DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

KOSMORAMA

214 * VINTER 1995 * 41. ÅRGANG * KR. 50

RADFORD * VAN SANT * LEVY
SCORSESE * CROSSDRESSING
FREUD * BENJAMIN CHRISTENSEN

100 ÅR MED FILMENS HELTE

PÅ SIDE 2 PRÆSENTERER VI BUCK JONES – EN AF DE POPULÆRESTE COWBOY HELTE NOGENSINDE. HAN FØDTES 1891 OG OMKOM VED EN STORBRAND I BOSTON I 1942. HER FÅR VI HAM PÅ SIN FANTASTISKE SILVER.

Klip side 4

Henrik Uth Jensen anmelder Michael Radfords 'Postbudet' side 6

Kim Foss anmelder Jefery Levys 'S.F.W.' og Gus Van Sants 'To Die For' side 8

Henrik Rytter anmelder Wong Kar-Wais 'Chungking Express' side 10

Filmens fødselsdag – stort arrangement i Eksperimentariet side 13

På 'En personlig rejse med Martin Scorsese gennem amerikansk film' side 14

Maskulinitet i kvindeklæ'r – om crossdressing i Hollywood komedien side 19

Freud, psykoanalysen og filmen – et essay om Freud og filmen side 28

Der er jo altid en Middelmaadighed ved Haanden – om Benjamin Christensen side 38

Kosmorama Night – Herzogs 'Lessons of Darkness' og 'Bells from the Deep' side 44

Kosmorama Night – vi fejrer Elizabeth Taylors fødselsdag med 'Xy and Zee' side 45

Værd at se: Ken Loachs 'Land & Freedom', Bryan Singers 'The Usual Suspects' og Victor Erices 'Kvædetræets Sol' side 46

Bøger: Dan Nissen anmelder antologien 'Ind i filmen' side 50

TJEK side 51

Forsiden: *Fra Benjamin Christensens Hollywood film 'Mockery' (27).* Denne side (fra oven): *Nicole Kidman i Gus Van Sants 'To Die For' (95). Jack Lemon og Tony Curtis i 'Ingen er Fuldkommen' (59). Michael Caine og Elizabeth Taylor i 'Xy and Zee' (72). Gabriel Byrne (tv) er 'The Usual Suspects' (95).*

KOSMORAMA

214 * Vinter 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.

EFTERÅR '95

Efterårets Copenhagen Filmfestival - den femte i alt - var særdeles vellykket, fordi mange forskellige initiativgrupper nu har slået sig sammen under paraplyen. Som et nyt initiativ viste Filminstituttet 11 nye, ikke importerede europæiske film i kamp om en såkaldt Asta Nielsen-pris, hvor vinderfilmen sidenhen skal importeres. Den pris tilfaldt rimeligt Cathal Blacks irske film *Korea* (95), og instruktøren blev hentet over til København under forløbet. En anden kandidatfilm, Wim Wenders' *Lisbon Story* (94), dukkede ikke som lovet op, men jeg tør da godt betro Kosmoramas læsere, at den er en udsøgt stinker.

Den mest spændende nyskabelse var Film fra syd - via distributørerne fra Manden med kameraet, Palle Vedel og Mikael Opstrup, der viste film fra lande, som vi sjældent ser film fra (Afrika, Chile Haiti, Hong Kong, Indien, Iran, Mexico, Sydkorea) og film, som nok ikke havde nået biografen fra det nu mere bekendte Kina, såsom He Jianjuns socialrealistiske Postman (94). Seriens egentlige kup var at vise den Sydkoreanske zenbudhistiske anskuelsesfilm *Hvorfor drog Bodhi Dharma mod Øst?* (89).

Mr. Surpan Sen fra filmbrancheorganet Film Federation of India mødte op og viste 1994's største kommercielle succes *Aankhen* - en film, der er blevet set af 20 millioner tilskuere *pr. dag* i en periode over et år. Denne pragtfulde kitschfilm blev sidenhen vist hver søndag i oktober for et veloplagt publikum - heraf mange danskere - i Gloria. Nu begriber jeg slet ikke hvorfor ingen tager sig af den indiskdanske *Kærlighedens melodi*. Desuden udløste festivalen en senere biografpremiere på Hong Kong filmen *Teracotta-krigeren* (90) med Zhang Yimou og Gong Li som actionhelte.

Indenfor Copenhagen Filmfestivals traditionelle tiltag arrangerede Jill Byrnit og Lasse Soll Sunde Gay & Lesbian Film i Palladium. Niveauet var flot, selvom jeg var skuffet over Gregg Arakis amerikanske ungdomsportræt *Totally F***ed Up* (93). Jeg kan blot så håbe på, at hans *The Doom Generation* (95) bliver vist i Natfilmfestivalen.

Til gengæld skal de sædvanlige ris falde over Filminstituttets filmuge - denne gang Spanien. Man skal lede længe efter så umotiveret et udvalg på intet mindre end 10 film indledt med Aragons ligegyldige *El Rey del Rio* (95). Kun de biografarrangerede spanske serier med Almodovar og Victor Erice kunne aftvinge interesse. Efter af have stejlet over idiotien i Filminstituttets filmuger de sidste 15 år, kom der i 1995 heldigvis alternativer op at stå. Huset og Øst for Paradis arrangerede således i oktober en forbilledlig græsk filmuge samlet og godt indledt af kritikeren Elias Kanellis, der tog sig af et repræsentativt tværsnit af græsk film i de sidste 20 år. Hvem kender fx Nico Papatakis, som ikke desto mindre er bagmand for både Genets *Un Chant d'Amour* og Cassavettes *Shadows*. Huset og Øst for Paradis arrangerede derefter i november en ligeledes velmotiveret islandsk filmuge. Det tegner rigtig godt.

Carl Nørrested

PASOLINI

Den 3. november i år var det tyve år siden den forkætrede instruktør og forfatter Pier Paolo Pasolini blev fundet myrdet i Ostia udenfor Rom. Selvom der var mange ubesvarede spørgsmål omkring mordet, blev en 17-årig trækkerdreng hurtigt dømt for forbrydelsen. Venedig festivalen havde i år verdenspremiere på Marco Tullio Giordanas fremragende drama-dokumentariske film om mordet, *Pasolini - en italiensk forbrydelse*, der har foranlediget, at hele sagen nu skal genoptages. Romansk Filmklub kan lørdag den 9. december kl. 13.30 invitere på foredrag af forfatteren Lars Bonnevie med titlen 'Hvem myrdede Pasolini?' Efterfølgende vises Pasolinis spillefilmsudgave af *Matthæusevangeliet* (64) og kortfilmen *La Ricotta* (63). Arrangementet løber af stablen i Filmmuseets biograf. Yderligere information hos Bent Johannsen, tlf. 31 35 80 34.

Kim Foss

Orson Welles, 1966.

NYT OM ORSON WELLES

Hvad skete der egentlig med Welles efter *F for Fake* - perioden 1975 til hans død i 1985? Dette spørgsmål bliver belyst i Vassili Silovic's dokumentarfilm *Orson Welles: The One Man Band*, som havde verdenspremiere ved Venedigfestivalen i år.

Filmen har en interessant baggrund. Den er instrueret af sloveneren, Vassili Silovic, og skrevet sammen med Roland Zag, der er producent for Medias Res i München. Zag har gjort sig bemærket med dokumentarfilm om musik i selvsamme firma. Som filosofistuderende i Tyskland arbejdede Silovic med TV-dokumentarstof for Medias Res, bl.a. *Between Cinema and Concert - Portrait of Nino Rota* (83) samt et portræt af den franske poseur og modemand fra århundredeskiftet, Paul Poiret. Poirets selvskabte image rimede netop med den positur Willes fremtrådte med i *F for Fake*. Det var udelukkende en ydre fascination, ikke en grundig forsken, der satte Silovic igang med Welles-projektet. Han satte sig i forbindelse med Welles' elskerinde, kroatieren Oja Kodar, som var i besiddelse af hele Orson Welles' efterladte filmoeuvre.

Oja Kodar har haft småroller hos Vadim og Jacques Becker og mødte Welles under indspilningen af *Processen* (62). Siden da fungerede hun som hans medarbejder og co-producent. Mest kendt er hun for en af de ledende roller i F for Fake, men hun har selv forsøgt sig som instruktør med et portræt af Venice, L.A. i Jaded (89) og en film om krigen i Kroatien for RAI3, *A Time to...* (93). Kodar har igennem adskillige år forsøgt at slå mønt af de så godt som fuldendte Welles-projekter *The Deep* (69) og *The Other Side of the Wind* (70). Laurence Harveys enke har nægtet, at man lader hendes mands stemme dubbe ved supplerende rygoptagelser til *The Deep*. Harvey døde i 1973 og filmen blev genindspillet 1989 i Australien af Phillip Noyce som *Dead Calm* (Døden ombord).

The Other Side of the Wind forekommer langt mere interessant - ja, den er ligefrem en slags opdatering af *Citizen Kane* til 70erne. Welles' alter ego, Jake Hannaford (John Huston), mindes tilbage under sin forestående død til sin sidste store fødselsdag, hvor han blev hyldet af universitetets filmskoleelever, mens en smart instruktøropkomling (Peter Bogdanovich) søger at stjæle billedet. De forsamlede gæster skal se mesterens seneste opus, som man faktisk ikke tror på eksistensen af - og slet ikke, da der belejligt for myten sker et strømsvigt. Da gruppen på fellinisk vis begiver sig ud for at vise filmen i en nærliggende drive-in bio, står solen uforskammet op. Måske en joke, men citatet fra fødselsdagen med usædvanlig rap montage lover godt. Kun drive-in sekvensen mangler i det ellers færdigklippede originalnegativ. Den iranske co-producent, som rygtet vil vide, er den forhenværende shahs svoger og medproducent på *F for Fake*, nægter stadig at udsende filmen.

Orson Welles: The One Man Band viser adskillige citater fra mere eller mindre vellykkede strandede projekter, bl.a. hans aldrig udsendte TV-serier *The Magic Show* og *The Orson Welles Show*. Natfilmfestivalen '96 har planlagt at programsætte filmen.

Carl Nørrested

NY FILM OM DREYER

På filmens 100-års fødselsdag får Torben Skjødt Jensens dramadokumentariske film om Carl Th. Dreyer premiere i mesterens gamle biograf, Dagmar - og i Cafebiografen i Odense samt Øst for Paradis i Århus.

Om tilblivelsen af filmen kunne man allerede læse i Kosmorama nummer 212, hvor Prami Larsen, der er en af medarbejderne på filmen, fortalte om sine personlige oplevelser med henholdsvis den store Mester og den aktuelle film.

Carl Th. Dreyer - Min metier (96) er bygget op omkring henholdsvis udsagn fra mennesker, der har været tæt på og kendt Dreyer, og illustrerende sekvenser fra selve Dreyers film. Dertil kommer et knap så dokumentarisk element, hvor instruktøren går ind med sine egne oplevelser af arven fra Dreyer - korrespondance, fotografier, notater m.m.

Filmen varer 96 min., og manuskriptet er skrevet af instruktøren i samarbejde med Parmi Larsen efter ide af Lars Bo Kimergård. For fotograferingen står Harald Paalgard.

Maren Pust

Carl Th Dreyer - Min metier, DK 1996. I: Torben Skjødt Jensen. Premiere den 28.12.96.

Torben Skjødt Jensens personlige tolkning af mennesket Carl Th. Dreyer.

Postbudet, poeten og skønheden

Afsked med den fremmede i Michael Radfords Postbudet.

af Henrik Uth Jensen

Skuespilleren og instruktøren Massimo Troisi fik sin sidste rolle som en moderne Cyrano i vennen Michael Radfords *Postbudet*, men egentlig ønskede Radford allerede at bruge skuespilleren til hovedrollen i sin instruktørdebut *Another Time Another Place* (83), hvor italienske krigsfanger vender op og ned på livet i det yderste, ugæstfrie Skotland. Der trækker op til storm, da den skotske kulde og den italienske varme støder sammen, og en gift kvinde indleder en affære med den ene af de fremmede. Ligesom italienerne er fremmede i denne film, bliver Winston Smith i Radfords næste film *1984* (84) i allerhøjeste grad fremmed for sit eget samfund. Et samfund, der kun kan opretholde sig selv ved at kontrollere de to ting, der skaber individet - nemlig ordene og seksualiteten. I Radfords tredje film *Farligt forfald* (87) er englænderne i 1940'ernes Kenya en fremmed livsform, der langsomt går til i egen dekadence.

I disse tre film er den fremmede nøglefiguren, mens en manglende evne til at tilpasse sig bliver skæbnesvanger. *Postbudet* lægger sig i forlængelse af tematikken i de tidligere film, men med en helt ny indgangsvinkel til stoffet.

Midlertidigt postbud med cykel søges. Stedet er en lille italiensk ø. Året er 1952. Mario er en lidt sendrægtig ungkarl, der ikke har lyst til at blive fisker som sin far. I stedet får han arbejde som postbud for den nyligt arriverede eksildigter Pablo Neruda. Han bringer denne breve fra hele verden og undrer sig over, at de alle kommer fra kvinder. Med tanke på poesiens effekt på kvinder kaster Mario sig over Nerudas digte. Efterhånden som han staver sig igennem værkerne, trænger han ind i en ny verden. Han trænger sig også langsomt ind på den berømte digter, der lærer ham om metaforer og den poesi, der ligger latent i verden. Da han selv vil være digter, giver Pablo ham følgende råd: 'Gå langsomt langs kysten ned til bugten.' Her opdager postbudet, at verden er et arsenal af metaforer. De kommer bare først til live, når man oplever den.

Mario møder den skønne Beatrice, der betjener ham i den lokale bar uden at han er i stand til at ytre andet end: 'Hvad hedder du?' Hun svarer, og han gentager mundlamt: 'Beatrice Russo!' Der er ikke meget poesi over den samtale, men igen bliver ordene ladet med mening, og Beatrice bliver for ham en slags kærlighedens metafor. Og navnet - Beatrice Russo - bliver for ham øens egentlige under. Han søger straks hjælp hos poeten, der dog ikke uden videre kan skrive et kærlighedsdigt til en kvinde, han ikke elsker, ja end ikke har mødt, så Mario må gøre det selv. Han fanger hende en stille

stund ved havet og overdænger hende med metaforer. Og miraklet indtræffer: Det virker.

Uheldigvis har Beatrice en gammel tante, der vogter hende som en drage, og ikke anser Mario for et passende parti. Hun opsøger oprørt poeten. 'Han har tændt hende som en ovn med sine metaforer.' Poeten forsøger at slå det hen, men når en mand har rørt dig med sine ord, er hænderne ikke langt væk. Og ganske rigtigt: Mario bliver gift med sin Beatrice. Hvis *Postbudet* havde været en ordinær kærlighedshistorie, kunne filmen passende slutte her, men det er historien om venskabet mellem to mænd.

På bryllupsdagen kommer den glædelige meddelelse, at Pablo kan vende tilbage til Chile. Han forlader sit eksil og sin ven, der står alene tilbage med sin kone, sin 'svigermor' og sin kommunistiske chef, der ligeledes lidenskabeligt dyrker digteren. Der går år, uden at de hører noget fra poeten, og Mario må erkende, at de to aldrig skal mødes igen.

Sammen med chefen indspiller han et bånd med øens lyde til poeten. Små og store bølger, vinden i buskene, lyden af en stjernehimmel og den endnu ufødte Pablitos hjertebanken. Et slags poetisk grundmateriale, som gennem digteren er blevet synligt for postbudet. Han har lært at se verden. Ligesom han har bragt digteren breve fra verden, har denne bragt ham verden.

Verden som metafor

Inden Beatrice træder ind i postbudets univers, rejser han det essentielle spørgsmål, om verden er en metafor for noget andet? Digteren bliver svar skyldig og lover at tænke over det til næste dag, men da først Mario har mødt Beatrice, mister han interessen for spørgsmålet. De to venner glemmer spørgsmålet, men den opmærksomme tilskuer bemærker, at filmen alligevel giver et svar. En akademisk anlagt kritiker kunne her passende udfolde betydningen af metaforer for en forståelse af verden, men vi vil nøjes med at konstatere, at mens poeten viser sprogets kraft, viser kvinden 'sprogets begrænsning. Hun ér den verden, poeten griber efter.

Venskabet

Digteren er en verdensborger og tilpasser sig let. Modsat Radfords tidligere hovedpersoner er Pablo ikke i konflikt med sin omverden, så selvom han lever i eksil i et fremmed land og en fremmed kultur, er han ikke i egentlig forstand fremmed. I Antonio Skármetas romanforlæg 'Brændende tålmodighed' udspiller handlingen sig på digterens chilenske hjemegn. Med omplantningen til Italien betoner filmatiseringen den geografiske og mentale afstand mellem poeten og hans omgivelser og styrker dermed skildringen af hans venskab med postbudet. Også alderforskellen mellem de to er mindsket. Dels er hovedpersonen modsat bogens Mario ingen teenager, og dels er handlingen flyttet tilbage til 1952, hvor den virkelige Neruda faktisk boede i Italien. Den geografiske omplantning betyder også en fornuftig nedtoning af den politiske og historiske baggrund, ligesom også forlæggets underfundige humor og saftspændte erotik trænges i baggrunden af ordenes rikochetteren mellem de to mænd. Det drejer sig ikke længere om en fremmed, der ikke kan komme overens med omgivelserne, men om det umage venskab mellem to mænd, der på overfladen intet har tilfælles.

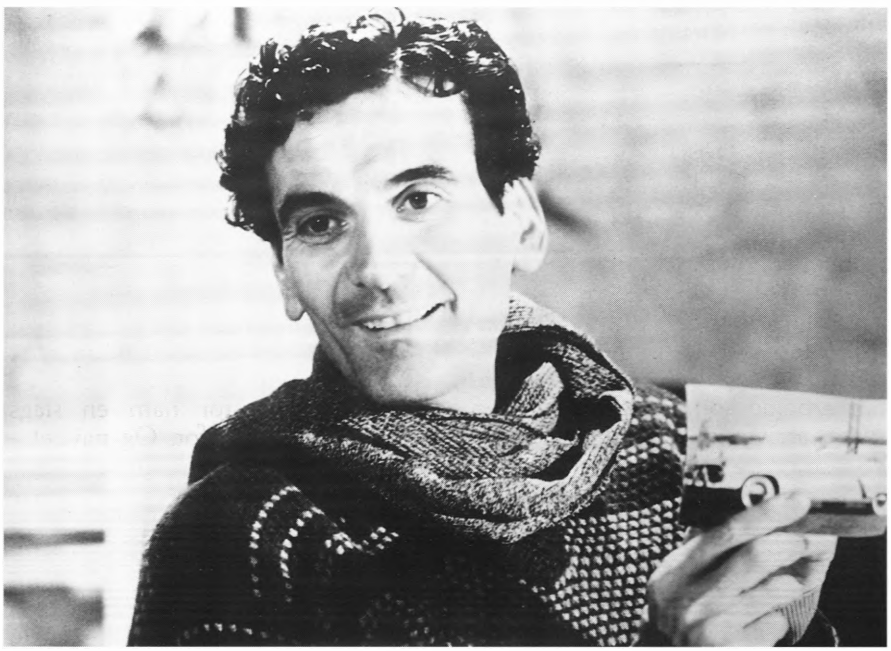
Beatrice beklager sig inden brylluppet over, at det er vigtigere for Mario at have Pablo som forlover end hende som brud. Heri fanges ironisk filmens kerne: Den viser os påny, at et venskab kan være ligeså dyrebart som et kærlighedsforhold.

Hvor de tre første film tager udgangspunkt i den fremmede, er udgangspunktet nu den, som han møder. Venskabet er langsomt blevet bygget op, og så drager den fremmede bare bort. Det skaber en situation, vi vel alle genkender, men som man på film kun møder i tragiske og halvpatetiske *slutninger*, som i f.eks. *Shane, den tavse rytter*. Det er den situation, der bedst kan opsummeres med et tvivlende: 'Livet går videre.' Her ser vi bare hvordan.

Mario forsøger at udfylde tomrummet efter den fremmede med sin digtning og sine lydoptagelser, mens han overvejer, om han har forvekslet et bekendtskab med et venskab. Vi forstår, at det har han ikke, og skønt de to aldrig mødes igen, er den fremmede aldrig langt borte i hans tanker.

Postbudet er naturligvis tilegnet Massimo Troisi. Selvom han efterlader et tomrum, ingen film kan udfylde, kunne man vanskeligt forestille sig et smukkere og mere passende punktum.

Massimo Troisi får hjælp af Philippe Noiret til at indtage den indtagende Maria Grazia Cucinotta (forrige side). Herunder: Massimo Troisi som postbudet.



Postbudet (Il Postino) Italien-Frankrig 1994 I: Michael Radford. M: Anna Pavignano, Michel Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli & Massimo Troisi (efter Ardiente Paciencia af Antonio Skármeta). P: Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori & Gaetano Daniele. F: Franco di Giacomo. Kl: Roberto Perpignani. Mu: Luis Enrique Baraldi. Medv: Massimo Troisi, Philippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta. Længde: 108 min. Udl: Buena Vista International. Premiere: 12. Januar 1996.

Mediemassage

Andy Warhols forslidte dictum, at 'i fremtiden vil alle være berømte i 15 minutter' passer perfekt på to ellers vidt forskellige skildringer af den mediefikserede amerikanske hverdag i 90'erne.

af Kim Foss

Jefery Levys *S.F.W.* (So Fucking What) er beretningen om den usoignerede lemmedasker Cliff Spab (Stephen Dorff, sidst set i *Backbeat*), og hans modvillige vej til berømmelsens tinder. Under et besøg i den lokale drugstore Fun Stop tages han, sammen med fire andre kunder, som gidsel. Det fremgår ikke hvilket ærinde de fire maskerede terrorister er ude i, men de har helt i tidens ånd udstyret sig med videokameraer, og drømmer kun om én ting: at komme på tv i den bedste sendetid. Det kommer de så, og i de 36 dage dramaet står på kan befolkningen fra nærmeste hold følge gidslernes desperate situation. Spab og lillepigen Wendy (Reese Witherspoon) overlever som de eneste, og er gefundenes fressen for de grådige medier. Navnlig Spabs so-fucking-what attitude vinder popularitet, og hans trodsige slagord bliver snart den misfornøjede nations nye mantra.

Spekulativ nonsensfilosofi

Skulle nogen være i tvivl, så er det naturligvis ondsindet satire, der her er tale om. Desværre sker det samme som i Oliver Stones endnu mere excessive, men tematisk beslægtede *Natural Born Killers*: filmen kommer selv til at ligge under for den kynisme, der tages under behandling. Det er med al tydelighed medierne og den accelerende mediefiksering, der er ondets rod, men heller ikke ofrene for disse mekanismer skildres med særlig sympati. Folket lader sig forføre af Spabs nonsens-filosofi, der dybest set går ud på, at alt kan være lige meget. Instruktøren nærer tilsyneladende ikke større respekt for den brede befolkning end BTs reklamefolk, der anbefaler, at man køber deres avis, for 'så sker der da noget'. Da den ensomme teenager Barbara Wyler (Amber Benson) sårer Spab og Wendy ved et attentat, sluttes cirklen. Spab er tilbage i sin hverdag som ussel repræsentant for hvad filmen kalder Pepsi-generationens mørkere sider (en slet omskrivning

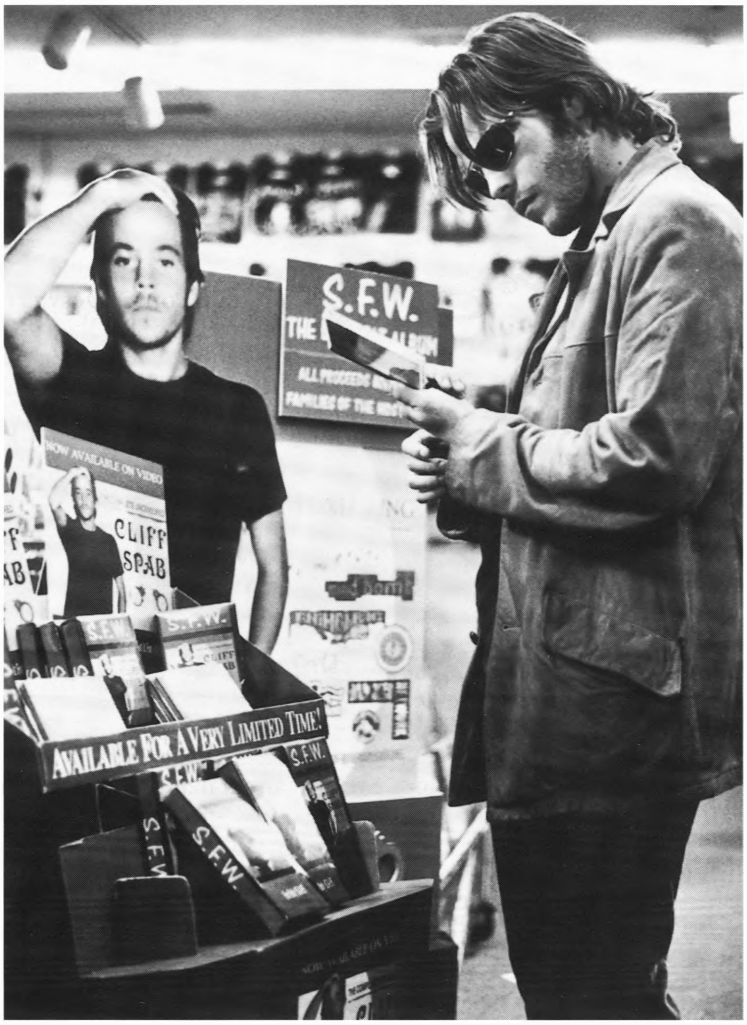
af Generation X, filmens primære målgruppe). Nu er Barbara den nye mediedarling, og hendes fladpandede opgør med Spabs nihilisme bliver tidens løsen. Skal man være positiv, så har *S.F.W.* lidt af B-filmens campede charme, men ellers er det overbudspolitik på samtlige planer: en frenetisk fortalt historie, karikerende overspil og et dundrende moderigtigt grunge og heavy-soundtrack.

Do or die...

Gus Van Sants seneste opus *To Die For* er alt det *S.F.W.* gerne ville være: en hip og velspillet sort satire, der med vid og bid tager mediernes amokløb under kærlig behandling. Van Sant skuffede fælt med sin forrige film *Even Cowgirls Get the Blues* ('93), men er her tilbage med sit hidtil stærkeste udspil. Nicole Kidman spiller den vordende TV-journalist Suzanne Stone, der er fuldkommen skruppelløs i sin galoperende skærmliderlighed. I et svagt øjeblik falder den beregnende isdronning for arvingen til lillebyens pizzarestaurant, den smukke, men ikke særligt vakse Larry Maretto (Matt Dillon). Under bryllupsrejsen tager han på dybhavsfiskeri, mens hun går til middag med en højtstående TV-person (George Segal), der uden de store falbelader forklarer hvilke sexuelle ydelser, der kræves af en ung kvinde, hvis hun vil nå til tops i Showbiz. Ikke så snart er brudeparret tilbage i hverdagen, før Suzanne får gjort noget ved sine professionelle ambitioner. Hun snakker sig til et job på den lokale TV-station WWEN i hjembyen Little Hope, hvor hun hver aften præsenterer vejrudsigten. Samtidig bombarderer hun sin chef med idéer og udkast til produktioner af den ene og den anden art, og får også søsat en dokumentarfilm med titlen *Teenagers Speak Out!* Hendes ærgerrighed må naturligvis kollidere med Larrys småborgerlige drømme om at stifte familie og overtage faderens restaurant. Med Karen Blixen siger Suzanne 'hvis man vil rejse ud og finde den hellige gral, kan man ikke have barnevogn med'. Hun forfører i stedet Jimmy (Joaquin Phoenix, lillebror til River), en af de tre lettere debile teenagere, der medvirker i hendes dokumentarfilm, og tilbyder ham og hans ven tusind dollar og nogle CD'er for at myrde Larry. Da Suzanne langt om længe bliver berømt og kommer på landsdækkende TV, er det i en helt anden rolle end den hun havde tiltænkt sig.

Americana

Van Sant indføjer sig med største selvfølgelighed i den eksklusive række af instruktører, der har specialiseret sig i underminering af den forlorne amerikanske lilleby-idyl. Lydsporet genkalder især Tim Burton, mens Suzanne Stones figur deler træk med John Waters' celebre *Masse Mor.* Van Sant har også blik for tv- og underholdningsindustriens indbyggede modsigelser, der tackles med samme præcision og ætsende humor som Martin Scorsese i sin tid gjorde det med *King of Comedy* ('83). Filmens røde tråd er Suzannes egen version af historien, som hun fortæller direkte henvendt til kameraet. Undervejs kommenterer Larrys skøjteløbende søster Janice (Illeana Douglas) og flere af filmens øvrige hovedpersoner forløbet i pseudo-dokumentaristiske interviews, mens Suzanne og Larrys respektive familier konfronteres i en vidunderlig pastiche på amerikanske talk shows. Van Sants virtuose leg med tv-mediets virkemidler er skarp og præcis.'You aren't anybody in America if you're not on tv' lyder Suzannes credo, og denne vildfarelse får Van Sant spiddet efter alle kunstens regler. Med et rapt manuskript, visuel flair og stram og pointeret klipning er *To Die For* en af de mest opløftende biografoplevelser i lang tid.



Side 8: I midten ses Nicole Kidman som den vordende TV-journalist i Gus Van Sants 'To Die For'. Denne side: 'Available For A Very Limited Time!' – der er fart på her i medie-alderen, Jefery Levys 'S.F.W.'

S.F.W. (...) USA 1994. I: Jefery Levy. M: Jefery Levy & Danny rubin efter Andrew Wellmans roman. P: Dale Pollock. F: Peter Deming. Kl: Lauren Zuckerman. Medv: Stephen Dorff, Reese Witherspoon, Jake Busey, Joey Lauren Adams, Pamela Gidley, David Barry Gray, Jack Noseworthy m.fl. Længde 92 min. Udl: All Right. Prem: 08.12.95.

