Foss

I april havde jeg fornøjelsen af at deltage i den 14. Internationale Film Festival i Istanbul. Kulturpolitisk gør festivalen meget for at bygge bro til Europa, og man kunne da også præsentere et internationalt program, der ikke stod tilbage for hvad de mellemstore europæiske festivaler ellers byder på. Til gengæld var produktioner fra landets naboer i øst - Mellemøsten og de nærmeste af de 'tyrkiske' republikker som Aserbajdsjan, Kasakhstan og Turkmenistan - stærkt underrepræsenterede, og de mest eksotiske indslag var følgelig de tyrkiske film. Festivalens nationale konkurrence gav mulighed for at stifte bekendtskab med en lang række af de allernyeste produktioner, hvis pauvre niveau blev sat i sørgeligt relief af en retrospektiv serie med perler fra den tyrkiske filmhistorie - vist i anledning af filmens hundredeår.

Selvom Istanbul umiddelbart virker knap så orientalsk som sit rygte, så har et flertal af byens 13 millioner indbyggere givet det fundamentalistiske refah-parti (velfærdspartiet) flertal i bystyret, og der er derfor en vis logik i at byens meget vestligt orienterede festival bestræber sig på at yde modvægt og præsentere sit publikum af opinionsdannere, studerende og intellektuelle for filmkultur af overvejende europæisk støbning. På biograffronten ligger presset et helt andet sted, for her sidder de amerikanske selskaber ifølge visse kilder på hele 95% af det tyrkiske marked, og de største biografsucceser i Tyrkiet gennem de sidste år har meget betegnende været *Alene Hjemme 2*, *Danser med ulve* og *Terminator 2*. Når befolkningen ydermere bombarderes af 700 regionale og nationale tv-kanaler, der allerede har gjort videomarkedet komplet overflødigt, og en biografbillet samtidig koster 150.000 TL (ca. 20 kr.), hvilket er mange penge for en almindelig tyrkisk husholdning, ja så er det til at forstå, at filmkunsten har trange kår i Tyrkiet.

Den hjemlige produktion

Hvad angår de knap 70 tyrkiske film, der blev produceret i Tyrkiet i 1994, så kom kun 16 af disse i biografdistribution (set af i alt 378.000 mennesker). *Bir Sonbahar Hikayesi (Autumn Story)* af Yavuz Ozkan, der vandt sidste års konkurrence i Istanbul, og har været vist på en lang række udenlandske festivaler, er til eksempel aldrig blevet premieresat i en tyrkisk biograf. Denne barokke situation er ikke blevet bedre af, at det tyrkiske kulturministerium på grund af den eksploderende inflation så sig nødsaget til at ophæve den i forvejen symbolske offentlige støtte til filmproduktion i april '94. Samme år reducerede tv-stationerne - efter et drastisk fald i reklameindtægterne - også deres engagement i tyrkisk film, både med hensyn til produktion og indkøb. Naturligvis har disse meget vanskelige arbejdsvilkår haft indvirken på kvaliteten af de produktioner, der er kommet igennem nåleøjet. Den internationale filmkritikerforening FIPRESCI var traditionen tro inviteret til Istanbul for at uddele en international pris, og havde i år annonceret en tillægspris til den bedste tyrkiske film - til minde om den tyrkiske manuskriptforfatter Onat Kutlar, der døde som følge af et bombeattentat foretaget af fundamentalister lige før nytår (attentatet fandt i øvrigt sted på samme hotel som festivalen benyttede til at indkvartere sine udenlandske gæster, hvilket man hensynsfuldt undlod at gøre op-mærksom på). Ved prisoverrækkelsen beklagede FIPRESCI de aktuelle tyrkiske films ringe standard, og undlod med den begrundelse at uddele den varselde særpris. Selvom de fleste principielt var enige, så var der forståeligt nok mange af de lokale filmfolk, der var sårede over den kendelse.

Fremtidsperspektiver

En rapport over tyrkiske produk-tionsforhold, publiceret i branchebladet Screen International, kon-

kluderer, at hvis den nye generation af unge, tyrkiske instruktører skal gøre sig forhåbninger om bedre arbejdsforhold, så skal der ske mi-rakler. Apatien er lykkeligvis ikke slået igennem endnu, og der er stadig driftige folk, som forsøger at finde veje ud af miseren. Den tyrkiske instruktørsammenslutning har foreslået kulturministeriet at gøre filmproduktion skattefri, og imens har flere producenter med held forsøgt sig med private sponsorer. Selvom Tyrkiet ikke er medlem af EU, og derfor ikke er berettiget til midler fra EUs Media-programmer, er det stadig muligt at hente produktionsstøtte hos Eurimages. Endelig foreslår et udkast til en ny tyrkisk tv-lovgivning for 1996, at indføre en kvote, således at minimum 50% af de film som vises vil være af tyrkisk oprindelse. Denne forholdsregel ville ganske vist tvinge tv-stationerne til øget produktion, men spørgsmålet er, om det ville have nogen nævneværdig indflydelse på filmenes eventuelle biografdistribution. En kvoteordning ville være en mulig strategi for at få bugt med den totale amerikanske dominans, og Tyrkiet bakkede da også kraftigt op om Frankrig under sidste års GATT-forhandlinger (der dog ikke førte noget med sig i Tyrkiets tilfælde). Der er ingen tvivl om, at den tyrkiske filmbranche er mere end desperat efter at få landet optaget i EU. En film som Sinan Cetins *Berlin i Berlin*, der fik dansk premiere her i foråret, var en stor succes i Tyrkiet med hele 235.000 solgte billetter, ifølge onde tunger især på grund af Hülya Avsars æggende masturbationsscene i filmen. Men selv disse - for tyrkisk film -imponerende tal kan ikke konkurrere med en film som *Terminator 2*, der blev set af over 1% af Tyrkiets over 60 millioner indbyggere. Det er unægteligt en ond cirkel, for kommer der ikke flere tilskuere (og midler) til tyrkisk film, så bliver det svært at forædle produktet og få produceret seværdige film, der kan hamle op med amerikansk films overlegne tekniske standard.

En årstid i Hakkari

Selvom de nye tyrkiske film fik en meget kølig modtagelse, så bør det retfærdigvis nævnes at den kvindelige instruktør Yesim Ustaoglus bizarre thriller *Iz* (*Traces*), der fik den nationale pris som årets bedste tyrkiske film, var en ganske interessant affære, ligesom sædekomedien *Yengec Sepeti (Lobster Pot)* også høstede nogen anerkendelse. Til gengæld var meget gods i de lidt ældre titler (hovedsaglig fra 70'erne og 80'erne). Det var især manuskriptforfatterne, der var i fokus, først og fremmest den sagnom-spundne Yilmaz Güney, der stod bag den nok mest berømmede af samtlige tyrkiske film *Yol* (*The Road*, 1982), men også Onat Kutlar, som leverede manus til Ömer Kavurs *Yusuf Ile Kenan* (*Yusuf and Kenan*, 1979). Denne ubønhørlige fortælling om to fattige drenges færden i Istanbuls kriminelle underverden korresponderede dårligt med myndighedernes foretrukne billede af Tyrkiet, og filmen blev straks forbudt. Onat Kutlar skrev siden manuskript til Erden Kirals mesterværk *Hakkari'De Bir Mevsin* (*A Season in Hakkari*, 1983), vinderen af Sølvbjørnen i Berlin, der blev vist på festivaler verden over, men var år om at komme i tyrkisk distribution. Filmens hovedperson er en intellektuel, der eksileres til en fjern landsby i bjergene i det sydøstlige Tyrkiet. Her er hverken veje eller elektricitet, og landskabet er indhyllet i sne syv af årets tolv måneder. Det underligt tidsløse samfund befolkes af egenrådige og svært tilgængelige individer, men efterhånden vinder hovedpersonen lokalbefolkningens tillid, og får stablet en landsbyskole på benene. Da det endelig bliver forår opsøges han af en navnløs embedsmand, der oplyser, at han er velkommen til at drage hjem. Selvom det ikke fremgår direkte, så er det indlysende at historien udspilles i Kurdistan, ligesom de anonyme myndigheder, der har beordret vor hovedperson til de øde og barske bjergegne, heller ikke er til at tage fejl af. Det var denne tavse anklage man fra officiel side ikke kunne sidde overhørig, men *A Season in Hakkari* er andet og mere end en politisk historietime. Filmens skildrer usentimentalt og med dæmpet lune et vejrbidt samfund på verdens yderste rand, hvor indbyggernes må døje med skæbnens til tider ubarmhjertige tilskikkelser. Hvad enten der reageres med resignation eller tapperhed, så er det lykkedes instruktøren at ramme ægtheden i sine personer, deres tilstand og handlevis - og det med en dybtfølt social indignation, der ville være en italiensk neorealist værdig. Ikke sært at FIPRESCIs udsendte havde valgt at holde hyldesttaler for Onat Kutlar før visningen af netop denne film, og at dømme efter reaktionerne i salen, så var det ikke kun de udenlandske tilrejsende, der oplevede filmen som et rendyrket mesterværk. Iøvrigt var kopien (sikkert den samme som i sin tid blev vist i Berlin) i forhold til resten af de ældre tyrkiske film i rimelig god stand, hvilket blot bekræfter, at den kun alt for sjældent er blevet vist.

