# KOSMORAMA

215 * FORÅR 1996 * 42. ÅRGANG * KR. 50

TÉCHINÉ * LETH * MORETTI
DREYER * FY & BI * TEGNEFILM
K O S M O R A M A N I G H T

# 100 ÅR MED DANSK FILM

*I anledning af dansk films 100-års jubilæum har Janus Barfoed fra Det Danske Filmmuseum været i arkiverne og fundet fotoperler fra stumfilmens dage. På side 2 ser vi Lauritz Olsen, Agnes Andersen, Frederik Buch, Oscar Stribolt og Carl Schenstrøm i Lau Lauritzens "Ung og Forelsket" (16) – se i øvrigt artiklen om Fy og Bi.*


**Klip** side 4

**Museumshjørnet** side 5

**Anne Jerslev om Ang Lee filmen 'Fornuft og Følelse'** side 6

**Michael Søby med portræt af instruktøren André Téchiné** side 8

**Anders Leifer om to aktuelle Jørgen Leth Film, hvoraf den ene er et portrpæt** side 11

**Ole Steen Nilsson om Nanni Morettis 'Kære Dagbog'** side 14

**Johannes Schönherr med introduktion til filmen om Robert Crumb** side 19

**Dreyers familie: Eva Jørholt har talt med Martin Drouzy om mesterens nærmeste** side 22

**Dansk filmhistorie ved Carl Nørrested: Fy og Bi** side 32

**Måns F. G. Thunberg om kultfilminstruktøren Jack Hill** side 36

**Det filmhistoriske marked – noter af Carl Nørrested** side 38

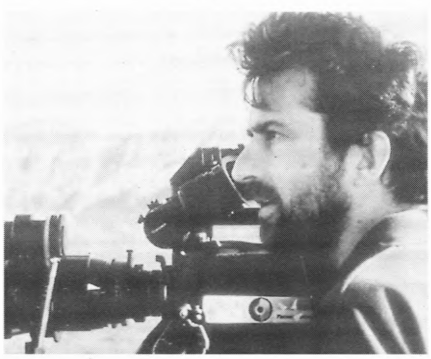
**Dansk tegnefilms barndom kortlagt af Karen Hammer** side 42

**Kosmorama Night** side 46

**Værd at se: 'Casino', 'Portland', 'Hadet'** side 49

**Bøger: Om Peter Greenaway, Kenneth Anger, dansk filmleksikon og den nazistiske filmpropaganda** side 53

**TJEK** side 58



Forsiden: *Carl Schenstrøm i "Den Kulørte Slavehandler" (14).* Denne side (fra oven): *Greg Wise, Kate Winslet, Emile Francios og Emma Thompson i "Fornuft og Følelse". Nanni Moretti under optagelserne til "Kære Dagbog". Arden Oplevs "Portland". Notater om dansk/tysk filmsamarbejde – her Otto Ripperts "Homunculus Hævn" (16).*


KOSMORAMA

215 * Forår 1996 * 42. Årgang

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

# OSCAR – STILL GOING STRONG

Den amerikanske Oscar (*The Academy Award*) har ofte været genstand for hån og spot ikke mindst herhjemme, men er dog med sine knap 70 år still going strong. Selve showet er stadig blandt de mest sete TV-programmer overhovedet og via den globale mediedækning er oscarens økonomiske værdi kun forøget.

For at forstå Oscar-cirkuset kræver det naturligvis, at man for en tid accepterer, at filmkunstnere konkurrerer med hinanden. Går man med på ideen, åbenbares et drama, der med sin umiddelbare spænding kan måle sig med en hvilken som helst film.

For øjnene af en milliard mennesker, inkl. en række indflydelsesrige kolleger, modtager en enkelt af de fem nominerede den eftertragtede statuette med alt hvad den medfører af prestige, penge og berømmelse. Som Walther Matthau har sagt: "En Academy Award betyder, at der i din dødsannonce kommer til at stå Oscar-vinder FORAN dit navn".

Kritikere har ofte nægtet at beskæftige sig med Oscaren med den begrundelse, at prisen udelukkende gives af sentimentale eller økonomiske årsager og at Oscarfilmenes kunstneriske værdi ofte er lig nul. Sandheden er naturligvis mere kompliceret end som så. Når Henry Fonda i begyndelsen af 80erne efter en lang karriere endelig modtager sin første Oscar for bedste mandlige hovedrolle for den rørstrømske *Deres sensommer* spiller følelserne naturligvis en rolle. Spørgsmålet er blot, om det ikke netop taler til Oscars fordel, at han en gang imellem lader hjertet løbe af med sig i stedet for at forsøge at opnå en utopisk objektivitet i forhold til præstationen. Fondas præstation blev generelt modtaget som en af hans bedste på lige fod med indsatsen i John Fords *Vredens Druer*, der dog anses for at være en betydelig bedre film. Fonda var også nomineret for *Vredens druer*, men tabte til James Stewart i George Cukors *Natten før bryllup-pet*. Stewarts præstation regnes ikke blandt hans største, men afgjort blandt hans vittigste. Afgørende for hans sejr var dog, at han året før havde ydet et af sit livs store præstationer i *Mr. Smith kommer til Washington*, men havde været oppe imod hård konkurence bl.a. Robert Donats uforglemmelige spil i *Farvel Mr. Chips*. Dermed bliver Oscaren ikke kun en kølig registrant af den sociologiske udvikling i filmbranchen, men i højere grad det konkrete bevis på hvilke mennesker filmbranchen værdsætter hvornår.