To Die For (...) USA 1995. I: Gus Van Sant. M: Buck Henry efter Joyce Maynards roman. P: Laura Ziskin. F: Eric Alan Edwards. Kl: Curtiss Clayton. Medv: Nicole Kidman, Matt Dillon, Joaquin Phoenix, Alison Folland, Casey Affleck, Illeana Douglas, Dan Hedaya m.fl. Længde: 103 min. Udl: Nordisk. Prem: 12.01.96.

WONG KAR-WAI

– EN FORPUSTENDE ORKAN

'Chungking Express' er dette års bud på den mest positive overraskelse. En lille perle fra en mester, der vil vokse sig større.

af Henrik Rytter

En gang imellem frydes man. Men det sker efterhånden kun sjældent, at en film er i stand til at oplyse biografens mørke. Ideerne og de personlige strøg i det filmiske sprog er blevet overdøvet af forblændende, glatte og ligegyldige overflader, der måler sin succes i penge. Måske netop derfor brænder 90'ernes få ægte originaler sig så meget stærkere ind på vore nethinder. Der er heldigvis stadig nogle, der tør bruge filmen til frydefuldt at fortælle historier på deres egen vis – som et udtryk for den tidsånd og verden, de selv befinder sig i.

Quentin Tarantino er måske et af 90'ernes mest åbenlyse talenter, der har formået at elektrificere filmiske fortælleformer med sit eget umiskendelige præg. Tarantino har formået at krydse det dybe svælg mellem undergrund og mainstream uden at miste det personlige greb. Tarantino har meget at bevise som filmmager med kun to film på bagen, men i mellemtiden har han oprettet distributions- og produktionsselskabet *Rolling Thunder*, hvis første opgave bliver at introducere det amerikanske publikum for en anden ener: Hong-Kong-instruktøren Wong Kar-Wai og hans film *Chungking Express*. Tarantino og Wong er to instruktører med en del lighedspunkter, men med yderst forskellige filmiske temperamenter.

Herhjemme kan vi ligeledes glæde os over, at *Chungking Express* er blevet begavet med en dansk biografpremiere, der forhåbentlig vil få Wong Kar-Wai's navn slået fast, som et af 90'ernes mest lysende talenter. Wong Kar-Wai er nemlig ikke bare et forfriskende pust, men en forpustende orkan, der rusker godt og grundigt op i biografgængeren. Hans stil vil hurtigt vække associationer til 60'ernes franske nybølge-lyrik og banebrydende eksperimenter med Truffautske kærlighedshistorier, Godarske filmeksperimenter samt en Resnaisk leg med tiden. Eller måske vil nogle nikke genkendende til en tidlig Scorseses præcise indfangelse af stemning og miljø eller til Cassavetes' improvisatoriske brud med klassiske fortælleformer.

Dog bliver inspirationen brugt til langt mere end simpel imitation, og Wong Kar-Wai tilføjer sin filmiske ballast en kraftig opdatering i form af en Hong-Kongsk 90'er sensibilitet og en til tider postmoderne æstetik.

Wong Kar-Wai er en auteur i ordets bedste forstand. Han skriver og instruerer film, der både stilmæssigt og tematisk bærer det personlige præg. Med kun fire film bag sig og en femte på vej har Wong allerede formået at vise, at han er en instruktør, der hele tiden forstår at forny sit register. Alle hans film er kærlighedshistorier, men aldrig anskuet fra samme perspektiv. Hans personer og historier er konstante modificeringer og viderebearbejdninger af de samme temaer, der på denne vis bliver mere nuancerede og komplekse størrelser.

Wong er født i 1958 og stammer fra Shanghai i Kina. Allerede fem år gammel immigrerede hans familie til Hong-Kong, hvor han voksede op og fik sin uddannelse. Efter eksamen i grafisk design ved Hong Kong Polytechnic i 1980, fik han arbejde som produktionsassistent ved Hong Kong Television Broadcasts Ltd. Senere blev han manuskriptforfatter og i 1988 debuterede han med det iderige gangstermelodrama *As Tears Go By*. I 1990 lavede han den smukke og nostalgiske *Days of Being Wild*, der efter en katastrofal modtagelse blev omredigeret og genudsendt i 1991. Det stort anlagte historiske melodrama *The Ashes of Time* løb ind i både økonomiske og tidsmæssige problemer og måtte filmes af to omgange. Redigeringen blev senere afbrudt for, at Wong kunne lav *Chungking Express* (inspireret af den japanske forfatter Haruki Murakami), men begge film premierede dog i 1994. Wongs nyeste film, *Fallen Angels* (1995), er en opfølger til *Chungking Express*, idet den er en filmatisering af en historie, der ikke var plads til i *Chungking Express*.

To kærlighedshistorier

Chungking Express består af to lette og underfundige kærlighedshistorier, der løst interagerer, og historierne underbygges af skuespil, setdesign, fotografering og instruktion, der tilsammen går op i en højere kreativ enhed. Håndholdt kamera, hurtig klipning og skæve vinkler er nogle af virkemidlerne i denne forførende storbytur.

Filmen åbner i et moderne Hong-Kong anno 1994. Takeshi Kaneshiro og Tony Leung Chiu Wai (fra John Woos *Hardboiled*) spiller to betjente (henholdsvis #223 og #663) med gevaldigt rod i deres kærlighedsliv. Begge er eksistenser, der efter at blive svigtet af deres kærester søger ind i sig selv i en manisk ritualitet og fraværenhed. Symptomer man tilsyneladende kan finde overalt i den kultur, der omgiver dem. Først da en kvinde tilfældigt bryder ind i deres selvskabte vakuum, begynder tiden og rummet at bevæge sig igen.

Betjent #223 (også kaldet He Qiwu) er som en anden aprilsnar blevet droppet af sin kæreste May på april måneds første dag. May efterlader ham dybt ulykkelig, og det bliver en besættelse for #223 at købe dåseananas med sidste salgsdato den 1. maj. Ananas var Mays yndlingsfrugt, og udover, at måneden og May deler samme navn, er den 1. maj samtidig #223's fødselsdag. På denne måde skaber han sin egen tidsfrist til at bearbejde sorgen i, og den 30. april spiser han alle dåserne.

På en skummel restaurent møder han en kvinde med blond paryk, regnfrakke og sorte solbriller (en svært genkendelig Brigitte Lin Ching-Hsia, fra bl.a. Yim Ho's *Red Dust* og Ronnie Yu's *The Bride With White Hair*) som han hovedkulds forelsker sig i. De to er uforvarende stødt ind i hinanden et par dage tidligere, hvor kvinden var på vej til Chungking Mansions for at hyre indiske familier til at smugle heroin udenlands. Hun får dog et noget akut problem, da hendes udsmuglere den 30. april stikker af med heroinen. På restaurenten drikker #223 og kvinden sig fulde, og senere ender de på et hotelværelse.

Næste dag begynder filmens anden hovedhistorie at vikle sig ind, da betjent #223, ved serveringsdisken i fastfood-butikken Midnight Express, bliver opfordret af ejeren til at gå ud med hans nye ekspeditrice Paye (spillet af Faye Wong). Ved samme serveringsdisk henter betjent #663 hver aften en bestemt salat til sin stewardesse-kæreste. Forholdet mellem dem går gnidningsløst, lige indtil ejeren af Midnight Express overtaler ham til at variere menuen.

To dage senere afleverer stewardessen et afskedsbrev samt #637's nøgler ved serveringsdisken. #663 nægter at modtage effekterne for derved at udskyde det smertelige brud. Han bliver fraværende og distræt, og dette benytter ekspeditricen Faye sig af. Hun har i al hemmelighed forelsket sig i #663 og ser sit snit til at komme tættere på ham uden, at han selv behøver at bemærke det. Faye læser sig til hans adresse og låser sig selv ind i lejligheden, som hun gradvist begynder at ommøblere og rydde op i. #663 opdager ikke ændringerne omkring sig, og Faye afsløres først, da #663 en dag kommer uventet hjem.

Hvordan de to historier videre udvikler sig skal biografgængeren selv have fornøjelsen af at udrede. Historierne er ikke i sig selv banebrydende, men måden, hvorpå de fortælles er exceptionel: Fyldt med en pågående detaljerigdom og veloplagthed. Filmens komisk-romantiske tone bør have alle muligheder for at ramme et dansk publikum. Personligt er *Chungking Express* en af de meget få film, jeg har overværet, hvor publikum straks efter filmens slutning brød ud i spontan snak og kunne forlade salen med et glimt i øjet og et smil på læben.

Overbevisende spil

De fire centrale skuespillere leverer overbevisende og til tider nærmest improvisatorisk spil, hvilket må hænges op på Wongs elegante sammenføring af etablerede og debuterende skuespilkræfter. Faye Wong og Takeshi Kaneshiro er de nye i filmsammenhæng, mens de overfor sig har de etablerede stjerner Tony Leung og Brigitte Lin. Takeshi Kaneshiro er givetvis påvirket af Tony Leungs ageren, mens Faye Wongs lillepige-figur rummer en naturlig kejtethed, som man ikke kan spille sig til. Overfor dette har Tony Leung og Brigitte Lin fået roller, der bryder med folks sædvanlige opfattelse af dem. Nogle vil sikkert mene, at det er den naturligste sag, at en skuespiller frit kan vælge at spille en ny rolle. Men Hong-Kong-film bliver i høj grad vurderet på baggrund af deres økonomiske succes, og ikke mange producenter er interesserede i at bryde med publikums forhåndsforventninger. En film kan ganske enkelt stå og falde med, om dens stjerne er, som publikum forventer.

Wong Kar-Wai må være en af de første til at erkende dette, men hans insisteren på at unddrage sig den øvrige filmindustris normer, har heldigvis medført et velfortjent gen-

nembrud for personligt filmmageri. Hans tre første film blev pænt modtaget af kritikerne, men publikum svigtede dem totalt og det til trods for, at filmene kunne fremvise en perlerække af de populæreste skuespillere: *As Tears Go By* med Andy Lau og Maggie Cheung i hovedrollerne, *Days Of Being Wild* med Leslie Cheung (kendt fra bl.a. Chen Kaiges *Farewell My Concubine*) og igen Andy Lau og Maggie Cheung, og *Ashes of Time* var en nælmest paradeagtig opvisning med navne som Leslie Cheung, Tony Leung Chiu-Wai, Tony Leung Ka-Fai (fra Jean-Jacques Annauds *The Lover*), Jacky Cheung, Maggie Cheung, Brigitte Lin, Carina Lau etc. Først med *Chungking Express* kom det kommercielle gennembrud og dermed også accepten af Wongs anderledes brug af Hong-Kongs stjerner. *Chungking Express* tog sidenhen alle de væsentligste priser ved den årlige prisuddeling i Hong-Kong. Med sin nyeste film *Fallen Angels* (med Leon Lai, Takeshi Kaneshiro, Charlie Yeung m.fl.) har Wong for anden gang indtaget førstepladsen på den hjemlige indtjeningsliste, og det lader til, at den kritiske succes stadig er med ham.

Som med den allerede omtalte Tarantino, står Hong-Kongs skuespillerstab nu i kø for at arbejde sammen med Wong, også selvom det betyder en mærkbar nedgang i salær. Hos Wong er der mulighed for, at de kan få ny vitalitet og derved tilføjet nye dimensioner til deres ageren. Netop derfor kan man i *Chungking Express* iagttage Brigitte Lin maskere sig selv, og se en Tony Leung optræde som særling, selvom det er roller, der ligger langt væk fra deres normale matinékarakterer.

Chungking Expresser en film, der flyr den traditionelle narrative fremdrift. Wong kan pludselig lade sig fascinere af absurde detaljer og specielt tidsbilledet er et vigtigt virkemiddel, som han gang på gang vender tilbage til. Hos Wongs personer er tiden subjektivt og emotionelt baseret, og Wong bruger klippeteknik, fotografering, set-design og musik til at afspejle dette. De mest anvendte tidsbilleder er de stillestående kontrasteret med de hurtige og udflydende. Personerne oplever enten tiden meget intenst og detaljeret eller også som fluktuerende og udflydende. Enkelte begivenheder står meget klart, andre er glemt eller udeladt, fordi man ikke finder dem vigtige. De begivenheder, der er medtaget i *Chungking Express*, er dem, der, som en bagvendt plotdannelse har funktion i de to historiers emotionelle forløb. Faktisk kan man betragte *Chungking Express*, som en emotionel dagbog skrevet i et nutidigt Hong-Kong-sprog.

Spillet i 'Chungking Express' er overbevisende og til tider nærmest improvisatorisk.

Den ivrige brug af voice-over er med til at forstærke det personlige dagbogsagtige præg, og samtidig etableres der en poetisk distance til selve filmens fremtræden. Faktisk kommunikerer personerne i de fleste af Wongs film mere med sig selv end andre, og brugen af flere forskellige voice-overs i *Chungking Express* fortæller tydeligt om Wongs perspektivistiske filmtilgang: Historierne kan aldrig blot fortælles fra en fast position (som vi kender det fra den mere klassiske brug af voice-over), men må bredes ud til de andre involverede i historien. Hver person må fortælle sin egen historie ud fra sin egen subjektive opfattelse. Samtidig giver voice-over'en tilskueren mulighed for at få en større forståelse af, hvilke personer man har med at gøre. At Wong Kar-Wai så samtidig er utrolig vittig og skarp i sin dialog, gør det bare så meget mere nydelsesfuldt at følge disse vore filmiske venner.

Chungking Express er gennemført i sine visuelle ideer, og er det frugtbare resultat af at kunne arbejde sammen med et fasttømret team. Udover at Wong ivrigt genbruger de samme skuespillere, er der også på den tekniske side en del gengangere, hvilket muliggør en mere eksperimenterende form for kreativitet, hvor Wong får bedre muligheder for at kommunikere sine visuelle ideer. Og det er ganske utroligt, at det stort set er det samme team, der arbejdede sammen på *Ashes of Time*, som er modig gjort i sepiafarver og med en langt mere statisk og æstetisk dvælende form for billeddannelse. Af de tekniske kræfter må specielt fremhæves fotografen Christopher Doyle (hvis lejlighed ovenikøbet er brugt i *Chungking Express*), produktionsdesigner William Chang (som også har assisteret i klipperummet) samt klipper Hai Kit-Wai.

Det er efterhånden blevet et varemærke for Wong, at det er personernes kærlighedshistorier, der driver plottet frem, men modsat Wongs tre tidligere film er *Chungking Express*' historier fyldt med optimisme. Wongs yndlingsfigurer er de ensomme sjæle – vandrerne, hvis motiver er ukendte – og når kærligheden blander sig, får det som regel en tragisk eller fatal konsekvens. Således har ingen mandlige hovedpersoner endnu overlevet en Wong Kar-Wai film. Andy Lau oplever en romance med Maggie Cheung i *As Tears Go By*, men ofrer sig til sidst for en nær ven. Leslie Cheung kan i *Days Of Being Wild* (som deler sin oprindelige kinesiske titel med Nicholas Rays *Rebel Without a Cause*) ikke elske kvinder på andet end playboy-manér, før han har fået

afdækket sin egen fortid. En fortid han nok skulle have ladet ligge, da den resulterer i hans egen tilfældige og meningsløse død. *Ashes og Time* er vel nok den mest fatale af slagsen, da stort set alle hovedrollefigurerne dør i et intrigant og kompliceret kærlighedsvirvar, hvor historie dynges på historie uden at den kompositoriske røde røde tråd mistes. Faktisk er *Ashes of Time* den måske smukkest strukturerede kærlighedsfilm nogensinde (af den tragiske slags forstås).

I *Chungking Express*' univers er det kærligheden, der bringer personerne væk fra deres værdinegativisme og denne gang uden de fatale konsekvenser. Ændringen skal også ses i sammenhæng med den måde Hong-Kong udvikler sig på. I slutningen af 80'erne og starten af 90'erne var frygten til fremtiden en væsentlig faktor i filmsproget. Den kommende kinesiske magtovertagelse af Hong-Kong i 1997 var, set i sammenhæng med bl.a. de ulykkelige studenteroptøjer på Den Himmelske Freds Plads, noget lidet ønskværdigt for den almindelige Hong-Kong-beboer. Efterhånden er 1997 dog kommet så tæt på, at man ikke længere kan forskrækkes så meget af det. 1997 regnes af de fleste som en realitet, der ikke længere kan rokkes ved, og blikket er derfor rettet mod det liv, der leves her og nu. De historiske film (som *Ashes of Time* var et eksempel på) er på tilbagetog, mens det er film, der udspiller sig i nutiden, der i øjeblikket fylder mest på den filmiske scene.

Wong er netop en af de instruktører, der udviser en optimistisk tro på nutiden uden at lade fremtidens truende slygge formørke sin filmiske horisont. Han tør lade drømmernes drøm gå i opfyldelse. Det centrale musikstykke i *Chungking Express* er The Mamas and The Papas *California Dreamin*, og med dette giver Wong sine hovedpersoner chancen for at flyve bort, dels fra deres eksistentielle fastlåsthed, men også – som i den sidste historie – i ren fysisk forstand. Hvor flugten fra det neonlysbefængte Kowloon i *As Tears Go By*, fra det mere prosaisk og kulørt skildrede 60'er-Hong-Kong i *Days of Being Wild*, fra det grynede, historiske Kina i *Ashes of Time*, alle resulterede i protagonisternes død, er det i *Chungking Express* ikke skæbnens forudbestemte dystopi, der styrer personerne. Snarere er det tilfældighederne og personernes frie valg, der er bestemmende for hrordan historierne udformer sig.

Lad endelig ikke kulturforskel, sprogbarriere eller manglende kendskab til denne type film, være en hindring. *Chungking Express* er dette års bud på den mest positive overraskelse. En lille perle fra en mester, der vil vokse sig større.

Chungking Express (...), Hong Kong 1994. I&M: Wong Kar-wai. P: Chan Yi-kam. F: Christopher Doyle. Kl: Kit-wai & Kwong. Mu: Frankie Chan & Roel A. Garcia. Medv: Brigitte Lin, Takeshi Kaneshiro, Tony Leung, Faye Wang, Valeri Chow. Længde: 97 min. Distribution: Øst for Paradis. Premiere: 17.11.95.

F I L M E N S F Ø D S E L S D A G

I samarbejde med Det Danske Filmmuseum og Kosmorama indbyder Eksperimentariet til stor festligholdelse af filmens fødselsdag på selve dagen. Her vises Lumiere brødrenes originale program fra for 100 år siden samt et smugkig på et af næste års mange gode filmtilbud i danske biografer.

Det ville være indlysende at fejre jubilæet ved at vise verdens bedste film. En lang række af de film, der kandiderer til denne titel har allerede været vist på TV, så i stedet har vi valgt en mere fremsynet fremgangsmåde og inviterer til Danmarkspremiere på en film, der med garanti bliver en af det nye års største filmoplevelser. New Zealænderen Peter Jackson debuterede med den genrebrydende splatter- og science fiction film *Bad Taste* ('87). Siden kom dukkefilmen *Meet the Feebles* ('89), en bizar pastiche på *The Muppet Show*, og det selvoverbydende voldsorgie *Braindead* (92), ifølge Munksgaards Filmleksion en film, der må være filmhistoriens blodigste værk. Sidstnævnte foregik i 50'erne, og det er også denne epoke Peter Jackson tager under behandling i *Heavenly Creatures*. Her ophører også alle ligheder. Baseret på virkelige hændelser i Australien fortæller filmen om to teenage-piger, der udvikler et venskab af en sådan intensitet, at de ender med at overskride grænsen mellem fantasi og virkelighed. Efter sammen at have vundet indpas i 'den fjerde dimension', et eventyrland befolket af enhjørninge og borge med vindeltrapper, forlanger pigernes foruroligede forældre, at de skilles på grund af forholdets 'usunde' karakter. Pigernes fantasifostre er stærkt vanedannende, så i stedet for at opgive deres fælles verden, beslutter de at dræbe den ene piges mor. Peter Jackson giver atter prøver på sin imponerende tekniske virtuositet, men demonstrerer samtidig helt nye sider af sit talent i en besættende og poetisk film med hovedvægten lagt på det psykologiske plan. *Heavenly Creatures* hører til den type film, der vokser på én, og samtidig får lagt nye og overrumplende facetter til begrebet magisk realisme.

Kim Foss

Lumiere: Verdens første filmprogram.

Heavenly Creatures. New Zealand. 1994. I: Peter Jackson. Medv: Melanie Lynskey, Kate Winslet, Diana Kent, Sarah Peirse m.fl. 99 min. Udl: Camera Film. Premiere: primo '96.

Eksperimentariet torsdag den 28. december kl. 18.00, Tuborg Havnevej 7, telefon 39 27 33 33

Med Martin Scorsese på opdagelse

af Kim Foss

Filmens hundredeår har ført mange manifestationer med sig. Ved årets Cannes festival fejrede man jubilæet ved at indlede samtlige konkurrencevisninger med en såkaldt 'prélude'. I alt havde man produceret 30 sådanne forfilm, hver især bestående af flere korte sekvenser fra filmhistoriens skatkammer, associativt sammensat over vilkårlige temaer, til eksempel 'penge', 'guitarspil' eller 'kvindeportrætter'. Ikke sjældent var disse teasere så appetitvækkende, at man blev helt ærgerlig over, at skulle se en konkurrencefilm, og ikke en af de citerede filmhistoriske perler.

Det er samme elementære lyst, der vækkes af 'En personlig rejse med Martin Scorsese gennem amerikansk film', som havde verdenspremiere i Cannes, og nu vises på DR tre onsdage i december. Da British Film Institute i anledning af hundredeåret skulle finde en instruktør, der kunne dokumentere amerikansk films historie, var Scorsese et indlysende valg. Med film som *Taxi Driver* ('76), *Raging Bull* ('80) og *Goodfellas* ('90) har Scorsese forlængst etableret sig som en af Amerikas største, nulevende instruktører. Samtidig har han engage-

Forrige side: Robert De Niro i Scorseses seneste og meget roste film, 'Casino', der får premiere her i landet i begyndelsen af det nye år.

ret sig levende i bevarelse og restaurering af ældre film, og har ved sin lobbyvirksomhed også en stor del af ansvaret for filmindustriens indførsel af low-fade råfilm, der sikrer filmmaterialet længere holdbarhed. Scorsese er også involveret i biografdistribution af ældre klassikere, og har under banneret *Martin Scorsese Presents* senest genudsendt *Dagens skønhed* af Luis Bunuel i USA.

Det hellige og det profane

Før filmmediet blev Scorseses kald, læste han til præst, og denne baggrund forklarer måske hvorfor hans odyssé gennem amerikansk film så ubesværet overskrider skellet mellem det hellige og det profane. Scorseses meget subjektive filmhistorie vægter glemte B-film instruktører på lige fod med Hollywoods veletablerede og 'kulturelt korrekte' ikoner. Ganske karakteristisk konstateres, at Jacques Tourneurs *Cat People* ('42) var mindst lige så vigtig for amerikansk films udvikling som Orson Welles' *Citizen Kane* ('41). Jacques Tourneur excellerede i stemningsfulde B-film efter filosofien *less is more*, perfekt eksemplificeret i *Cat People*, der kun bliver mere uhyggelig af, at vi aldrig får uhyret at se. Denne formel var varemærket for flere af periodens mest intense B-film instruktører. Folk som Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis og André De Toth blev senere ophøjet til auteur-status af den franske Nouvelle Vague, og hører selvfølgelig også hjemme i Scorseses kánon.

Filmhistoriens mørke understrømme

Scorsese indleder den knap fire timer lange dokumentarfilm med at berette, hvordan han som fire-årig fik virusen i blodet. Filmen var King Vidors *Duel in the Sun* ('46), der med sin uhildede seksualitet gjorde stort indtryk på den modtagelige ungersvend. I den første af mange fint registrerede sansninger og skarpsindige analyser, underbygger Scorsese sin beskrivelse af King Vidors billedsprog, som han betegner

(John Cassavetes) "Da jeg så 'Citizen Kane' for første gang, blev jeg klar over, hvad en instruktør egentlig foretager sig: kameragang, lys, musik, klip – det hele i forbindelse med en stærk drejebog... men da jeg så 'Shadows', blev jeg klar over, at jeg måtte lave film. Jeg arbejder på en måde i spændingsfeltet mellem de to film." – Scorsese.

'Prima della Rivoluzione' af Bertolucci: "Denne films energi og stil var så inspirerende, at den var igangsættende for store dele af 'Mean Streets'" – Scorsese.

(Charles Laughton) "'Night of the Hunter' er en af de mest poetiske og kraftfulde film, der nogensinde er lavet. Da vi lavede 'Cape Fear' følte vi, at kunne vi nå kilden til denne films kunstneriske energi, ville vi blive lykkelige mennesker." – Scorsese.

(Irving Lerner) "Jeg benyttede et klip fra 'Murder by Contract' i 'Mean Streets', men jeg måtte fjerne det igen, da filmen blev for lang. 'Murder by Contract' er præcis så rendyrket, præcis så fanatisk, som filmens egen helt – en lejemorder, der ikke kan myrde kvinder." – Scorsese.

som hallucinatorisk, med klip, der må kunne overbevise selv de største skeptikere. De fleste filmhistorikere vil nok rynke lidt på næsen af lige den film, men styrken i Scorseses fordomsfri filmhistorie er netop, at han ikke ligger under for nogen rigtighedskriterier. I stedet tager han udgangspunkt i personlige oplevelser, der formidles på perspektivrig og entusiastisk vis – uanset forlæggets karakter. I sine afsluttende bemærkninger beskriver Scorsese filmmediet som et åndeligt reservoir, vores fælles underbevidste hukommelse, og dette reservoir rummer naturligvis lødige såvel som underlødige film. I sine egne værker har Scorsese aldrig ladet sig diktere af almindelig god smag, men primært interesseret sig for psykens mørke og konfliktladede understrømme. Det er også disse, der har hans bevågendhed, når andres film skal vurderes.

Instruktørens dilemma

Ovenpå denne indledning følger en kort indføring i Hollywoods gamle studiesystem, der under overskriften *Instruktørens dilemma* illustreres med præciserende klip fra Vincente Minnellis *The Bad and the Beatiful* ('52). Scorseses synsvinkel er entydigt instruktørens, filmens kreative kraft, der konstant kommer i konflikt med drømmefabrikkens økonomiske interesser. Til de ganske få instruktører, der i fordums tid havde retten til *final cut*, hører Charlie Chaplin. Mange andre, bl.a. Buster Keaton, gik ned på samarbejdet med de store studier. Den problemstilling har ikke ændret sig meget med årene.

Amerikanske arketyper: westerns og gangsterfilm

Under overskriften *Instruktøren som fortæller*, går Scorsese i lag med tre vigtige genrer: westerns, gangsterfilm og musicals. I western-filmen spiller John Ford naturligvis en vigtig rolle, og udover en kort og koncis gennemgang af temaerne i hans film, optræder Ford selv i et vidunderligt krukket klip fra Peter Bogdanovitch's dokumentarfilm *Directed by John Ford* ('71). I forlængelse af Fords mere dystre westerns i 50'erne introduceres Anthony Mann og Budd Boetticher, to instruktører, der heller ikke gjorde sig i det blødsødne og optimistiske. Af den solide håndværker Raoul Walsh vises klip fra thrilleren *High Sierra* ('41), hvor Humphrey Bogart spiller en sympativækkende forbryder, *Colorado Territory* ('49), instruktørens genindspilning af samme historie i westernformat, samt gangsterfilmen *The Roaring Twenties* ('39). Denne genre afspejler ifølge Scorsese nationens mentale udvikling. I *Public Enemy* ('31) og *Scarface* ('32) er gangsteren en voldelig og tragisk figur, mens overgangen til regulær forretningsmand næsten er fuldbyrdet i *I Walk Alone* ('47). Selvom Scorsese bevidst har valgt ikke at beskæftige sig med amerikansk films nyere historie, dvs. hans egen tid, så trækker han i enkelte tilfælde linien helt frem til vore dage. Western-afsnittet afsluttes med et Clint Eastwood-interview, og klip fra dennes desillusionerede western *Unforgiven* ('92). I gangsterafsnittet fremhæves Francis Ford Coppolas *Godfather* ('72), hvor Marlon Brandos mafiaboss er inkarnationen af de amerikanske værdinormer: familiemand, selvstændig erhvervsdrivende og individualist.

Musicals

Parallelt med gangsterfilmen opstår, hvad Scorsese kalder den mest eskapistiske genre af dem alle, musicalen. Med udgangspunkt i Busby Berkeleys grandiose musicals oprulles nogle af Scorseses yndlingsværker. 'Verden er en scene, og tilhører

dem, der kan synge og danse' konstaterer Scorsese, og man aner straks de tragiske implikationer. Hvad Scorsese betegner som 'efterkrigstidens malaise' afspejles i George Cukors genindspilning af *A Star is Born* ('54), men selv letbenede musicals som Vincente Minnellis *Meet Me in St. Loius* ('44) aftvinges uheldsvangre kvaliteter. Michael Curtiz' *My Dream is Yours* ('49) nævnes som en vigtig inspiration for Scorsese egen *New York, New York* ('77), hvorefter kapitlet meget karakteristisk afsluttes med Bob Fosses pessimistiske afklædning af musicalens verden i *All That Jazz* ('79).