Yilmaz Güney - tyrkisk films nationalskjald

Udover *Yol*, den eneste af de omtalte film, der nogensinde har fundet vej til danske biografer, præsenterede festivalen endnu et par håndpluk fra Yilmaz Güneys ret så omfattende produktion. *Yol* modtog de gyldne palmer i Cannes i 1982, men der skulle gå endnu elleve år før filmen fik sin tyrkiske premiere. En mildt sagt utilfredsstillende situation, der kun er blevet yderligere vanskeliggjort af, at kurdiske nationalister i stigende takt har læst separatistiske motiver ind i Güneys film. Selv har Yilmaz Güney ikke kunnet tage til genmæle eftersom han døde af kræft i sit Parisiske eksil i 1984, og sandheden om hans motiver og bevæggrunde for dette og hint er derfor svære at tilvejebringe. At han endnu før sin død var genstand for en omfattende personkult har ikke gjort billedet klarere. Paradoksalt nok var det denne romantiserede status som oprører og martyr, der resulterede i at myndighederne tolererede at han arbejdede videre på sine film fra de fængsler, hvor han spenderede mange år af sit voksne liv. Flere af de film, der normalt regnes for instruktørens hovedværker, har han derfor ikke selv instrueret. I stedet arbejdede instruktørkolleger som stråmænd for Güney, der ledede slagets gang fra sine skiftende fængselsceller. At filmene alligevel helt ned i den mindste detalje er præget af hans umiskendelige fingeraftryk, understreges kun af, at ingen af de instruktører han anvendte sig af - hverken før eller siden - har lavet film, der har været den mindste smule beslægtede med hvad de frembragte efter Güneys anvisninger.

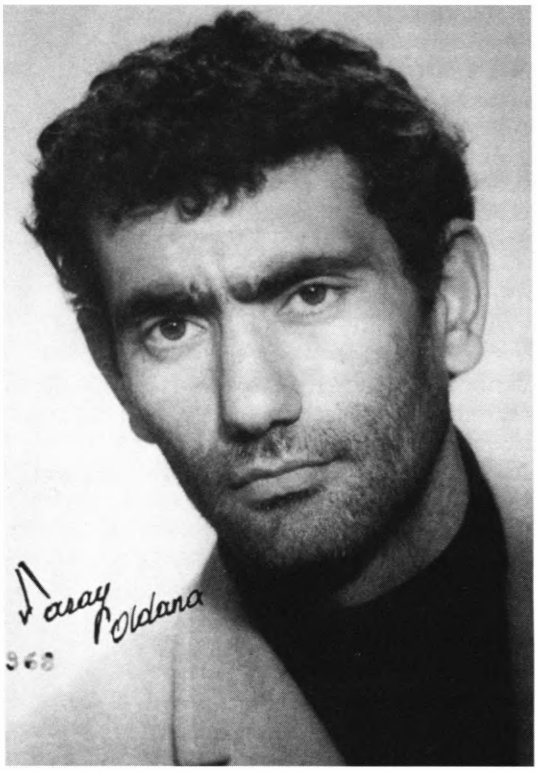
Yilmaz Güney fødtes i en landsby nær Adana i det østlige Anatolien i 1937 - som søn af en

kurdisk landarbejder. Inden offentliggørelsen af sin første novelle i 1958 havde han allerede arbejdet som landmand, slagterlærning og bomuldsplukker, foruden at have læst jura og økonomi ved universiteterne i Ankara og Istanbul. Samme år debuterede han hos den dengang toneangivende instrukør Atif Yilmaz, der var med til at lancere den socialt- og klassebevidste tyrkiske film. Her fik Güney over et par år forsøgt sig som manuskriptforfatter, instruktørassistent og skuespiller. I 1961 kom han for første gang i karambolage med myndighederne, der idømte ham 18 måneders fængsel og seks måneders eksil for at have udgivet et angiveligt kommunistisk digt. Ved løsladelsen i 1963 kastede han sig atter over filmen, og fik i løbet af ganske kort tid opbygget en karriere som manuskriptforfatter og populær filmstjerne (med kælenavnet 'Den grimme konge') i tyrkiske gangsterfilm og melodramaer, hvor han som regel spillede rollen som *working class hero*, snarrådig forbryder eller opsætsig bonde i kamp mod de feudale overherrer. Parallelt med denne omfattende B-filmproduktion begyndte han i 1968 at kanalisere sin indtjening over i sit eget filmselskab, Güney Film, der skulle producere mere seriøse og personlige film (selskabet har stadig et undseligt kontor i Istanbul, drevet af Güneys enke, hvis vigtigeste aktivitet synes at være distribution af Güneys filmmanuskripter i bogform). Helt fra første færd gav Güney prøver på sin sidenhen så lovpriste sans for at indrage det tyrkiske landskab som et aktivt element i fortællingen, den suveræne brug anatolsk, hovedsaglig kurdisk musik til filmenes lydside og sidst men ikke mindst den karakteristiske motivkreds: de årtusind gamle feudale traditioner i konflikt med en gryende kapitalisme i politistatens hænder. I samtlige af Güneys selvproducerede film blotlægges et traditionsbundet og patriarkalsk samfund, kendetegnet af kvindeundertrykkelse, slægtsfejder og blodhævn.

Håb - neorealisme på tyrkisk

Det var først med sin fjerde egenproduktion at Güney for alvor slog igennem. I *Umut* (*Hope*, 70) spiller Güney for en gangs skyld ikke heltens rolle, snarere tværtimod. Hovedpersonen Cabbars eneste håb er at vinde i lotto, men inden hovedgevinsten udtrækkes må han på bedste beskub ernære familien ved hjælp af sin hestevogn, som han bruger til taxakørsel fra Adanas banegård. Da en bil påkører og dræber den ene af hans to heste ryger den indtjeningsmulighed, men det er kun begyndelsen til hans sociale deroute. For at få råd til en ny hest pantsætter Cabbar alle familiens sparsomme ejendele, men inden han når at omsætte pengene til en ny hest, er hans kreditorer løbet med hestevognen. I desperation forsøger han i selskab med vennen Hassan et røveri på en udlænding, men også dette forehavende mislykkes på det grummeste. Da de hører om en pengeskat begravet i ørkenen konsulterer de en hodja (hellig mand), der leder dem til en ensomt beliggende skrænt i et udpint, ørkenlignende område. Cabbar bruger sine allersidste midler på denne frugtesløse ekspedition. Efter at have gravet i dagevis under en nådesløs sol vandrer Cabbar i filmens slutbilleder rundt i cirkler, tilsyneladende helt fra forstanden. Selvom historien - som det burde fremgå - er lettere udsigtsløs, så er det tydeligt at instruktøren lider med sine aktører og deres vanskæbner, der skildres med både solidaritet, varme og humor. Hope er ikke uden grund et af tyrkisk films absolutte hovedværker, og pudsigt nok den eneste titel fra Istanbul Film Festivals program, der vitterlig var instrueret af mesteren selv. Tyrkiets næststørste festival i Ankara havde blot en måned tidli-

Side 38 samt til højre: Yilmaz Güney har mange ansigter – her i en yngre og en lidt ældre udgave.



Herunder: Yilmaz Güney som Cabbar i 'Hope'.

gere gjort plads til yderligere to vigtige titler, Agit (*Elegy*, 71) og *Arkadas* (*The Friend*, 74), begge fra instruktørens mest produktive periode (alene i 1971 instruerede Güney otte film). Desværre figurerede de ikke i programmet i Istanbul, men det gjorde til gengæld Zeki Öktens *Sürü* (*The Herd*, 78), der til fulde illustrerede Güneys evner for at sætte sine visioner igennem ved hjælp af håndgangne mænd ude i den såkaldte frie verden. Güney var i 1972 røget i fængsel igen, denne gang for at have skjult nogle eftersøgte anarkister på sin bopæl. Han blev løsladt som konsekvens af den generelle amnesti Bülent Ecevit gennemførte ved overtagelsen af magten i 1974, men havde dårligt realiseret *The Friend* før han atter sad bag tremmer. Denne gang blev han idømt 18 års fængsel for at have skudt og dræbt en højreorienteret dommer, der havde fornærmet ham og hans kone på en bar i Adana. Omstændighederne var mildt sagt spegede, og meget tyder på at beviserne imod Güney var forfalskede - ifølge de fleste kilder var der slet og ret tale om justitsmord.

Herover: Fra Filmen 'The Herd'. Det er Tarik Akan i midten.