Årets Oscarkapløb kommer til at dreje sig om film som Ang Lees *Sense and Sensibility*, Mike Figgis' *Leaving Las Vegas* og Mel Gibsons *Braveheart*. *Sense and Sensibility* er en film om kvinder skrevet og produceret af kvinder, mens *Braveheart* er en film, der ligefrem hørmer af mand i sin voldsliderlige selvglæde. Den første har virket som et kulturelt åndehul i den stadig større strøm af primitive støjorgier og må med sin velgørende humanisme være sikker på en til flere statuetter.

*Braveheart* kan regne med flere nomineringer af den simple grund, at filmen og dens stjerne har indspillet millioner til filmindustrien.

*Leaving Las Vegas* er en jazzet kærlighedshistorie om en alkoholiker og en luder, der finder sammen for en tid. En fin lille film med bred appel til begge køn, omend nogle sikkert vil spørge sig selv, hvorfor moderne kvinder altid skal portrætteres som ludere.

Uansat hvilke kriterier der bliver afgørende, bør det understreges, at kun film, der også er i besiddelse af ihvertfald en vis kunstnerisk og håndværksmæssig kvalitet vinder Oscar. Jeg vil vove den påstand, at selv en film som *Sound of Music* er i besiddelse af kunstneriske kvaliteter (omend hovedparten er musikalske) og selv den overvurderede *French Connection* må roses for den dygtigt lavede biljagt. Ser man ned over listen over Oscarbelønnede film og sammenligner den med listen over prisvinderne fra alverdens filmfestivaler, må man konkludere, at ingen kan konkurrere med Oscars sikre sans for at udpege kommende filmklassikkere: Fra *Borte med Blæsten* og *Casablanca* til *Godfather* og *Gøgereden*. Og heri ligger en af hemmelighederne bag publikums aldrig svigtende interesse for Oscar.

*Michael Søby*

# MUSEUMSSKÅL

*Da Kosmorama Night afholdt Elizabeth Taylors fødselsdag i februar, var der feststemning og højtidelig skålen i champagne. Kosmorama Night-gruppen ønsker at takke Michael Søby for utrættelig hjælp og venlighed vedr. arrangementet. Vor fotograf, Jesper Hansen, fangede en af aftenens mange herlige situationer:*

# LIV I SÆDERNE

Amsterdam er en by med et meget højt aktivitetsniveau, når det gælder filmforestillinger. Sjovt, at et land som Holland, der i forhold til demografi og økonomi har så relativt ringe en filmproduktion, er sådan et Eldorado for filmelskere – men det er det altså. Der er i hele landet en blomstrende alternativscene med masser af trofast publikum og uhøjtidelige arrangører. Så det er vel også derfor, at en instruktør som Tarantino vælger at vende tilbage til Amsterdam, når han skal udtænke en ny *Pulp Fiction* – denne film blev jo netop også undfanget der.

Et af de skønneste steder i hele Amsterdam er naturligvis Nederlands Filmmuseum: den smukke beliggenhed i Vondelpark, den særprægede, storladne bygning og den gode cafe & restaurant, hvor maden er fremragende, er i sig selv et besøg værd. Men biografsalene og filmene er selvfølgelig det, der trækker mest.

I januar besøgte jeg Nederlands Filmmuseum for at overvære en ganske særlig forevisning af William Castle filmen *The Tingler* (59). Som Kosmorama læsere vil vide, var Castle berømt for sine sære gimmicks i forbindelse med lancering og forevisning af de mange skrækfilm, han nåede at producere og instruere. Den autentiske forevisningsmåde af *The Tingler* er vist aldrig før udført i Europa, så på en måde var det en forsinket premiere, vi her oplevede. Der er måske ikke noget at sige til, at europæiske biografejere ikke tidligere har gjort sig ulejlighed med at installere Castles gimmick, for i Amsterdam opdagede man, at det er lettere sagt end gjort. Det er meningen, at "særligt følsomme" sjæle blandt publikum skal kunne mærke den skræk, som personerne i filmen føler – skrækken forplanter sig i kroppen som en snurrende fornemmelse. For at opnå denne snurrende fornemmelse fandt Castle på at montere en lille vibrator under stolens sæde, men det var selvfølgelig kun *nogle* af stolene, der blev således mekaniserede. Dermed kunne han påstå, at det kun var de særligt følsomme, der oplevede skrækken på egen krop.