Fra Griffith til cyberspace

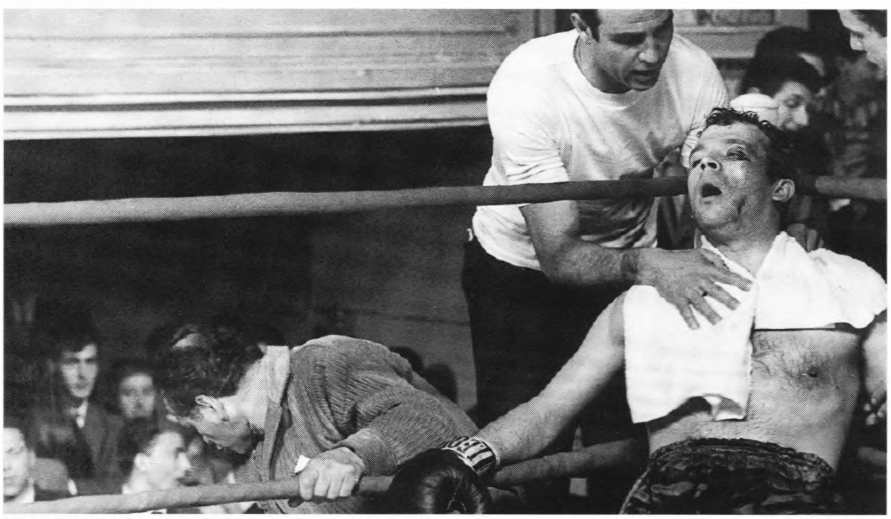
Instruktøren som illusionist omhandler instruktørens værktøj, og trækker linierne tilbage fra stumfilmen over talefilmen til computerteknologiens indtog i filmmediet. Med afsæt i D.W. Griffith og Cecil B. De Milles stort orkestrerede stumfilm eksemplificeres instruktørens arbejde med billedkomposition, closeups og tidens alt flere tekniske virkemidler. Lydsporets indførsel bliver pantomimens død, men Scorsese afkræfter alle fordomme om de tidlige talefilms mangel på visuel flair. Efter en kort afstikker, hvor den temmeligt paradoksalt betitlede subgenre *Technicolor-noir film* introduceres - med appetitvækkende klip fra Nicholas Rays *Johnny Guitar* ('54) og John M. Stahls kuldslåede melodrama *Leave Her to Heaven* ('45) – vises eksempler på CinemaScope formatets fortræffeligheder. Som syntesen af teknisk bravur og visionær filmkunst fremhæves eksilamerikaneren Stanley Kubricks *2001: A Space Oddysey* ('68), mens George Lucas, Francis Ford Coppola og Brian De Palma pligtskyldigt forsvarer den digitale computerteknologi som kunstnerisk hjælpemiddel.

Smuglere...

Derefter skiftes spor til filmens længste afsnit, der omhandler Scorsese hjertebarn, de såkaldte smuglere. I Scorsese terminologi dækker udtrykket 40'ernes og 50'ernes B-filminstruktører, der på minimale budgetter formåede at instruere kontroversielle, foruroligende og subversive film, der aldrig var sluppet igennem Hollywoods konservative studie system. Smuglernes kontrabande kunne være alt fra anløben

(Pasolini) "'Accatone løber som en rød tråd gennem alle mine film – fra 'Mean Streets' over 'Raging Bull' og 'Last Temptation of Christ' til 'GoodFellas'. 'Accatone' ejer en stor menneskelig forståelse og en medfølelse for menneskelige lidelser og svagheder. Den fremstiller sit emne fordomsfrit." – Scorsese.

(Raoul Walsh) "Store dele af 'New York, New York' var improviseret. Megen af inspirationen kom fra en række film, hvoraf film-noir musicalen 'The Man I Love' var den vigtigste." – Scorsese.



(Luchino Visconti) Robert De Niro og jeg følte nærmest 'Rocco e i Suoi Fratelli' som en befrielse med hensyn til action og karakter i 'Raging Bull'." – Scorsese.

'Guns Don't Argue' af Bill Karn: "Denne exploitation film, indspillet på et ufatteligt lavt budget, fortæller hele FBI's historie incl. Pretty Boy Floyd, Ma Baker, Bonnie & Clyde m.fl. Filmen er et godt eksempel på, hvor indfaldsrig man bliver af at have få penge til rådighed. Man føler 'når de kunne – så kan jeg osse!'" – Scorsese.

sexualmoral til radikale politiske budskaber. En lang række af disse instruktører kom til USA som følge af nazismens fremtog i Europa, blandt andre André De Toth og Edgar G. Ulmer, men også mere estimerede folk som Fritz Lang og Billy Wilder. Scorseses mange generøse klip understreger, hvor godt disse instruktører var rustede, når ondskab, fornedrelse og moralsk armod skulle tages under kærlig behandling.

...og billedstormere

Filmens rundes af med et afsnit om de såkaldte billedstormere. Det er de instruktører, der kæmpede for deres visioner indenfor det etablerede system. Her introduceres en så bred vifte af instruktører, at begrebet udvandes. Utilpassede genier som Erich von Stroheim, Orson Welles og Josef von Sternberg hører hjemme i den mere 'kulturelt korrekte' ende af skalaen, men også sørgeligt underkendte instruktører som Douglas Sirk, Samuel Fuller og John Cassavettes indbefattes, selvom de i mange tilfælde arbejdede udenfor systemet. Erich von Stroheim benyttes som det klassiske eksempel på den grænseoverskridende kunstner, der kom til at betale dyrt for sit egensind. Det samme gjaldt Orson Welles, der havde final cut på debutfilmen *Citizen Kane,* men i hele sin efterfølgende karriere måtte slås med inkompetente producenter og nidkære pengemænd. Andre instruktører var heldigere. Elia Kazans filmatisering af Tennesee Williams' sydstatsdrama *A Streetcar Named Desire* ('51) satte, med Marlon Brandos animalske fremtoning, nye standarder for sexualitet på film. Otto Premingers *The Man With the Golden Arm* ('55) bød på Hollywoods første junkie på det hvide lærred (i Frank Sinatras skikkelse), mens Sam Peckinpah først i 60'erne introducerede den udpenslede vold i Hollywood. Den forhadte Production Code, der med sine mange restriktive påbud havde plaget Hollywoods instruktører siden 1934, fik det sidste søm i kisten med Arthur Penns blodige *Bonnie and Clyde* ('67), og blev i 1968 afløst af det nuværende ratingsystem. Samme år spillefilmsdebuterede Scorsese med *Who's That Knocking at My Door,* og herfra har han valgt at lade gå faklen videre, så andre kan fortælle kapitlet om hans egen samtid. Den bliver svær at følge op. Scorsese mener, at man ligesom i malerkunsten altid kan lære noget ved at studere de gamle mestre. Det får han på informativ, engageret og smittende manér ført bevis for. Hele herligheden er digitalt klippet på Light-works, så selvom man må affinde sig med TV-formatet, så er der også kælet for den side af sagen.

Afslutningsvis skal det lige bemærkes, at den herskende trend blandt fortidens macho-instruktører synes, at have været en klap for det ene øje. Hele fem af de omtalte instruktører - Fritz Lang, John Ford, Raoul Walsh, Nicholas Ray og André De Toth - var med på den mode.

'Il Sorpasso' af Dino Risi: "En yderst vigtig film for mig. Jeg har fornemmelsen af, at det er en bedre film en 'The Color of Money'. Jeg tror, at disse to road movies er beslægtede." – Scorsese.

'En personlig rejse med Martin Scorsese gennem amerikansk film' USA 1995. I & M: Martin Scorsese og Michael Henry Wilson. P: British Film Institute, Channel 4 og Miramax. Medv: Gregory Peck, Billy Wilder, Clint Eastwood, Howard Hawks, George Lucas, Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Fritz Lang, André De Toth, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Samuel Fuller, Orson Welles, Elia Kazan, Arthur Penn og John Cassavettes. Danmarks Radio viser afsnit 1 (73 min.) den 6. dec., afsnit to (79 min.) den 13. dec., og afsnit 3 (74 min.) den 20. dec.

Det bliver aldrig umoderne: sjove film med mænd i dametøj. I begyndelsen af det nye år får vi det seneste skud på stammen fra den Hollywoodske underholdningskværn: De ellers så hårdtslående drenge, Patrick Swayze og Wesley Snipes, er trukket i skørterne og de højhælede i filmen 'To Wong Foo, Thanks for Everything! – Julie Newmar'. Herover ser man resultatet af forvandlingen, og hvorfor det sku' være så morsomt, får vi en forklaring på nedenfor...

Maskulinitet i kvindeklæ'r –
om cross-dressing i Hollywood-komedien

af Lisbeth Richter Hansen og Iben Lene Laursen

Chaplin gjorde det, Cary Grant gjorde det, Tony Curtis, Jack Lemmon, Mickey Rooney, Bob Hope, Dustin Hoffmann og Robin Williams, for bare at nævne nogle få! Disse herrer iførte sig kvindetøj og spillede for nogles vedkommende deres livs største roller på film.

Men hvorfor er mænd i kvindetøj så populært? Når temaet behandles i underholdningsindustrien - enten det er Hollywood-komedier eller tv-shows med Dame Edna - så trækker det tilskuere/seere som en magnet.

Forestillingen om kønsforskel - det kvindelige er ét, det mandlige noget andet - er omdrejningspunktet for cross-dressing temaet, og det er samtidig betingelsen for komik. Latteren vækkes, når manden i forklædning foregiver at være noget, han netop ikke er: kvinde.

Bodyshifting - hvad enten det drejer sig om mænd i kvinderoller eller kvinder, der agerer mænd - fascinerer os. Rekordsalget af billetter til et af de seneste skud på stammen *Mrs. Doubtfire* taler for sig selv: publikum betaler gerne prisen for at få 'a bit of the other'. Men hvordan trives maskuliniteten egentlig i kvindetøj? Det spørgsmål vil vi her forsøge at besvare.

Begrebet cross-dressing henviser helt konkret til mænd, der iører sig kvindetøj eller vice versa. På et mere overordnet plan handler det

om at fremstille en person af det modsatte køn, og selv om tøjet er en vigtig del af denne transcendens, så er forklædningen alene ikke nok til at skabe illusionen om 'det andet/den anden'. Det handler også om sprog, stemmeføring, gestik og bevægelser i det hele taget - ja, kort sagt om at aflæse og kopiere det modsatte køns koder.

Cross-dressing filmene sætter focus på, hvordan kønnene konstitueres rent kulturelt og stiller spørgsmål ved dualiteten mellem det mandlige og det kvindelige. Annette Kuhn forsøger i sin artikel 'Sexual disguise and cinema' at indkredse begrebet således: »On a cultural level, cross-dressing may be understood as a mode of performance in which - through play on a disjunction between clothes and body - the socially constructed nature of sexual difference is foregrounded and even subjected to comment: what appears natural, then, reveals itself as artifice«.

Måske synes det for læseren at være et sjældent tema på film, men det forekommer faktisk i mere end 200 film, enten som omdrejningspunkt for selve narrationen eller i forbindelse med en nøglekarakter i en central scene.

Cross-dressing begrebet dækker over 3 forskellige kategorier i forhold til kvindefremstillinger: A) Den homoseksuelle drag-queen, som har en mere eller mindre fjendtlig holdning til kvinder, og hvis kvindefremstilling først og fremmest skal være stærk (á la Marlene Dietrich). B) Transvestitterne, som ikke er homoseksuelle, men føler behag ved identifikation med kvinder og generelt kan lide det kvindelige og relaterer til det. C) 'Normal' cross-dressing for den komiske effekt. Det er denne sidste kategori, vi her vil se nærmere på, men de to andre er gode at have i baghovedet, når vi taler om cross-dressing og kønsidentitet.

Nobody's perfect

Cross-dressing temaet har en lang filmhistorisk tradition, der spænder fra stumfilmene og helt op til i dag. I løbet af de ca. 90 år har kvindefremstillingerne undergået store forandringer i takt med tidens holdninger og moral. Men det absolutte og afgørende nedslag i cross-dressing filmenes historie kommer med Billy Wilders *Some like it Hot* i 59. Det er en så revolutionerende og grænseoverskridende film for sin tid, at man, ihvertfald i forhold til cross-dressing temaet, må tale om et før og efter. Filmen er frem for alt præget af en åbenhed i forhold til sit emne, som ikke er set før, og det der primært adskiller den fra tidligere film er, at Tony Curtis og Jack Lemmon, som spiller hovedrollerne, har det godt med deres roller og tør sætte deres mande-image på spil. Flere af seksualitetens aspekter behandles (bl.a. homoseksualitet og impotens), men i det hele taget får filmen via komedieformen og sin indbyggede uskyld overskredet nogle væsentlige grænser.

Grundlaget for at vurdere *Some like it Hot* som banebrydende er selvfølgelig de film, der ligger før, nærmere betegnet komedier fra 30'erne, 40'erne og 50'erne. For i stumfilmsperioden herskede der faktisk et eksperimenterende syn på kvindefremstilling, hvor skuespillerne var åbne overfor at udforske deres kunstneriske potentiale. Specielt Chaplin har lavet nogle meget fine og overbevisende kvindeportrætter i bla. *The Masquerader* (14) og A Woman (15), hvor han ikke holder sig tilbage i forhold til at bruge make-up, udforske feminine bevægelser og manerer og flirte koket med mændene for at nå sine mål. Åbenheden som karakteriserer denne periode hænger selvfølgelig sammen med, at censuren endnu ikke har fået tag i filmen, og at det er en ny kunstform.

Archie Mayos 1941-udgave af *Charlie's Aunt* (teaterstykket findes i fem forskellige filmudgaver!) er typisk for cross-dressing film i perioden fra ca. 1930-1959. Kvindefremstillingerne er oftest 'matrone'-agtige, og de maskuline koder som cigar og grov tale understreger, at mænd der er klædt som kvinder bestemt ikke har til hensigt at give sig hen i rollen. Kønsidentitet er i denne periode noget ydre, der bla. signaleres via tøjet, men tilskueren er aldrig i tvivl om, at det drejer sig om forklædte mænd. Kønskoderne ligger oftest langt fra virkelighedens, og kvindefremstillingen får således et farceagtigt og karrikeret præg. Det bliver generelt nogle flade og overdrevne kvindebilleder, og der rokkes sjældent ved den gængse opfattelse af kønnene.

Det er karakteristisk for periodens film, at de dels opererer med et stramt moralkodeks (censuren er skrap) og dels arbejder med en dualistisk opfattelse af kønnene. Det skarpe skel mellem det mandlige og det kvindelige er ofte en betingelse for komikken og er således med til at gøre kløften mellem kønnene dybere. Dette aspekt fremgår tydeligt af en af periodens film *I was a Male War Bride* af Howard Hawks fra 49. I den spiller Cary Grant en fransk officer, der er udstationeret i Tyskland og bliver sendt til Bad Nauheim på en hemmelig mission sammen med en amerikansk kollega (spillet af Ann Sheridan). De har et temmelig anstrengt forhold til hinanden efter en tidligere mission og skændes så det brager, allerede inden de er kommet afsted. Selv om Grant er in charge i kraft af sin rolle som missionens leder, er det bogstaveligt talt Sheridan, der har bukserne på. Hun kører motorcyklen, han sidder passiviseret i sidevognen og bliver på turen og under missionen ydmyget gang på gang af denne handlekraftige kvinde, som foretager de rigtige dispositioner og for hvem alting lykkes. Alligevel ender turen med at de forsones, og efter hjemkomsten bliver de gift i de allieredes hovedkvarter. Men på bryllupsnatten bliver Sheridan beordret til at rejse tilbage til USA, og for at få sin mand med må han, pga. et indviklet bureaukrati, indskrive sig som 'male war bride'. Dermed fortsætter ydmygelserne for ham i og med, at han er fuldstændig underlagt sin kone og systemet. Da filmen hele vejen igennem har spillet på denne *omvendte dualisme* mellem de to hovedpersoner må det ultimativt føre til en scene, hvor Grant, for at kunne forlade europæisk jord og stige ombord på skibet til Amerika, må iføre sig kvindetøj. Under høje protester 'af-maskuliniserer' Sheridan sin mand totalt ved at klæde ham ud, bla. med en hests hale som paryk og kraftig make-up, og dette ydmygende og latterlige kostume får ham da også forbi 'macho-matroserne, der checker folk ind på båden. Pointen med at fremhæve denne film fra perioden er, at den viser en mand, som tvinges i kvindetøj og er meget utilpas ved det. Fremstillingen bliver en latterliggørelse af ham som mand, og derfor må han forståeligt nok gøre oprør mod forklædningen. En film som *I was a Male War Bride* stadfæster i høj grad kønsforskellen og tør ikke sætte noget på spil i forhold til dette aspekt.

Det gør så til gengæld *Some like it Hot*. Filmen handler om de to musikere Jerry og Joe, der for at få arbejde og komme væk fra nogle påtrængende problemer iører sig kvindekostumer og rejser med et kvindeorkester til Florida. Joe/Josephine (Tony Curtis) forelsker sig i bandets sangerinde Sugar (Marylin Monroe), og da han som Josephine kun kan være hendes veninde, må han opfinde en helt tredie figur, nemlig en impotent og stærkt nærsynet millionær, for ikke at skulle afsløre sin sande identitet som Joe (det gør han selvfølgelig til sidst, og de to får hinanden som ventet). Men dvs. at Curtis hele filmen igennem pendler mellem 3 forskellige roller: Joe, Josephine og millionæren. Jerry/Daphne lever sig så helt og aldeles ind i kvinderollen, at han forlover sig med den rigtige millionær Osgood (Joe E. Brown). I en af filmhistoriens mest berømte og huskede slutninger, hvor de to par racer afsted i en speedbåd mod solnedgangen, afslører Jerry sin sande identitet for Osgood, som med et bredt smil replicerer: »Nobody's perfect«.

Det der adskiller denne film væsentligt fra tidligere cross-dressing film er, at den fremstiller nogle *yngre* kvinder, som er attraktive i og med, at de er objekter for mændene. Der er stadig tale om en karrikeret kvindefremstilling, hvor manden tydeligt skinner igennem tøjet (til forskel fra f.eks. *Tootsie*, hvor illusionen er noget nær perfekt), men som noget nyt *transformeres* manden gennem kvinderollen. Utilpasheden er forsvundet, og især Jerry finder sig til rette i kvindeforklædningen og nyder nærmest sin rolle som Daphne. Så meget at han faktisk vælger at forblive kvinde! Joe, der bliver fremstillet som en skørtejæger med et vist forbrug af kvinder i begyndelsen af filmen, bliver mere sympatisk af sine erfaringer som 'kvinde'. I 'veninde'-samtalerne med Sugar ser han konsekvenserne af denne måde at behandle kvinder på i form af hendes mistillid til mænd, hendes alkohol-problemer og melankoli.

Filmens vovethed ligger ikke så meget i plottet som i den *måde hvorpå* plottet behandles og graden af de mandlige skuespilleres identifikation med de kvindelige anliggender. De to spillere kaster sig ud i kvindefremstillingen med entusiasme og indlevelse. Det er ikke nok for Joe og specielt Jerry på traditionel vis at iføre sig nylonstrømper, stiletter og kraftig make-up: også når de er private gør de 'kvindelige' ting, som at slappe af i et skumbad og spekulere over, hvad de skal have på. I modsætning hertil kan man i *I was a Male War Bride* se Cary Grants modstand overfor projektet som en ængstelse for hans egen maskulinitet og en frygt for kvindelig dominans.

Et andet aspekt, som er interessant i denne forbindelse, er de filmiske koder i forhold til kvindefremstillingen. I cross-dressing film fremstilles den forklædte karakter ofte som 'spectacle'; dvs. at de cinematografiske koder, som aktiveres, er dem, der normalt bruges i forhold til 'rigtige' kvindelige karakterer: soft focus, dvælende nærbilleder og point-of-view shots. I *Some like it hot* finder man et karakteristisk eksempel på disse ting i sekvensen, hvor Joe og Jerry for første gang ses i deres forklædning som kvinder på vej til toget, hvor de skal møde Sweet Sue og hendes dameorkester. Den første indstilling i sekvensen er en halv-total af to par kvindeben - et typisk voyeuristisk billede, der i forhold til filmiske konventioner ikke lader os i tvivl om, at objektet for kameraets blik er kvindeligt. I næste indstilling ser vi i halv-total benenes ejere, nemlig Joe og Jerry iført kvindetøj og fuld make-up. Det følges op af to nærbilleder i tredie og fjerde indstilling, som i kraft af kameraets dvælen ved de to ansigter understreger betydningen af tøjet og make-up'en - karaktererne 'kvindeliggøres' af kameraet. Lidt senere i sekvensen får vi introduceret Sugar (Monroe) på helt samme måde (dog først halv-nær af ansigt og derefter halv-nær af ben). Der er dog en væsentlig forskel mellem de to sæt indstillinger: ved billederne af Josephine og Daphne er det kameraets point-of-view, vi ser - kameraet er fortælleren - ved billederne af Sugar er det Josephine og Daphnes point-of-view, det er deres 'mandlige' blikke, der motiverer indstillingerne! Det paradoksale i denne fremstilling er dog, at i og

Dustin Hoffman gør illusionen perfekt i rollen som Dorothy Michaels i 'Tootsie'.

med at tilskueren ved, at karakterne er rigtige mænd iført kvindetøj, så understreger det de pågældende konventioner i den filmiske repræsentation, og derved gør filmen opmærksom på sig selv som konstruktion uden dog at antaste det mandlige blik. Dette fænomen er yderligere med til at højne den komiske effekt.

Når cross-dressing film problematiserer kønsidentitet og kønsforskelle på det narrative plan, så sker det oftest for til slut at bekræfte kønnene som absolutte begreber og slå fast, at alt er tilbage ved sin 'naturlige' orden (selv nyere film som *Tootsie* og *Mrs. Doubtfire* er eksempler på det). Få film vil dog skabe en større åbenhed, hvor kønnet (som begreb) får lov til at flyde, og der bliver plads til en mangfoldighed af identifikations-muligheder og subjektivitet i proces, og det er *Some like it Hot* et godt eksempel på. Filmens slutning i sig selv er jo meget åben, visualiseret ved at de to glade par sejler afsted i en *åben* speedbåd ud på det *åbne* hav imod solnedgangen uden at have et nærmere defineret mål. De har opnået en personlig frihed fra nødvendigheden af at bevise, hvad de ikke er. Eller sagt med andre ord: de er sluppet ud af det binære fængsel, som kønnet er. *I was a Male War Bride* slutter også på en båd - den store damper til Amerika - hvor Grant, der endelig får mulighed for at *bevise* sin mandighed, sammen med Sheridan låser sig inde i en lille klaustrofobisk kahyt med 'koøje-kig' til havet udenfor. Frihedsgudinden ses ved indsejlingen til New York som en måske ironisk kommentar til den situation, der venter den franske immigrant ved ankomsten til det forjættede land; et efterkrigs-samfund præget af depression og høj arbejdsløshed. Ihvertfald kan man om den film sige, at den har brug for til slut at placere kønnene korrekt i forhold til hinanden ved at lade Grant blive herre over situationen (han låser kahyts-døren og smider nøglen ud af vinduet). Vi bliver som tilskuere dog ikke overbevist om, at han dermed virkelig har fået reetableret det traditionelle styrkeforhold mellem mand og kone, som han ønsker sig det. Men det ser i det mindste ud som om.

Robin Williams har valgt den lidt ældre kvindetype i 'Mrs. Doubtfire'.

The female as a gateway to the masculine self

Det næste store nedslag i cross-dressing filmenes historie kommer først i 82 med Sidney Pollacks *Tootsie.* Hollywood byder i løbet af 60'erne og 70'erne ikke på nogen banebrydende kvindefremstilling indenfor komediegenren, men temaet er tilstede i et mindre omfang i film som High Time af Blake Ewards fra 60, *What did you do in the War, Daddy* fra 66 også af Blake Edwards og *Bedazzled* fra 67 af Stanley Donen.

Tootsie blev en meget stor publikums-succes og skiller sig ud ved sin detaljerigdom og seriøsitet i forhold til kvindefremstillingen takket være Dustin Hoffmans spil. Ikke nok med at han spiller den bedste mandlige mor i *Kramer vs. Kramer* i 79, han kan ironisk nok også vise kvinder noget om at være kvinde i 80'erne, med alt hvad det indebærer af forskelsbehandling og fast forankrede kønsrolle-mønstre.

Ligesom Tony Curtis i *Some like it Hot*, spiller Hoffman tre forskellige roller i filmen: *Michael Dorsey*, en meget selvoptaget skuespiller, som har svært ved at få arbejde indenfor sit fag; *Dorothy Michaels*, en kvindelig skuespiller, som forsøger sig ved en audition for at få rollen som hospitals-chef *Emily Kimberley* i en soap-komedie, hvad han/hun selvfølgelig får. Disse tre roller fungerer for Hoffman næsten som et kinesisk æske-system, idet kvinderollerne og dermed adgangen til det feminine territorie bliver et sted, hvor manden kan lære noget om sig selv, men i høj grad også får mulighed for at forsone sig med 'det andet'. Der er næsten tale om en symbiose med det kvindelige. Og ved at selve skiftet fra mand til kvinde fremhæves flere gange, så vi ser begge sider af Michael Dorseys komplicerede fysiske og mentale transformation, fremhæves spændingen mellem overflade og det under maskeringen skjulte selv. Annette Kuhn taler om begrebsparrene 'appearence og 'essence', som henviser til forholdet mellem ydre fremtoning og indre

selv, og i denne film må man sige, at Hoffmans mand og kvinde nærmest smelter sammen til ét i hans krop. Ikke at de er den samme eller vil det samme, men nærmere som om de trives fortrinligt side om side og trækker på hinandens erfaringer og muligheder. Det lyder umiddelbart skizofrent, men i Hoffmans fremstilling bliver det noget nær sublimt. Dorothy repræsenterer klart den bedre side af Michaels person, og han siger da også et sted i filmen: »I think Dorothy's smarter than I am«. Det har han sikkert ret i, men derudover siger replikken også noget om, at han betragter hende som en selvstændig og helt virkelig person.

Rollen som Michael Dorsey er for Dustin Hoffman så oplagt, at han nærmest spiller sig selv. I det oprindelige manuskript var hovedrollen en professionel tennisspiller, men som skuespiller får han mulighed for at trække på det, han selv er og kender. I en af indledningssekvenserne i filmen, hvor han underviser unge skuespiller-aspiranter, siger han da også til dem: »Spil ikke en rolle, I ikke har i jer«. Dermed siger han også, at han selvfølgelig kan spille rollen som skuespiller, ligeså vel som han kan træde ind i det kvindelige univers ved at trække på noget, han har i sig selv! Rebecca Bell-Metereau nævner i sin bog 'Hollywood Androgony' yderligere et aspekt i denne forbindelse, nemlig at ligheden mellem kvindens rolle og skuespillerens rolle i vores samfund er slående: 'Perhaps the most salient link is the notion of relying on appearances, on playing a role in which one is almost wholly dependent on others for a sense of self-worth'.

Hvad er det så for en kvinde, Hoffman fremstiller i *Tootsie*? Dorothy Michaels er først og fremmest en stærk kvinde, der siger sin mening ligeud og skaber respekt omkring sig med sin skarpe tunge. Da hun er til audition for at få rollen som Emily Kimberley i en soapkomedie, siger hun til den mandlige instruktør Ron (en typisk mandschauvinist): »Jeg ved godt, hvad de søger. De søger en grov karakter af en kvinde, for at bevise det ævl om, at magt gør kvinder maskuline, og at maskuline kvinder er grimme«. Det er selvfølgelig det, han søger og på en måde også det, han får! Dorothy er ikke nogen smuk eller sexet kvinde, og de mænd, som falder for hende, gør det, fordi de bliver forelskede i hendes personlighed. Og det er jo netop der, fremstillingens styrke ligger: i en troværdig og interessant personlighed. I rollen som Emily Kimberley i hospitalskomedien er hun entydigt kvindekønnets forkæmper. På den led kommer *Tootsie* til at fremstå som en udpræget feministisk film men med det meget afgørende »twist«, at feministen spilles af en mand. Det afføder selvfølgelig også i sig selv en dyb konflikt, for samtidig med at Dorothy prøver at få Julie (medspiller i soap'en, 'vendinde' og den kvinde, Michael bliver dybt forelsket i) til at forstå, at Julies forhold til instruktøren Ron er nedværdigende for hende, så behandler Michael sin vendinde Sandy om muligt dårligere. Michael er faktisk i begyndelsen af filmen en ret ulidelig mandetype, der bruger kvinder til at styrke sit eget ego.

Kan man være i tvivl om filmens overordnede hensigter og budskaber i forhold til synet på det kvindelige køn, så må man beundre den for Hoffmans gennemførte kvindefremstilling. Den indlevelse og nuancerigdom han tilfører rollen adskiller den i meget høj grad fra de karrikerede kvindefremstillinger, som er set tidligere. Rollen som Dorothy får sin styrke ved, at den opleves som utroligt helstøbt; man kan faktisk ikke se Dustin Hoffman igennem den, og de traditionelle kvindelige cues bliver ikke, som det ofte er tilfældet, overdrevet. Da Dorothy for første gang toner frem på lærredet, befinder hun sig blandt en masse andre mennesker på gaden, og ingen ville umiddelbart antage hende for andet end det: en kvinde i mængden. Filmen gør mindre brug af de traditionelle tunge gimmicks, hvor brysterne falder ned eller parykken sidder skævt. Komikken kommer i højere grad til at kredse om, hvordan Michael kommer af med Dorothys mandlige bejlere og selv undgår forpligtelserne overfor veninden Sandy.

Men i grunden sætter filmen ikke noget alvorligt på spil i forhold til kønnet. Samtlige personer repræsenterer en stringent heteroseksualitet, og komediens klassiske projekt er også her dominerende: den mandlige hovedkarakters stræben efter drømmekvinden Julie (Jessica Lange). Der er undervejs hints til andre former for seksualitet; Sandy tror, at Michael er bøsse, og Julie tror, at Dorothy er lesbisk, og Andy Warhol er med på et still-foto, som et billede på det androgyne menneske. Men holdningen er alligevel, som Bell-Metereau skriver i sin bog: »... it's all right for men to empathize with women, to locate the woman in themselves, as long as they themselves still have the healthy red-blooded desire to make love to pretty women«. Så spørgsmålet er, om der egentlig blev flyttet noget i løbet af 60'erne og 70'erne?

Bodyshifting: Når kvindekroppen bliver et kostume.

Med cross-dressing konceptet fra *Tootsie*, familie-tragedien fra *Kramer vs. Kramer* og stjernespilleren fra *The World according to Garp*, Robin Williams, bliver resultatet en publikumsfuldtræffer med titlen *Mrs. Doubtfire*. Chris Columbus (kendt for *Home alone* -filmene) har instrueret 90'ernes cross-dressing succes.