Hjorden - eksistentialistisk western på tyrkisk

Selvom der fra mange sider blev arbejdet ihærdigt for den folkekære instruktør og skuespillers løsladelse, så nød Güney store privilegier under sit fængselsophold, hvor han bl.a. havde mulighed for at få projiceret film og arbejde intensivt på sine manuskripter. Til den besøgende amerikanske instruktør Elia Kazan udtalte Güney i 1978, at han sagtens kunne stikke af, hvis det var det han ville, men at han i virkeligheden befandt sig i større sikkerhed bag murene end udenfor. Var hans produktivitet rent volumenmæssigt knap så stor som tidligere, så fejlede den kunstneriske nerve i hvert fald ikke noget. *The Herd* blev lidt af et internationalt gennembrud, og filmen modtog priser i bl.a. Locarno, London og Antwerpen. Filmen fortæller om en bondefamilie plaget af problemer, udvortes som indvortes. Sivans unge og smukke kone Berivan har ikke talt i tre måneder i fortvivlelse over, at deres tre første børn alle har været dødfødte. Sivans fader Hamo forbander Berivans tilstedeværelse langt væk, og ønsker mest af alt, at sønnen giver afkald på hende og overlader hende til den klan hun oprindeligt kom fra - en slægt som familien ligger i bitter strid med. Sivan ved at hans kone er syg og blot har behov for lægehjælp, men han har svært ved uden videre at trodse familiens overhovede. Da familiens fåreflok skal sælges i Ankara tager Sivan med på den betingelse, at Berivan kan ledsage dem til storbyen, hvor hun kan komme under lægebehandling. Den stivsindede Hamo har brug for sønnens hjælp og indvilger modvilligt. De når dårligt at placere fårene i togets godsvogne før de første problemer opstår. Hamo nægter at betale bestikkelse til lokomotivføreren, som placerer fårene i nogle godsvogne, der tidligere har transporteret DDT. Den lange togtur over den tyrkiske højslette gør kraftige indhug i bestanden, der ydermere udsættes for togrøvere. Da hjorden endelig ankommer til Ankara indbringer den langt mindre end forventet. Hamo giver den alt mere afkræftede Berivan skylden for alle disse ulykker, men giver alligevel Sivan lidt penge til en læge. Heller ikke det hjælper, for Berivans gammeldags opdragelse forhindrer hende i at lade sig afklæde foran lægen. I stedet må den desperate Sivan bære rundt på sin syge kone i et moderne Ankara, der står i skærende kontrast til den middelalderlige verden han kommer fra. At det årtusind gamle tyrkiske patriarkat er en total anakronisme i vor tid er naturligvis en af filmens pointer. Berivan dør til slut som en bitter konsekvens af traditioner og regelsæt, der hører en svunden tid til.

Yol - vejen til eksil

The Herd gjorde så stort indtryk at Berlin festivalen i februar 1981, mindre end et halvt år efter militærkuppet i Tyrkiet, foranstaltede en stor retrospektiv serie af Güneys film. I efteråret 1981 stak Güney af fra fængslet for at klippe sin næste film i Schweiz. *Yol* var instrueret af Serif Gören efter Güneys manuskript, og modtog de gyldne palmer i Cannes 1982 (delt med Costa Gavras *Missing*). Det gav anledning til den sædvanlige murren i krogene, for nogen mere politisk korrekt beslutning kunne juryen dårligt have truffet. Ikke desto mindre var valget kunstnerisk uangribeligt, hvilket man også kunne læse sig til ved filmens danske premiere senere samme år, hvor pressen overdængede filmen med superlativer, og først og fremmest komplimenterede dens slående autencitet og storladne elegiske fortælleform. Yol fortæller - udfra de historier Güney havde tilegnet under sine mangeårige fængselsophold - om fem fangers oplevelser på udgang fra fængslet på øen Imrali udenfor Istanbul - samme fængsel Güney stak af fra for at kunne færdiggøre filmen.

Muren, den sidste film

Efter dette internationale gennembrud instruerede Güney sin næste, tematisk beslægtede film i Frankrig.

I *The Wall* (*Le Mur*, 1983) er fængslet atter både skueplads og metafor for et land, der i sig selv er et stort, åbent fængsel. Filmen bygger på et fængselsoprør, der fandst sted i børne- og ungdomsafdelingen i Ankaras fængsel 1976. Güney havde selv været vidne til begivenhederne, hvor han nedskrev et dokument med fangernes beskedne krav: to brød om dagen i stedet for ét, senge til de fanger som sov på gulvet, mulighed for at lave the og modtage gæster. Han blev beskyldt for at have anstiftet oprøret, der kostede flere fanger livet, og blev overført til et andet fængsel. Syv år senere dannede denne historie grundlaget for hans første (og sidste skulle det desværre vise sig) film optaget i det franske eksil. Heller ikke denne film var programsat i Istanbul, selvom den havde været vist i Ankara måneden før. Istanbul Festivalens direktrice Hülya Ucancu mente ikke det var noget savn, men var tværtimod enig med den internationale kritik, der tog meget dårligt imod *The Wall* ved filmens fremkomst. Hun mente snarere at filmen bekræftede, at Güney i virkeligheden ikke var den store instruktør, men til gengæld kunne udvirke mirakler i rollen som inspiratør og kreatør for de instruktører, der arbejdede med hans manuskripter. Når man ser hvilken konsistens, der præger de film Güney udelukkende har skrevet manuskript til, så kunne der være noget om snakken.

Tyrkiske filmdage

Ovenpå denne dosis film var de såkaldt tyrkiske filmdage i København et trist antiklimaks. Vester Vov Vov lagde sidst i april sal til arrangementet, der var sat på benene af G2, en forening af unge anden generations tyrkere bosiddende i Danmark. Hele affæren var sørgeligt undermeldt og programmet bestod da også kun af tre titler, der alle havde Tarik Akan i hovedrollen. Disse film (*Cözülmeler, Devlerin Ölümü* og *Ikili Oyunlar*) illustrerede med al ønskelig tydelighed den tyrkiske films genvordigheder. Et par blottede bryster har sikkert resulteret i nogle løftede øjenbryn i Tyrkiet, men i en dansk biograf virker den slags snarere kuriøst. Tarik Akan, der bl.a. spillede hovedroller i *The Herd* og *Yol*, var selv i København. Han kunne kun bekræfte, at det står elendigt til med tyrkisk film i dag. Censuren er ganske vist blevet lempeligere, men de økonomiske rammer er for ringe. Akan var heller ikke optimistisk på ytringsfrihedens vegne, men mente tværtimod at fundamentalismen allerede nu resulterede i stigende selvcensur fra instruktørernes side.

Det er svært at forestille sig hvad der vil ske i Tyrkiet i den nærmeste fremtid, men der vil med sikkerhed gå mange år før filmindustrien kan gøre sig forhåbninger om atter at nå højderne fra storhedstiden sidst i 60'erne og først i 70'erne, hvor der årligt produceredes over 200 tyrkiske film.

Supplerende kan det oplyses, at der efter planen skal vises hele 150 tyrkiske film i Paris næste år, vel at mærke i nye kopier. Et sortiment af disse film rejser videre til London, og vort eget filminstitut er også blevet kontaktet angående denne turné. Man kan derfor kun håbe at vi indenfor en overskuelig fremtid får mulighed for at se bare nogle af de omtalte film herhjemme.

Herunder: Fra Yilmaz Güney filmen 'Yol', der er den eneste af de nævnte, der har været i almindelig distribution herhjemme.

Made in Japan: Shochiku 1920-1995

Der bliver virkelig gods at hente i september 1995, når Filmmuseet fokuserer på et lidet kendt og vigtigt område i japansk film.

af Carl Nørrested

Et af Japans vægtigste produktionsfirmaer 'Shochiku' fylder 75 år, og Nederlands Filmmuseum har sammen med Unijapan Film samt Shochiku Co. valgt at markere dette ved at sammensætte et program med en række eksempler på Shiro Kidos centrale indsats som såkaldt producer-director (1921-47 og 1951-77). Det vil sige noget ganske andet i japansk end vestlig tradition, idet instruktøren havde haft en reduceret rolle i det japanske hierarki overfor faste stjerneskuespiller- og fotografnormer, indtil Kido lavede radikalt om på forholdene og så at sige gjorde instruktørerne almægtige.

Shiro Kido (1893-1977)

Han blev ansat på Shochiku 1921 på Heinosuke Goshos foranledning. Allerede i 1924 blev han produktionsleder på de - efter jordskælvet i Tokyo - genopbyggede Kamatastudier. Her erstattede han Hotei Nomura, som kun havde haft interesse i shimpa-melodramaet. I 1928 introducerede Kido kabukiteatret I USSR. Det fik afgørende betydning for Sergei Eisensteins montageteori (se fx 'The Unexpected' i 'Film Form').

Som producent gik Kido helt og holdent ind for det dæmpede, samtidige familiedrama (gendai-geki) med forbilleder i de amerikanske komedier og melodramaer, hvor man hidtil primært i japansk film havde satset på periodedramaet (jidai-geki). Det var således også jedai-geki, som slog an i vestens biografer i 50'erne med Kurosawa og Mizoguchi. Først i 60'erne kom turen til Yasujiro Ozus gendai-geki og det næsten udelukkende på filmmuseer. Med gendai-gekis følsomme appel ville det også skaffe kvinderne til veje som tilskuere i Japan. Det var en vægtig del af Kidos strategi. Kido fungerede som en faderfigur for bl.a.: Gosho, Mikio Naruse, Yasujiro Shimazu (en højtelsket instruktør, som vi intet kender til på vore breddegrader), Keisuke Kinoshita og Ozu-instruktører, der først sent begyndte at sige os danskere noget. Kido tillod Gosho at lave Japans første lydfilm allerede i 1931, men på grund af sit venskab med Musei Tokugawa, den kendteste benshi (ledsagende fortæller til stumfilm), erklærede Kido, at fremtiden lå i 'part-talkies' og slog derefter først over til egentlige lydfilm i midten af 30'erne, da de langt om længe var blevet helt almindelige i det øvrige Japan. Den attitude demonstrerer både hans åbenhed og bundethed til konventioner. Kido måtte på grund af Shochikus krigspropaganda (1932-45) forlade firmaet i 1947, og da amerikanerne slap deres greb om Japan, blev han med trumf genindsat som direktør i 1951.

Kido havde ingen føling med den oprørske 60'er ungdom og blev herefter betragtet som almindeligt stivsindet reaktionær. Han fik Nagisa Oshima til at forlade Shochiku i hast for at starte sit eget produktionsfirma.