Det var med ikke så lidt bæven, at jeg selv satte mig i det anviste sæde i Nederlands Filmmuseum, for jeg vidste ikke, hvordan man havde forsøgt at løse opgaven med den snurrende fornemmelse, og jeg kunne ikke lade være med at tænke på, hvordan det var gået et par år tidligere i San Francisco, da man der ville prøve at genskabe den vanskelige gimmick: Folkene i San Francisco satte ganske enkelt strøm til hver andet sæde, men under filmen var der ingen, der mærkede meget til en snurrende fornemmelse, idet de mange menneskekroppe virkede dæmpende på effekten. Arrangørerne var naturligvis skuffede over, at deres møje havde været forgæves og de troede ikke, at deres installationer virkede, så da der efter filmen var en kort pause, hvor folk kunne forsyne sig i baren, prøvede de at tænde for strømmen en sidste gang for eventuelt at finde ud af, hvad der var i vejen med skidtet. Det skulle de ikke have gjort! De få tilskuere, der var blevet tilbage i salen, sad med strittende hår og sitrede – de var nær blevet stegt i stolene. Heldigvis havde man i Amsterdam valgt en løsning, der var mere i overensstemmelse med den oprindelige: Man havde ringet til en sexlegetøjfabrik og bestilt 100 stk. intim-massage-apparater. Disse var så anbragt under hver andet sæde, og hele molevitten var blevet serieforbundet, så med et tryk på en knap i operatørrummet kunne man bibringe publikum en snurrende fornemmelse i halebenet.

*Reklamefoto fra "The Tingler".*

Virkningen udeblev ikke, og da museet oveni købet kunne vise en meget flot kopi af filmen – med den oprindelige flotte røde farvetintning i badeværelsescenen – var der høj skræk at spore blandt de tilstedeværende. En festlig museal oplevelse, der varmt kan anbefales filminteresserede institutioner med interesse for 'interaktive' arrangementer.

Hvis man alligevel har et ærinde i Amsterdam, må man endelig ikke snyde sig selv for oplevelsen af den berømte 'Tuschinski' biograf. Stedet blev skabt for 75 år siden af en industrimagnat, der ønskede at give den arbejdende del af befolkningen et luksuriøst underholdningspalads. Stedet fremstår med den oprindelige udsmykning, og det er i sandhed overdådig luksus – men med den specielle charme, som total stilforvirring af og til har held til at befordre. Jeg tror nok, at det er den flotteste biograf, jeg nogensinde har set. En ekstra dimension ved Tuschinski er, at de har et frugtbart samarbejde med Nederlands Filmmuseum. Dette betyder, at der engang imellem arrangeres forestillinger med de store, klassiske stumfilm under akkompagnement fra det flotte, originale kinoorgel. Filmene kommer først rigtigt til deres ret, når både omgivelser og lydbillede stemmer overens med de forhold, de egentligt var beregnede til at vises under.

*Maren Pust*

Oplysninger om forestillinger i Tuschinski og på Amsterdams filmmuseum fås ved henvendelse på: Nederlands Filmmuseum, Vondelpark 3, 1071 AA Amsterdam. Telefon: (020) 5891 400.

## RETTELSE

I det forrige nummer af Kosmorama kom vi til at give den ene af forfatterne til artiklen "Maskulinitet i kvindeklær' – om cross-dressing i Hollywood komedien" navneforandring. Lisbeth hedder selvfølgelig **Richter Larsen** til efternavn... Undskyld!

# Den sociale naturlov

*Ang Lees Jane Austen-filmatisering er en bevægende generøs historie om ikke at acceptere resignationen i en regelstyret og socialt dræbende engelsk kultur.*

*Af Anne Jerslev*

»There's some blue sky. Let's chase it«, siger mellemste søster Marianne til lillesøster Margaret i starten af *Fornuft og følelse*, efter at den faderløse familie er flyttet fra godset Norland. Naturen repræsenterer en mulighed for at bevæge sig og føle en slags frihed for kvinderne i filmen, og denne mulighed understreges af de pragtfulde landskabsbilleder, men samtidig bliver kvinderne ikke billeder på naturen eller naturen et billede på det kvindelige – overfor mændende der så kan repræsentere kulturen. Og dét er, hvad der gør *Følelse og fornuft* til en sjældent *generøs* film: Den forfalder ikke til lette dikotomier og entydige hierarkier, sådan som titlen – og titlen på Jane Austens romanforlæg – kunne antyde men fortæller med små glimt i øjnene og en overdådig visualitet om især to søstre, som tilsyneladende er så forskellige som ilden og en ildslukker men som også indgår i den slags ubevidste arbejdsdelinger om følelser i familien, som mere er et resultat af søskendeforhold og hverdagslig pragmatisme end af natur.