På linie med en del andre cross-dressing film åbnes historien i *Mrs. Doubtfire* med en desperat arbejdsløs kunstner, der må ty til forklædning for at få et arbejde. Hvad enten det drejer sig om en arbejdsløs skuespiller (*The Masquerader, Tootsie*), musiker (*Some like it Hot*) eller voice-over artist (*Mrs. Doubtfire*), så fungerer jagten på et job som narrativ undskyldning for hovedpersonens forklædning. Kunstnerprofessionen er en anden måde, hvorpå cross-dressing filmen forklarer den mandlige maskerade. Motivet jobmangel samt acting- og performance-aspektet kan siges at nedtone det farlige/truende, der lurer under forklædningen, idet perversionen konstant forklares og legitimeres indenfor historien.

I *Mrs. Doubtfire* etableres hovedpersonen ikke alene som arbejdsløs kunstner men også som arbejdsløs far. Både arbejdsgiver og kone smider ham på porten, og Daniel mister således fra starten alt: job, kone og børn. Uanset hvor selvforskyldt det er, fungerer den svage udgangsposition som en identifikationsskabende strategi. Sympatien for Daniel må ses i lyset af den rigide måde, hvorpå personerne placeres og positioneres indenfor filmens univers. Hans kone, karriere-kvinden Miranda (Sally Field), fremstår som en kold og ekstremt praktisk mor, hvorimod Daniel står som eks-

ponent for en sjov, kreativ og kærlig far. Marilyn French har i forbindelse med *The World according to Garp* sagt, at når mænd tager feminine kvaliteter på sig - er lidenskabelige, spontane, ikke-dominerende og sjove - skubber de kvinder over i den modsatte rolle, altså påfører hende modsatte kvaliteter som praktisk, kalkulerende og realistisk. Dette kan overføres direkte til *Mrs. Doubtfire*, hvor den kvindelige figur også nærmest skubbes ud af narationen. Den kvindelige figur, der er flad og fastlåst, bliver en slags barometer for normalitet, mens den mandlige figur kan skeje ud og indtage skiftende positioner filmen igennem. Den mandlige rolle er med andre ord elastisk. Den er konstrueret så Robin Williams' figur uden problemer kan glide ind og ud af rollerne som henholdsvis hyggelig legeonkel/elsket far, ydmyget mand/offer for skilsmissen og midaldrende dame/Mrs. Doubtfire.

I modsætning til *Tootsie* er kvindefremstillingen her hverken solidarisk eller præget af respekt, der er tværtimod tale om en karrikeret udstilling af det kvindelige. 90'ernes cross-dressing film kan på flere måder ses som et tilbageskridt til matrone-perioden. På linie med de tidligere cross-dressing film inkarnerer Robin Williams en *ældre* kvinde - á la bedstemor-typen. Når spillet mellem kønnene virker ufarligt, skyldes det for det første at 'kvinden', der fremstilles er gammel og for det andet, at filmen langt hen ad vejen undviger det seksuelle aspekt. I *Mrs. Doubtfire* er tiltrækningskraften mellem kønnene forlængst hørt op, og det seksuelle spil, som udgør spændingsmomentet i *Tootsie* og *Some like it Hot*, er sat ud af kraft. Kampen mellem mand og kvinde erstattes i denne film af kampen mellem far og mor. Det drejer sig ikke længere om at vinde hinanden men om at få hver sit. Romancen er død, og børnene bliver i stedet det objekt, hvorpå kærligheden projiceres.

Tematisering af kønsidentitet - eller manglen på samme - er et andet aspekt, der forbinder *Mrs. Doubtfire* med de tidligere matrone-film. I forhold til kønsidentitet sætter filmen i modsætning til *Some like it Hot* reelt intet på spil. Daniel lærer heller ikke som Dustin Hoffmans figur at forstå det andet køn indefra, for han identificerer sig ikke med at være kvinde. Symbiosen er med andre ord brudt. I *Mrs. Doubtfire* forbliver kønsidentitet noget ydre, der signaleres via kønskoder som tøj, mimik og gestik.

I cross-dressing film er bryster nok det stærkeste cue for det kvindelige, men det er et tegn, der tilskrives forskellige betydniger. *I Mrs. Doubtfire* signalerer brysterne først og fremmest moderlighed. At moderlighed er en skrøbelig sag, der hurtigt kan ryge sig en tur, får vi et eksempel på, da Mrs. Doubtfire over kødgryderne får brændt brysterne af. Brysterne fungerer her som comic relief, mens de i scenen, hvor hun 'antastes' af en ældre buschauffør, fungerer som blikfang og sexsymbol. Manden i kvindekroppen får her mulighed for at snuse til det, han normalt ikke er - et 'to-be-looked-at-ness'. I cross-dressing fremstillinger bliver mandens oplevelse af den kvindelige seksualitet - og af kvindelighed i det hele taget - primært skabt via de falske bryster.

Kvindelighed er i denne 90'er komedie af ydre karakter - et kostume, der kan tages af og på. Kvinderollen er ikke længere adgangsbilleten til det 'andet', men derimod et frirum, hvor manden kan afprøve sig selv og sin maskulinitet. Susan Moore har påpeget at »the world of the feminine becomes a way of men exploring, rejecting or reconstructing their masculinity«. I nyere cross-dressing film er kvinderollen og kroppen ikke længere en byrde, men derimod en chance, der giver den mandlige figur mulighed for dels at udforme en ny maskulinitet og dels at slippe væk fra den gamle. 'Change your clothes and change your self' -det lyder ikke alene let, men er det også. Ved at iklæde sig kvindetøj kan Daniel for det første genvinde alt, hvad han har mistet, og for det andet ende som en ansvarsbevidst og bedre far. Kvinderollen bliver for den mandlige figur et lønsomt projekt: kein wunder, at maskuliniteten trives fortrinligt i kvindeklæ'r. Når det i den grad er blevet attraktivt at indvadere 'the realm of the feminine' skyldes det, at manden i modsætning til tidligere ikke oplever det som frihedsberøvende eller forbundet med tab at skifte køn - tværtimod. I både *Some like it Hot, Tootsie* og *Mrs. Doubtfire* er det erkendelsesudvidende for de mandlige figurer at skulle identificere sig med det modsatte køn. Kvinderollen er således en position, hvorfra manden kan lære noget om sig selv og blive bevidst om den rolle, der er sociologisk og kulturelt betinget. I *Mrs. Doubtfire* kan Daniel f.eks. tilføre faderrollen en ny troværdighed, idet han gennem kvindefiguren har gjort nogle erfaringer og lært at blive en ansvarsbevidst far og for det andet har genvundet kontrol og dermed befæstet sin position. Filmen kan siges indirekte at tematisere det, som Yvonne Tasker har benævnt »the crisis of the paternal signifier, the father - a position of authority - that lacks credibility in various ways«. At den kriseramte faderrolle pludselig fremstår som troværdig - blot fordi den mandlige figur lærer, at faderrollen ikke er et bijob, men kræver ansvarsbevidsthed og surt slid - ja, det er faktisk den påstand, som *Mrs. Doubtfire* fremturer med.

At skifte køn er ikke alene lønsomt for den mandlige figur, men også en måde, hvorpå han kan undslippe faderrollens begrænsninger. Gennem kvindefiguren Mrs. Doubtfire kan Daniel midlertidigt prøve rollen som mor. Den er åbenbart ikke særlig bekvem -ihvertfald forlader han den for i stedet at vælge rollen som far. Maskuliniteten er således ikke et vilkår og faderrollen ikke en betingelse, men noget der kan vælges. 90'ernes cross-dressing film synes at bekræfte feminismens gamle slagord: 'Maternity is a fact - paternity an option'. Der er forskel - og det er den, som den mandlige figur Daniel får at føle, når han trækker i kvindekroppen og agerer det, han ikke er - nemlig kvinde. I modsætning til *Some like it Hot* er *Mrs. Doubtfire* en film, der bekræfter tesen om forskel, idet den konstant kredser om transformationen fra mand til kvinde - ikke som en indre mental proces, men derimod en ydre.

Som tilskuer lades vi ikke i tvivl om, at der bag tøjet gemmer sig en mand. Beviset får vi i utallige scener, f.eks. hvor de falske bryster eksploderer eller strømperne ryger ned og afslører maskulin behåring. Der er tale om en slags 'bodily exposure', der vidner om, at kvindelighed kun er et dække, for kønnet befinder sig under tøjet, det ligger i kroppen. Annette Kuhn taler om 'the body as the ultimative site of sexual difference'.

Mrs. Doubtfire er en film, der konstant afslører kroppen og lægger den blot - for via fysikken at markere forskel. Når filmen sætter køn-

net på spil, er det kun for at føre det tilbage i folden og bekræfte kønsforskel som et *naturligt* skel. Der er forskel, også på film. Hvor *Some like it Hot* er åben i tematiseringen af køn, lukker *Mrs. Doubtfire* kønnet inde og sætter det i bås. Kønnet har trange kår; det befinder sig stadig i et fasttømret system, hvor det kvindelige er ét, det mandlige noget andet.

Filmen som kulturel seismograf

Cross-dressing filmen afspejler tidens herskende kønsmoral. Det er et synspunkt, som R. Bell-Metereau fremfører i sin bog. Filmene er uden tvivl produkter af deres tid - men på forskellig måde. Mens nogle er stærkt bundet til deres tid, er andre med til at transcendere den. Tidlige matrone-film som f.eks. *Charlies Aunt* er typiske for deres tid, idet de bekræfter mellemkrigstidens dualistiske kønsopfattelse. Det skarpe skel er forklaringen på, hvorfor transformationen fra mand til kvinde overvejende skildres som latterlig. I en tid, hvor kønnene dels opfattes som modsætninger og dels anskues som essentielle kategorier, kan fiktionen åbenbart ikke tage kønsoverskridelsen alvorligt; den bliver grinagtig. For de mandlige figurer er det at være kvinde hverken morsomt eller profitabelt. Feminiseringen er forbundet med tab af styrke og autoritet. Det er vel symptomatisk for en tid, hvor kvinder generelt har lav status i samfundet, og for en kultur, hvor kvinderollen tilskrives mindre betydning end mandens.

Med 2. verdenskrig vender billedet. For en del kvinder bliver krigen adgangsbillet til arbejdsmarkedet og dermed til økonomisk selvstændighed. Kvinder opnår en styrket position, og den kan direkte aflæses i en efterkrigsfilm som *I was a Male War Bride*. Den omvendte dualisme, hvor den kvindelige figur fremstår som ultra stærk, mens den mandlige tilsvarende står svagt, bliver et skræmmebillede, der afslører tidens (overdrevne) nervøsitet for kvindelig dominans. I Howard Hawks' version er 'the battle of the sexes' en kamp, der står mellem den maskuline kvinde og den feminine mand. Kønsrollerne er vendt på hovedet, men kønnene bekræftes stadig som absolutte. Filmen afspejler en tid, hvor kvinden opfattes som konkurrent (konkurrent fordi hun har invaderet maskulinitetens domæne: den offentlige sfære -arbejdspladsen). Der spores en fjendtlighed i kvindefremstillingen og en mistro overfor den feminine mand. Bell-Metereau forklarer det sådan: »in the era following w.w. 2 the [cross-dressing] motive was seen negatively, reflecting the society's attempt to regress to prewar conditions«.

Some like it Hot er en film, der signalerer opbrud i kønsrollerne, hvor de tidlige matronefilm opretholder status quo. Filmene adskiller sig markant fra hinanden. I *Some like it Hot* er kvindefremstillingen i modsætning til tidligere positivt valoriseret. Det må ses i lyset af vækstsamfundets kønsliberalisering. I en periode, hvor kvinden får større prestige, bliver kvinderollen for de mandlige figurer pludselig attraktiv. *Some like it Hot* afspejler tiden, men rækker også ud over den. Tematiseringen af kønsidentitet som et seksuelt aspekt er progressiv, og filmen kan siges at pege frem mod den seksuelle revolution, der følger i kølvandet på 60'ernes ungdomsoprør og kvindekamp. Bell-Metereau fremhæver, at nogle film »seem to be more than reflections of the Zeitgeist. In retrospect, we may see that they captured a glimpse og the future«.

Some like it hot indvarsler nye tider. *Tootsie* er et produkt af dem. Fremstillingen bærer præg af, at kvindekampen har sat sine spor - også i den måde, hvorpå manden opfatter og definerer sig selv. Dustin Hoffmans figur er indbegrebet af den bløde/feminine mand, der indleder dialogen med det kvindelige og 'mander' sig op til forståelse og sympati for kvindens frigørelse. Når kvindefremstillingen i 70'ernes og 80'ernes cross-dressing film bliver solidariske, hænger det sammen med den opblødning, der generelt sker af kønsrollerne. Den mandlige spiller føler sig fri til at udforske sine kvindelige sider, og den kvindefigur, som han fremstiller, er i stand til at skabe sin egen autoritet. I *Tootsie* skildres kønnene i højere grad som ligeværdige. Kønsliberaliseringen har haft sin virkning: den har påvirket kønsrollerne og ændret deres status.

Det er konsekvenserne af disse omvæltninger, der er omdrejningspunktet i *Mrs. Doubtfire*. Filmen afspejler den rådvildhed, der hersker i en tid, hvor kønsrollerne bryder sammen og familiestrukturer smuldrer. Det er en brydningstid, der i nyere cross-dressing film skildres fra mandens point of view. Den entydige fokusering på mandens oplevelser og følelser må ses på baggrund af de dramatiske forandringer, manderollen har gennemgået i nyere tid. *Mrs. Doubtfire* giver sin version og fortolkning af det tomrum, som kønsliberaliseringen har efterladt manden i: den bløde mand, der støttede kvindekampen kasseres nu som overflødig. Han (og børnene) bliver offer for karrierekvindens trang til at realisere sig selv. 90'ernes mand er havnet i en uvant rolle; han skal pludselig stå på egne ben. Det er paradoksalt, at han må tage kvinderollen til hjælp for at genvinde fodfæstet.

Cross-dressing film er historisk signifikante. De siger noget om, hvordan kønsroller defineres og kønsidentitet anskues på forskellige tidspunkter. Som kulturel seismograf kan filmen lodde tidens kønspolitiske klima og understrege, hvor kønnet står, eller hvor det bevæger sig hen. Filmene trækker på de forestillinger om kønnet, der er fremherskende i en given periode/kultur, men samtidig opstiller de også egne normer og kan definere kønnet mere frit. Kønnet er med andre ord ikke alene givet indenfor filmen, men etableres, glider og changerer i filmen. Det er legitimt, men næppe tilstrækkeligt at se cross-dressing filmene som udtryk for tidens trend. For populærkulturen er ikke en kopi af virkeligheden, men repræsentationer af problematikker, som er virkelige. Det er måske cross-dressing 'genrens' elasticitet og evne til at indoptage aktuelle kønsproblematikker, der er baggrunden for dens vedvarende popularitet.

Komedien - en legitimerende forklædning

Cross-dressing er tilsyneladende en sikker sællert, men hvorfor appellerer fænomenet i den grad til publikum? Hvad er det, der gør den mandlige maskerade så morsom og fascinerende?

Maskeraden er et spil, der går ud på at tilsløre og afsløre kønsforskel. Forskellen er betingelsen for komik og suspence. For tilskueren ligger det vittige i tilsløringen. Manden, der trækker i kvindetøj og udstyrer sig med kvindelige attributter, forsøger at være det køn, han ikke er. I

komedien er forskellen altid synlig: forklædningen dækker aldrig tilstrækkeligt - manden skinner igennem. Da sandheden på forhånd er kendt ligger spændningen for tilskueren ikke i selve afsløringen, men derimod i hvornår og hvordan kønnet afsløres.

Den portion viden som tilskueren tildeles er afgørende for oplevelsen af det, som Kuhn har kaldt for 'mistaken identifications of gender'. I thrilleren, hvor kønsforvekslingen spiller en central rolle (f.eks. *Psycho* og *Dressed to Kill*) opleves den som faretruende. Det skyldes, at genren dels forklarer cross-dressing som perversion og som noget kriminelt, og dels tilbageholder viden for at skabe suspence. Fiktionen fører ikke alene diegesens personer men også tilskueren bag lyset (filmen *The Crying Game* af Neil Jordan, som dog ikke er en thriller, er det ultimative eksempel herpå). Thrilleren *ligestiller* tilskueren og diegesens personer (vi ved det samme), komedien *hæver* tilskueren over dem (vi ved mere).

Tilskueren anbringes i en privilligeret position. Fra den kan vi på sikker afstand føle os fri til at grine af travestien. Distancen er nødvendig, for at komikken kan fungere. Den er også forklaringen på, hvorfor kønsforvekslingen i komedien opleves som ufarlig og befriende. I modsætning til thrilleren og mere outrerede cross-dressing film á la John Waters' Divine-film bliver køns-transformationen i den klassiske Hollywood-komedie sjældent grænseoverskridende. Det skyldes for det første, at sexualiteten nedtones, idet travestien altid får en rationel forklaring med på vejen (perversionen kan godt klinge med, men den forbliver uudtalt). For det andet, at komedien konstruerer manderollen, så den fastholder kønsforskel i stedet for at ophæve den. Via maskeraden kan maskuliniteten sættes på spil. Men komedien sørger oftest for, at den mandlige figur kommer tilbage i folden og genindskrives i den etablerede orden. Komedieformen gør det alvorlige emne acceptabelt. Genren fungerer som en legitimerende forklædning, men det gør den ingenlunde uskyldig. Når vi kan more os over Robin Williams som husmor eller Dustin Hoffman som Dorothy, bliver vores latter indirekte en kritik af en indskrænket manderolle. Cross-dressing filmen rummer et kritisk potentiale; den

Herover: Tony Curtis og Jack Lemmon: to skønne sild i Billy Wilders 'Some Like it Hot'. Til venstre: Divine alias Harris Glenn Milstead i John Waters' 'Hairspray' (88). Til højre: Dansk film kan også! – her har Dirch Passer i 'Charles Tante' (59) fået selskab af Susse Wold, Birgitte Federspiel, Annie Birgit Garde og Ghita Nørby.

kan gøre opmærksom på kønnet som konstruktion.

Grænserne mellem kønnene er historisk og kulturelt bestemte. Det er disse begrænsninger, som filmene midlertidigt kan suspendere. Kuhn påpeger, at netop filmens »capacity to offer at least momentarily a version of fluidity of gender options«, er forklaringen på, hvorfor filmene er lystfyldte. For tilskueren er det fascinerende at træde ind i en verden, hvor kønnet er udenfor de normale rammer. Ved at identificere os med det modsatte køn, får vi mulighed for at udforske 'det andet'. Bell-Metereau taler om 'den glemte anden'.

For via cross-dressing fremstillingen får vi lov til at se forbudte glimt, som refererer til noget, der engang var en reel forvirring i forhold til kønsidentitet. Når tilskueren identificerer sig med den forklædte mand, føres han/hun tilbage til et præ-heteroseksuelt stade, hvor distinktionerne mellem kønnene er uden betydning: »Few cinematic experiences appeal more to our sense of delight in viewing the fantasies of childhood than does cross-dressing. We are allowed forbidden glimpses of what was once a very real confusion over sexual identity - visions that call back a long-buried fascination with adult costumes of gender«. (Bell-Metereau). Cross-dressing filmens rolle- og køns-forviklinger afstedkommer en latter, der når ud over den rene ha-ha-oplevelse. Latteren er udtryk for den forvirring og ængstelse, der hersker omkring køns-identitet.

Den identitetsleg, som cross-dressing filmene giver os mulighed for at deltage i, er fascinerende. Den tillader os adgang til fantasiens og drømmenes verden. Brandon French har sagt, at en film som f.eks. *Some like it Hot* kan opleves som »a good-natured dream of sexuality as a sliding scale from male to female, from straight to gay, from potent to impotent, on which every human being dances an endlessly variable jig«. Cross-dressing filmen genererer lyst og imødekommer en latent nysgerrighed overfor det andet køn. Ved at identificere os med det modsatte køn, opnår vi en viden om os selv, og det køn vi er.

Litteratur:
Bell-Metereau, Rebecca: Hollywood Androgony
Kuhn, Annette: Sexual disguise and cinema (kap. 3 i »The power of the image - essays on representation and sexuality«)

Freud, psykoanalysen og filmen

Det er ikke blot filmen, men også psykoanalysen, som i år fylder 100 år: Freud udsendte sit første værk Studien über Hysterie i 1895. Filmen og psykoanalysen er fælles om at fokusere på vore drømme. Dette essay om Freud og filmen indgår i en lidt længere version i en Freud-antologi, som til foråret udsendes af forlaget Klim.

af Christian Braad Thomsen

Skønt Sigmund Freud jo var glubende kunstinteresseret, omfattede denne interesse ikke filmkunsten. Han mente sikkert i lighed med så mange andre blandt datidens intellektuelle, at film er et lovlig amerikaniseret og vulgært miskmask af de klassiske kunstarter, som til gengæld havde Freuds dybeste bevågenhed: maleri, teater, litteratur. At psykoanalysen opstod samtidig med filmen og ligeledes blev lagt for had som et vulgært og kulturfattigt tidsfænomen, betød ikke, at Freud af den grund følte et skæbnefællesskab med filmen endsige forestillede sig, at netop film og psykoanalyse fuldstændigt afgørende skulle komme til at præge det 20. århundrede.

Freud har næppe nogensinde udtalt sig offentligt om film, og i de tusindvis af breve, der efterhånden er udgivet, findes kun en enkelt henvisning til en filmkunstner, nemlig til Charlie Chaplin. Det sker i et brev til Max Schiller,[1] der var gift med Freuds gode veninde, den franske skuespiller og sanger Yvette Guilbert. Schiller har givet udtryk for, at skuespillere ikke er så afhængige af barndommens traumer og oplevelser, som andre kunstnere måske er i deres skaben, og at netop skuespillerens vekslen fra den ene rolle til den anden gør det muligt at sætte sig ud over de personlige traumer. Hertil svarer Freud:

Wien, 26.3.1931

Kære Herr Doktor,
Det er en så interessant oplevelse, at jeg skal forsvare mine teorier imod Mme. Yvette og onkel Max. Jeg ville bare ønske, det ikke behøvede at være skriftligt trods mine dårlige talegaver og aftagende hørelse.

Jeg har ikke til hensigt at give Dem mange indrømmelser ud over den tilståelse, at vi ved så lidt. Ser De f.eks., i de sidste par dage har Charlie Chaplin været i Wien, jeg havde også nær set ham, men her var for koldt for ham, han rejste hurtigt af sted. Han er uden for al tvivl en stor kunstner, han spiller altid kun den ene og samme figur, den svagelige, fattige, hjælpeløse, uheldige fyr, som det alligevel går godt til sidst. Tror De måske, at han i denne rolle må glemme sit eget jeg? Tværtimod, han spiller altid kun sig selv, sådan som han var i sin bedrøvelige ungdom. Han kan ikke komme fri af disse indtryk og henter stadig i dag skadesgodtgørelse for den tids afsavn og ydmygelser. Han er så at sige et særligt enkelt, gennemsigtigt tilfælde.

Den forestilling, at kunstnernes præstationer er internt betinget af deres barndomsindtryk, skæbner, fortrængninger og skuffelser, har allerede bibragt os megen oplysning og bliver derfor skattet højt af os. Jeg har engang vovet mig i kast med en af de allerstørste, Leonardo da Vinci, om hvem desværre alt for lidt er kendt. Jeg kunne i det mindste sandsynliggøre, at den 'Hellige

Forholdet mellem Charles Chaplin og Claire Bloom i Limelight er et symbolsk overføringsforhold: Han befrier hende for en psykisk lammelse og ligger kort efter fysisk lammet i orkestergraven. (Forrige side).

Anna Selvtredje', som De jo dagligt kan besøge i Louvre, ikke ville være forståelig uden Leonardos ejendommelige barndomshistorie. Mange andre muligvis heller ikke.

Nu vil De imidlertid sige, at Mme. Yvette ikke har en enkelt rolle, hun spiller med samme mesterskab alle mulige figurer: hellige, syndere, koketter, dydige, forbrydere, naive. Det er sandt og viser et usædvanlig rigt og tilpasningsdygtigt sjæleliv. Men jeg ville ikke undlade at føre hele dette repertoire tilbage til hendes barndomsårs erfaringer og konflikter. Det ville være fristende at fortsætte her, men noget holder mig tilbage. Jeg ved, at uønskede analyser fremkalder modvilje, og bryder mig ikke om at gøre noget, der forstyrrer den hjertelige sympati, som dominerer vort forhold.

Med venskabelige hilsener til Dem og Mme. Yvette.

Deres Freud.

Freud synes ikke opmærkom på, at Chaplin jo i modsætning til de fleste andre skuespillere primært var instruktør, og at det var i denne egenskab, han fastlagde, hvilke roller han skulle spille. Hvad Freud generelt siger om skuespillere rummer psykoanalytisk set ikke noget specifikt om filmens (eller teatrets) væsen.

Iøvrigt var Freuds varme følelser for Chaplin var gengældte. David Robinson refererer i sin store Chaplin-biografi, at blandt de bøger, Chaplin havde stående i sin garderobe, mens han lavede sine første kortfilm før 1920, var et værk af Freud om psykoneuroser. Mange år senere i *Limelight* (1952) bemærker Calvero (Charles Chaplin), da lægen fortæller ham, at hans unge veninde Terry (Claire Bloom) lider af en uhelbredelig hysterisk lammelse, at dette måske er en sag for Freud. Forholdet mellem Calvero og Terry udvikler sig på det mest bogstavelige til et 'overføringsforhold', idet Calvero befrier Terry for hendes lammelse for kort tid efter selv at ligge lammet i orkestergraven.

Freud, Pabst og Geheimnisse einer Seele

Freuds skeptiske holdning til filmkunsten kommer for dagen, da han i 1925 bliver bedt om at være faglig konsulent på en film om psykoanalyse, som ingen ringere end G.W.Pabst skal instruere. Freud hører om projektet fra sin gode ven i Berlin, psykoanalytikeren Karl Abraham, der er blevet kontaktet af et filmselskab, som vil fremstille 'en populærvidenskabelig psykoanalytisk film' og gerne vil have Freuds autorisation.

Abraham skriver:[2]

Werner Krauss i den symbolske klokketårnsscene i G.W. Pabsts Geheimnisse einer Seele baseret på patientmateriale fra Freuds nære medarbejdere Karl Abraham og Hanns Sachs.

'Den egentlige plan for filmen er følgende: første del skal være en introduktion, som gennem markante enkelteksempler illustrerer fortrængningen, det ubevidste, drømmen, fejlhandlingen, angsten etc. Lederen af foretagendet, som delvis kender Deres skrifter, er f.eks. begejstret for lignelsen med den påtrængende person i de fem foredrag til illustration af fortrængning og modstand.[3] Anden del skal fremstille en menneskelig skæbne i lyset af psykoanalysen og vise helbredelsen af nervøse symptomer.'

Abraham formoder, at Freud vil være modstander, idet han tidligere har afslået et lukrativt tilbud fra Samuel Goldwyn i Hollywood om at være konsulent på en film, der skulle skildre nogle af verdenshistoriens store kærlighedseventyr fra Cleopatra og til vore dage. Abraham mener imidlertid, at hvis ikke Freud accepterer, så vil filmen blive lavet alligevel med støtte fra 'vilde' analytikere, og 'så får de den materielle gevinst, men vores sag skaderne.'

Alligevel er Freud afvisende (9.6.1925):

'Det famøse projekt er mig ikke behageligt. Deres argument, at hvis vi ikke går med, så vil andre gøre det, syntes først uovervindeligt. Men så meldte sig den indvending, at hvad folkene betaler for, åbenbart er autorisationen. Den kan de dog kun få fra os. Vil de lave noget vildt, fordi vi afslår, så kan vi ikke forhindre dem og har ikke del i det. Vi kan jo heller ikke forhindre nogen i at lave en sådan film uden at komme til en forståelse med os.

Efter overvindelsen af dette argument lader sagen sig i det mindste diskutere. Min hovedindvending er, at jeg ikke regner det for muligt at fremstille vores abstraktioner plastisk på en måde, der er respektabel. Til noget tåbeligt vil vi jo ikke give vores tilsagn. Mr. Goldwyn var i det mindste så klog at holde sig til den side af vort emne, som meget godt tåler en plastisk fremstilling, nemlig kærligheden. Det lille eksempel, som De nævner, fremstillingen af det fortrængte via min lignelse i Worcester, ville snarere give et latterligt end et lærerigt indtryk.'

Trods Freuds skepsis går Abraham sammen med en anden psykoanalytiker fra Freuds nærmeste kreds, Hanns Sachs, ind i arbejdet med filmen, *Geheimnisse einer Seele*. De stiller en autentisk case story til rådighed for Pabst, og på forteksterne vedgås gælden til Freud, hvis lære kaldes 'et vigtigt fremskridt i behandlingen af sjælelige sygdomme.' Filmen får premiere i forbindelse med fejringen af Freuds 70 års fødselsdag i Berlin 1926. Freud var ikke selv til stede, og vi ved ikke, om han overhovedet har set filmen, endsige hvordan hans reaktion i så fald var.

Det var Pabsts intention at give et autentisk billede af en psykoanalyses forløb, og *Geheimnisse einer Seele* er et ganske kompromisløst værk, som ikke lefler for publikum. Men Pabst har to indlysende problemer: psykoanalysen er en talekur, og som sådan er den vel det dårligst tænkelige emne overhovedet for en stumfilm; dertil kommer, at analysens langstrakte, sindige forløb får et meget summarisk præg, når det skal koges ned til en film på halvanden time.

Filmens mandlige hovedperson kæmper med en uforklarlig fobi: han er bange for at komme til dræbe sin kone med en kniv, skønt han elsker hende. Angsten er blevet aktiveret af et knivdrab i naboejendommen. På et værtshus »glemmer« han sin nøgle, og en gæst, som tilfældigvis er psykoanalytiker, følger efter ham med nøglen og betror ham med Sherlock Holmes-agtig snuhed, at denne forglemmelse må skyldes, at han nok ikke bryder sig om at komme hjem. Da problemerne siden tilspidses, kommer han i behandling hos psykoanalytikeren. I sin beskrivelse af psykoanalysen koncentrerer Pabst sig - formentlig af hensyn til stumfilmens begrænsninger - om at fremstille nogle af patientens drømme, som er skildret med de tidlige eksperimentalfilms begejstring for billedmanipulationer i form af dobbeltkopieringer, split screen og modeloptagelser. Men jo mere Pabst anstrenger sig for at finde visuelle utryk for drømmenes forvredne virkelighed, jo mere reducerer han den oplevelsesmæssige styrke, som drømmene kan have, og gør dem til et spørgsmål om gådegætning. Dette har lige siden været filmkunstens problem: skønt film og drøm synes nært beslægtede, har de altid haft svært ved at mødes.