Det Danske Filmmuseum viser i september måned 16 film af 12 forskellige instruktører og slutter med Yoji Yamada (Shochikus svar på Balling), som bestemt ikke nærer stor veneration for hverken Ozu eller Kido.

New Jersey Drive

Fra vor mand i Amerika har vi fået følgende, der skal forstås som et 'varmt tip' om en film fra en ung, uafhængig filmskaber, som det er værd at lægge mærke til. Med Spike Lee som producer har Nick Gomez lavet en film, man ikke skal lade sin snude gå forbi, hvis der byder sig en lejlighed til at se den:

af Johannes Schönherr

Newark, New Jersey, er et lidet attraktivt sted indenfor det enorme bymæssige område, der kaldes 'New York Metropolitan Area'. En nedslidt industriby med det sædvanlige centrum bestående af omkring et dusin skyskrabere og omgivet af sociale boligbyggerier og forladte fabrikker. Her forsøger folk af den lavere middelklasse at holde næsen oven vande, mens deres teenagepoder hænger på gadehjørnerne og keder sig halvt ihjel.

I begyndelsen af 90'erne blev kedsomheden de unge for meget, de tog sagen i egen hånd, hvilket bragte byen lukt ind i sensationspressens overskrifter som verdenshovedstaden for biltyveri. Sorte teenagere, der ofte ikke var mere end 12 - 13 år gamle, brød ind og startede de dyreste biler, de overhovedet kunne finde - et projekt, der tog dem under 20 sekunder at gennemføre - og gjorde derpå bymidtens gader og fortove til rene dødsfælder, idet de for at prale overfor kammeraterne provokerede politiet ud i nogle halsløse biljagter, der for det meste faldt ud til de triumferende ungers fordel. Politiet, der ønskede at stoppe den livsfarlige leg for enhver pris, besluttede at skyde med skarpt efter de unge biltyve, men det gjorde blot sagen værre, for biltyvene prøvede at beskytte sig selv ved at køre bilerne ind på tætbefolkede gågader, og forvoldte derved adskillige menneskers død.

Ovenstående er selvfølgelig guf for den, der ønsker at lave film om ungdomskriminalitet. Og den uafhængige New Yorker instruktør, Nick Gomez, fulgte ivrigt slagets gang gennem de beretninger, der uge efter uge optog spalteplads i New York Times. Han kastede sig over sagen med samme ildhu, som teenagerne kastede sig over Cadillac'erne, og sammen med New York Times' ekspert på området,

Michael Marriott, opsøgte han biltyvene i deres eget kvarter. Der gik ikke længe før Gomez var i gang med manuskriptet til *New Jersey Drive*.

Lige forinden - i sommeren '92 - havde Gomez' første film haft premiere: *Laws of Gravity*, med et budget på 38.000 dollars, er en hæsblæsende fortælling om to irsk/italienske småforbrydere fra Brooklyn, der på blodig vis får deres store ambitioner knust. Filmen selv er ligeså desperat et forsøg på at realisere personlige drømme, som de to forbryderes handel med våben er det. Med sit næsten konstant håndholdte kamera, skuespillere, der selv er vokset op i det kvarter, historien foregår i, en dialog, der aldrig har været skrevet ned, men blot er, hvad aktørerne kan finde på i farten, formår *Laws of Gravity* faktisk at formidle en filmisk umiddelbarhed, der sjældent er set mage til.

Samarbejde med Spike Lee

Selvom *Laws of Gravity* var alt for usleben til at kunne vinde noget større marked og derfor kun blev set af et begrænset 'arthouse'-publikum, så sikrede den alligevel Gomez en anerkendelse som en af de få nye instruktører, der er i stand til at beskrive storbyvolden på en passende, fornyende og overbevisende måde - og tilmed for et yderst beskedent budget. Så der gik ikke længe, før Spike Lee og hans produktionsselskab gik med på Gomez' ide om at basere en film på historien om de unge 'joyriders' i Newark. Selvom Gomez er italiensk-amerikansk og biltyvene er sorte, så havde Lee, der lægger stor vægt på at lave film om sorte, ingen forbehold ved at lade Gomez instruere en film for sig. Gomez er selv vokset op i Brooklyn i et kvarter, der primært bebos af sorte, som teenager var han selv med til at stjæle biler, så han kender gadesproget ud og ind.

Det var måske ikke svært at overbevise Spike Lee om filmprojektets fortræffelighed, men der var ingen begejstring at hente hos de lokale myndigheder i Newark City. Her frygtede man, at en film om de vilde ridt i stjålne biler ville skræmme eventuelle nye investorer bort fra området, og derfor fik Gomez ikke tilladelse til at optage filmen i byen. Han havde naturligvis ønsket, at *New Jersey Drive* skulle filmes 'on location' i den aktuelle bydel, men da stedet på den anden side langt fra er enestående i sin arkitektur og stemning, valgte han simpelt hen en tilsvarende location i en nærliggende bydel, hvilket ikke spolerede hans ønske om at bruge ægte Newark yndlinge som skuespillere - et rygte om, at de unge ankom til filmoptagelserne i stjålne Porcher, er aldrig blevet endeligt bekræftet.

Selvom Gomez havde et meget større budget til *New Jersey Drive*, end han havde til Laws of Gravity, så har han formået at overføre den genkendelige realisme, som han så imponerende mestrede i debutfilmen. *New Jersey Drive* er filmet i 35mm (*Laws*.. er i 16mm), og holdet bag filmen var, i modsætning til debutfilmen, hvor det bestod af en håndfuld venner og bekendte, en langt større gruppe professionelle filmfolk. Men det er alligevel gået fint med at formidle plottets triste baggrund, selvom ordet 'plot' måske nok er lettere overdrevet - historien er løs og enormt actionfyldt. Der sker hele tiden noget nyt, og filmen lader een tilbage med en fornemmelse af, at alt kan ske.

At overleve eller ej...

New Jersey Drive starter med, at vi ser den unge Jason Petty ankomme til et ungdomsfængsel. Det er bestemt ikke noget hyggeligt sted, hvilket et slemt slagsmål, der udvikler sig netop, som Jason ankommer, vidner om. Vi bliver imidlertid langsomt klar over, at en tur i ungdomsfængsel faktisk repræsenterer en 'happy end', for et langt flash back, der begynder allerede inden forteksterne, udgør selve filmens historie, som ikke lader nogen tvivl tilbage om, at Jason er sluppet billigt ved blot at ende bag tremmer fremfor på kirkegården.

Jasons problem har udgangspunkt i en situation, hvor han og en ven kører rundt midt om natten i en stjålen bil. Da et dæk springer, og politiet straks efter dukker op, bliver de klar over, at de er røget i en fælde. Politiet ikke så meget som går hen til den forulykkede bil, men åbner i stedet ild mod drengene, så snart de stiger ud. Vennen bliver dræbt, men det lykkes Jason at slippe væk. Herefter bliver den livsfarlige leg for alvor et spørgsmål om at overleve eller ej for Jason. Han er vidne til den koldblodige nedskydning af vennen, og hvis han møder i

Herover: Sharron Corley som Jason. Side 44: Spike Lee og Nick Comez under indspilningen af filmen.

retten og fortæller historien, er den skyldige politimands karriere et overstået kapitel. Derfor gør Roscoe, som han hedder, hvad han kan for at forhindre Jason i at sladre: Han tæver ham sønder og sammen, hver eneste gang det lykkes ham at fange den unge biltyv. Og han forsøger at arrangere en biljagt, hvor Jason helst skulle ende som offer for et selvprovokeret trafikuheld.

Filmen er primært centreret omkring Roscoes og Jasons indbyrdes konflikt, men samtidig giver den en meget præcis fremstilling af de umulige teenagedrenge: Forældre, der ærligt, men forgæves, vrider hænder af bekymring over børnenes dødsdrift - deres druk, narkomisbrug, vold og anden kriminalitet. Drengenes selvmodsigende adfærd i forhold til biltyverierne, der efter et stykke tid ikke engang er rigtig spændende længere, men nærmest bliver en rutine, de fortsætter med, fordi de ikke ved, hvad de ellers skal gøre af sig selv. Ikke engang pigerne kan få dem til at tænke på noget andet. Pigerne synes drengene er dumme og barnlige, når de absolut skal køre deres macho-visen-sig-for-de-andre show hele tiden, så de går deres egne veje og værdiger ikke fyrene et blik.

Da *New Jersey Drive* fik premiere i New York i april '95, var biltyverierne i Newark kun historie - tyvene er i bogstaveligste forstand en uddød race.

Oversættelse: Maren Pust

New Jersey Drive (...), USA 1994. I&M: Nick Gomez. P: Spike Lee. Medv: Sharron Corley, Saul Stein m.fl.