### *En social naturlov*

*Fornuft og følelse* handler ikke om modsætningen mellem følelse og fornuft, mellem oprør og resignation, mellem kvinder og mænd og mellem kærlighed og penge. Den handler ikke om kvinder som ofre og mænd som patriarker og magthavere, selv om den starter med, at den økonomiske grund rives bort under de tre søstre og deres mor, fordi gods og guld ubeskåret skal gå til den mandlige arving i følge engelsk arvelov anno starten af 1800-tallet. Men den handler på den ene side om, at penge, social anseelse og en stram kodeks for god og dårlig opførsel styrer *både* kvinder *og* mænd som en slags skæbnens naturlov, man ikke kan undslippe, men nok forholde sig med et galgenhumoristisk overskud til – sådan som den ældste søster Elinor gør det. Og så siger den på den anden side samtidig, at der præcis ikke er tale om en naturlov men om et socialt spil, som det er muligt at vælge fra – skønt ingen tilsyneladende gør det. Denne sociale naturlov, som de fleste af filmens personer er med til at opretholde, gør nogle til menneskelige tabere og nogle til sociale vindere, og de bliver kigget på med enten smerte eller bidende ironi; et smukt udtryk for filmens generøsitet og dens evne til samtidig at kunne fortælle en lang historie i enkelte indstillinger er beskrivelsen af Mr. Palmer, manden til den venlige og sladdervorne Mrs. Jennings venlige og stupide datter. Denne over-

*Forrige side: Emma Thompson (th) har skrevet manuskriptet på basis af Jane Austens roman af samme navn, og hun spiller også Elinor Dashwood, der efter faderens død kæmper for at holde familiens økonomi oven vande. Denne side: Elinor forsøger også at undertrykke sin fascination af den charmerende Edward Ferrars (Hugh Grant).*

mådigt sarkastiske og følelseskolde mand viser sig fuld af empati, da Elinor med sin dødssyge søster må gøre ophold på Palmers gods, og hans følsomhed, udtrykt i et blik og en enkelt bemærkning til søstrene, antyder, at han godt er klar over, at han er en af dem, der har købt sig til penge og social anseelse og solgt sin sjæl. Tilsvarende taler en enkelt indstilling i filmens slutsekvens af Willoughby til hest, på afstand betragtende Marianne som brud til den trofaste og tilbageholdt passionerede oberst Brandon, tydeligt om, at han valgte forkert, da han valgte hende fra for hurtigt at gifte sig til penge og social sikkerhed.

## *To heltinder*

Historien om Marianne og Willoughby handler om flirt og forhåbninger og et frieri, der aldrig kom. »It was never declared but every day implied« forklarer Marianne senere, men hun handler, som om hun var forlovet, da hun dybt krænket over hans pludselige og uforståelige afvisninger forsøger at få ham i tale og dermed overskrider de regler, der siger, at kvinder venter, mens mænd kommer og går. Men Willoughby var ikke en hvilken som helst ung mand; han var prinsen på den hvide hest, der kom ud af regnen og reddede hende. For godt nok jagtede Marianne den blå himmel, men hun forstuvede også foden af det. Og den blå himmel og prinsen kommer til at repræsentere det samme, ikke en konkret mand men seksualiteten og kærlighedens indtog i pigens liv. Sådan er »drømmen om ridderen« blevet fortolket af den tyske kulturkritiker Barbara Sichterman i, hvad hun kalder »Et forsøg på at tolke en banal myte« (i tekstsamlingen Brysternes tabte erotik, Tiderne Skifter 1984) og sådan iscenesættes Willoughbys indtog i den lidenskabelige Mariannes liv også, som et noget der kommer ud af regntågen og sætter hende op på sin hest.

Anderledes kontrolleret beskrives kærlighedens opståen mellem den kejtede Edward og Elinor men også Elinor viser i sidste ende grænseoveskridende følelser gennem de dyrisk halvkvalte og lidet kvindelige brøl, der kommer fra hele hendes anspændte krop, da hun finder ud af, at Edward alligevel ikke var blevet gift. Men da har hun også måttet lide den smerte to gange, at se den elskede trækkes væk fra hende; først har hun måttet love at holde på den hemmelighed, at ham hun troede sig næsten forlovet med, i virkeligheden længe har været forlovet med en anden. Og dernæst bliver hun bedt om at være den, der skal fortælle Edward, at han kan få et præstekald, så at han nu, efter at hemmeligheden er blevet afsløret, kan blive gift.