Psykoanalytikeren finder via drømmene ud af, at patientens drabsforestillinger udspringer af en barndomsjalousi mod en fætter, som han mistænker for at bejle til sin kones gunst. Da analysen fejer mistanken af bordet som tankespind, kan filmen slutte med en epilog, der ikke står tilbage for de happy endings, som produceres af Hollywoods drømmefabrik: det genforenede par kroner deres lykke med at få det barn, de hidtil forgæves har ønsket sig.

Freud fik ikke uret i, at filmen virker mere komisk end lærerig, omend man må respektere den som et seriøst forsøg.

Surrealismen og symbolsproget som rebus

Mente Freud ikke, at filmmediet var egnet til at gengive psykoanalysens erfaringer, så mente mange filmfolk til gengæld, at det var det i allerhøjeste grad, netop fordi film jo af alle kunstneriske udtryk er det, der er tættest på vore drømme.

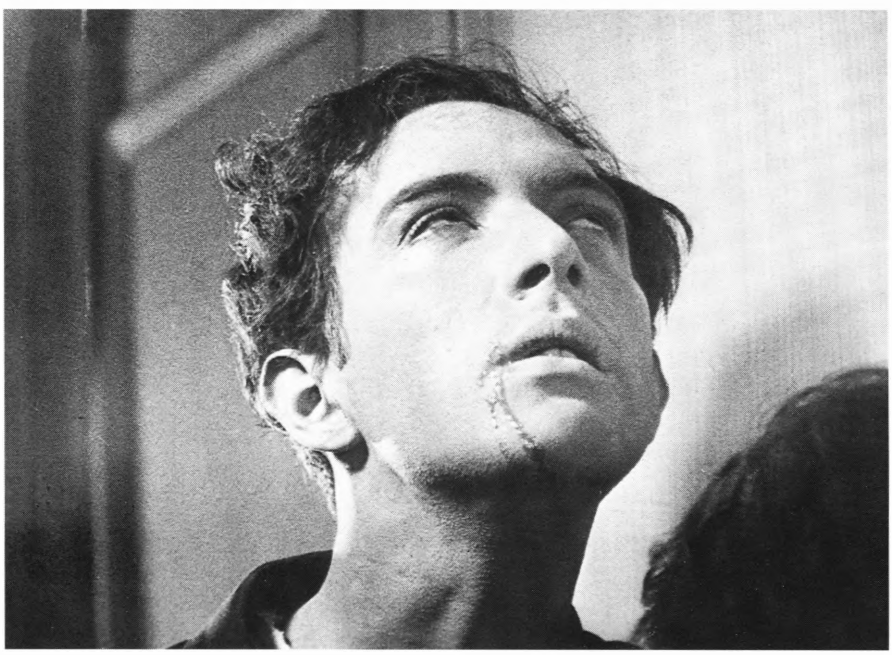
Filmhistorisk tyder noget på, at *Geheimnisse einer Seele* har virket inspirerende på Luis Bunuel, der jo hører til filmkunstens store udforskere af det ubevidste. Bunuel indleder sin debutfilm *En andalusisk hund* (1928) med samme billede som Pabst, nemlig af en mand, der sliber sin barberkniv. Men mens Pabst derpå nøjes med at lade ham snitte sin kone i nakken, lader Bunuel ham føre kniven gennem hendes ene øje. Også den drømmesekvens, hvor Pabst lader sin hovedperson se sin kones og to veninders afhuggede hoveder dingle i en kirkeklokke, synes at have sat sine spor hos Bunuel: titelpersonen i hans sene mesterværk *Tristana* (1969) ser sin mands hoved hænge i en tilsvarende position.

Bunuel og Salvador Dali tog i det hele taget med *En andalusisk hund*[4] fat, hvor Pabst slap. Mens Pabst havde baseret sin film på en drøm, som lod sig tyde forløsende, så var Bunuels og Dalis arbejdsprincip, at de ganske vist ville basere filmen på en række af deres egne drømme - men dog kun medtage de dele af drømmene, som de ikke forstod! De mente, at der på den måde ville opstå et symbolsprog, som højst lod sig fatte med psykoanalysen som nøgle. Det er nu et spørgsmål.

Filmkritikeren Raymond Durgnat har forsøgt[5] at åbne filmen, som Freud åbnede drømme - men naturligvis med den fuldstændigt afgørende forskel, at hvor Freud i sin drømmetydning lagde megen vægt på, hvilke associationer den drømmende har til drømmens enkeltdele, så er Durgnat afskåret fra at tjekke Bunuels associationer. Han må derfor gå løs på filmdrømmen som en rebus og f.eks. foretage en ordret oversættelse af den berømte indledningsscene.

Durgnat mener, at kniven, der slibes, er samlejet, mens øjet, der

Forføreren forvandles til en lidende Kristus i Luis Buñuels og Salvador Dalis En andalusisk hund.



skæres over, er fødslen (fordi én bliver til to!). Han mener dog også, at knivens falliske maltraktering af øjet

både kan være det sadistiske samleje samt repræsentere den blinding, som Ødipus på gudernes vegne tilføjede sig selv som straf for den forbudte seksualitet. Siden kan en afskåren hånd på gaden bringes til at repræsentere kastrationsangsten, mens andre symboler står for det ødipale incestønske og dets frustrering, som fører til homoseksualitet.

Der er med andre ord frit slag inden for det Freud'ske emnekatalog - men da der jo uden for den personlige analyse ikke eksisterer noget sandhedskriterium, er fremgangsmåden diskutabel. Holder man ikke af, at kunstoplevelse skal være den rene gådegætning, er det rimeligere at tage billederne for, hvad de helt konkret er.

Og på det konkrete plan er en kniv jo ikke en fallos og et øje ikke en vagina, men faktisk en kniv og et øje. Når en kniv føres gennem et øje, foretages en indlysende destruktion af den pågældendes syn, som Bunuel åbenbart ikke mener har ortjent bedre. Det er muligt, han vil nøjes med at sige, at den hidtidige synsmåde skal destrueres, men hans indgreb bliver så radikalt, at det også ødelægger muligheden for, at patienten kan komme til at se på en ny måde. Røber scenen mon en tidlig formnemmelse for avantgardekunstnerens og den politisk revolutionæres dilemma?

En tilsvarende konkret tolkning af filmens nøglescene vil føre os frem til den centrale modsætning i hele Bunuels produktion. Der er tale om scenen, hvor en ung mand forsøger at få et seksuelt forhold til en kvinde. Han tager hende på brysterne, kvinden er modstræbende, og i en overtoning forvandles hans grådige ansigt til et lidende martyrbillede med himmelvendte øjne og blod fra den forpinte mund, som om forføreren forvandles til Kristus. Samtidig river kvinden sig løs og forsvarer sig vildt imod hans angreb, bl. a. ved at tage et kors ned fra væggen og bruge det som forsvarsvåben.

Det umiddelbare, bogstavelige indhold i denne scene turde altså være en radikal omvending af vores normale syn på tingene. Den seksuelt aggressive person beskrives med

Kristus-agtige associationer, mens den kvinde, han begærer, i sin seksualforskrækkelse bruger korset som våben mod Kristus!

At Kristus er på den undertrykte seksualitets side og må kæmpe mod de mennesker, der bruger hans eget kors imod ham, turde specielt i et katolsk land være lidt af en provokation, og netop dette provokatoriske spil med, hvad der er godt og ondt, helligt og profant, frelsende og syndigt, gennemlyser hele Bunuel produktion.

Det er på dette punkt - og ikke ved sit diskutable surrealistiske billedsprog - at Bunuel så alligevel bliver forbundsfælle med den Freud, der jo mente, at religion er en ødipalt bestemt seksualneurose.

Bunuels næste film *Guldalderen* (1930) rummer et interessant eksempel på det problematiske i at forsøge at overføre Freuds drømmeteorier til filmens drømmesprog. En

kærlighedsscene mellem et ungt par bliver afbrudt af politiet, og derpå befinder pigen sig i sit højborgerlige hjem, hvor hun med nogen forbavselse opdager, at en ko har okkuperet hendes seng.

Scenen er ikke umiddelbart forståelig, men

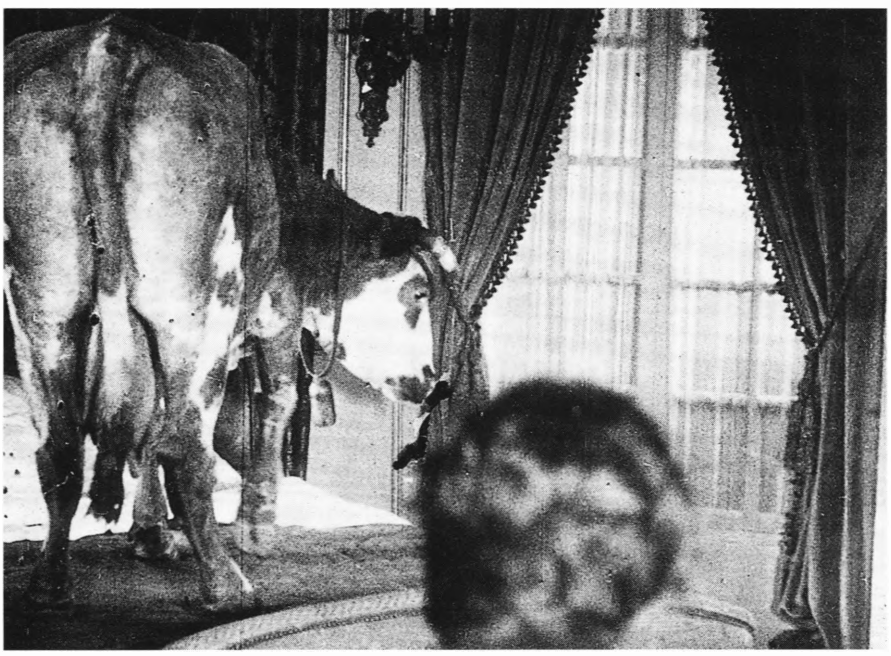
intruktørassistenten Jacques Brunius har påpeget,[6] at det franske ord for ko, 'vache', også er et slangord for politi.

Freud har vist, at vore drømmebilleder netop kan organiseres via den slags helt rebusagtige ordlege, fordi vort ubevidste ikke helt har styr på, at ord kan have en dobbeltbetydning og derfor nogle gange vælger forkert, når det skal trænge gennem drømmecensuren og visualisere et ord. Når Bunuel viser en 'vache' i pigens seng, er den derfor udtryk for, at sengen bevogtes af ordensmagten. Nu mener Freud jo rigtignok også, at drømmecensuren er vort strenge overjegs forsøg på at forhindre os i at få kontakt med vore hemmelige, forbudte længsler. Derfor er det ikke velbegrundet, at en oprørsk og grænsesprængende instruktør som Bunuel i sit forsøg på at vække publikum benytter et drømmesprog, hvis dybeste funktion ifølge Freud er at holde sammen på de etablerede grænser og sikre den fortsatte søvn.

Selv for et fransk publikum vil associationen ko-politi formentlig gå tabt, og den internationale lancering af filmen bliver særligt problematisk: i stedet for traditionelle undertekster må udenlandske kopier af filmen have koen skiftet ud med et billede, der repræsenterer hvert enkelt sprogs slangord for politi: på dansk et panser, på engelsk en kop (cup/cop) og på tysk en tyr (Bulle).

Man er ret taknemmelig over, at denne måde at filme drømme på ikke for alvor vandt fodfæste i filmkunsten, men også over, at Bunuel aldrig opgav forsøget på at finde en filmkunstnerisk parallel til vore drømme. I sin høje alderdom nåede han sit mål. Med film som *Viridiana* (1961), *Mælkevejen* (1969), Tristana (1969), *Borgerskabet diskrete charme* (1972) og *Begærets*

I Luis Buñuels Guldalderen vogter en symbolsk ko den unge piges seng som en politibetjent.



dunkle mål (1977) erobrede han det territorium, hvor drøm og virkelighed smelter sammen til en ny, udelelig helhed, som er filmkunsten. Det lykkedes for alvor Bunuel at indarbejde drømmen og fantasien i sin virkelighedsskildring, da han holdt op med at skelne mellem de forskellige planer og opfattede alt som lige virkeligt. Det samme har så forskellige kunstnere som Andrej Tarkovskij, Rainer Werner Fassbinder og Jytte Rex opnået på hver deres meget personlige måde. I stedet for at filme drømme på en virkelighedstro måde, filmer de snarere virkeligheden på en drømmetro måde. I stedet for at fremstille drømmen som en rebus, der kræver at blive løst, visualiserer de drømmen som en magisk oplevelse, sådan som også Bob Dylan synger om det i *Gates of Eden:*

'At dawn my lover comes to me/And tells me of her dreams/-With no attempts to shovel the glimpse/Into the ditch of what each one means./At times I think there are no words/But these to tell what's true./And there are no truths outside the Gates of Eden.'[7]

Kunstnerisk kreativitet og psykiske beskadigelser

I sin omfattende korrespondence med kunstnere og om kunst diskuterer Freud tilsyneladende aldrig, hvilke konsekvenser det eventuelt vil få for den kunstneriske produktion, hvis kunstneren går i psykoanalyse. I den udstrækning kunsten har karakter af en psykoanalytisk proces, er det nærliggende at mene, at hvis de ulmende fortrængninger, som kunsten udspringer af, bliver bevidstgjort gennem analysen, slukkes kunstens arnested. Problemet er kortest formuleret i anekdoten om, hvad Wilhelm Reich skal have svaret den norske forfatter Sigurd Hoel, da denne spurgte Reich, om han kunne hjælpe ham med nogle personlige problemer:

'Naturligvis kan jeg det - men De har valget mellem at fortsætte Deres forfatterskab eller lade Dem kurere af mig!'

Freud så ikke så mekanisk på forholdet mellem kunst og analyse. Først og fremmest mente han vel slet ikke, der var et problem at dømme efter det svar, han sendte den unge violinist Maria Thoman, datter af pianisten, professor Stephan Thoman ved Budapest Musikkonservatorium.[8]

Det var efter sin fars død, at Freud følte sig tilstrækkelig frigjort til for alvor at give sig i kast med psykoanalyse. Her dvæler Montgomery Clift som Freud ved faderens gravmæle i John Hustons Freud - A Secret Passion.

27.6.1934.

Ærede frøken,
Det kan ikke udelukkes, at en analyse vil resultere i, at det bliver umuligt at fortsætte den kunstneriske aktivitet. Så er det imidlertid ikke analysens fejl; det ville være sket under alle omstændigheder, og det er kun en fordel at blive klar over det i god tid. Hvis på den anden side den kunstneriske impuls er stærkere end de interne modstande, vil analysen skærpe og ikke formindske evnen til at opnå resultater.

Med venlig hilsen
Freud.

Og at analysen så langt fra at udtørre den kunstneriske åre netop kunne forhøje dens pulsslag, har forfatteren Arnold Zweig bevidnet i et brev til Freud (5.3.1929):

'Jeg ved ikke, om jeg allerede i forbindelse med 'Caliban' har skrevet til Dem, at jeg uden analysen aldrig på ny ville have fået tilgang til mine mest personlige produktionskræfter, og at Deres store opdagelser og metoder har gjort mig til den, jeg er i dag. Men mere herom mundtligt - det lader sig kun sige.'[9]

Hitchcock

Kort før sin død blev Freud opsøgt af Salvador Dali i sit eksil i London. Freud var fascineret af Dalis udstråling, men skønt surrealisterne følte, de stod i gæld til Freuds udforskning af det ubevidste og trak på samme hammel som han, var Freud generelt skeptisk over for dem. Til Dali sagde han nogle ord, som denne opfattede som en dødsdom over surrealismen:

'I det klassiske maleri søger jeg det ubevidste - i det surrealistiske maleri søger jeg det bevidste.'[10]

Salvador Dali blev - trods Freuds »dødsdom« - involveret i endnu et Freud-inspireret filmprojekt, nemlig Alfred Hitchcocks *Spellbound* (45) hvor han skulle designe den drøm, som i symbolsk form rummer mordgådens løsning, og Dali genbrugte effekten fra En andalusisk hund med kniven, der skærer gennem et øje. Karakteristisk nok var Hitchcock så uinteresseret i drømmen, at han overlod det til en assistent at filme den - og siden klippede han endda drømmens oprindelige tyve minutter ned til to. Den er heller ikke videre suggestivt filmet, og dens tydning har mindre karakter af indfølende psykoanalyse end af mekanisk rebusgætning, hvor symbolernes betydning er fastlagt på forhånd i stedet for at blive bestemt af drømmerens subjektive associationer. Hitchcock har siden karakteriseret sin film som 'just another man hunt story wrapped up in pseudo-psychoanalysis'.[11]

I Alfred Hitchcocks Spellbound spiller Ingrid Bergman en psykoanalytiker, der her får gode råd af sin læreanalytiker Michael Chekov.

Skønt det er ved hjælp af Freuds psykoanalytiske begreber, at filmens mordgåde opklares, ville Freud sikkert have ment det samme om filmen, som han sagde til Dali om surrealismen, nemlig at Hitchcock i *Spellbound* omgås det ubevidste på en så bevidst måde, at det reduceres til byggeklodser for børn, mens det ubevidste omvendt fungerer overordentlig fascinerende i de film, hvor Hitchcock næppe selv er opmærksom på dets tilstedeværelse.

Det Hitchcock'ske ubevidste er nærmere defineret af hans unge kollega Francois Truffaut.[12] der mener, at Hitchcocks dybeste problematik udkrystalliseres i dette paradoks:

'I USA elsker de ham, fordi han filmer en kærlighedsscene, som om det var mord, - i Frankrig elsker vi ham, fordi han filmer et mord, som om det var en kærlighedsscene.'

Hitchcock ville næppe selv være i stand til at tage det alvorligt, hvis man påpegede, at den scene, hvor kærlighed og mord smelter sammen, er den Freud'ske ur-scene, dvs. det lille barns skjulte overværelse af eller hemmelige fantasier om forældrenes samleje: i 1-2 års alderen har barnet ifølge Freud næppe mulighed for at opleve kærlighedsscenen som andet end voldeligt overgreb eller drabsforsøg.

Sammensmeltningen af kærlighed og drab er latent til stede gennem hele Hitchcocks produktion fra hans første film *The Pleasure Garden* (25). Skønt debutfilmen var en bestillingsopgave baseret på et manuskript, Hitchcock fik forelagt af sin producent, optræder temaet her i kimform: en ung pige er blevet svigtet af sin elskede og går i havet for at drukne sig. Da hun nu ser, at han kommer løbende ud imod hende, strækker hun hænderne frem mod ham i den tro, at han kommer for at gøre det godt igen. Men i stedet griber han først hendes hænder og derpå hendes hoved, som han presser ned under vandet, til hun er død.

Der sker det forunderlige, at dette ubevidste motiv i mangfoldige forklædninger dukker op som et mareridt i mange senere Hitchcock-film, ind til det endelig forløsende manifesterer sig i form af ur-scenen i sidste sekvens af hans sidste seriøse film *Marnie* (64), hvor hovedpersonens kleptomani hænger sammen med en sexualangst bundet til traumatiske barndomsoplevelser. Da Marnie var lille, ernærede hendes mor sig som luder, og når moderen havde kunder med hjem, blev Marnie vækket og lagt ind på sofaen i stuen, så moderen kunne disponere over soveværelset i fred. Naturligvis kan Hitchcock ikke i en Hollywood-film fra 60'erne vise, at Marnie har overværet et af moderens samlejer, men han kan antyde det: Marnie bringes til at erindre en afgørende situation, hvor hun græder på sofaen. En venlig sømand kommer ud fra moderens soveværelse og vil trøste hende, men fordi Marnie er vant til at opleve mændene i ur-scenens regi, går der panik i hende, og hun forveksler et trøstende kærtegn med vold. Der går også panik i moderen, der er vant til at opleve mændenes kærtegn i en konkret seksuel sammenhæng, og som derfor tror, sømanden vil have Marnie med i sengen. Moderen går til angreb på ham, og da han forsvarer sig, griber den 4-årige Marnie ildrageren og slår ham ihjel.

I sin genoplevelse af denne ur-scene taler Marnie som i trance med sin egen barnestemme: hun kan nu endelig identificere sig med det forsømte barn i sig selv og dermed tage et første skridt i retning af psykisk heling. Det modsatte skete som bekendt for Norman Bates, der i slutningen af *Psycho* (60) identificerede sig så totalt med den mor, han havde dræbt, at han talte med hendes stemme og opløste sin personlighed i den polaritet, som alle engelske og amerikanske børn får ind med modermælken. Deres kæleord for mor er endnu et af disse ord med en frygtelig dobbeltbetydning: Mummie betyder både mor og mumie![13]

Det er interessant, at en bestemt scene kan løbe gennem en hel filmproduktion som gennem en række drømme, ind til den til sidst manifesterer sig i sin urform - og dermed kan forlades. I parantes bemærket var det en tilsvarende erfaring, der gjorde, at jeg overhovedet begyndte at interessere mig for Freud: i mine tre første spillefilm *Kære Irene* (71), *Herfra min verden går* (76) og *Smertens børn* (77) dukker også den samme scene op i forskellig forklædning, mest meningsfyldt i Smertens børn, hvor en ung pige gennem hele sin barndom har fået tæv af en nazistisk far - hvorpå hun vælger at gifte sig med en nazistisk officer i stedet for at søge et mere positivt alternativ til den instans, der har undertrykt hende. Det var denne scene, som fik mig til at forstå den ofte problematiske udgang på Ødipus-komplekset: den identificering, som betyder afslutningen på komplekset, er ofte en identificering med undertrykkeren af vore første seksuelle impulser.

Hustons Freud-biografi

Med sin biografiske film Freud: *The Secret Passion* (62) lykkedes det John Huston - måske for første gang i filmhistorien - at skabe en sober og anskuelig film om den psykoanalytiske metode. Filmen indledes med denne speakertekst:

'I historisk tid er der indtruffet tre store forandringer i mennesket opfattelse af sig selv, tre afgørende slag mod vores forfængelighed. Før Copernicus troede vi, at vi var universets centrum, og at alle himmellegemer kredsede omkring vor jord. Før Darwin troede vi, at vi udgjorde en art, som var klart adskilt fra dyreriget. Og før Freud troede vi, at vore handlinger alene var et produkt af vor bevidste vilje. Men denne store psykolog demonstrerede, at der også eksisterer en ukendt del af vor psyke, som fungerer i et hemmeligt mørke, og som endog kan beherske vort liv.'

Hustons film begynder i 1885, da Freud (Montgomery Clift) besøger Charcot i Paris og får et første indblik i hysteriens gåde, og den slutter omkring århundredskiftet, da han forelægger teorien om den infantile seksualitet og Ødipus-komplekset for sine kollegaer i Wien. Er filmen i sine detaljer ikke ganske autentisk, så er den det faktisk i konklusionerne. Huston anskueliggør, hvordan Freud kommer på sporet af så centrale begreber som »Nachträglichkeit«, infantil seksualitet og Ødipus-kompleks.

Filmen har en gennemgående patient, Cecily, som er fiktiv, men som sammenfatter erfaringer, Freud gjorde med en hel række patienter. Om Hustons skildring af Cecily kan man sige, at han benytter sig af den forskydning og fortætning, som Freud fandt så karakteristisk for vore drømme:

Cecily er som udgangspunkt baseret på Josef Breuers berømte patient Anna O., som Freud jo aldrig mødte, men kun hørte om via Breuer. Som Anna O. forelsker Cecily sig i Breuer og gennemgår en hysterisk fødsel for øjnene af ham, hvorpå han forskrækket viger tilbage fra hende, også fordi hans kone med en vis ret er blevet jaloux over det mærkelige forhold, hendes mand har til sin yndlingspatient.

Denne »fødsel« har altid hørt til de mytiske højdepunkter i psykoanalysens historie, fordi den jo 'nachträglich' markerede psykoanalysens fødsel! Men på baggrund af nyt kildemateriale[14] er der stillet spørgsmålstegn ved, om Anna O's hysteriske graviditet overhovedet har fundet sted, sådan som den er beskrevet af Freud-biografen Ernest Jones. Så også psykoanalysens historikere har altså problemer med at

afgøre, hvor grænsen går mellem fakta og fiktion i beretningerne om psykoanalysens fødsel. John Huston kan for så vidt være lige så troværdig som Jones, idet ingen af dem holder sig strengt til kendsgerningerne. Men også opdigtede begivenheder kan som bekendt rumme en digterisk fortættet sandhed.

I John Hustons beskrivelse af en række faktiske forløb kan man i det hele taget nemt finde unøjagtigheder:

Det er ikke rigtigt, at de hypnotiserede patienter på lægens ordre kunne huske, hvad de havde gennemlevet under hypnose. Når Freud ret hurtigt opgav hypnosen, skyldtes det tværtimod, at de netop intet kunne huske bagefter, og han mente, at denne manglende hukommelse var skyld i, at den terapeutiske virkning af hypnosen ikke holdt sig. Det var Freuds erfaring, at den varige helbredelse var afhængig af en varig erindring om traumets årsager.

Derfor er det også terapeutisk forkert, men dramatisk ganske effektivt, at Cecily genvinder synet, da hun under hypnosen »ser i øjnene«, at hendes far døde under et bordelbesøg, samt at hun genvinder evnen til at gå, da hun erindrer den »lammende« sandhed, at hun som barn var blevet forført af faderen.

Og Huston får i fortættet form fremstillet sit egentlige ærinde, som er at vise, hvordan Freud som en anden Sherlock Holmes kommer i tvivl, skønt patienten bliver rask. Der er nemlig en enkelt brik, der ikke passer: hvorfor er Cecily så glad for den dukke, som hun i sin genvundne erindring mener, at faderen har givet hende som belønning for hendes natlige ydelser? Burde hendes forhold til dukken ikke være traumatisk snarere end hengivent? Ved at sætte analysen af Cecily i relation til sin vedvarende selvanalyse indser Freud, at dukken ikke er den belønning, faderen gav hende for at tie, men det barn, hun så brændende ønskede sig med ham. Ad denne omvej udvikler han den oprindeligt ufuldstændige forførelsesteori til en mere komplet teori om Ødipus-komplekset.

Det er ganske usandsynligt, at Freuds kone Martha skulle være direkte involveret i denne proces, sådan som Huston viser. Hvis nogen var fødselshjælper, var det Wilhelm Fliess, som mærkeligt nok slet ikke optræder i filmen. Af Freuds breve til Fliess fremgår, at Martha snarere var ret skeptisk indstillet over for psykoanalysen og slet ikke den samtalepartner, hun er i filmen. Freud spørger f.eks. Fliess,[15] om han ved noget om, hvordan børns forhold til deres ekskrementer udvikler sig, og om der f.eks. findes en tidlig periode, hvor de ikke føler afsky, men lyst. Derpå siger Freud, at han jo ganske vist bare kunne gå ind i barneværelset i sit eget hus og få svar på spørgsmålet, men afviser i samme åndedrag denne mulighed med en ironisk bemærkning om, at 'kvindfolkene ikke bakker mig op i mine undersøgelser.'

Lige som Cecily er en fortætning af Anna O og en række andre patienter, er Martha en fortætning af Martha/Fliess-aksen. Denne fortætning fritager samtidig John Huston for at komme ind på de homoseksuelle undertoner i Freuds forhold til Fliess, som jo ville være tabubelagte i en Hollywood-film i 1962. Som det sig hør og bør, viser Huston i stedet, at den legitime kærlighedspartner også fungerer som videnskabelig samtalepartner, skønt virkeligheden altså var anderledes.

Amerikanske fortyndinger

Der findes endnu en film med Freud i aktion, nemlig Herbert Ross' *The Seven Per Cent Solution* (*Den snigende gift*, 76), hvor Alan Arkin spiller Freud. Der kunne være noget helt Sherlock Holmes-agtigt over de associativt springende og fantasifulde ræsonnementer, hvormed Freud afslørede de ofte forbryderiske hemmeligheder bag traumerne. Og Herbert Ross lader da disse to store samtidige, den fiktive detektiv og den faktiske psykoanalytiker, møde hinanden. Sherlock Holmes lokkes til Freuds konsultation i Wien for at blive kureret for sit kokainmisbrug. Til gengæld lokker han Freud med på en vældig togjagt efter en forbryderisk og antisemitisk greve, der har bortført en af Freuds kvindelige patienter. Med revolver i hånd dræber Freud endda en af forbryderne. Ved hjælp af hypnose lykkes det desuden Freud at frelse Holmes fra kokainens svøbe - samt at

lokke hans traumatiske hemmelighed ud af ham. Freud indser imidlertid, at kurerer han Holmes for traumet, fjerner han også hans ubevidste motiv til så energisk at bekæmpe forbryderne- så Freud beder ham under hypnosen om at glemme det hele igen, når han vågner. Også filmen vil hyrtigt være glemt - endda helt uden hypnose. Psykoanalysen blev jo hurtigt i udvandet form et amerikansk modefænomen, hvilket ikke ville have forbavset, men heller ikke glædet Freud, der livet igennem var meget skeptisk over for den amerikanske mentalitet, som han opfattede som overvejende materialistisk, overfladisk og pengegrisk. Også i Hollywood-filmen holdt psykoanalysen sit indtog, men som regel under former, der forvrængede dens indsigter til ukendelighed.