Romeros mareridt

Zombier udfordrer menneskenes sociale adfærd i trilogien 'Night of the Living Dead', 'Dawn of the Dead' og 'Day of the Dead' – i den første vinder menneskene, i den anden er slaget uafgjort, og i den tredie vinder zombierne...

af Rikke Schubart

En ordinær scene: Vi befinder os på kirkegården ved højlys dag. Barbara og Johnny har kørt langt for at lægge en krans på faderens grav. Johnny driller Barbara: "Remember when we were kids and I used to scare you? They're coming to get you, Barbara, they're coming to get you!" Han peger på en mand, der nærmer sig. "Look, here they come to get you!" Barbara bliver vred på sin bror, vil undskylde - da manden uden varsel overfalder hende med kejtede, aggressive bevægelser. En torden bryder løs, billederne bliver diagonale og uskarpe, ikke længere en ordinær scene. Johnny bliver første offer i det unikke og uforudsigelige univers, der tilhører en af den moderne gyserfilms vigtigste auteurs, George A. Romero. Med film som *Night of the Living Dead, Dawn of the Dead* og *Day of the Dead* har Romero markeret sig som én af de instruktører, der har haft størst indflydelse på gyserfilmen siden Hitchcock. Med Romero ændrede gyserfilmen sig markant i sit æstetiske udtryk, sine visuelle virkemidler og sine skrækmomenter. Romero dyrker det fantastiske og det blodige i en social-realistisk og social-kritisk kontekst, der gjorde splatterfilmen til en 'seriøs' filmgenre, der i dag er bredt anerkendt af universitetsfolk.[1] Når Romero alligevel kun er kendt (og anerkendt som auteur) af en lille fanskare, skyldes det hans radikale filmæstetik og behov for total kontrol over sine produktioner. Romero nægter at klippe væk fra det blodige med den konsekvens, at en X-rating forhindrer hans film i at spille i de store biografer. Det generer på ingen måde Romero, der siden sin spillefilmdebut i 1968 har haft succes på de natlige kultscener og videomarkedet. I dag er det meste af hans produktion omsider tilgængelig på video, og da videoselskabet Re-demption dette forår har udsendt to af hans sjældne gyserfilm - *The Crazies* (73) og *Martin* (78) - er det tid for et bredere filmpublikum at møde én af den mo-

derne gyserfilms mest spændende auteurs.

Night of the Living Dead - mareridtet begynder

George A. Romero blev født d. 4 februar 1939, læste kunst, design og drama og åbnede efter sin universitetsuddannelse sit eget filmselskab, *Latent Image Company Inc.* i Pittsburg, hvor han med succes producerede og instruerede reklamefilm. Efter forgæves at have prøvet at sælge sine filmmanuskripter (der ikke var horror) til de store filmselskaber, besluttede Romero at begynde selv; han og ni kammerater lagde hver 600 $ i en pulje, lejede et hus på landet og begyndte optagelserne til *Night of the Living Dead*, Romeros debut fra 1968. Kun hovedrollerne blev besat af uddannede skuespillere, resten blev spillet af venner og bekendte. Romero stod for manuskript (efter inspiration af Richard Mathesons roman 'I am Legend'), instruktion, fotografering og redigering af filmen, der blev optaget over nogle weekender.

Ligesom Hitchcocks *The Rope* overholder historien kravene til det klassiske drama; tidens, stedets og handlingens enhed: Uden nogen forklaring genopstår de døde som sultne zombier, der kræver menneskekød. Et bid gør offeret til zombie, og smitten spreder sig med epidemisk hast. En gruppe mennesker søger tilflugt for zombierne i et øde hus på landet, hvor de natten over venter på den hjælp, der ankommer næste morgen. Emnet lyder blodigt, men filmens interesse samler sig ikke om zombierne, men derimod om deres psykologiske effekt på omgivelserne: Kaos, stress og sammenbrud. Isolerede i tryghedens højborg, hjemmet, dukker det værste frem i den lille gruppe mennesker.

Filmen bruger med ironisk fryd filmiske klicheer, vender dem en halv omgang for derefter at vride dem i stykker. Den smukke unge Barbara, der flygter fra kirkegården, burde være filmens heltinde, men sidder katatonisk filmen igennem og venter på sin bror Johnny, der tilsidst bryder gennem døren og river hende med ud i zombiemørket. Den unge aktive Ben, der barrikaderer huset og passer på Barbara, arrangerer et flugtforsøg og får fjernsynet til at virke, burde være helten. Men da ægteparret Harry og Helen Cooper og kæresteparret Tom og Judy dukker op fra kælderen begynder kampen om magt. Kujonen Harry insisterer på kælderen som det sikre sted, Ben på stuen. Ben har geværet, og det bestemmer magtbalancen. Mens Ben og Harry har travlt med deres opgør, invaderer zombierne huset. Ben overlever ved at gemme sig i kælderen indtil et redningshold melder sig. Desværre kan sheriffens mænd ikke kende forskel på zombier og mennesker, og Ben får en kugle for panden: "Good shot! That's another one for the fire" lyder filmens sidste sardoniske replik.

My films pose perhaps a pessimistic view, but I don't consider myself a pessimist

George A. Romero

Night of the Living Dead er mere et psykologisk kammerspil end en zombie- film. Der er noget nostalgisk og gennemgribende socialkritisk over Romero, der fremstiller familien som samfundets fundament. Problemet er, at den kun er holdt sammen af negativ energi: "Vi nyder måske ikke at leve sammen, men det løser intet at dø sammen," sige Helen Cooper til sin usympatiske mand Harry. Familien er ude af stand til at modstå det onde, fordi den ikke står sammen, og Harry og Helen bliver begge dræbt af deres lille zombificerede datter. Filmen har også en stærkt misantropisk tone; begær kan kun udspilles negativt, ligesom det onde viser sig som fraværet af menneskelighed og medfølelse. Drabet på Ben understreger, at pointen ikke er at skelne mellem rigtigt og forkert, helte og kujoner, mellem godt og ondt, men at definere denne uhåndgribelige og nødvendige størrelse: Menneskelighed. Menneskelig opførsel. Og social opførsel.

Romero udfolder et bredere socialt og politisk perspektiv i de senere *Dawn of the Dead* (79) og *Day of the Dead* (85), der sammen med *Night of the Living Dead* udgør en trilogi. I første del vinder menneskene, i anden del er kampen uafgjort og i sidste del har zombierne vundet. Fælles for de tre film er, at Romero udforsker det menneskelige kaos via en lille gruppe menneskers evner til at samarbejde under isolationens klaustrofobiske forhold. *Dawn of the Dead* er en gyserfilm i højtgearet adventure stil, hvis fire hovedpersoner barrikaderer sig i et enormt indkøbscenter. Fra det øjeblik den frivillige isolation lykkes, begynder gruppens psykologiske zombificering; de opfører sig hurtigt ligeså tomhjernet, som de mannequiner de færdes blandt og de zombier, der trænges udenfor vinduerne. Filmen er en besk sort satire over den kapitalistiske livsstil og de amerikanske forbrugere, og da en anden gruppe mennesker bryder ind i centeret sammen med zombierne kommer katastrofen som en befrielse fra kedsomhed.

Night er en dyster, skræmmende og mørk film, mens *Dawn* er let i tonen, humoristisk og med en opmuntrende slutning. Begge er utraditionelle og genrefornyende mesterværker i både tematik, stil og æstetik. *Day of the Dead*, trilogiens afsluttende del, er nok den svageste. Igen er fokus på magtbegær, mistro og manglende forståelse, der optrapper gruppens konflikter under det ydre pres. Gruppen, der i denne film blev nedsat af regeringen inden alt brød sammen, består af teknikere, videnskabsmænd og soldater. Videnskabsmændenes opgave er at

finde en løsning på zombie-problemet, teknikerne skal vedligeholde helikopteren og maskinerne, og soldaterne skal beskytte dem mod zombier. Tilsyneladende en praktisk fordeling af ansvar, men hos Romero bryder alle hierarkier hurtigt sammen. I det øjeblik krisen sætter ind, bliver hierarkier til magtkampe hvor enhver moralsk og etisk tankegang kommer til kort. "Civil opførsel adskiller os fra de lavere livsformer. Den gør os i stand til at kommunikere. Til at klare tingene på en fornuftig måde uden at angribe hinanden som dyr. Social opførsel bør belønnes. Hvis den ikke belønnes, er der ingen brug for den," forklarer Dr. Logan forgæves soldaten Rhodes, der har gjort sig til diktator. Og den sociale opførsel bukker i sidste ende under for den menneskelige vold, ikke for zombierne.

Gysergenrens primære konflikt udspiller sig mellem det monstrøse og det menneskelige, men Romeros trilogi giver ikke noget opmuntrende bud på menneskehedens fremtid: *Night* tematiserer magtkampen indenfor hjemmets fire vægge, en kamp der efterlader alle døde. *Dawn* tematiserer det sociale og politiske magtspil, den kapitalistiske forbrugerlivsstil, som det er umuligt at slippe væk fra. Og *Day* tematiserer direkte det militære diktatur som den logiske konsekvens af de to tidligere faser: Zombien som arvtager til Jorden.

Den symbolske sindssyge

Dommedagsvisioner præger også Romeros anden gyserfilm, *The Crazies* fra 1973, en skarp kommentar til Vietnamkrigen, og endnu et af Romeros mesterværker. Filmen blev af politiske årsager ikke særlig godt modtaget ved sin premiere: "I think maybe it was a little ahead of its time. At the time I made it, we were still in Vietnam and it was a very heartfelt problem, a part of the national consciousness and I don't think anyone was ready to see that situation - even though it's not a Vietnam film, it's an anti-military film. People weren't ready to look at it in a comic-book context. That's my ... not an error, really, but wrong timing."[2]

Det provokerende ved *The Crazies* er, at den udspiller Vietnamkrigen på amerikansk jord: Et militærfly med et hemmeligt bakteriologisk våben forulykker i nærheden af Evans City med 3615 beboere. Bakterien smitter via vand og luft, og ofrene bliver sindssyge - og ekstremt aggressive. Militæret erklærer undtagelsestilstand, spærrer byen af, og skyder alle beboere, der forsøger at flygte. Resultatet er en øjeblikkelig borgerkrig, hvor indbyggerne går til angreb på militæret. Det lykkes på mirakuløs vis en af de videnskabsmænd, der har skabt bakterien, at udvikle en vaccine, men i det generelle kaos, der hersker i byen, bliver hans prøver smadret, militæret forveksler ham med civilbefolkningen og han bliver trampet ihjel af sindssyge indbyggere.