Elinor og Marianne er på hver deres måde sande heltinder, og ingen tvivl: de mænd er heldige der bliver gift med de to søskende. Og så er de søstre, der elsker hinanden inderligt til trods for deres forskelligheder. Disse formuleres af Marianne -med en af de elegante replikker fra Austens roman direkte overført til filmen – som en forklaring til Elinor på, at de ikke mere betror sig til hinanden: »I because I conceal nothing, you because you communicate nothing«. Men som Elinor siger indtrængende og bevægende ved søsterens sygeleje, at »I cannot live without you. Do not leave me alone«, således kommer de to unge kvinder i filmens slutning til hver især i højere grad at balancere følelser og fornuft i deres liv. Derfor tilsidst en Happy Ending: Elinor får sin Edward og oberst Brandon får Marianne. Og til trods for at Mariannes yndlingscitat er en Shakespearehymne om, at man kun kan elske én gang i sit liv, så lærer hun efterhånden – i hvert fald hvis man skal tro Austens roman – at elske Brandon lige så højt som i sin tid Willoughby.

*Fornuft og følelse* er så charmerende og bevægende generøs, fordi den ikke synes at acceptere resignation hverken som kunstnerisk princip eller som livsprincip. Til trods for at den foregår i en regelstyret og socialt dræbende engelsk kultur handler den paradoksalt nok om livsmuligheder og om passion. Derfor er Elinor, Marianne og også Brandon dens helte; derfor lyser den af overskudshumor, derfor er den på én gang stramt komponeret og fuld af detaljer; derfor er den – kort sagt – en stor fornøjelse.

**Fornuft og følelse.** (Sense and Sensibility). USA 1995. I: Ang Lee.
M: Emma Thompson efter Jane Austens roman. P: Lindsay Doran. F: Michael Coulter. Kl: Tim Squyres. Medv: Emma Thompson, Kate Winslet, Hugh Grant, Alan Rickman. Længde: 135 min. Udl: Nordisk Film. Prem: 1. 3. 1995.

# André Téchiné, skuespillerne og seksualiteten

*Med de officielle danske premierer på 'Min bedste årstid' og 'De Vilde Siv' har André Téchiné langt om længe – og alt for sent -fået sit gennembrud i Danmark. Han har i årevis tilhørt den franske filmelite og regnes fortsat blandt Frankrigs mest begavede filminstruktører. Ikke mindst hans evner som personinstruktør har ført til samarbejde med nogle af landets største skuespillere.*

*af Michael Søby*

Oprindelig var Téchiné filmskribent på bl.a. 'Cahiers du Cinéma', hvor også Francois Truffaut slog sine folder, før han blev filminstruktør. Truffauts umiddelbare humanisme genkender man også i flere Téchiné-film, dog ikke i Téchinés debut, *Paulina s'en va*. En kunstfærdig fiasko med Bulle Ogier som den sindsyge Paulina og den første af Téchinés talrige film med en kvindeskikkelse i centrum.

Allerede med den episke *Souvenirs d'en France* vandt han sig en skare af beundrere blandt dem filmteoretikeren Roland Barthes, der sågar indvilligede i at medvirke i Téchinés *Les Soeurs Brontë*.

*Souvenirs d'en France* er et sært fascinerende forsøg på at skildre Frankrigs historie gennem 40 år af en kvindes liv. Den måske betydeligste af alle franske skuespillerinder, Téchinés daværende veninde Jeanne Moreau, fremstiller vaskekonen Berthe, der giftes ind i bogerskabet. Da ægtemanden Hector (Michel Auclair) er ligeså svag som hans søster (Marie-France Pisier) er forkælet, bliver Berthe familiens stærke midtpunkt. Under krigen støtter hun modstandsbevægelsen, hvilket viser sig at være til gavn for

alle – ikke mindst efter krigen. Og da kapitalismen bliver folkets religion, fremstår Berthe som industrialiseringens førstedame. Téchiné udnytter Moreaus image som intelligent og uortodoks femme fatale, men gør hende samtidig til en marionet i et større spil, således at Berthe aldrig bliver reduceret til en stjernetur – rollen kommer i første række.

## *Barocco*

Téchiné fulgte dette historiske drama op med den kølig kriminalfilm, *Barocco*. En egoistisk servitrice (Isabelle Adjani - til lejligheden iført Colombo-frakke og hvalpefedt) bor sammen med en enlig mor (Marie-France Pisier), der må ernære sig som luder. Servitricen overtaler en naiv bokser (Gerard Depardieu i en relativ slank udgave) til at påstå, at han har haft et homoseksuelt forhold til en magtfuld politiker for igennem pengeafpresning at score kassen.

Typisk for Téchiné placeres sympatien hverken hos de korrupte politikere eller forbryderduoen, men hos spillets egentlige taber, ludermoderen, der efterlades alene tilbage. *Barocco* fremstår som Téchinés første berøring med den forbudte seksualitet, et tema han senere vil vende hyppigt tilbage til.