Skønt Freud blev forskånet for at opleve Hollywoods udvanding af psykoanalysen, ville den ikke være kommet bag på ham, jfv. hans bemærkning i et brev til sin gode ven Ernest Jones (12.4.1921) i anledning af, at en amerikansk psykoanalytiker havde skrevet en artikel, som Freud fandt 'værdiløs og vanærende':

'Amerikanerne er virkelig for ringe. Jeg vil ikke komme med en vurdering af, hvorfor de er sådan uden en bedre lejlighed til at gøre observationer. Jeg tror, konkurrencen er langt mere bitter hos dem; ikke at have succes betyder borgerlig død for dem alle, og de har ingen private hjælpekilder ud over deres job, ingen hobby, lege, kærlighed eller andre interesser, som en kultiveret person kan have. Og succes betyder penge. Kan en amerikaner leve i opposition til den offentlige mening, sådan som vi er indstillet på at gøre?'[16]

Pasolini

Tilsvarende er det lettere for en europæisk filminstruktør end for en amerikansk at leve i opposition. Det er derfor intet tilfælde, at det blev den store italienske afviger Pier Paolo Pasolini, der med *Ødipus Rex* (67) filmede den myte, som Freud opkaldte psykoanalysens grundlæggende kompleks efter. Og ingen var vel bedre egnet til dette end netop Pasolini, hvis liv var mærket af skæbnesvangre ødipale spændinger:

Gennem hele sin barndom og ungdom omfattede Pier Paolo sin far med foragt, fordi han var fascist og løjtnant i den italienske hær, og knyttede sig til sin mor med en kærlighed så dyb, at ingen anden kvinde siden kunne overtage hendes plads. I sin smukke film *Matthæus-evangeliet* (64) lader Pasolini endda sin mor spille Jesus' mor.

Pasolini har oplyst, at han i sin film om Ødipus har »privatiseret« myten ved f.eks. at filme en nutidig rammefortælling i sin egen hjemstavn og ved at klæde Ødipus' forældre ud efter gamle fotografier af sine egne forældre. Han hævder desuden, at hvor højt han end elskede sin mor, har han aldrig bevidst følt seksuelle impulser for hende, men måske nok for sin far, hvilket svarer nøje til Freuds syn på homoseksualitetens opståen: hvis en dreng ikke inden for rammerne af det normale Ødipus-kompleks kan sublimere sine ømme følelser for moderen gennem en identificering med faderen - enten fordi faderen er fysisk fraværende eller psykisk frastødende, og som fascistisk løjtnant var Pier Paolos far begge dele - kan det hænde, at drengen i stedet identificerer sig med sin mor og altså også med hendes erotiske driftsretning mod sit eget køn.

I et essay[17] skrevet tre måneder, før Pasolini blev myrdet af en trækkerdreng, foretog han en uventet identificering med den Laios, der blev myrdet af Ødipus. Hvor Pasolini jo tidligere placerede al sin sympati hos Ødipus, fordi denne revolterede mod en autoritær og fjendtlig faderskikkelse, havde han åbenbart ved sin tragiske død nået en alder og en position, der gjorde det mere nærliggende for ham at identificere sig med faderen. Han kan nu hævde, at også den far, der elsker sin søn, nødvendigvis må blive ladt tilbage i støvet som Laios, og i en temmelig mystisk passage siger han uden nærmere begrundelse, at en kærlighedshandling også kan 'bestå i at angribe sønnen for til sidst at kunne ligge død i støvet'.

I betragtning af at Pasolini legede med disse tanker op til sin død, tør man ikke uden videre afvise, at hans morder kan have ret, når han forsvarede sig med, at Pasolini selv havde fremprovokeret drabet. Dødsdriften i Pasolinis kunstneriske og essayistiske produktion er så voldsomt accelererende, at det kan være nærliggende at opfatte hans død som en sidste tragisk-sublim iscenesættelse af Ødipus-myten med sig selv i den faderrolle, han hele sit liv gjorde op med.

Pier Paolo Pasolini idealiserede sin mor Susana i en grad, så han gav hende rollen som Jesu mor i Matthæusevangeliet.

Rainer Werner Fassbinder med sin mor Lilo Pempeit, som han havde et meget dobbelt forhold til: han ærede hende ved at give hende mange roller i sine film og straffede hende ved som regel at lade disse roller være ekstremt negative.

I den ødipale alder var Pasolini ude af stand til at identificere sig med sin fascistiske far. Denne identificering kunne han først foretage i sin sidste, posthumt udsendte film *Salo* (75). Den får sin uudholdelige gru ved at være set fra de fascistersynsvinkel, der indfanger en gruppe unge, som de med fryd voldtager, torterer og dræber. Efter således at have identificeret sig med sin fascistiske far, kan Pasolini endelig gennemføre faderdrabet, denne gang med sig selv som offer for en af de unge mænd, om hvilke han skrev, at 'deres stilhed kan være optakten til en bøn om hjælp eller et knivstik.' Havde Pasolini som ved et mirakel overlevet mødet med sin morder, ville han - som Rossana Rossanda skrev i sin nekrolog - nok have forbandet ham, men dog til slut stået ved hans side og forsvaret ham.

For Pasolini blev den Freud/Hitchcock'ske ur-scene blodig virkelighed. I hans identificering med Laios smelter dødsdriften og kærlighedsdriften sammen i en grad, så man kun kan håbe, han fik lov at dø 'skælvende af glæde', sådan som han lod sin hovedperson gøre i *Svinestien* (1969). Denne film synes inspireret af Freuds myte fra Totem og tabu (1912) om urhordesønnernes konflikt med deres far: Pasolinis hovedperson er en ung mand, der strejfer rundt i ørkenen og lever af slanger og sommerfugle samt af at spise sine dræbte fjenders kød. Han

har allerede dræbt og fortæret sin personlige far, men bliver nu besejret af den ideologiske, repræsenteret ved hæren og præsteskabet. Også sit nederlag formår sønnen imidlertid at vende til en orgiastisk triumf. Før han bindes til pæle for at blive fortæret af de vilde dyr i ørkenen, udbryder han:

'Jeg har dræbt min far, jeg har spist menneskekød, jeg skælver af glæde.'

Godards 'billedkur'

Jean-Luc Godard har, efter at han op gennem 60'erne systematisk nedbrød filmens traditionelle narrative form, forsøgt at etablere en slags filmisk pendant til Anna O's »talking cure« ved med uhørt konsekvens at filme, hvad der falder ham ind uden forudgående planlægning og måske i håb om, at der ud af denne »billedkur« vil opstå nye, personlige og tidssvarende fortællestrukturer. Metoden har dog snarere resulteret i et kaos af associationer, der i deres maniske påståelighed befinder sig et sted mellem det studentikose og psykosen, sådan som det sker i f.eks. essayfilmen *Allemagne 90 neuf zero* (90), der har ambitioner om at filme det tyske samfundsmæssige ubevidste efter murens fald.

Her associerer Godard eksplicit til Freud, der jo så det som psykoanalysens opgave at genetablere den tabte historie ved at indsætte alle vore sprængte associationer i en meningsfuld helhed. Pludselig kommer således Freuds berømte patient Dora gående arm i arm med sin far, men uden at det bliver klart, hvad de bestiller i denne film. På nogle mellemtekster anfører Godard desuden et par af de kendteste Freud-citater, først Virgil-mottoet fra Drømmetydning: 'Mægter jeg ej himmelen at røre, jeg helvede vækker', og derefter afslutningen på 31. forelæsning: 'Hvor Det var, skal Jeg være.' I Godards sammenhæng er citatet lettere absurd, for hvor det jo var Freuds intention at inddæmme det'et i jeg'et ved en bevidstgørelsesproces, som han sammenlignede med Zuider-søens inddæmning, er det snarere Godards intention at lade det'et overtage jeg'ets plads - hvilket er den lige vej til psykosen.

Godard vil formentlig hævde, at hver gang vi i hans film støder på en association, vi ikke forstår, skyldes det, at her taler det ubevidste gennem hans kamera. Men dermed kræver han i realiteten, at hver enkelt tilskuer skal være hans psykoanalytiker, hvilket for det første er en rolle, som er kunstoplevelsen uvedkommende, og for det andet en misforståelse af den Freud, han ellers synes at påberåbe sig. Den »talking cure«, som Godard forsøger at producere en filmisk parallel til, forudsætter, at psykoanalytikeren får mulighed for at gribe ind med strukturerende spørgsmål og udbede sig nærmere associationer til talestrømmens knudepunkter. Og den mulighed har vi ifølge mediets natur ikke over for Godards billedstrøm.

Godards metode er dermed en gentagelse af de principper, Bunuel og Dali anvendte, da de lavede *En andalusisk hund*. Men hvor Bunuel jo hurtigt forlod metoden igen og indså, at det kræver en stram fortællemæssig struktur, hvis de frie associationer skal fungere kunstnerisk snarere end patologisk, så cementerer Godards billedstrøm på postmoderne vis den sprængte bevidsthed og dementerer dermed det psykoanalytiske tilbud om heling. Og hvis man med C.G.Jung og Stanislav Grof skulle mene, at det ubevidste har nogle iboende, selv-helende kræfter, der træder i funktion, når det'ets tale- og billedstrøm får lov at flyde frit, må Godards film gennem 80'erne og 90'erne være det stærkest tænkelige dementi af denne tese. Her er ingen helende kræfter på spil, men et accelererende, altopslugende kaos.

Fassbinder

I den yngre generation af filmskabere udgør Rainer Werner Fassbinders produktion den dybeste og mest personlige parallel til Freuds. Fassbinder nærede en livslang drøm om at filme Freuds sidste store, religionskritiske værk Manden Moses og læren om én Gud (1939), hvor Freud forfægter den for jøderne så skandaløse tanke, at Moses ikke var ét, men to mennesker:

Den Moses, der førte jøderne ud af Ægypten, var ikke selv jøde, men en ægyptisk præst, som fik overdraget jøderne som forsøgskaniner for at realisere sin monoteistiske tese. I ørknen fik jøderne imidlertid nok af Moses' strenge fanatisme; de slog tyrannen ihjel og erstattede ham med en mild og god jødisk fårehyrde. Senere fortrød de mordet, og for at sone deres brøde valgte de nu frivilligt at underkaste sig de bud, de tidligere havde gjort oprør imod, samt søgte at gøre mordet ugjort ved at lade fårehyrden antage Moses' identitet og rolle.

Den dobbelthed, som Freud mytologisk projicerede ud på Moses, havde han allerede fundet konkret i barnekammeret, hvor konflikten mellem, hvad vi har lyst til, og hvad vi har lov til, kulminerer i det Ødipus-kompleks, hvor barnets første incestuøse lyster støder ind i voksensamfundets ubegribelige love. Det spaltede Moses-billede er udtryk for det paradoks, som alle revolutionære lige siden har været fanget i: på den ene side er et strengt overjeg nødvendigt for gennem målbevidst kamp at indføre et nyt samfundssystem, iden for hvis rammer det'ets hemmelige ønsker og drømme lettere kan opfyldes, men på den anden side må netop dette strenge overjeg være frigørelsens værste fjende, fordi overjeg'et er opstået via en identificering med undertrykkerne.

Det var vel just i denne ambivalens, at Fassbinders interesse for Manden Moses... lå. Også Fassbinder valgte sig en stamme, et arbejdsfællesskab, der gjorde det muligt for ham at realisere sine kunstneriske visioner. Og også han var inden for denne stamme to meget forskellige personer, skiftevis tyran og fårehyrde:

'Jeg har altid sagt, at de andre har gjort mig til Führer, mens de andre siger, jeg har udsøgt mig et folk.'[18]

Nåede Fassbinder ikke at filme Manden Moses..., lader det meste af hans produktion sig til gengæld opfatte som en realisering af Freuds værk om ubehaget ved kulturen, Kulturens byrde (29). Fassbinder fører dette ubehag tilbage til en uheldig, men samfundstypisk afvikling af Ødipus-komplekset, hvorved ubearbejdede og fortrængte restdannelser som kastrationsangst og faderidentificering tikker i det ubevidste som en tidsindstillet bombe.

Jeg vil jo kun, at I elsker mig (1976) indledes med en visualisering af Ødipus-komplekset. I et flashback til hovedpersonens barndom har den 4-årige Peter glædestrålende givet sin mor en stor buket blomster - som en frierbuket. Men da hun finder ud af, at han har plukket dem i naboens have og altså er ved at udvikle sig til en tyv, beder hun ham trække bukserne ned og lægge sig på maven over en stol, hvorpå hun

tæver ham i enden med en tøjbøjle. Og da faderen lidt forlegent forlader stuen under afstraffelsen, slår moderen endnu hårdere, til hun i ophidselse taber bøjlen. Som så ofte før i Fassbinders produktion besvares en kærlighedsgestus med rå vold, og som så ofte før personificeres den undertrykkende forældreinstans af moderen, mens faderen er tøvende eller fraværende. Dette brud på det klassiske kønsrollemønster har rod i Fassbinders egne barndomserfaringer, men er iøvrigt typisk for en tid, hvor familiemønstret er sprængt.

Som voksen ligger Peter under for en stærk faderlængsel, der ytrer sig ved, at han får et venskabeligt forhold til en krovært, som ligner hans far. En sen aften forsøger han hos kroværten at ringe til sin rigtige far for at låne penge af ham, men opdager til sin fortvivlelse, at han har glemt nummeret. I det samme kommer ind ung arbejdsløs mand uden penge ind og vil have en øl. Kroværten smider ham brutalt ud, og pludselig slår det klik for Peter. Han griber telefonen og hamrer den i hovedet på kroværten, hvorpå han kvæler ham.

Symbolbrugen i denne slutsekvens er klart Freud-beslægtet, men er samtidig så elementært dramatisk, at scenen sagtens kan forstås af alle, som aldrig har læst en stavelse af Freud. Hvad der kan tolkes symbolsk, er nemlig først og fremmest en ganske konkret udnyttelse af scenens realistiske elementer: det glemte telefonnummer er naturligvis udtryk for Peters manglende følelsesmæssige forbindelse til faderen, og da han herefter ser den mand, der ligner hans far, opføre sig brutalt over for en ung mand, der kunne være ham selv, rabler det for ham. Der sker et regulært identitetssammenbrud, og med den telefon, der netop har mindet ham om den brudte forbindelse til faderen, slår han den mand ihjel, der minder ham om hans far.

Denne ødipalt bestemte aggression og selvdestruktion får hos Fassbinder ikke blot individuelle udtryk, men projiceres ud på en samfundsmæssig scene, f.eks. i beskrivelsen af den vesttyske terrorisme i *Den tredje generation* (79). Det er en avantgardistisk formsprængt film, men med et plot, der så enkelt som en børneremse rummer Fassbinders komplicerede tema om det fortrængtes tilbagevenden i form af vold:

Politiet har hidtil været en god kunde hos computerforhandleren Lurtz, fordi de har brugt hans teknologi i bekæmpelsen af de terrorister, der er udstødt eller har udmeldt sig af samfundet. Men Lurtz' business er i krise, for der er ikke så mange terrorister tilbage. Som den driftige forretningsmand han er, finansierer han derfor en ny terrorgruppe ved hjælp af en dobbeltagent. Gruppens medlemmer drømmer ikke om, at de er finansieret af den storkapital, de vil bekæmpe, og Lurtz drømmer heller ikke om, at gruppen blandt alle driftige kapitalister i forbundsrepublikken skal finde på at kidnappe netop ham og true ham med henrettelse, hvis ikke alle fængslede terrorister løslades inden 24 timer!

Freud forestillede sig i Kulturens byrde, at psykoanalysen også burde kunne anvendes til en forståelse af det syge samfund. Han er ikke blind for de betydelige vanskeligheder, der er forbundet med diagnosen af samfundets neuroser, og han spørger, hvad den terapeutiske indsigt i samfundets sygdomme egentlig kan gavne når man alligevel ikke kan sende masserne i terapeutisk behandling. Måske ville Freud ved nærmere eftertanke endda mene, at en filmkunstner lettere kunne sætte noget ind over for disse vanskeligheder, end en psykoanalytiker kan.

Og når dette projekt er lykkedes bedre for Fassbinder end for nogen anden filminstruktør, skyldes det måske netop, at han aldrig var elev af Freud, men gjorde sine egne erfaringer og iagttagelser, som viste sig så beslægtede med Freuds, at det er nærliggende at opfatte Fassbinder, som den, der frem for nogen har realiseret, hvad Freud med mange forbehold så som en teoretisk udfordring, nemlig at gå i kast med »de kulturelle fællesskaber patologi«.

Noter:

(1) Chaplin-brevet findes i »Sigmund Freud: Briefe 1873-1939«. Herausgewählt und herausgegeben von Ernst und Lucie Freud (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968).

(2) Freuds korrespondance med Karl Abraham om »Geheimnisse einer Seele« findes i »Sigmund Freud/Karl Abraham, Briefe 1907-1926«. Herausgegeben von Hilda C. Abraham und Ernst L. Freud (S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1965).

(3) Der hentydes til de forelæsninger, Freud holdt på Clark University, Worcester, under sin rejse til USA i 1909. De findes på dansk under titlen »Om psykoanalyse. Om drømmen« (Hans Reitzel, København 1984).

(4) En række af Luis Bunuels film, deriblandt »En andalusisk hund«, »Borgerskabets diskrete charme« og »Begærets dunkle mål«, er herhjemme udsendt på video af Gloria Film. Jeg analyserer mere udførligt Bunuels - og Pasolinis - produktion i »De uforsonlige« (Amadeus, København 1988).

(5) Raymond Durgnat: Luis Bunuel. (Movie Paperbacks/Studio Vista, London 1967).

(6) Jacques Brunius har skrevet om Bunuels kortfilm i Roger Manwells antologi »Experiment in Film« (1949).

(7) Bob Dylans »Gates of Eden« findes på albummet »Bringing It All Back Home« (CBS, 1965).

(8) Citeret efter »Sigmund Freud Briefe 1873-1939«.

(9) Citeret efter »Sigmund Freud/Arnold Zweig: Briefwechsel« redigeret af Ernst L. Freud (S. Fischer Verlag, Frankfurt 1968).

(10) Citeret efter Michael Molnar: »The Diary of Sigmund Freud 1929-39« (Hogarth Press, London 1992).

(11) Citeret efter Francois Truffauts interviewbog »Hitchcock« (Secker and Warburg, London 1968. Dansk udgave: Rhodos 1973).

(12) Truffauts gjorde denne iagttagelse i en tale, han holdt for Hitchcock, da American Film Institute gav ham sin hædersprис. Begivenheden er fastholdt på videoen »American Film Institute Salutes Alfred Hitchcock« (Worldvision Home Video)

(13) De Freud'ske temaer i Hitchcocks produktion har jeg analyseret i »Hitchcock. Hans liv og film« (Gyldendal Paperback, 1995).

(14) James Strachey fortæller i en fodnote i sin engelske oversættelse af Freud & Breuer: »Studies on Hysteria« (Penguin Books, London 1980), at Freud personligt har fortalt ham om Anna O's hysteriske graviditet, og Ernest Jones hævder også at have har historien fra Freud i vol. 1 af sin store Freud-biografi (Hogarth Press, London 1953). Jones kan desuden henvise til, at Freud har beskrevet episoden i et samtidigt, men desværre upubliceret brev til sin forlovede dateret 31. okt., 1883. Alligevel stiller H.F.Ellenberg spørgsmålstegn ved denne hysteriske graviditet i »Journal of the History of the Behavioral Sciences«, Vol. 8 (1972), men uden at henvise til Martha-brevet som kildeskrift.

(15) »Sigmund Freud Briefe an Wilhelm Fliess« er udgivet af Jeffrey Masson (Fischer Verlag, Frankfurt 1986).

(16) Citeret efter »The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones 1908-1939«. Edited by R. Andrew Paskauskas (The Belknap Press, London 1993).

(17) Pier Paolo Pasolinis essay »Uden for paladset« findes i »Lettere Luterane« (Einaudi Editore, Torino 1976. Tysk udgave: »Lutherbriefe«, Medusa, 1983).

(18) Citeret efter Wolfgang Limmers interview med Fassbinder i »Rainer Werner Fasbinder, Filmemacher« (Rowohlt, 1981).

'Der er jo altid en Middelmaadighed ved Haanden, når Geniets Stol bliver tom'

...skriver Benjamin Christensen i sin novellesamling 'Hollywood Skæbner'. Den danske instruktør prøvede ikke at være bitter over den medfart, han fik i filmbyen, men det var svært, især fordi han faktisk havde fortjent bedre. Det Danske Filmmuseum viser i det første program i det nye år en serie med 11 af hans film.

af Maren Pust

"Der er sagt mere end nok om Nordisk og Laus film, men jeg synes, at der er grund til at nævne Benjamin Christensens store indsats (...) Film er gøgl og ikke kunst saalænge, man ikke kommer bort fra den amerikanske spekulation i den daarlige smag, hvilken spekulation giver sig udslag i film af Eleanor Glyn typen. Maa vi bede om virkelige talenter, instruerede af dygtige og litterært bevandrede instruktører, i film, hvis indhold og handling er taget ud af livet, og som følgelig er troværdige." - Sådan skrev min bedstefar i 1926, da han som stud.mag. var bidt af en gal 'Spectator' (således underskrev han sig) og derfor bidrog i pressen med polemiske indlæg om filmkunstens beskaffenhed. Han roterer sikkert i sin urne, nu da jeg sidder og citerer ham for den holdning til amerikansk film, han skiftede nemlig mening sidenhen. Men det er egentlig lidt interessant, at han fremhævede Benjamin Christensen som den person, der muliggjorde, at filmen kunne udvikle sig til en kunstart fremfor blot at være 'amerikansk spekulation i daarlig

smag', for året før var Christensen draget over til Guds eget land for der at fortsætte sin karriere. Og skal man tro forskeren, Graham Petrie, så var Benjamin Christensen i nogen grad med til at inspirere senere amerikanske værker: '(...) De sædvanlige skygger, skæve vinkler, mørke korridorer og lukkede døre, bag hvilke ukendte farer lurer er i øvrigt med til at placere filmen (*Seven Footprints to Satan*, 1929) godt og grundigt i den genre (thriller/comedy-thriller, red.), som instruktører med europæisk baggrund gav det mest slående og vedvarende bidrag til.' Petrie har skrevet om Benjamin Christensens og andre europæiske instruktørers møde med den amerikanske filmindustri i bogen 'Hollywood Destinies. European directors in America, 1922-1931' (85), og heri hævder han, at første gang Amerika for alvor oplevede en markant påvirkning fra europæiske filmskabere var i 1920'erne, hvor folk som Murnau, Lubitsch, Sjöström, Stiller og Christensen m.fl. kæmpede bravt for at sætte deres præg på de film, selskaberne lod dem arbejde med.

At Petries bog hedder næsten det samme som Benjamin Christensens novellesamling fra 1945 - 'Hollywood Skæbner' - er måske et rent tilfælde, han nævner den i hvert fald ikke med en stavelse. Men de enslydende titler kan alligevel godt opfattes som et signal om, at Petrie har ret, når han et sted siger, at Benjamin Christensens indflydelse på filmkunsten har været langt større end almindeligvis antaget

Benjamin fra Viborg

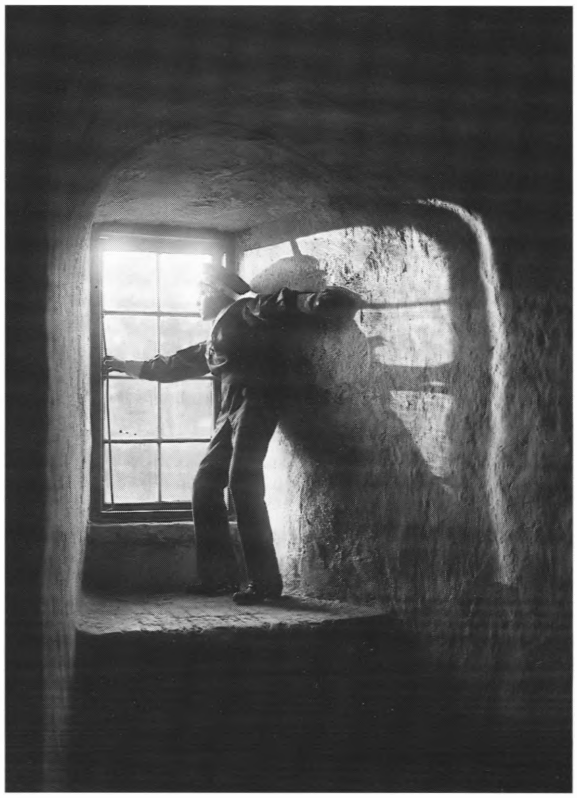
Internationalt set er *Heksen* - produceret i årene 1918-21 med dansk premiere i 22 - nok den film, Christensen kendes bedst for, den har ganske enkelt kultstatus og kendes derfor af mange, der ikke normalt ville bryde sig om at beskæftige sig med med filmhistoriske emner. Men ellers må vi vist erkende, at der er lidt 'Orson Welles-syndrom' over Benjamin Christensens karriere som filmskaber: Han startede på toppen, og derefter gik det ned ad bakke.

Benjamin Christensen blev født i Viborg den 28. september 1879. Han var, som fornavnet antyder, den yngste af en børneflok på 12, og faderen var en velstående købmand. Den lille Benjamin blev sat i byens fineste skole, Kathedralskolen, hvor han i øvrigt havde den blandede fornøjelse at stifte bekendtskab med Johs. V. Jensen, der var formand for den gruppe af drenge - kaldet 'Timandsrådet' - der så det som deres fornemste opgave at bevare den tvivlsomme tradition med at pine og plage de yngre elever. Under titlen 'Klip af en Livsfilm' beskrev Tage Heft i Politiken 1939 poetisk instruktørens foreløbige livshistorie: 'Faderens Manufakturbutik med Bønder pruttende om priserne ved Diskene og i Baggrunden Midtjyllands første og største Spejl, hvor en Bondekone nærmer sig sit eget Spejlbillede med et Stofstykke i Haanden og siger: 'A ser te do ska ha a det samm' Slaw - hvor møj ska do saa gi for din?" - Historien minder i høj grad om de beretninger, man ustandselig hører om lidt primitive menneskers førstegangsreaktioner på filmmediet. Det ville nu være forkert at sige, at Benjamin gjorde faderen stykket efter ved hjælp af filmen, for *så* realistiske var hans film bestemt ikke. Men han modtog alligevel breve fra fanger, der havde oplevet en forevisning af *Hævnens Nat* i det berygtede Sing-Sing fængsel i USA. Christensen var i forbindelse med et salgsfremstød for filmen blevet inviteret til at besøge fængslet og her vise værket, der i Amerika havde fået titlen *Blind Justice*, og det var en succes, der ville noget. Det var i øvrigt ikke kun amerikanske straffefanger, der kunne bruge den danske film, i avisernes anmeldelser af filmen kunne man bl.a. se opfordringer til de amerikanske damer om at lægge særligt mærke til skuespillerindernes elegante rober, der efter sigende var noget af det smarteste amerikanerne længe havde set - man var vel ikke manufakturhandlerens søn for ingenting.

Opera og champagne

Benjamin Christensen ville oprindeligt uddanne sig til læge og drog derfor efter endt studentereksamen til København. Han havde dog ikke studeret længe, før lægetankerne blev kastet i grams til fordel for en karriere som operasanger. Anekdoten om hvordan det gik til, er så tilpas usandsynlig, at den formodentlig er mere eller mindre rigtig. Tage Heft beskriver det således: 'I København, et Værelse i en Stuelejlighed i Gothersgade: cand. phil.,stud. med. Christensen barberer sig og synger til. (...) Pludselig stikkes et sølvhvidt Løvehoved ind ad det aabne Vindue. 'Min unge Ven,' siger Hovedet, 'ved De hvem jeg er? Erik Bøgh! Nej, han er død for mange Aar siden. Jeg er fhv. Operasanger Nyrup. Og De? Studerer Medicin - De skulde hellere synge. Kom til mig i Eftermiddag'. Samme Aften telegraferer den unge Mediciner hjem: 'Jeg vil være Operasanger'.'

Det med operasangen gik nu ikke så godt, for stemmen svigtede. I stedet kastede han sig over skuespillerfaget. På skuespillerskolen var han på samme hold som Poul Reumert, der blev ham en ven for livet. Da han var blevet færdiguddannet, drog han til Århus Teater, hvor han bl.a. spillede sammen med Bodil Ipsen og Betty Nansen. Han blev i Århus i



Forrige side: Fra 'Heksen'. Denne side: Søløjtnantens 12-årige søn tager affærde i 'Det Hemmelighedsfulde X'.

tre sæsoner og fik desuden her prøvet sine evner som iscenesætter. Derpå vendte han tilbage til København, men måtte snart sande at selv optræden med talte replikker ikke længere var hans stemme muligt. Nu var gode råd dyre, konen var gravid, og Christensen uden indtægt. I første omgang tog han job som korrekturlæser, men fik inden længe et agentur i fransk champagne, og det gik strygende. Firmaet hed Lanson Pere & Fils og mærket var ganske populært, omend det altid gik under betegnelsen 'langsom pærefis'.

Det indbringende champagneagentur var formodentlig en af de væsentligste grunde til, at Christensen ikke blev viklet ind i en filmkarriere tidligere, end tilfældet var. Han var ikke meget for at opgive en god indtægtskilde til fordel for noget mere usikkert. Han havde imidlertid respekt for filmens muligheder, og var i særdeleshed inspireret af Asta Nielsens præstation i *Afgrunden* (10). Nogle af optagelserne til denne film foregik på Frederiksberg - bl.a. på trappen op til det, som vi i dag kender som Jytte Abildstrøms Teater, Riddersalen. Trappen er der stadig, og den kan vel godt betegnes som en af dansk filmhistories mest berømte 'locations', omend de færreste ved det. Christensen boede lige overfor, så når han senere hen i interviews med store armbevægelser berettede hvilket indtryk, det havde gjort på ham at se en stakkels kvinde blive slæbt bort af politiet, er der formodentlig hold i historien. Han vidste selvfølgelig godt, at det var en filmoptagelse, han så - han kendte jo bl.a. skuespillerne - men realismen i optrinet har ganske givet været en vigtig inspiration.