The Crazies er mere en politisk katastrofefilm end en gyser; den er hektisk klippet, dialogen er ofte uforståelig, billederne kornede og i mange situationer er den optaget med håndholdt kamera, alle stilistiske virkemidler der understreger hærens manglende kontrol. Allerede i filmens begyndelse demonstrerer Romero sin evne til at skabe dagligdags scener, der drager publikum ind i en spiral af rædsel: Det er aften. Vi ser i slowmotion en syvårig pige med sit hvide plyslam vaske sig. Hendes bror slukker lyset og driller hende. En skygge viser sig ildevarslende bag pigen, og børnene ser deres far smadre køkkenet og sætte ild på huset. I halvmørket ligner den nydelige mand med brækjernet en varulv med glødende øjne, og det lykkes ikke børnene at vække den døde mor. Over det brændende hus viser filmens titel sig: The *Crazies - de sindssyge*.

Sindssygen er selvfølgelig en symbolsk tilstand, en afvigelse fra 'normaliteten'. De sindssyge indbyggere i Evans City er på niveau med zombierne; Begge er uacceptable produkter af et samfund i splid med sig selv, et samfund ude af stand til at beskytte sig mod de våben, det producerer. Respekten for menneskeliv forsvinder i de politiske magtspil, og mod filmens slutning giver præsidenten tilladelse til at bombe Evans City. Til sidst bliver lederen af *Operation Trixie*, som våbnet kaldes, sendt til en nærliggende by Louisville, hvor smitten i mellemtiden er brudt ud. For et par biografgængere lyder historien sikkert bekendt; Wolfgang Petersens thriller *Outbreak* (95) har uden at kreditere Romero kopieret *The Crazies* ned til detaljer som bombeflyet, der kredser over byen, indbyggerne der forgæves forsøger at slippe væk og manglen på vaccine. Men fra at være provokerende upoleret er filmæstetikken nu bolsjeglat og væsentlige elementer i Paul McCollaughs oprindelige historie og Romeros screenplay ændrer sig i en Hollywood version: Smitten gør indbyggerne syge i stedet for sindssyge, militæret skyder kun én civilperson (mod 1500 i *The Crazies*), handlingen har fået tilført en militær skurk (Donald Sutherland) og en videnskabelig helt (Dustin Hoffman), bombeflyet bliver afværget i sidste sekund og vaccinen fundet til sidst. Essentielt samme historie med modsat ideologisk og æstetisk fortegn.

Vampyr uden hugtænder

Martin (78) er Romeros genreoverskridende bud på en moderne vampyrfilm. Nogen gyser er filmen ikke, vi har endnu engang at gøre med et psykologisk drama, et studie i afvigende adfærd. Zombierne var afvigende, de sindssyge i *The Crazies* var afvigende, og teenageren Martin er afvigende. Ligesom *Night of the Living Dead* og *The Crazies* er *Martin* en seriøs social-kritisk film, fortalt med en realisme, der ligger langt fra kommerciel underholdning. Æstetisk er billederne bevidst grovkornede og fotograferingen holdt i en rolig, dokumentarisk stil. Filmen åbner med Martins mord på en smuk kvinde i et tog, et mord begået med injektionssprøjter og barberblade, fyldt med seksuel ekstase. I Pittsburg bliver Martin hentet af sin bedstefar Cuda, som han skal bo hos. "Nosferatu. Vampire. First I will save your soul. Then I will destroy you. I will show you your room," er Cudas første dramatiske ord henvendt til Martin. Men Martin viser sin overtroiske bedstefar, at "there is no magic"; hvidløg, spejle og krucifikser har ingen effekt. Martin og Cruda er imidlertid fælles om at tro, at Martin er født i 1892, at han er et resultat af "the family curse." Filmen er spækket med Martins sort- hvide erindringer fra fortiden, minder (eller fantasier) der refererer til velkendte gysertemaer, slottet, hoben der forfølger vampyren med fakler, den lystne kvinde i sengen...

Det er ikke til at vide om Martin er vampyr. Filmens eneste hugtænder hører til et lejet vampyrkostume, som Martin bruger til at skræmme Cuda på kirkegården.

Martins mord bygger udelukkende på hurtighed, effektivitet og snilde. Men filmen fortæller utvetydigt om en vampyrisk familie, der suger energi af sine egne medlemmer for at holde dem i apatiens let manipulerbare stand. Cudas niece flytter ud, da hun får nok af den fanatiske overtro og den undertrykkende bedstefar. Martin har været fortabt fra starten. Han er offer for sin forkvaklede immigrant-familie, der nægter ham normalitet og kærlighed. Da han søger tilflugt i den ydre verden, møder han også her den blanding af livstørst og livslede, der får de hjemmegående husmødre til at forføre ham for derefter at snitte pulsåren over af ked-somhed. I Martins arbejderklasse holder familier sammen; i middelklassens store villaer går de til grunde. Frustrationer har forskellig årsag og forskellige resultater, men kommunikationen er i begge tilfælde brudt sammen. Martins sidste forbindelse med omverden er hans opringning til en radiotalkshow- vært, der hilser ham velkommen som 'Greven.'

Det er uvist, om Martin er en seksuel psykopat (der bliver en inkompetent morder, efter han har prøvet 'the sexy stuff'), eller om han er vampyr. Filmen holder begge muligheder åbne, og det er sikkert, at vampyrer dør af at få en træstage gennem hjertet. Cuda begraver Martin i baghaven.

Gysets avantgarde

Romero har instrueret flere film end dem, jeg har nævnt her, men *Night of the Living Dead, Dawn of the Dead, Day of the Dead, The & Crazies og Martin* er efter min mening hans vigtigste og mest innovative film. Romero hører til blandt gyserfilmens avantgarde; han eksperimenterer med gysets forskellige fortælle-modi - det skingert psykologiske, det visuelt fysisk blodige, det neddæmpede tragiske - og blander dem til en ny og radikal cocktail. De gamle klicheer bliver til udfordringer og gamle genrer får nye grænser. Kunsten i disse film er instruktørens evne til at overskride, til at være konsekvent kompromisløs, til at være politisk uden at blive dogmatisk. Udforskningen af det 'onde' som en integreret del af vores civilisation er et tema, der løber igennem samtlige fem film. Det 'onde' er ikke de monstrøse figurer - zombier, sindssyge, vampyren - der alle er ofre for manipulation og udnyttelse. Det 'onde' er heller ikke en determinerende fortid, der præger det ansvarsløse voksne individ. Det 'onde' er der-imod en social organisationsform, der langsomt dræber menneskelighed og menneskelig opførsel. Vi kender den godt; den moderne civilisation, her selvfølgelig set med en amerikansk instruktørs kritiske øjne. Men kritikken gælder os alle.

Filmografi (i alle tilfælde instruktion)
Night of the Living Dead (1968) (historie, fotogr., klip.)
There's always Vanilla (1972) (fotogr., klip.)
The Crazies (1973) (manuskript, klip.)
Jack's Wife (1973) (manuskript, fotogr. klip.)
Martin (1978) (manuskript, klip.)
Dawn of the Dead (1979) (manuskript, klip. skuespil)
Knightriders (1981) (manuskript, co- klip.)
Creepshow (1982) (co- klip.)
Day of the Dead (1985) (manuskript)
Monkeyshines (1988) (manuskript)
The Dark Half (1993) (manuskript, exe- producer)

B Ø G E R

BARNELEG

I 1993 kidnappede Jon Venables og Robert Thompson, to drenge på ti år, den toårige James Bulger fra et indkøbscenter i Walton. De tog ham ved hånden og førte ham til et øde jernbaneterræn, hvor de slog og sparkede ham ihjel. Til sidst lagde de ham henover skinnerne og dækkede liget med mursten - hvor det senere blev delt i to af et tog.

"Hvordan kunne det ske, at to mentalt normale drenge på ti år, og af middel intelligens, kunne begå denne forbrydelse, er svært at begribe. Jeg skal ikke være den, der fælder dom over deres opdragelse, men jeg antager, at det forhold, at de har været udsat for voldelige videofilm, kan være en del af forklaringen". Disse var den engelske dommers afsluttende bemærkninger henvendt til pressen og offentligheden efter at juryen havde afsagt deres dom: Jon og Bobby var skyldige i bortførelse og mord. Da de voldelige videofilm ikke indgik i sagens bevismateriale, må dommeren have bygget sin antagelse om sammenhængen mellem drengenes forbrug af videofilm og deres forbrydelse på de rygter, der blev til skråsikre domme i den engelske presse: Tre uger inden mordet på James Bulger havde Jons far lejet gyserfilmen *Child's Play 3 (Barneleg 3)*, hvis monster er dukken Chuck, der ligner en toårig dreng, men er besat af en ond morders sjæl. I en af filmens afsluttende scener er Chucky blevet oversprøjtet med blå maling, slået og sparket og løber henover togskinner i en forlystelsespark.