Adjani og Pisier medvirker også i *Les Soeurs Brontë*, hvor de sammen med Isabelle Huppert fremstiller tre store kunstneriske begavelser fra det forrige århundrede, søstrene Emily, Charlotte og Anne Brontë. Filmen er en afdæmpet skildring af tre kvinders tilværelse og vilkår i et mandsorienteret samfund. Selv i dette kølige univers forstår Téchiné at skabe ild i blikkene på de tre kvinder og man tvivler aldrig på sindenes rigdom. Her er både stormfulde højder og dybe dale eminent understøttet af fotografen Bruno Nuettens farvesikre gengivelser af utæmmelig natur. *Les Soeurs Brontë* kom sammen med *Barocco* til at markere højdepunktet i deres samarbejde, men Nuetten skulle senere opnå betydelig hæder som instruktør med *Camille Claudel*, som exkæresten Adjani ligeledes havde hovedrollen i.

## *Hotel Des Ameriques*

Med *Hotel Des Ameriques* synes Téchiné for alvor at lade en mere indfølende psykologisk skildring træde i forgrunden på bekostning af den til tider noget fremmedgørende stilisering. Ligesom i *Les Soeurs Brontë* er det også her de store følelser, der har Téchinés interesse. En rodløs ung fyr (fremstillet af fransk films evige rebel, den nu afdøde Patrick Dewaere) forelsker sig i en ung kvinde, Catherine Deneuve. Hun gengælder hans følelser, men er ude af stand til at vise det, fordi hun stadig bærer på den store sorg, mindet om sin afdøde mand. Da den unge fyr indser dette, trækker han sig ud af forholdet i respekt for de store følelser, han er oppe imod. Da kvinden endelig er klar til at møde ham, afviser han hende, eftersom hun dermed har forrådt sig selv og sin kærlighed til ægtemanden. *Hotel Des Ameriques* bliver dermed en fortælling om grænseløs kærlighed – troen på den eneste ene. Catherine Deneuve indleder med denne film det samarbejde med Téchiné, der skulle uddybes i yderligere tre film. I dem alle fremstiller Deneuve usædvanlige varianter af den ensomme, søgende kvinde.

Det gælder også i Téchinés efterfølgende film, *Le Lieu du Crime*, en velspillet kriminalfilm i landlige omgivelser. Her spiller Deneuve kvinden Lili, mor til teenageren Thomas og ligesom ham træt af det kedsommelige liv i en ellers ganske hyggelig fransk landsby. En dag dukker en flygtning op og gør krav på såvel moderens som sønnens opmærksomhed, hvilket skaber splid i familien ikke mindst i forholdet til bedstemoderen (den uforlignelige Danielle Darrieux). Behovet for ømhed er dog stærkere end noget andet, hvadenten det er behovet for en ven (Thomas) eller en elsker (Lili), og katastrofen derfor uundgålig.

Også *Rendez-Vous* og *Les Innocents* fokuserer på kvindelig seksualitet. I den første – et erotisk melodrama – forsøger en ung skuespillerinde i Juliette Binoches skikkelse at realisere sig selv via en række seksuelle eskapader. Derimod er Sandrine Bonnaire, som spiller den seksuelt naive pige i det racepolitiske drama *Les Innocents*, ganske afvisende overfor sin brors arabiske ven og kaster sig i stedet over en smuk hvid mand, der viser sig at være højreekstremist. I begge tilfælde får seksualiteten fatale konsekvenser for filmens kvindelige hovedperson.

Med *J'Embrasse Par* udvider Téchiné sin udforskning af den menneskelige seksualitet til også at omfatte homoseksualiteten. Ganske vist har han allerede strejfet emnet i tidligere film som *Barocco*, *Hotel Des Ameriques* og *Les Innocents*. Men hvor f.eks. Jean-Claude Brialys homofile dirigent i *Les Innocents* forblev en bifigur, kommer bøssen Romain (Philippe Noiret) til at spille en mere afgørende rolle i *J'embrasse pas* på grund af forholdet til filmens hovedperson, teenageren Pierre (usentimentalt spillet af Manuel Blanc).

Pierre er kommet til byen for at gøre skuespillerkarriere, men er i stedet endt som trækkerdreng. Luderen Ingrid (Emanuelle Beart) og overklassekvinden Evelyne (Helene Vincent) er et par af hans nye bekendtskaber, men det er bøssen Romain, der lærer ham selverkendelsen.

## *Min bedste årstid*

I *Min bedste årstid* synes Téchiné at nå dybere i sine psykologiske skildringer end nogensinde før. Som i *Le Lieu du Crime* er et betændt mor/datter-forhold udgangspunktet for en filmisk anlyse af eksistentielle kriser. Catherine Deneuve har sjældent spillet mere hudløst end som den midaldrende datter, der sammen med sin noget ustabile bror (Daniel Auteuil) pludselig står med ansvaret for deres gamle mor (bevægende fortolket af Marthe Villalonga).