Geniet får sin stol

Det var Robert Storm Petersen, der langt om længe fik ham overtalt til at forsøge sig som filmskuespiller. Og efter at have medvirket i mindst to mindre succesfulde film - *Skæbnebæltet* (11) og *Lille Klaus og Store Klaus* (13) - tog Christensen springet ud i det, der til dato må betegnes som noget nær 'verdens flotteste instruktørdebut', relativt set i hvert fald. Ifølge Tage Heft var direktøren for Dansk Biografkompagni fuldstændig enig med Christensen, da denne påpegede, at selskabet producerede det rene bras. Heft beskriver det således: 'Nogle Maaneder senere, Biografselskabets Kontor. 'Jeg har bedt Dem komme', siger Generaldirektøren, 'fordi De er den eneste, der har sagt os Sandheden. Vi har lavet for en 1/4 Million Bras. Her ser De Generaldirektørens Stol, den vipper, den kan dreje endnu. Vil De sidde i den, Benjamin Christensen?" - Om det er gået helt sådan til, er jo ikke godt at vide, men Christensen overtog faktisk ledelsen af selskabet og gik straks igang med produktionen af *Det Hemmelighedsfulde X* (13). Han havde selv skrevet manuskriptet til filmen og forsøgte i første omgang at sælge det, men endte i stedet med at både iscenesætte og selv medvirke. I filmbranchen var der almindelig enighed om, at Christensen ikke var rigtig klog, for optagelserne til filmen varede - i forhold til datidens normer - uhørt længe. Men det ca. halve år det havde taget at lave filmen skulle vise sig at være en både rigtig og klog investering. Det *Hemmelighedsfulde X* blev som bekendt en kæmpe succes, der indtjente styrtende summer.

Benjamin Christensen spillede selv søløjtnanten. Her er han med Karen Sandberg som konen.

Champagnen blev nu ikke fuldstændig skubbet ud i kulden. Christensen fortsatte med agenturet, hvilket kom medarbejderne på filmselskabet til gode, idet der altid stod kassevis af 'langsom pærefis' til fri afbenyttelse. I 'Hollywood Skæbner' beskriver han i novellen 'Film og Virkelighed', hvorledes film og vinhandel sagtens kan kombineres - også selvom man står overfor en fransk grænsevagt, der har fået besked på at holde udkig efter eventuelle spioner:

'Mistilliden i hans Blik begyndte at blive mig ubehagelig: - Men jeg kender jo Deres Ansigt. Jeg ved med Bestemthed, jeg har set Dem for ikke længe siden.

Jeg vil aldrig glemme hans Udtryk, da jeg svarede:

- Saa er det sandsynligvis paa en Film, De har set mig.

- Paa en Film!!??... Han stirrede paa mig som paa en Sindsyg:

- Der staar jo saa tydeligt, man kan ønske det her i Deres Pas, at De er Vinhandler? Nu var hans Taalmodighed forbi. Han skulde ikke have noget af at høre mere usandsynligt Sludder af en Fyr, der tillod sig at komme fra Berlin.(...)

Han sendte mig et irriteret Blik.

- En af mine Film er for nylig blevet vist over hele Frankrig. Den hedder 'Le secret de l'X mysterieux'. Jeg spillede Hovedrollen. Han stirrede inkvisitorisk paa mig. Men hans Haand begyndte at slappe sit Greb om Dørhaandtaget.'

Benjamin Christensen var med andre ord blevet et kendt ansigt - både i Europa og USA, hvor en enkelt distributør efter Christensens eget udsagn tjente 600.000 dollars på filmen.

Filmsproget og den stumme lyd

Det, man fandt så specielt vil filmen, er selv den dag i dag åbenlyst for enhver: *Det Hemmelighedsfulde X* har måske ikke verdens mest geniale plot, til gengæld er den genialt *fortalt*. Den handler i korte træk om en søløjtnant, der anklages for spionage. Han er selvfølgelig ganske uskyldig og bliver da heldigvis også ved sin 12-årige søns mellemkomst reddet i sidste øjeblik. Den virkelige skurk får sin velfortjente straf, idet han på underfundig og modbydelig vis overfaldes af en flok rotter.

Scenen, der med rette altid bliver fremhævet, hvor spionen er fanget i møllens kælder, byder ved hjælp af kamerabevægelsen på vaskeægte *filmsprog*. Havde Christensen valgt at klippe sig til en fremhævelse af, hvorledes det hænger sammen, at spionens forsøg på at slippe ud er frugtesløse, da ville man lidt pernittengrynt kunne hævde, at klippet sådan set ikke er unikt for filmmediet - tekster 'klipper' også, dvs. de kan skifte synsvinkel fra den ene sætning til den anden, jvf. Griffith, der lidt drillende sagde, at han havde lært at klippe af Dickens. Men *kamerabevægelsen* er naturligvis indbegrebet af film. Scenen ville slet ikke være nær så spændende, hvis den var konstrueret via klip. Kameraets tiltende bevægelse skaber i sig selv suspense - tænk på, hvor ofte det søgende kamera er benyttet med samme hensigt om at skabe uhyggelige afsløringer sidenhen: fx ville slutscenen i en film som *Basic Instinct* (92), hvor kameraet bevæger sig ned under sengen, således at vi får sylen at se, ikke fungere uden selve bevægelsen.

Allerede i *Det Hemmelighedsfulde X* mærker man en særlig forståelse for *lydrummets* betydning. Selvom en film er stum i forhold til sit publikum, må den for at virke realistisk stadig arbejde med lydens dimension indenfor fiktionsuniverset. Det påstås, at hørehæmmede tilskuere med forstand på mundaflæsning havde særlig fornøjelse af Christensens stumfilm, idet skuespillerne havde egentlige replikker, hvis indhold stemte overens med handlingen. I de fleste af tidens øvrige film var det sådan, at skuespillerne blot sagde et eller andet sludder i de situationer, hvor plottet krævede 'talebilleder'.

I Benjamin Christensens næste store succes *Hævnens Nat* (15) arbejdede han mere eller mindre videre med den æstetik, der var stadfæstet i *Det Hemmelighedsfulde X*. Og især fik han gjort lydrummet naturtro: når skuespillerne lytter, er det tydeligt, at de også *hører* noget, deres spil bliver dermed realistisk fremfor teatralsk og pantomimisk. Filmen tematiserer atter 'den uskyldigt dømte', hvilket jo for såvidt går igen i den næste film *Heksen* (1918-21).

Alle, der holder af *Heksen*, synes at have hver deres begrundelse for, hvorfor de fascineres. Nogle nævner, at de er imponerede over det store research arbejde, Christensen foretog i forbindelse med forberedelserne til filmen, og andre igen er solgt til det overnaturlige, horrorprægede element. I John Ernsts bog 'Benjamin Christensen' (den hidtil eneste offentliggjorte, længere afhandling om instruktøren, udgivet af Det Danske Filmmuseum, 1967) fremhæver forfatteren, at '*Heksen* som et grundlæggende værk i den *dokumentariske* films historie er en af de sider ved filmen, som en moderne tilskuer især bør hæfte sig ved.' (p.12). Ernst fortsætter med at henlede opmærksomheden på, at bortset fra Theodor Christensen (i en af Filmmuseets indledninger) er han selv den eneste, der erkender filmens dokumentaristiske værdi. Det er bl.a. styrken i udtrykket hos de medvirkende amatører, og navnlig den 78-årige Maren Petersens præstation som Heksen, som nævnes i den forbindelse. Spillestilen hos såvel de 'almindelige' mennesker som hos de professionelle skuespillere er usædvanligt troværdig i forhold til datidens stadig temmelig opstyltede skuespilpræstationer. Det siges i øvrigt, at Christensen arbejdede på en højst usædvanlig måde i de dramatiserede sekvenser - hvis en af de medvirkende skulle spille udmattet og frusteret, så sørgede han for, at vedkommende var det i virkeligheden, og så fremdeles.

For mit eget vedkommende er det den 'dødsforagt', hvormed instruktøren kaster sig ud i værket, der først og fremmest har været en gevinst ved oplevelsen af filmen. Christensen kaldte selv *Heksen* for 'et kulturhistorisk foredrag i levende billeder'. 'Foredrag' forbinder man med en person, der stiller sig op og siger et eller andet - giver lyd - og det er præcis, hvad Christensen gør: vi ser ham stå deroppe på lærredet og tale. Nu er det jo ganske vist en stumfilm, men den detalje har ikke kunnet standse den ærede taler. Han fremturer med tonsvis af dokumentation for sine betragtninger, og med god grund er det ofte blevet sagt, at selv som pseudovidenskabeligt projekt halter værket svært - videnskab er der på ingen måde tale om. Men

Norma Shearer som den skandinaviske cirkuspige i 'The Devil's Circus'.

Denne side: En scene fra 'Mockery', der glimrende illustrerer Christensens latterliggørelse af de rige. Næste side (nederst): Lis Smed og Mogens Wieth i 'Barnet'.

det gør, i mine øjne, næsten filmen endnu bedre. Christensen brændte simpelt hen så meget for at formidle sine tanker, at det ganske enkelt faldt naturligt at arbejde indenfor den besynderlige hybrid-genre, filmen fremstår som. At en del af hans arbejde er gået hen og blevet banebrydende både teknisk og æstetisk, tror jeg nærmest er en 'tilfældighed' - forstået på den måde, at han altid primært havde noget på hjerte, og det kunne være nokså banalt, men formidlingstrangen kan spores gennem hele hans oeuvre. Den overlever som en selvstændig kraft, der er svær at beskrive i ord, men som i hvert fald ikke har noget at gøre med aktualitet eller modernitet - filmene må af et moderne publikum nødvendigvis opfattes som oldnordiske, men de virker alligevel på et andet plan.

Amerika

Allerede i forbindelse med *Hævnens Nat* begyndte Christensen at få tilbud om at komme til Amerika og lave film. Men i første omgang valgte han Europa. Efter *Heksen* iscenesatte han *Seine Frau, Die Unbekannte* (23), medvirkede i Carl Th. Dreyers *Michael* (24) og hos UFA i Tyskland stod han som instruktør på filmen *The Woman, Who Did* (24), der imidlertid aldrig blev færdiggjort. Desuden menes han at have været involveret i yderligere nogle tyske produktioner, men det vides ikke hvilke.

Christensens amerikanske periode startede rigtig pænt med *The Devil's Circus* (26). Filmen blev i 'Moving Picture World' beskrevet som 'et usædvanlig stærkt og intenst drama, som vil appellere til især overklassen af filmtilskuere.' Og New York Times kaldte filmen 'en noget tungthenskridende men ikke des mindre fængende historie om cirkuslivet.' John Ernst skriver i førnævnte skrift udgivet af Filmmuseet, at 'filmen blev en dundrende fiasko.'(p.26) - men det er altså ikke helt korrekt.

Den næste film, *Mockery* (27), fik langtfra tilsvarende blide medfart i pressen. Som undtagelsen, der bekræfter reglen, var 'Picture Play' de eneste, der skrev positivt om filmen: 'en af den ny sæsons bedste film.' *Mockery*, der har Lon Chaney i hovedrollen, handler om den russiske revolution. Den er måske ikke ligefrem noget mesterværk, men den har immervæk 'Benjamin Christensen' skrevet hen over alle billeder, og de er i komposition og kvalitet en hvilken som helst filmdigter værdige. Når mange dengang blev vrede på filmen, kan det skyldes dens åbenlyse latterliggørelse af de rige. I et moderne lys kan *Mockery* ikke siges at være sympatisk overfor revolutionen som sådan, men den gør nogle spæde forsøg på at se sagen fra to sider, og selv det kan meget vel have været lovlig lyserødt i landet, hvor enhver altid har været sin egen lykkes smed. Det er i øvrigt værd at bide mærke i, at Chaplinskuespilleren, Mack Swain, også medvirker.

Efter et katastrofalt og ufuldendt forsøg på at iscenesætte Jules Vernes 'Den hemmelighedsfulde ø' for MGM blev Christensen lagt på is i en periode. Han påstod selv, at der gik rygter om, at der var uheld ved ham, og at det var derfor folk i branchen ikke ville arbejde sammen med ham. *The Enchanted Island* (28) blev i øvrigt gjort færdig af en anden instruktør. Derpå instruerede Christensen en række film for First National: *Hawk's Nest* (28) var en gangsterfilm, der foregik i New Yorks Chinatown, men som nu er gået tabt. Derpå fulgte tre 'comedy-mysteries' inspireret af den succes Paul Leni tidligere havde haft med *The Cat and the Canary* (27). Af de tre er kun den sidste, *Seven Footprints to Satan* (29), bevaret. Den er, som de to øvrige, fotograferet af Sol Polito og har også Thelma Todd på rollelisten.

Seven Footprints to Satan blev produceret i både lyd- og stumfilmsversion. Og det hedder sig, at Benjamin Christensen var opfinder af den lydoptagemetode, hvor man holder mikrofonen på en lang stang ind over aktørerne - altså en såkaldt 'boomstang'. Selvom dette ikke kan verificeres 100 procent, lyder det sandsynligt - Christensen havde jo taget lydens dimension alvorligt gennem hele karrieren. *Seven Footprints..* er for såvidt den mest helstøbte af hans film, i og med dens mål ikke overstiger dens midler - og dermed ikke ment noget negativt om hverken eller. Instruktøren boltrer sig i een lang freudiansk joke; han formår at gøre grin med filmmediet, diverse fordomme om det og overtroiske bekymringer blandt dets professionelle udøvere.

Danmark: På det jævne, på det jævne...

Seven Footprints to Satan var Benjamin Christensens sidste amerikanske film. I et inverview lavet da han var hjemme i Danmark på ferie (marts 1929), sagde han: 'Hvor er her dejligt i Danmark, hvor var det smukt at sejle ind til Kjøbenhavn i Dag, men jeg vil ogsaa indrømme, at

jeg vist ikke mere kan tænke mig at undvære alt det nye, jeg har mødt, det store, voldsomme, det eventyrlige...' Herpå tog han fortrøstningsfuldt tilbage til Californien og vendte først for en kort bemærkning næsen mod Danmark fem år senere, hvor en journalist mødte ham på vej til Oslo: 'Har De da ikke mere med Film at gøre?' - 'Jeg holder en Pause for Tiden. Jeg havde Planer om at lave en uafhængig Film sammen med Mr. W. Gunning, som i mange Aar var ledende Filmskritiker i U.S.A. og var amerikansk Films store Mirakelmager, men Teaterforholdene og Distributionsforholdene på Filmsmarkedet afskrækkede os fra at gøre Forsøget nu.'

I de følgende år blev der ikke lavet så meget som en meter film, men til gengæld rejste Christensen en del. I '38 præsenterede han omsider Nordisk Films leder, Carl Bauder, for manuskriptet til *Skilsmissens Børn* (39), som han selv havde gennemarbejdet på basis af en roman af Alba Schwartz, og det blev snart sat i produktion. Heri tematiserer Christensen problemerne omkring den moderne ungdom og forældrenes ansvar herfor. Filmen markerede en ny æra for dansk film, der havde været holdningsløs og sødladen i en lang periode forinden. Med denne film havde instruktøren fået et dansk come back, og det følgende år udsendte han *Barnet* (40), der beskæftigede sig med abortspørgsmålet, og altså dermed lå i forlængelse af den forrige som en seriøs debatfilm. Manuskriptet til *Barnet* var baseret på Leck Fischers skuespil, og det blev udarbejdet af Fischer selv i samarbejde med Christensen og Fleming Lynge.

I 1941 kom *Gaa Med Mig Hjem* - atter med manuskript af Lech Fischer. Filmen har klart nogle svagheder, men den bærer alligevel præg af både viljen til kommunikere og det intense engagement i menneskeskæbner, der præger Christensens øvrige værker. Bodil Ipsen ses i rollen som den kvindelige advokat, der er ligeså god, som dagen er lang, når det vel at mærke er den lyse, danske sommerdag, vi taler om. Jeg kender til en del danskere, der ganske få år senere skulle komme til at personificere devisen 'med godt skal ondt fordrives' - og i *Gaa Med Mig Hjem* er essensen af disse brave menneskers karakter at genfinde. Denne film sætter i øvrigt punktum for Christensens come back.

Hele holdet på de 7 trin til Satan! Det er Christensen i nederste, højre hjørne.

Den næste Benjamin Christensen film, *Damen med de lyse Handsker* (42), var det største flop i mands minde, folk i biograferne peb den ud, og sådan endte en broget karriere som filmskaber. I dag har filmen vel nok en vis 'camp'-værdi med sin ubehjælpsomme historie om international spionage på højt niveau. Den hører med til Christensens historie, og det samme gør det faktum, at han de sidste 15 år af sit liv var biografdirektør i 'Rio Bio' i Rødovre. Han havde måske nok tænkt det anderledes, da han i sine yngre dage indtog Hollywood. Og at han var en 'Hollywood Skæbne', er der ingen tvivl om, men han havde alligevel evnen til at leve i nu'et - også i 'Rio Bio': ' - ikke mindst de ganske unge mennesker er søde, synes jeg. De står med store forventningsfulde øjne og spø'r, om der er farver på, og når jeg ser de ansigter, kommer jeg ofte til at tænke på mig selv, da jeg som dreng i Viborg overværede en operaforestilling: 'Den hvide Dame' - uforglemmeligt, aldeles uforglemmeligt vil jeg sige Dem. Faktisk kom jeg aldrig siden til at opleve noget, der greb mig stærkere. Sådan er det jo med ungdommens første oplevelser, hvem ved, måske er en og anden gået fra min bif med lignende minder? Jeg kan li' at tro det, og da jeg intet øjeblik i mit lange liv har mistet interessen for menneskene, vil det måske endog forklare Dem, at jeg befinder mig lige så godt i Rødovre som i sin tid i Hollywood.' — Benjamin Christensen, 1954.

Benjamin Christensen døde i foråret 1959.

FILMOGRAFI:

Skæbnebæltet (1911), medv. som sk.sp.
Lille Klaus og Store Klaus (1913), medv. som sk.sp.
Det Hemmelighedsfulde X (1913), instr. & manus.
Manden uden Ansigt (1915), instr. & manus. - aldrig gjort færdig.
Hævnens Nat (1915), instr. & manus.
Heksen (1921), Instr. & manus.
Seine Frau, die Unbekannte (1923), instr.
Michael (1924), medv. som sk.sp.
The Woman, Who Did (1924), instr. - aldrig gjort færdig.
The Devil's Circus (1926), instr. & manus.
Mockery (1927), instr. & manus.
The Enchanted Island (1928), instr. - færdiggjort af en anden.
Hawk's Nest (1928), instr.
The Haunted House (1928), instr.
House of Horror (1928), instr. & manus.
Seven Footprints to Satan (1929), instr.
Skilsmissens Børn (1939), instr. & manus.
Barnet (1940), instr.
Gaa med mig hjem (1941), instr.
Damen med de lyse Handsker (1942), instr. & manus.

Den smukke krig

Sammen med Fassbinder tegner Werner Herzog sig som sin generations vigtigste tyske instruktør. Han er født i München 1942, og er uddannet delvis der og i Pittsburgh, USA. Som 14-årig konverterede han til katolicismen og besluttede sig samtidig for at blive filminstruktør. Vi kender ham selvfølgelig fra værker som 'Aguirre, Wrath of God', 'Nosferatu', 'Woyzeck' og 'Fitzcarraldo'. Senest har han gjort sig bemærket med dokumentarfilmene, 'Lessons of Darkness' og 'Bells from the Deep', og Kosmorama Night har hermed den store glæde at kunne invitere læserne til at se netop disse to værker.

Lessons of Darkness

En af sine bøger beskriver Ernst Jünger de allierede styrkers bombardement af en fransk by under 2. verdenskrig: Sirenernes hvinen og panikslagne borgere, der styrtede ned i nærmeste kælder – undtagen Jünger! Med et glas champagne i hånden gik han ud på sin balkon og nød den ufattelige skønhed ved synet af en by i flammer, alting slået løs af eksplosionerne. Den røde himmel. Tårne, der knækker midt over. Katedraler i lys lue. Larmen fra bombenedslag og brændende tage...

Krig har en æstetisk dimension, og frem til 1. verdenskrig var der næppe en kunstner, der ville benægte dette; men efter rædslerne i 2. verdenskrig har kunsten og medierne i den vestlige verden holdt sig til udelukkende at fremstille begrebet udfra politiske eller etiske synspunkter. Man udtrykker sig – afhængig af situationen – om det onde i krigens væsen eller om krigen som en national forpligtelse. Men der er aldrig nogen, der har mod til at reflektere over krigen som en ren og skær æstetisk oplevelse.

Werner Herzog turde ikke, og det gør hans film *Lektionen in Finsternis* (Lessons of Darkness) til et temmelig forskruet værk. Han tog til Kuwait så snart nyheden om de flygtende irakiske soldaters hævngerrige ildspåsættelser af oliefelterne kom frem. Krigskorrespondenter og CNN berettede om utrolige hændelser: et næsten overnaturligt landskab af apokalyptisk katastrofe. Himlen sort som tjære, olieregn og jorden dækket af oliesøer i hvis genskin det eneste lys kommer fra flammerne. Middelalderlige visioner om helvede var pludselig en realitet – alt dette kun et par timers flyrejse væk: Herzog, der altid har skildret manier større end livet selv og dramaer af destruktiv skønhed, kunne ikke modstå fristelsen til at drage til oliebålet.

Billederne, han fik, er i sandhed storladne. Fotograferet næsten udelukkende fra helikopter indfanger de den utrolige gru, det besynderlige i situationen og den surrealistiske skønhed ved dette enorme undergangslandskab med en uhyggelige intensitet. Som tilskuer er det lige før man selv mærker den ulidelige hede fra de tårnhøje søjler af ild. Og man føler stilheden fra den omkringliggende ørken – synes at opleve luftens oliedråber gennemløde ens tøj.

Dommedagsrøst

Billeder fra den yderste dag – dommens dag. Herzog favner denne tanke mere end godt er for filmen. Når han på filmens lydspor læser højt fra Johannes' Åbenbaring, tror man simpelt hen ikke på hans prætentiøse apokalypsetolkninger. Det gør det ikke bedre, at han oveni købet messer ordene på et engelsk, der er præget af en hæftig tysk accent. Og burde der ikke være en lov, der forbød filmskabere at klistre reallyden over med tyktflydende, dyster klassisk musik?

Det værste er nu immervæk, at han bruger Johannes' Åbenbaring: I første indstilling ser man fra en hel-

ikopter Kuwait City ligge hen i tusmørke. Herzog læser højt for os om »byen, der ikke aner, at ødelæggelsen venter forude«. Hvem har han tænkt at narre med sådan noget? Billedet er tydeligvis filmet efter krigens afslutning, og Kuwait City trives stadig i bedste velgående. Dernæst får vi et par sekunder med missiler på en utydelig videoskærm – krigen! Klip til ørkenen, som vi ser fra helikopteren, idet vi samtidig hører: »...og der var ikke sten på sten tilbage.«

Herzog nævner ingen stednavne, og han undlader at omtale egentlige begivenheder. Det vigtige er tilsyneladende det æstetiske element og ikke et spørgsmål om 'hvem?' og 'hvorfor?'. Og derfor er det så meget mere mærkeligt, at han vælger at inkludere historier om og billeder af torturofre, for disse har ingen som helst forbindelse til resten af filmen. Selvom en del hokuspokus har fundet sted i klipperummet, så får vi trods alt tre kvarters uforlignelig oliebålsdokumentar. Billeder så grumt smukke, at filmen forbliver et absolut 'must'. Glem alt om de svage forsøg på retfærdiggøre fascinationen – krigen er smuk i sig selv.

Johannes Schönherr

Bells from the Deep

En gruppe pilgrimme ligger på Svetloyar søens tynde is og kigger efter byen Kitesh. Ifølge legenden frelste Gud byen fra den mongolske prins Batyis soldater ved at lade den synke ned til bunden af søen. Hvis man lytter rigtig godt efter, kan man høre klokkerne i Kitesh katedralen ringe dybt nede i vandet. *Bells from the Deep* er een af seks film om Rusland, der hver især er instruerede af forskellige instruktører. De øvrige er: Lina Wertmüller, Jean-Luc Godard, Peter Bogdanovich, Nobuhiko Ohbayashi og Ken Russell. Herzog lader i sin film pilgrimme og lokalbefolkning komme til orde, og de fortæller i deres eget sindige tempo om oplevelserne og miraklerne i området omkring søen.

Lessons of Darkness (Lektionen in Finsternis), Tyskland 1992. I: Werner Herzog.
Bells from the Deep, USA 1993. I: Werner Herzog.

Filmmuseet fredag den 26. januar, kl. 20.00.

Miz Liz

Den 27. februar er det dejlige Elizabeth Taylors fødselsdag (f. 1932). Kosmorama Night gør en undtagelse og løber af stablen på selve dagen, idet 'Dansk Elizabeth Taylor Selskab' har opfordret os til at fejre stjernen ved at vise Brian Hottons forrygende vulgære trekantsdrama 'Xy og Zee' fra 1972 – vi gør det selvfølgelig gerne og håber, at også vore læsere vil deltage i festlighederne. Fru Taylor er naturligvis selv blevet inviteret til dette arrangement, men vi kan selvfølgelig ikke være 100% sikre på, at hun kommer; for god ordens skyld har vi reserveret den fri række til den store dame, så bestil billetter i god tid, hvis De vil sikre Dem en siddeplads.

Xy og Zee

Filmen fremstår som en grotesk udgave af en anden Taylor succes, Mike Nichols mesterlige *Hvem er bange for Virginia Wolf?* Her er det den irske forfatterinde, Edna O'Brien, der tilskrives de mange saftige replikker og situationer, som gør *Xy og Zee* til en oplevelse af ekstraordinært camp'ede dimensioner.

Iført overdådige, tidstypiske kreationer i grusomme kulører og til lyden af infernalsk pigtrådsmusik spiller Taylor den fordrukne, forslugne og forsmåede Zee, der er ved at miste sin hårdt plagede ægtemand, Michael Caine, til hans unge, slanke elskerinde, Susannah York. Men Elizabeth Taylor-karakterer giver naturligvis aldrig op, og også Zee er indstillet på at gøre alt – ALT! – for at beholde sin mand. Og det gør hun så.

I sin anmeldelse i The New Yorker skrev den anerkendte filmskribent, Pauline Kael, om Elizabeth Taylor: »...Hun har aldrig før haft så stærk stjerneudstråling« og fortsatte:

'Elizabeth Taylor har ændret sig for vore øjne fra at være et skrøbeligt barn med en kvindes ansigt til en fabelagtig skønhed og nu denne storslåede madamme. Den aldrende skønhed har fundet et kraftfuldt, løssluppent mod, der banker to fine skuespillere helt ud af lærredet, og for første gang synes hun at nyde det.'

Elizabeth Taylor blev af den udenlandske presse i Hollywood belønnet med en Golden Globe samt retten til at bære den eftertragtede titel, 'Verdens Filmfavorit'.

Michael Søby

Xy og Zee (Zee and Co., 1972). I: Brian G. Hutton. M: Edna O'Brian. Medv: Elizabeth Taylor, Michael Caine, Susannah York, Margaret Leighton, John Standing.

Filmmuseet tirsdag den 27. februar, kl.20.00

DER VAR ENGANG EN KRIG

Land and Freedom (...), Engelsk/spansk/tysk 1995. I: Ken Loach. Medv: Ian Hart, Rosana Pastor, Iciar Bollain, Tom Gilroy, Marc Martinez, Frederic Pierrot. Premiere: 27.10.95.

Det var en ganske særlig oplevelse at være til forpremiere på Ken Loachs *Land and Freedom* om den spanske borgerkrig under Copenhagen Film Festival. Den spanske borgerkrig (1936-1939) er blevet kaldt den sidste romantiske krig. Og hvornår har man sidst set folk møde op med faner småsyngende til en biografforestilling? Og det var ikke Jørgen Leths fodboldfilm. Fanerne var ikke røde og hvide – de var røde og sorte. Tilskuerne havde ingen klaphatte – de unge glade mennesker var formentlig hvad politiet i signalementer betegner som 'BZ-lignende typer'. Det var altså i en ganske opløftet stemning, man trådte ind i Grand Teatrets store sal. Jeg mindedes det gamle diktum om, at fascisterne havde de bedste våben, men republikanerne de bedste sange. Det startede også ganske godt. De obligatoriske 15 minutters reklame blev fulgt af piften og hujen. Og der blev viftet med fanerne og nynnet med under starten af filmen. Men snart sænkede tavsheden sig over salen for først at blive brudt – bortset fra enkelte tilråb – af eftertænksomme klapsalver, da filmen sluttede med overlevende og en fjern efterkommer samlet mange år senere med knyttede næver og syngende... ved en gravsten.

Svigt og bristede drømme

Den spanske borgerkrig er først og fremmest en frygtelig sørgelig historie om svigt, bristede drømme, et forfærdeligt nederlag og et blodtab som hvad rædsler angår ikke lader 30-årskrigen noget efter. Den spanske borgerkrig er også blevet set som en slags generalprøve på 2. verdenskrig, hvor de demokratiske lande svigtede det spanske demokrati, mens Nazi-Tyskland og det fascistiske Italien uhæmmet hjalp det nationalistiske oprør med 90.000 mand, flyeskadroner osv. Kun Sovjetunionen trådte hjælpende til og bidrog med tanks og våben til Republikken, omend i begrænset omfang, da man tog hensyn til ikke-indblandingslandenes (Frankrig, England, USA) interesserer.

En velkendt model

Ken Loach vælger den kendte model med at følge en udlænding som optændt af naiv idealisme efterhånden får kendskab til livets mest barske realiteter på et fremmedartet sted. Her i skikkelse af en engelsk kommunist, som opsøger De Internationale Brigader, korpset af frivilligt kæmpende fra Tyskland, England, Danmark og alverdens lande som stik imod deres regeringers ønsker sluttede sig til kampen for den unge spanske republik. Modellen er kendt fra især amerikanske film (og den engelske *The Killing Fields* af Roland Joffe), som belyser eksotiske konflikter ved at følge en journalist, fotograf eller diplomat, som søger efter en forsvunden slægtning eller ven i El Salvador, Nicaragua, Chile eller Kombodia. Det smarte ved denne model er, at vi som tilskuere så at sige tages i hånden og introduceres sammen med hovedpersonen til en lokal og speget konflikt.