Sammenhængen synes klar; den toårige James blev også overhældt med blå maling som drengene havde stjålet, han blev også slået og sparket og til sidst lagt på togskinnerne. Det blev aldrig fastslået med sikkerhed, at Jon eller Bobby havde set filmen, eller at de ofte så voldelige film (udover at Jon undertiden så Kung fu film), men en kausal sammenhæng blev konstateret: Den engelske premiereminister John Major kommenterede debatten om James Bulgers død og videovolden med ordene: "Vi må være mere fordømmende og lidt mindre forstående". Og regeringen besluttede at iværksætte en statsstøttet videnskabelig undersøgelse af unge forbryderes seer-vaner.

Fiktionens vold har altid været et omtåleligt emne i USA og især England, hvis videnskabelige forskning indenfor medier og reception har givet varierende konklusioner m.h.t., hvorvidt volden er skadelig. De varierende konklusioner synes at afhænge af forskernes egen overbevisning, deres måde at behandle videnskabelige resultater og deres brug af forskellige teorier. Da leje- og købevideo vandt frem i starten af firserne oplevede England en ren hetz mod *the nasties*, som film med voldelige scener blev kaldt. 'Vold' var og er stadig et tilstrækkeligt vagt kriterium til, at ingen filmdistribu-

tør kan vide sig sikker, før den engelske video-censur BBFC (British Board of Film Censors) har kontrolleret varen. I 1984 fik David Hamilton Grant, direktøren for et videodistributionsselskab, således 18 måneders ubetinget fængsel for at have haft gyserfilmen *Nightmares in a damaged brain* liggende parat til distribution (den var endnu ikke nået gennem censuren)[1]. Filmkritikeren Derek Malcolm, der var indkaldt som vidne, mente at filmen "was not a classic, but well executed." "So was the German invasion of Poland," lød dommerens sylespidse kommentar. Heller ikke denne dommer var i tvivl om skyld, effekt og ansvar. Og i 1985 konkluderede Dr. Clifford Hill i 'Video Violence and Children': "It may well be that all our freedoms are being challenged to an extent unique in history. When the level of the breakdown of social order reaches a certain point a situation is created wherein left-wing revolutions occur or right-wing dictators after the pattern of Hitler may arise and pose as social saviours.[2]"

Sammenhængen mellem fiktionens og virkelighedens vold forsvinder imidlertid, når vi forlader jagten på lette syndebukke og i stedet ser på virkelighedens reelle og komplicerede sociale samspil. Sammenhængen ikke mellem medieforbrug og vold, men mellem social-psykologiske faktorer og vold. Den danske voldsrapport (der ikke indeholder nye undersøgelser, men udelukkende er baseret på tidligere forskning) afviste i marts 1995 enhver direkte sammenhæng mellem fiktionens og virkelighedens vold, et forudsigeligt resultat, som en amerikansk rapport i 1962 udtrykte således: "For some children under some conditions, some television is harmful. For other children under the same conditions, or for the same children under other conditions, it may be beneficial. For most children under most conditions, most television is probably neither particularly harmful nor partucularly beneficial.[3]"

David James Smith er i sin bog 'Når fornuften sover - om James Bulger sagen' hverken interesseret i skyld, ansvar eller syndebukke. Han er ikke interesseret i spørgsmålet om medie-vold. Han drager ingen klare konklusioner, giver ingen nemme løsninger. I stedet prøver han ved hjælp af interviews med vidner, de involverede politifolk og drengenes forældre, via domsudskrifter, retsreferater og politiets rapporter og afhøringsprotokoller at besvare det spørgsmål, enhver af os stiller, når vi hører om Jons og Roberts forbrydelse: Hvad fik disse to tiårige drenge til at begå mord?

Drengenes alder blev fremhævet som et enestående element af politiet, pressen og politikerne, hvilket Smith understreger, at den på ingen måde er: Børn har altid optrådt som grusomme mordere, og det første registrede engelske barnedrab er fra 1748, hvor en tiårig dreng dræbte en femårig pige. Smith nævner en lang række tilfælde af børn mellem fire og tretten år, der der har begået mord. I 1778 myrdede tre piger på otte, ni og ti år en treårig pige, i 1861 bortførte og myrdede to otteårige drenge en dreng på to år, og i vores århundrede er barnedrab en lige hyppig foreteelse. Året før James Bulgers død myrdede to norske fireårige piger et spædbarn, og i 1994 myrdede tre norske børn på fire, fem og seks en af deres legekammerater på fem år.

Hvorfor dræber børn? "Den begrænsede forskning, som foreligger på dette område, antyder, at de fleste unge mennesker, der begår alvorlige forbrydelser - såsom mord, manddrab, voldtægt, mordbrand - har én ting til fælles. De har været udsat for fysiske eller seksuelle overgreb, eller begge dele, og for følelsesmæssige overgreb i deres barndom. Ikke alle unge mennesker, der begår alvorlige forbrydelser, har været udsat for overgreb, og ikke alle, der har været udsat for overgreb, begår alvorlige forbrydelser. Men der er et mønster" (Smith s 11).

Hovedparten af 'Når fornuften sover' går med at lære de to drenge indgående at kende. Robert var måske den, der førte an. I hvert fald var han den hårdest belastede af de to. Hans mor, Ann, var fraskilt, opvokset med tæsk, vejede 125 kilo og alkoholiker. To af hans fire brødre var på børnehjem, fordi de stjal og var uregerlige. Robert havde ingen kontakt med sin far, der havde forladt familien for fem år siden. Jon havde det derimod hverken værre eller bedre end andre børn i Walton, der ligger i Liverpool County. Walton er engelsk arbejderkvarter: Høj arbejdsløshed, højt forbrug af alkohol, høj kriminalitet. Ligesom Robert blev Jons forældre også skilt, da han var fem. Jons mor, Susan, var hidsig og led af depressioner, og Jon kom ikke godt ud af det med sine søskende. Til gengæld havde han et udmærket forhold til sin far, der var langtidsarbejdsløs. I skolen blev både Jon og Robert beskrevet som problembørn; Jon hamrede hovedet ind i væggen, lavede scener og var ekstremt opmærksomhedskrævende, mens lærerne beskrev Robert som et manipulerende barn, en født løgner, der altid gav andre skylden. De pjækkede ofte sammen og stjal. Men ingen af drengene var specielt voldelige. Alt i alt adskiller Jon og Robert sig ikke væsentligt fra andre drenge i Walton eller Ishøj eller et andet arbejderkvarter. Og alligevel er de nu Englands mest berømte lystmordere, der dræbte for fornøjelsens skyld.

Mord er verdens bedste reklame. Mord sælger aviser og romaner, og får os til at tænde vores tv. Og paradoksalt nok identificerer vi os mest med mordet, når det forekommer mest umenneskeligt, ja, da sælger det netop bedst. Vi forestiller os at mennesker, der begår mord, er enestående; enten enestående afstumpede eller enestående intelligente, en slags overmennesker som Ted Bundy eller Hannibal Lector. 'Når fornuften sover' afdækker to personer og to familiebaggrunde, der nok er belastede, men ikke usædvanlige. Ikke enestående nok til at give en kausal forklaring. Der er ikke andet end et letgenkendeligt socialt mønster, det samme der præger danske voldsforbrydere.

'Når fornuften sover' bliver en vedkommende bog, fordi Smith hele tiden forsøger at forstå det uforståelige uden at drage konklusioner på læserens vegne. Uden at undskylde og uden at anklage. Uden syndebukke og forsimplede forklaringer.

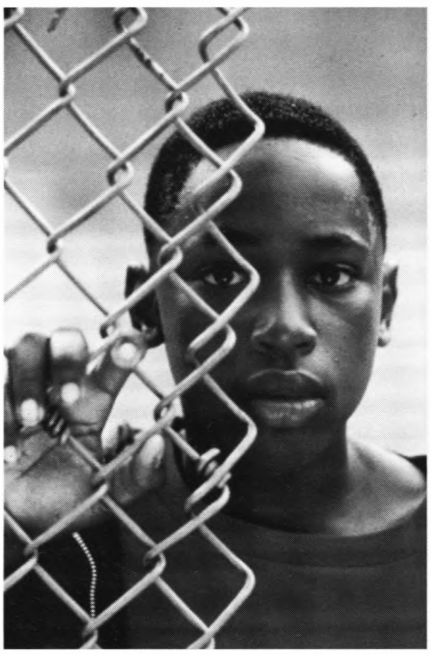
Rikke Schubart

David James Smith: **Når fornuften sover - om James Bulger sagen.** KLIM 1995. 258 sider. Kr. 250,-.