Modsat Quentin Tarentinos *Pulp Fiction* og Hal Hartleys *Amateur* gør Téchinés film aldrig opmærksom på deres egen originalitet. Den gør sig først og fremmest gældende i detaljen og det opmærksomme publikum vil registrere, at ikke en eneste scene hos Téchiné ender som man skulle forvente, heller ikke i en så tilsyneladende konventionel film som *Min bedste årstid*. Da Emilie (Deneuve) midt i en personlig krise antastes af en ukendt herre, forventer publikum en afvisning. Men Téchiné lader hende i stedet dyrke uforpligtende sex med den fremmede og understreger dermed i sin historie uforudsigelighedens betydning – kunstens uforklarlige drift mod det anderledes.

Ligeså rigtigt Téchinés portræt af den krisefyldte forældregeneration forekommer, ligeså præcis virker hans skildring af den problematiske unge kærlighed i *De vilde siv*, det foreløbige hovedværk og Téchinés måske mest personlige film til dato. Gael Morel spiller en kostskoleelev,

der under Algierkrigen forelsker sig i sin smukke kammerat (den karismatiske Stephane Rideau), samtidig med at han begæres af en ung pige (Elodie Bouchez).

Som i *Souvenir d'en France* afspejler den politiske historie den personlige udvikling hos filmens hovedpersoner, men i *De Vilde Siv* lykkes symbiosen mellem det politiske og det private plan til fuldkommenhed. Tidsbilledet virker også her glimrende uden at filmen af den grund fremstår som et overlæsset kostumedrama. Beskedenheden i det visuelle udtryk har altid hørt blandt Téchinés fornemste dyder.

Tematisk er *De Vilde Siv* beslægtet med *Les Innocents*, der også handler om et kompliceret trekantsforhold, racehad og højreekstremisme blandt ungdommen. Men også flere af de vellykkede elementer i *Le Lieu Du Crime* og *J'embrasse Pas* findes i *De Vilde Siv*, som f.eks. den nuancerede fremstilling af modsætningen mellem land og by.

*De Vilde Siv* er dog primært et behagelig afdæmpet portræt af følsomme unge menneskers forsøg på at finde sig til rette – seksuelt såvel som politisk – i en vanskelig verden. Spillet sitrer af stille liv uden på noget tidspunkt at miste i intensitet, hvilket kan hænge sammen med Téchinés måde at arbejde med sine skuespillere på. Han foretrækker, at skuespillerne først får manuskriptet til dagens scene i sidste øjeblik, således at de under optagelserne ikke har nogen anelse eller viden om historiens forløb og dermed tvinges til at spille scenerne for pålydende.

I Gael Morel, Elodie Bouchez og Stephane Rideau har han et talentfuldt trekløver, der forstår hans metode og som med *De Vilde Siv* er blevet de mest efterspurgte unge skuespillere i Frankrig. Det har tydeligvis også været forfriskende for den erfarne Téchiné for en gang skyld at arbejde med unge uprøvede kræfter i hovedrollerne at dømme efter filmens positive modtagelse – ikke mindst hos det unge publikum.

Og mens vi venter på Téchinés seneste film, *L'enfant de la nuit* med Catherine Deneuve og Daniel Auteuil, kan man gisne om, hvorfor det har varet længe før en så begavet instruktør som Téchiné er blevet opdaget herhjemme. En del af forklaringen er naturligvis, at de økonomiske interesser i stadig højere grad synes at styre filmudbudet i de danske biografer på bekostning af kvaliteten. Filmindkøberne på de danske TV-stationer har heller ikke denne gang været på mærkerne og savner tilsyneladende helt fornemmelse for hvad der rører sig på det internationale filmmarked. Blot fordi at Téchiné har den uforskammethed at lave begavede film, er det vel ikke ensbetydende med, at hans film er dårligt TV ? Gode film skal ses i biografen – men også gerne i TV-biografen.

*Forældregenerationen i krise: Catherine Deneuve og Daniel Auteuil i "Min bedste årstid"*

*Problematisk ung kærlighed: Gael Morel og Stephane Rideau i "De vilde siv".*

## FILMOGRAFI FOR ANDRÉ TÉCHINÉ

F. 1943

1969 *Paulina s'en va*

1974 *SOUVENIR D'EN FRANCE*
Tildelt den franske Oscar – "Cesar" - for bedste kvindlige birolle (Marie-France Pisier)

1976 *Barocco*
Tildelt 3 Cesars for bl.a. bedste kvindelige birolle (Marie-France Pisier)

1978 *Les soeurs bronte*

1981 *Hotel des Ameriques*

1982 *Le lieu du creme*

1985 *Rendez-vous*
Tildelt instruktørprisen ved filmfestivalen i Cannes

1987 *Les innocents*
Tildelt "Cesar" for bedste mandlige birolle (Jean-Claude Brialy)

1991 *J'embrasse pas*
Tildelt "Cesar" for bedste unge skuespiller (Manuel Blanc)