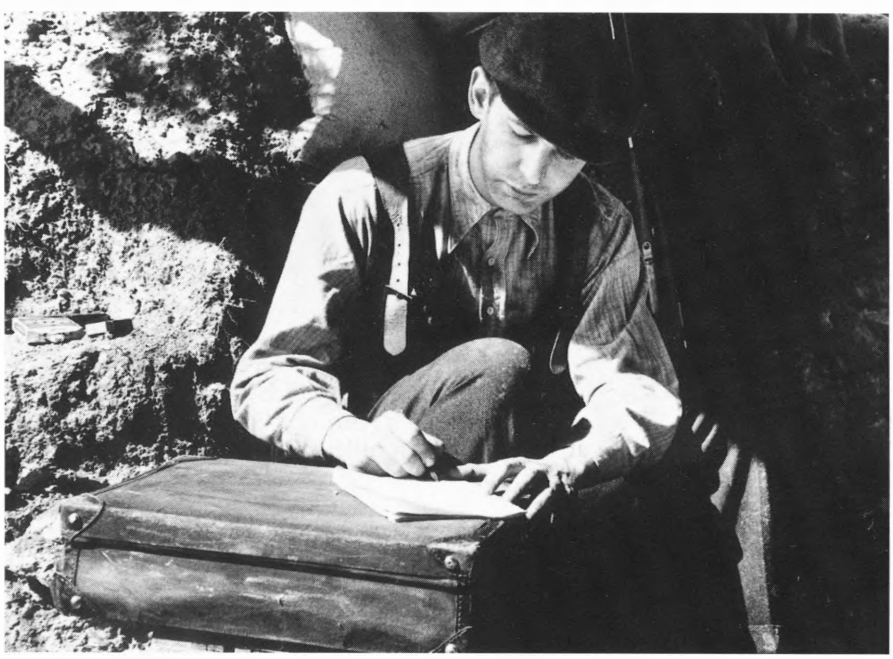
I Ken Loachs film gælder i øvrigt, at hovedpersonen fra starten har valgt side (vi får altså ikke endnu engang serveret det gamle lærestykke om neutralitetens umulighed i en grum verden). Ved at følge en udlænding får Loach også sagt en masse om den internationale dimension i den spanske borgerkrig. Militært var De Internationale Brigaders rolle formentlig begrænset, men omvendt havde de en stor symbolværdi.

Alligevel betyder valget af det engelske brushoved som hovedperson at vi ikke kommer helt ind under huden på konflikten.

Ikke at man kan påstå at vi ikke præsenteres for ganske mange aspekter af den spanske borgerkrig. Det gælder tværtimod, at det hele indimellem får lidt karakter af et velmenende anskueliggørelsesprojekt.

De egentlige skurke?

Kedeligt bliver det aldrig, som vi følger Dave, der havner hos trotskisterne i POUM for derefter at opsøge sine meningsfæller hos kommunisterne, og endelig – chokeret over deres brutalitet – at vende tilbage til kammeraterne – og kæresten – hos POUM. På den måde



Den unge, engelske kommunist efterlader sig en stak breve, som hans barnebarn læser efter hans død mange år senere.

kommer filmen nok så meget til at handle om spliden hos den spanske venstrefløj, som førte til væbnede sammenstød og kommunisternes nedslagtning af anarko-syndikalister og trotskister i Barcelona. Den Spanske Republik var en skrøbelig koalition af borgerlige og socialister støttet af kommunistpartiet. Da denne koalition kom til magten ved demokratiske valg rejste det store forventninger blandt forarmede småbønder, besiddelsesløse landarbejdere og mine- og industriarbejdere, som var underlagt feudalherrer, gejstlige og industribaroner. Hærens svar var klart: El pronunciamiento, opstanden d. 17.-18. juli 1936.

Fronten mellem republikanere og nationalister var næsten lige så diffus størrelse som afgrænsningen af enklaver i dagens Eks.-Jugoslavien. Der var små modstandslommer rundt i landet og befriede zoner, hvor forskellige grupperinger tog over. Buñuel beskriver i sine erindringer 'Mit sidste suk', hvordan der i hans hjemby Calanda blev udråbt fri kærlighed, til mange mænds glæde, men ikke alle kvinder var helt enige... Spanien havde som det eneste land i Europa en meget stærk anarkistisk bevægelse. Undertiden eksploderede århundreders opdæmmede socialt raseri i tilfældige jordbesættelser, hævntogter, henrettelser af præster, afbrænding af kirker m.v.

Ken Loachs film lader os – lidt ligesom Georges Orwells 'Hyldest til Katalonien' – tilbage med en følelse af, at kommunisterne var de egentlige skurke, fordi de forrådte revolutionen og massakrerede anarkister.

En besnærende pointe med Stalins uhyrligheder i baghovedet. Helt så engelt var det muligvis ikke. For Buñuel havde kommunisterne ret i, at man ikke kan føre krig, som var det Christiania på udflugt i Fælledparken. Den heroiske anarkistiske pjaltehær var ikke meget bevendt mod Francos disciplinerede, veludrustede armeer i alliance med Hitler og Mussolini.

Pædagogisk

Man må lade Ken Loach, at han får det hele med. også de grundlæggende diskussioner: Kan man lave social revolution og føre krig samtidig? Kan den sociale revolution stilles i bero? I en diskussion blandt bønder står en amerikansk kommunist stærkt, når han understreger behovet for ikke at sætte samarbejdet med borgerskabet og småbønnerne og dermed Republikkens fremtid over styr.

Land and Freedom er ikke den endegyldige revolutionsepos om Den Spanske Borgerkrig som Bernardo Bertoluccis *1900* er det for den italienske facisme. Dertil er Loach for meget en hverdagsrealist. Men den er desværre heller ikke – for nu at blive i en italiensk parallel – svaret på Ermanno Olmis *Træskotræet* med den uendelig fintfølende sans for de små historiers rørelse under Den Store Historie. Dertil bliver den alligevel for meget en film om og af en udefrakommende og der bliver for meget påklistret pædagogik over det. Som da Spaniens tilbagestående forhold på landet understreges ved, at kameraet demonstrativt indkredser en gammel kone, som kommer forbi brigadisterne slæbende afsted med sit brændsel.

Virkeligheden er slem i Loachs film, men jeg tror, at den var værre, mere kaotisk, beskidt og uoverskuelig. Jeg har svært ved at forestille mig en amerikaner på gebrokkent spansk forklare høfligt lyttende spanske landarbejdere, hvordan verden hænger sammen.

Der er for meget renskuret lejrskole for SFU'ere over persongalleriet i denne film. Men når det er sagt, skal det understreges, at Loach får sagt en masse om solidaritetens væsen, og at *Land and Freedom* er en af de mest vedkommende film undertegnede har set i lange tider. Den beviser, at historiske film har deres berettigelse – selv om man ikke nødvendigvis i pædagogikkens navn partout skal finde direkte parallleller til vor tids konflikter. Og det var vi åbenbart mange, der syntes.

Niels Boel

THE USUAL SUSPECTS

The Usual Suspects. (Gamle kendinge) USA 1995. I: Bryan Singer. Medv: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Kevin Spacey, Pete Postlethwaite. Premiere i julen.

Det begynder godt. Som en spændingsfilm der ikke er forhippet på at første scene skal få alle op på dupperne og gysende blive fanget ind af et krystalklart plot og nogle personer man ikke kan slippe igen. *The Usual Suspects* begynder in media res ombord på et skib i San Pedros havn, Callfornien. Tiden: 'i går aftes'. Hvad der her sker er ret uigennemskueligt, bortset fra at vi ser Gabriel Byrne stå overfor en revolvermunding, ser en benzinstribe, tilsyneladende lagt an til den store eksplosion, og undervejs ser en række lig ligge uden nærmere forklaring eller blot kameramæssig påpegning.

Og derfra klippes der til New York 6 uger tidligere, hvor en række anholdte bliver stillet op på række til politiidentifikation: The Usual Suspects. Derfra bevæger historien sig frem og tilbage i tiden, mellem øst- og vestkysten, mens den med sindrig omhu og udspekuleret fortællestrategi skifter mellem at lægge brikkerne i det puslespil der i de første scener blev smadret i hovedet på tilskueren og sætte nye i omløb med nye gåder, nye spørgsmål.

De sædvanlige mistænkte er først og fremmest Gabriel Byrne som tidligere strisser der blev forbryder og nu tilsyneladende er på vej tilbage til det pæne liv med en tækkelig advokat til kæreste. De øvrige er en række misliebige personer med Kevin Spaceys krøbling Verbal Kint som outsideren med et vist ry og personlige venskaber der hele tiden skaffer ham jobs selvom hans forkrøblede ben ikke synes at egne sig specielt til den slags jobs, hvor det kan være en god idé indimellem at være særdeles mobil. De anklages i New York for at have stjålet en ladning våbendele, men undrer sig mere over at netop de fem stilles op på linje og det uden den sædvanlige kødrand at subsistensløse til at fylde identifikationslinjen ud. Politiet må være ude på noget når de fem bringes i celle sammen natten over, uden at der er skyggen af indicier mod netop dem. Hvad er den skjulte dagsorden?

Senere bliver gruppen samlet og tilbudt et job i Californien, et job der bringer dem i kontakt med Peter Postlethwaites embedsmandsagtigt korrekte, skarpslebne og dødsensfarlige mellemmand, der bringer dem en opgave for Keyser Soze. Og denne Keyser spiller i historien en efterhånden mere og mere central rolle som en mystisk og mytisk figur: er han den store bagmand eller blot et fantom, en samlebetegnelse for alskens bagmænd og mystiske fantomagtige kræfter der trækker i de tråde der får såvel de små forbryderfisk som hele magtapparatet til at sprælle i nettet i jagten på blinde spor og falske indicier. Han jages af den næsten besatte politiinspektør Kujan i Chazz Palminteris skikkelse og samtidig af det forbryderiske femkløver, der sendes til den famøse havn hvor filmen begynder og historien ender. Her skal de tage sig af en særdels kostbar kokainlast og vil samtidig selv score kassen.

Instruktøren Bryan Singer debuterede i 93 med *Public Access*, der fik en pris på Sundance Pilm Festival i 93. Den pristildeling vakte ikke udelt jubel og filmen har aldrig været i f.eks. danske biografer. Hans nye film er en langt større produktion, men igen skrevet af gymnasiekammeraten Christopher McOuarrie, der også stod bag *Public Access*. McQuarrie har med *The Usual Suspects* leveret en særdeles velskreven historie der ved sin blotte fortælleform og intrikate sidehistorier langt hen ad vejen holder interessen fangen og tilskueren i en mere eller mindre stram skruestik. Problemet opstår med netop Keyser Soze. For efterhånden som filmen begynder at fable med om denne figur og forsøger at leve på spørgsmålet om hvorvidt han overhovedet eksisterer, taber den højde. Enten er han en konstruktion skabt af en master mind der har brug for et fantom, eller også selve den farlige master mind. Og i vor kyniske tidsalder forventer tilskueren (i hvert fald undertegnede) på det nærmeste at det er politiet selv der står bag. Men det grundlæggende problem er, at man som tilskuer egentlig er ret ligeglad: enten er det en af de gennemført usympatiske repræsentanter for ordensmagten, eller en af de ligeså usympatiske forbrydere. I en verden uden helte og skurke er det egentlig ligegyldig hvem der er superskurken, og er alle en films personer tilskueren ligegyldige i deres afstumpede umenneskelighed, er det i sidste ende og ligegyldig hvem der lever og hvem der dør, hvem der er det god-troende offer og hvem der er den egentlige bagmand. Afsløringen kan give et øjeblikkeligt kick: var det virkelig ham. Men derefter er der intet til at sætte denne opdagelse i et større forhold. Resultatet er en følelse af at være snydt: stor ståhej for ingenting, så at sige. Men en godt sammenskruet og underholdende historie indtil da.

Dan Nissen

BILLEDET OG TIDEN

Kvædetræets sol (El sol del membrillo), Spanien 1990-92. I: Victor Erice. Medv: Antonio Lopez, Maria Moreno, Enrique Gran, Jose Carrtero, Maria Lopez, Carmen Lopez m.fl. Distr: Posthusteatret.

Victor Erice er en af de instruktører, der ikke får lov til at lave mange film. På efterhånden toogtyve år har han blot lavet tre film. Både *Ånden i bistaden* (*El Spiritu de la Colmena*, 1973) og *Syden* (*El Sur*, 1983) var indiskutable mesterværker, der mere poetisk end realistisk viste voksenverdenen fra et barns perspektiv. Ovenpå disse to film er *Kvædetræets sol* (*El Sol del Membrillo*, 1992) en gevaldig skuffelse.

Originaltitlen er på spansk et fast udtryk for den stærke efterårssol, der ofte indfinder sig i slutningen af september. Det er her blevet direkte oversat til dansk, hvor det ikke rigtig giver mening. Men hvis man lidt frit oversætter til »Solen i kvædetræet« viser det tilbage til forskellen mellem maler- og filmkunsten, for det er netop lyset, som maleren ikke kan indfange. Maleren ønsker med andre ord at gøre det, som ikke havde været nogen kunst, hvis han havde været en filmskaber.

Kvædetræets sol er ikke en fiktionsfilm, men hvad er den så? Den er et portræt af et portræt kunne man fristes til at sige, men det er alligevel for pop-smart, for denne fortælling om tilblivelsen af et maleri fokuserer mindre på maleriet og maleren end på motivet og dets gradvise forandring under malerens pensel.

Træet og billedet

Maleren Antonio López (overbevisende og afdæmpet spillet af maleren Antonio López) fordyber sig i den realistiske gengivelse af sit kære kvædetræ. Han er en omhyggelig og seriøs maler, der måler alt præcist op, hænger hjælpelinjer op og bestemmer sin nøjagtige position i forhold til motivet, inden han (den 30. september 1990) starter på sit maleri. Under billedets tilblivelse afmærker han frugterne, efterhånden som de tynges ned af deres egen vægt. Også bladene taber højde, når sæsonen løber ud, og afmærkes derfor ligeledes. I første omgang er det lyset, der forandres, så han efter en måneds tid må opgive maleriet og gå over til at tegne, men den 3. december snuser han til den første faldne kvæde og en uge senere må han forlade endnu et ufærdigt bil-lede.

Her slutter en fabel om kampen mellem billedet og tiden, men hvor maleren mister interessen for træet, insisterer filmskaberen. Træet taber sine frugter og maleren snuser til dem, frugterne plukkes, mens kvinderne diskuterer fortidens marmelade og snuser til dem. Alle skal snuse til frugten. En polsk arbejder, der har været med til at fjerne det store drivhusstillads, samler en frugt op, snuser til den og bringer den til sine kolleger, der er lidt bekymrede for om den overhovedet er spiselig. De får hver en bid og konkluderer, at den smager som en umoden pære, hvorefter resten af kvæden får lov til at gå i fordærv på deres arbejdsbord. Der er optagelser af en timelapse-optagelse (som vi sjovt nok aldrig ser) af frugter under ¡nedbrydning og filmen slutter med de mættede billeder af forårets halvrådne kvæder, der her endelig har fået virkelig tekstur, farve og identitet. Et perfekt motiv for en maler, hvis altså ikke hans perfektionisme krævede et vist mål af uforanderlighed af hans motiver.

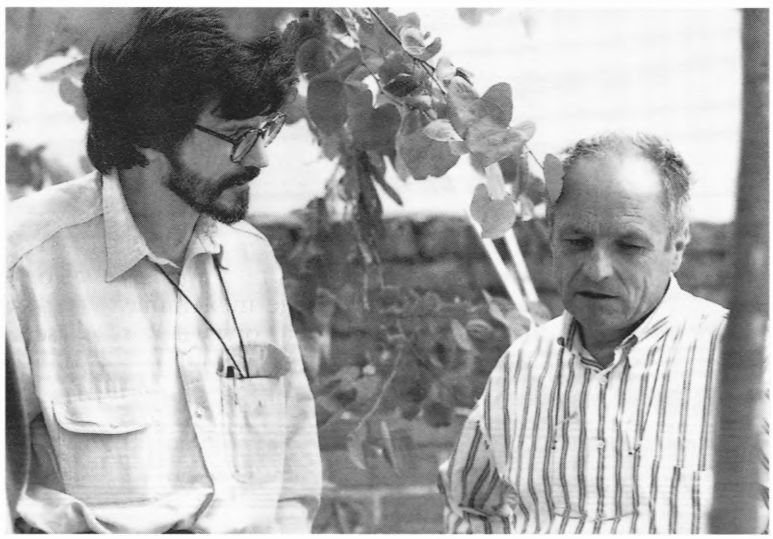
Tiden og lyset

Da Antonio endelig har opgivet sit projekt, slår filmen kort over i video-tekstur. Den grove opløsning peger tilbage på impressionismen, eller mere præcist neoimpressionister som Signac og Seurat, der netop forsøgte at fange lyset i øjeblikket. Indtrykkets flygtighed. Således understreges det absurde i Antonios projekt. Alt er underlagt tiden og lyset, og ideen om en uforanderlig essens kan ikke udvides til også at omfatte tingenes fremtræden. Ønsket om at fastholde virkeligheden i en realistisk malerkunst er stadig en utopi, og det ved maleren i grunden godt. Da han bliver spurgt, om han vil fange det pragtfulde lys i træet, svarer han, at nej, det er umuligt. Han er en beskeden maler med et beskedent projekt, men hvor han kender sine egne begrænsninger, glemmer han alligevel projektets begrænsninger. Han taber verdens langsomste kapløb med tiden, men det gør egentlig ikke så meget, for som han siger: »At stå ved træet betyder mere end resultatet.«

Det er måske også derfor, at han maler naturen. Hvor maleren i Rivettes mesterlige *Den skønne strigle* med voldsomme energiudladninger hele tiden må kæmpe med formen og motivet - hele tiden må overvinde motivet - kræver Antonio bare tid, og det vil intet menneske i længden stå model til. I *Den skønne strigle* kan man nyde de lange skabelsespassager, fordi de bliver til under Bearts modstand mod at lade sig underlægge Piccolis tyranniske pensel. Uden modstand er der ingen konflikt i historien. Hos Erice er der kun meditation, orden og harmoni. Og det er ikke nok.

Kvædetræets sol er mere realistisk end poetisk, og undertiden trækker den store veksler på tilskuerens tålmodighed. Det ligger ikke i tidsånden at dvæle så længe over så lille en historie, og to timer og nitten minutter føles urimeligt langt, men instruktøren kan gøre det meget bedre, og gid nogen sendte Pedro Almodovar på en velfortjent ferie og istedet gav penge og filmhold til en værdig trængende.

Henrik Uth Jensen



Victor Erice og Antonio Lopez.

IND I FILMEN

Antologien 'Ind i filmen' kaldes i omslagets klaptekst for 'et *must* for enhver *movie buff*'. Det må tages med et gran salt, for antologibidragene, der for størstedelens vedkommende er optryk af artikler der har været offentliggjort i Kultur & Klasse i de sidste 10 år er ikke af det stof som den gennemsnitlige movie buff svælger i, men først og fremmest akademisk orienterede analyser af en række film ofte suppleret med gode reflektioner over genrer mm. Det gør absolut ikke antologien ringere, men den havde været bedre tjent med ikke at blive solgt under noget der ligner falsk varebetegnelse.

Rigtigere er det at opfatte den, som redaktøren Eva Jørholt gør det i sin fortræffelige indledning, som en slags fortsættelse af af 'Filmanalyser - Historien i filmen'. Men forskellen er også krystalklar. For hvor Røde Hane-udgivelsen fra 74 valgt at analysere en række film og grupper af film fra filmhistoriens forskellige epoker, forskellige lande og genrer, for dermed at demonstrere spændvidden i den socialhistorisk orienterede tematiske analyse, der dengang blev opfattet som et slags universalværktøj der i princippet kunne bruges overalt og overfor alt, dér er udgangspunktet i den nye antologi, at den filmvidenskabelige forskning har raffineret sine værktøjer, så der i dag er en hel række af analytiske tilgange til rådighed. Og det er klart en gevinst der gør det muligt at komme tættere på den enkelte films specifikke udtryk og specificere analysens perspektiv, der således ikke per definition skal ende med at give den ultimative og endelige tolkning af filmen - typisk som det fordrejede udtryk af sociale og samfundsmæssige forhold. I stedet kan analysen indgå i en diskussion med andre teoretiske og tolkningsmæssige positioner: i auteur-traditionen forholde filmen til andre værker af den pågældende instruktør; reflektere over den genre den indgår i, eller f.eks. inddrage perceptionen og det kognitive aspekt. Mere ambitiøst måske, men også mere ydmygt: En analyse indgår i et spil af analyser og reflektioner, er ikke det endelige og udtømmende udsagn.

I indledningen giver Eva Jørholt en velgørende klart skrevet, befriende uimponeret og særdeles kompetent indføring i den sidste snes års filmforskning, de forskellige skoler og traditioner. Fra auteur-begrebet over strukturalismen og ideologikritikken redegøres der for teoridannelserne, der føres videre gennem psykosemiotikken og frem til David Bordwell, der er den teoretiker der i dag tages afsæt i og som filmteorien må forholde sig til. Og fremstillingen ender i en kortfattet gennemgang af den første danske doktordisputats om film: Torben Kragh Grodals vanskeligt tilgængelige 'Cognition, Emotion and Visual Fiction', der både fortsætter Bordwells tanker og udbygger dem. Hvor Bordwell reflekterer over hvordan det går til at vi forstår en film, går Grodal videre til også at inddrage de følelsesmæssige reaktioner på det vi oplever og tolker. De reaktioner, mener Grodal, er ikke tilfældige, men styret at filmfortællingen, af hvordan personer præsenteres og farves.

Eva Jørholts indledning efterfølges af Peter Larsens som sædvanligt velskrevne og både tænksomme og tankevækkende reflektioner over hvad og hvordan vi husker f.eks. film, hvordan en film oplages i det indre filmmuseums raritetskabinet, hvordan en film ikke nødvendigvis huskes som en historie, men som en oplevelse og i enkelte billeder, som en stadig kortere gennemskrevet parafrase og som erindringsbilleder. Men pointen er, at hvad der huskes ikke er et tilfældigt billede, men er noget der produceres af filmen og tilskueren i fællesskab, er et produkt af filmens konkrete indholdsarbejde og vægtning og hvad man kunne kalde tilskuerens beredthed. Et koncentrat der for den givne tilskuer i den givne situation rummer en del af filmens essens.

Bidragene spænder i øvrigt vidt: Grodal analyserer *Bringing up Baby* (Hawks, 38) og giver en tankevækkende og fint reflekteret indføring i screw ball komediens mekanismer, bl.a. i relation til den tidligere stumfilmfarces og med inddragelse af Freuds overvejelser over vitsens funktion. Carsten Thau analyserer med stor historisk og kunstnerisk referenceramme Greenaways *Tegnerens kontrakt* – den vist første danske analyse af en instruktør, der siden er blevet tolket særdeles udførligt. Anne Jerslev bidrager med en analyse af *Blue Velvet* (Lynch, 87) – fra før forfatterens bog om Lynch og med en perspektivrig analyse af Cukors *Gaslight* (44) der sættes i spil i forhold til nogle af de teorier som kvindelige teoretikere har udkastet om køn og synsvinkler i film, mens Ove Christensen og Claus K. Kristiansens bidrag om *Twin Peaks* mest bliver til en futil filosoferen over anagrammer og navnesymbolik. Man undrer sig over hvor TV-serien er blevet af i dette studentikose spilfægteri. Samme forfattere har langt mere held med deres indsigtsfulde analyse af Triers *Riget*.

Natbordslæsning er antalogien ikke, men for Kosmoramas opvakte læser er den god at få forstand af, god at diskutere med og lade sig inspirere af.

Dan Nissen

Ind i filmen. Eva Jørholt (red.). Forlaget Medusa, 1995. 311 sider. 278 kr.

GLEM
IKKE
AT FORNY
ABONNEMENT
PÅ
KOSMORAMA
OG
FILMMUSEET

KOSMORAMA: 170,-
'KOMBIKORT': 240,-

BEMÆRK: UÆNDREDE PRISER

Streets of New York (The Baseball Diaries), USA 1995. I: Scott Kalvert efter roman af Jim Carroll. Medv: Leonardo Dicaprio, Patrick McGaw, Mark Wahlberg, Jim Carroll (Frankie Pinewater), Ernie Hudson.

Den danske titel er såre forvirrende, men alluderer ikke forgæves til de newyorker-lokalskildringer, der er oppe i tiden.
Filmen bygger på Jim Carrolls i 1978 udgivne roman 'The Basketball Diaries', som retrospektivt har sin rod i biografiske artikler af forfatteren i forskellige amerikanske blade og tidsskrifter helt tilbage fra 60ernes midte og fremefter – især om hans afhængighed af stoffer. Således blev 'The Basketball Diaries' en omfattende generationsskildring, der selvfølgelig ved sin lange heterogene succession umuligt kan være et så rammende samtidsonde som eksempelvis 'Generation X'. Carrolls manifestationer er desuden spredt på mange medier, der indbefatter musik ('Catholic Boy – Album') samt performance.
Filmen er desorienterende, for studiestiliseret til at illudere realisme som et autentisk Manhattan stofmiljø, hvilket eksempelvis medfører, at den er helt umulig at tidsfæste i 60erne eller 90erne – muligvis for at gøre stofsagen mere almen. Filmen bygger primært bevidst på skuespillertalentet Leonardo Dicaprios udstråling (*What's Eating Gilbert Grape?*). Debutantinstruktøren Scott Kalvert har klogeligt søgt at mindske sin musikvideotilgang til mediet uden dog at have fundet en egentlig funktionel stil. Filmen har mange løftede, moralske pegefingre og har vel en vis sentimental moralsk effekt overfor et ungdommeligt publikum. Ernie Hudson ses i en faderrolle, som jeg skal helt tilbage til *Boyz 'n' the Hoods* Larry Fishburne fra 91 for at finde mage.

Carl Nørrested

Amatør (Amateur), USA 1993. I: Hal Hartley. Medv: Isabelle Huppert, Martin Donovan, Elina Lowensohn, Damian Young. Premiere: 01.12.95.

Når man husker *Trust*, er det trist at se, at Hartley har ladet det småsmarte erstatte det umiddelbare. *Amatør* er en begavet stiløvelse, der sikkert ville have fået UG med X og slange på et hvilket som helst AV-formidlingskursus. Teknisk set fungerer filmen flot, men indholdsmæssigt er den rungende tom. En hårdkogt gangsterhistorie med antydninger af humor, der blot endnu engang bekræfter hvilket geni Quentin Tarantino er - og det bliver sgu trivielt i længden.

Maren Pust

(Lust och fägring stor) Sverige 1994. I: Bo Widerberg. Medv: Johan Widerberg, Marika Lagercrantz, Tomas von Brömssen, Nina Gunke. Premiere: 19.01.96.

Bo Widerberg undgår alle faldgruber i sin historie om et seksuelt forhold mellem en femtenårig elev og en noget ældre lærer. Sønnen Johan har rollen som Stig, der meget forståeligt bliver erotisk optaget af sin lærer Viola. Hun soler sig i hans opmærksomhed, og da hendes handelsrejsende mand Frank sjældent er hjemme, indleder hun et forhold til den entusiastiske Stig. Den unge mand bliver en flittig gæst i parrets hjem, men den troskyldige Frank ser ikke den spinkle Stig som en rival. Selv da han finder ham bar og dehydreret i en silkekåbe, betragter han ham fortsat som en søn. Deres forhold udvikler sig og efterhånden bliver Stig istedet en slags far for Frank. Det må naturligvis gå ud over forholdet til den krævende Viola.
I de bærende roller leverer Johan Widerberg og Marika Lagercrantz overbevisende præstationer, men det er Tomas von Brömssen, der med facetteret spil giver den fallerede Frank en vægt, så man ville ønske, at han var hovedpersonen. Selvom en række små sidehistorier ikke bidrager væsentligt til filmen, skrider den logisk frem mod en bitter ende.

Henrik Uth Jensen

▲

Farinelli kastratsangeren (Farinelli), Europa 1994. I: Gerard Corbiau. Medv: Stefano Dionisi, Enrico Lo Verso, Elsa Zylberstein, Marianne Basler, Jacques Boudet, Jeroen Krabbe. Premiere: 25.12.95

Når en film starter med 'based on a true story', får jeg altid mine tvivl - jo flere af sådanne fremhævelser, jo mere dubiøs er filmen som regel. Og sandhedselementet kan da vist også ligge på et meget lille sted i *Farinelli.* Vi befinder os i 1700-tallet, hvor den berømte kastratsanger, Carlo Broschi, lever i sus og dus sammen med sin broder, Riccardo, der sørger for musikken til de mange flotte forestillinger. Tilværelsen som kastrat har selvfølgelig sine omkostninger, hvilke driver staklen ind i opiumsmisbrug og almindelig tungsind.
Det er en smagssag, men for mig aber filmen alt for meget efter *Amadeus* (84), som jeg i øvrigt syntes var herlig - for hvad den var. Men *Farinelli* når aldrig rigtig at rive sin tilskuer med på legen. Ganske vist er lyden - musikken - fuldkommen fantastisk lavet: sangene er konstruerede af to stemmer, der er blevet smeltet sammen digitalt. Det lyder enormt flot, og så kan det sådan set være ligemeget, om det er rigtig autentisk eller ej. Der er også et par godt skuespillerpræstationer, især bør Enrico Lo Verso, der spiller Riccardo Broschi, nævnes - vi kender ham bl.a. fra *Børnetyven* (92) og *Lamerica* (94), og han må siges at være et af Europas væsentligste unge talenter.
Instruktøren, Gerard Corbiau, fik sin debut i 87 med *The Music Teacher*, der blev nomineret til en Oscar for bedste udenlandske film. *Farinelli* har allerede vundet en Golden Globe og er også blevet nomineret til en Oscar.

Maren Pust

▲

Stefano Dionisi (tv) som Farinelli, Enrico Lo Verso (midten) som broderen og Jeroen Krabbe som Händel.

Vær grænseoverskridende drik øl med kniv & gaffel

En håndbajer er aldrig at foragte, men vi vil gerne pille lidt ved grænserne for, hvornår man kan drikke øl og hvilke øl!

Vi har mange brikker at flytte rundt med, og har bl.a. flyttet 110 forskellige ølmærker fra hele verden hjem på hylderne. Her blander de sig i et udmærket selskab med 52 danske. Men... prøv noget fremmed!

Gl. Strand Øl & Vinlager

Tlf: 33 93 93 44, Fax: 33 93 96 44, Naboløs 6, 1206 København K.