1. Se John Martin. 1993. *The Seduction of the Gullible: The Curious History of the British »Video Nasty« Phenomenon.* Sheffield: Procrustes Press, s 200.
2. Geoffrey Barlow & Alison Hill (eds). 1985. *Video Violence and Children,* s 170. London: Hodder and Stoughton.
3. Schram, Lyle & Parker. 1962. *Television in the Lives of our Children.*

Muriels bryllup (Muriel's Wedding) Australien 1994. I: P.J. Hogan. Medv: Toni Collette, Bill Hunter, Rachel Griffiths. Premiere: 12.05.95.
Unge, lidt kraftigt byggede Muriel, der elsker ABBA's musik, er led og ked af sit liv hjemme hos sine dovne søskende, sin apatiske mor og korrupte politikerfar. Hendes store drøm er at blive hvid brud i et stemningsfuldt bryllup, men den enerverende, arbejdsløse hverdag i provinsbyen er overhovedet ikke spor romantisk. Hun stikker af til Sidney, møder en gammel skoleveninde, der modsat de andre gimper vil kendes ved hende, får et job, og endelig skifter hun navn for at markere bruddet med sit gamle liv. Og med eet, gennem en simpel kontaktannonce, har Muriel den hovedrolle i det helt store kirkeshow, som hun altid har fantaseret om. Men nogle kedelige begivenheder hjemme får hende til at indse, at i livet giver de lette genveje sjældent adgang til den sandeste lykke. Hogan har med en flot, kontrolleret blanding af komedie og drama skabt en underholdende debutspillefilm, dybfølt og ærlig, pakket med en menneskekærlighed, som metervareindustrien aldrig kan levere tilsvarende.

Ole Steen Nilsson



Death and the Maiden (...), USA 1994. I: Roman Polanski. Medv: Sigourney Weaver, Stuart Wilson, Ben Kingsley. Premiere: 30.06.95
Filmen er baseret på teaterstykke af Ariel Dorfman, og der er temmelig meget 'filmet teater' over den. Men samspillet mellem de tre eneste medvirkende er stærkt og medrivende. Konflikten går på, at en kvinde mener at genkende et menneske, hendes mand pga. en tilfældighed bringer med hjem, som den torturbødel, der 15 år tidligere pinte hende under et fængselsophold i hendes militærjuntastyrede, latinamerikanske hjemland. Kvinden har behov for hævn, men ægtemanden har svært ved at acceptere hendes selvtægt. Stykket har tidligere været opført herhjemme under titlen 'Pigen og Døden'.

Maren Pust

Fresh (...), USA 1994. I&M: Boaz Yakin. Medv: Sean Nelson, Giancorlo Esposito, Samuel L. Jackson, N'Bushe Wright, Ron Brice. Premiere: 09.06.95.
Boaz Yakin, der både har skrevet og instrueret *Fresh*, er endnu ikke særlig kendt i Danmark - han skrev ganske vist manuskript til *Koldt bly og varme øretæver* (90), som Clint Eastwood både instruerede og medvirkede i. Men ellers har vi ikke set noget til ham. Vi kender til gengæld produceren, Lawrence Bender, ganske godt, han stod nemlig også bag de to Tarantino film, *Håndlangerne* (92) og *Pulp Fiction* (94). *Fresh* foregår i et barskt, fortrinsvis sort kvarter i en storby i USA. Nogle vælger at sammenligne med *Boyz N the Hood* (91) i forsøget på at genrebestemme filmen - men der er langt mere 'Tarantino' end der er 'Singleton' over Yakin. Storbyelendigheden og dens sølle skæbner er ikke målet, men midlet til at fortælle en god historie. Kvarteret er en kulisse, hvilket tydeligt fremgår i filmens begyndelse, hvor scenen bygges op med først ét hus, så flere. Plottet er ligeså intrigefyldt og underfundigt som et skakspil, og det er ikke tilfældigt, at filmens hovedperson, den 12-årige Fresh, er supergod til dette spil. På en måde er der lidt superhelt over Fresh, hvilket da også passer meget godt sammen med, at Yakin tidligere i sin karriere har skrevet et filmmanuskript med udgangspunkt i en af figurerne fra Marvel Comics. Fresh bruger sin unge alder og sin spinkle krop som den perfekte camouflage for sit hemmelige våben: Hjernen. Ved hjælp af det hemmelige våben bekæmper Fresh kvarterets narkogangstere, der sprøder død og terror blandt de ellers skikkelige indbyggere. *Fresh* kan varmt anbefales.

Maren Pust

Mord mellem venner (Shallow Grave), Skotland 1995. I: Danny Boyle. Medv: Kerry Fox, Christopher Eccleston, Ewan McGregor. Premiere: 02.06.95.
Danny Boyle har trådt sine barnesko indenfor teatret, og siden har han haft fingre i TV-produktioner så som adskillige afsnit af den udødelige 'Inspector Morse'. Her har han begået en rimelig vellykket psykologisk thriller baseret på et troværdigt samspil mellem plottets tre hovedfigurer. Enhver, der har prøvet at søge optagelse i et bofællesskab, ved hvor modbydeligt, det er at lade sig grille af de heldige skiderikker, der allerede har et sted at bo, og som derfor tillader sig at udsætte nye ansøgere for alverdens prøvelser. De tre hovedpersoner i *Mord mellem venner* giver ordet 'ondskabsfuld' en helt ny dimension, men de får heldigvis lov at betale for det. En dag står de nemlig med et lig og en masse penge, som de mildest talt har svært ved at finde ud af, hvad de skal gøre ved. Selvom filmen overfladisk set ikke bidrager til kunstarten med nogen synderlig originalitet, så tilføjer den alligevel nye krumspring i måden at lade personerne reagere overfor hinandens evigt skiftende og altid modsatrettede udstråling. Det er *her* filmen har en styrke - og ikke i den forudsigelige alle-får-hvad-de-har-fortjent slutning, eller i de voldstunge plotforviklinger.

Jack Stevenson

Kærlighedens sande natur (Love and Human Remains) Canada 1993. I: Denys Arcand. Medv: Thomas Gibson, Ruth Marshall, Cameron Bancroft. Premiere: 17.03.95.
Instruktøren af *Jesus fra Montreal* kaster her et både ironisk og sympatisk lys på et par 30-åriges besvær med kærlighedslivet i en canadisk industriby. David og Candy deler lejlighed sammen, men ikke seng, selv om de begge er ude efter en partner - han er homoseksuel, mens hun definitivt finder ud af, at hun ikke er til sit eget køn. Parallelt løber en historie om en massemorder, der er tæt på dem begge. Denne handlingstråds spændingsmomenter og morale har godt nok indflydelse på hovedpersonernes verden og indbyrdes forhold, men den står tilbage som det svageste led. Imidlertid efterlader Arcands klare humanisme et varigt indtryk. Instruktørens formår med ret få midler samt en egen, underliggende varme og humor at gøre David og især Candy (spillet af Ruth Marshall) levende, elskelige og vedkommende.

Ole Steen Nilsson

Dødens kys (Kiss of Death) USA 1995. I: Barbet Schroeder. Medv: David Caruso, Nicolas Cage, Samuel L. Jackson. Premiere: 26.05.95.
90'erne har haft mange genindspilninger. Det er ikke noget under, at flere stammer fra film-noir-perioden. *Kiss of Death* havde et ganske godt originalmanuskript af Ban Hecht og Charles Lederer, indspillet af Henry Hathaway i 1948 (da. titel *Dyrekøbt*). Det er blevet en yderst kompliceret og temmelig forrået i 90'er versionen, hvor hele miljøet er rykket over i skrotmafiaen. Der er optræk til spændende fotografering (Luciano Tovoli) og godt håndværk i starten. Men efterhånden får vi for meget Barbet Schroeder. Manuskriptet har man trods alt ikke helt fået spoleret. Richard Widmarks psykopati (bl.a. det noksom bekendte irrationelle drab på damen i rullestolen, samt den barnlige gnækken) repeteres klogeligt ikke. Nicolas Cage har dyrket bodybuilding og taget på i De Niro'ske dimensioner for at lægge andre facetter til sin fornuftigt dæmpede Widmark-variant, der heldigvis heller ikke peger hen mod Tarantino-opkog.

Carl Nørrested

And The Band Played On (...), USA 1994. I: Roger Spottiswoode. Baseret på roman af: Randy Shilts. Medv: Matthew Modine, Alan Alda, Richard Gere, Lily Tomlin. Premiere: 21.07.95.
En af de få grunde til at se en film som *Outbreak* skulle da lige være for yderligere at understrege genialiteten i *And The Band...* Sidstnævnte gennemgår fuldstændig usentimentalt AIDS-virusets historie fra den første mistanke om en ny, dødelig sygdom til opdagelsen og navngivningen af viruset. Filmen gør meget ud af at afsløre egoisme, fordomme og dumhed hos forskere og politikere - navnlig Ronald Reagan. Selvom vi ved, at slutningen endnu ikke kan laves 'happy', er filmen spændende som en anden 'whodunit'. Faktisk har den analoge træk til Stones *JFK* (91), men vælger klogeligt at droppe violinerne, kærlighedshistorien og de sukkersøde 'family values'. *And The Band Played On* anbefales som modvægt til fordummende underholdning.

Maren Pust

GINGER ROGERS 1911-1995

Ginger vil naturligvis først og fremmest blive husket for sit samarbejde med Fred Astaire, med hvem hun dansede og steppede igennem ti film. Parret var eksemplarisk i deres tilsyneladende sorgløse og professionelle stil, og lige hvad det depressionsplagede amerikanske publikum manglede: Rigdom, lykke og Gershwin! Skønt Ginger Rogers gerne ville vise et dramatisk talent, og da også blev belønnet for det med en Oscar-statuette for filmen 'Kitty Foyle' (i 1940), bliver det nu nok som comedienne og musicalstjerne hun huskes. I dette rollefag hørte hun til blandt de allerstørste, hvilket hun viste i bl.a. 'Stage Door' (35), 'Bachelor Mother' (37), 'Lady in the Dark' (44) og 'Monkey Business' (52). Hun besad en art raffineret snusfornuft, og var hvad man på amerikansk betegner som 'a tough cookie'!

Claus Kjær