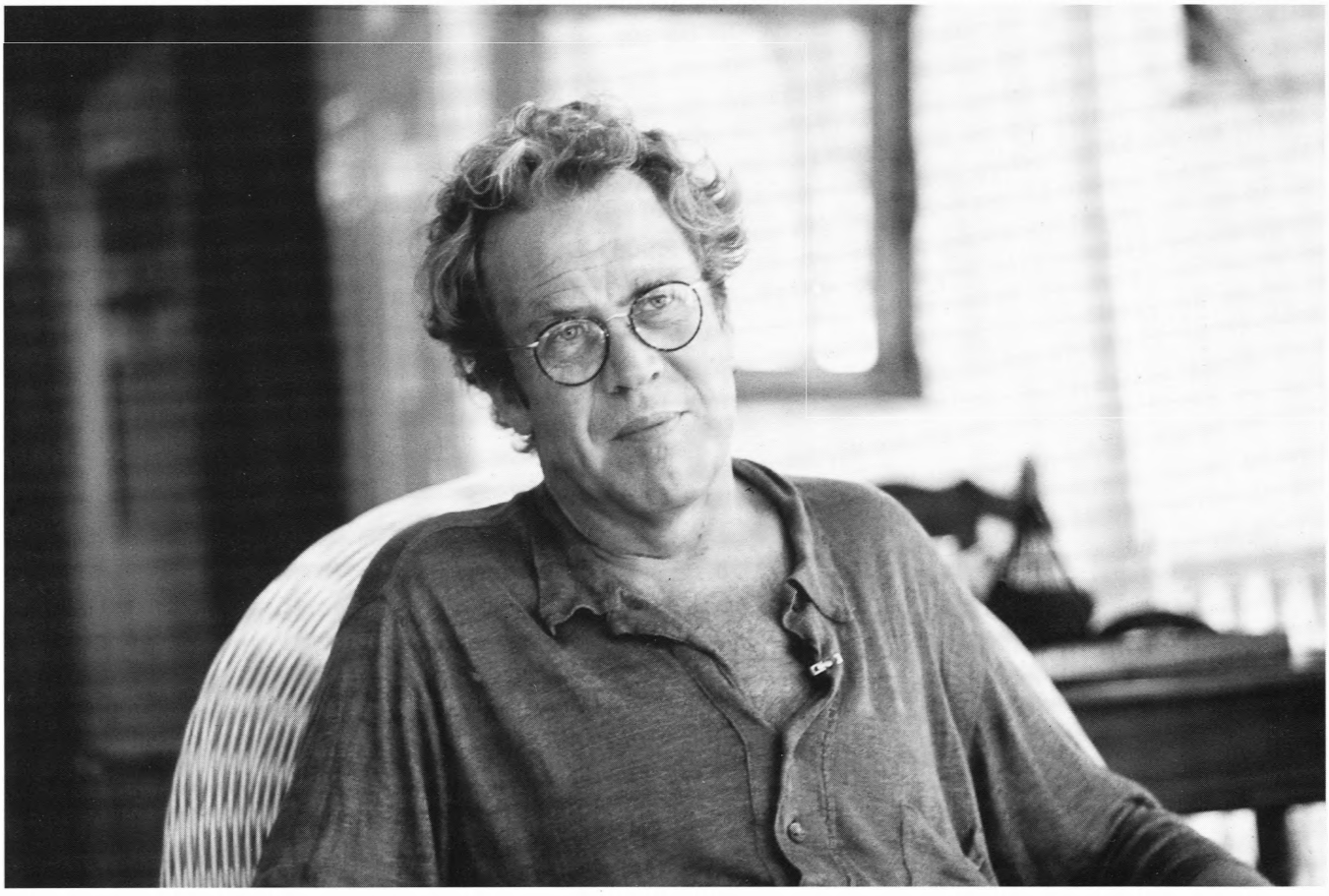
1992 *Min bedste årstid/Ma saison prefere*
Åbningsfilm ved filmfestivalen i Cannes

1994 *De vilde siv/Les roseaux sauvages*
Tildelt 4 Cesars bl.a. som årets film og kåret som bedste udenlandske film af bl.a. National Society of Film Critics, Los Angeles Film Critics og New York Film Critics.

1996 *L'enfant de la nuit*

Desuden instruktør af TV-serie og en enkelt kortfilm samt flere teateriscenesættelser.

# Jørgen Leth – Iagttageren



*Kaos, voodoo, Haiti, Jørgen Leth... – det hele hænger sammen. Filmene "Fra Hjertet til Hånden" af Tomas Gislason og "Haiti. Uden titel" af mesteren selv giver et portræt af både menneske og en kultur.*

*af Anders Leifer*

Med sin nye film, *Haiti – uden titel*, kaster den danske filmskaber Jørgen Leth sig grådigt ud i en portion af sit foretrukne stof: virkelighedens uoverskuelige kaos, dens uvirkelighed, i den caribiske ø-stat.

I Haiti er både livet og døden meget synlige størrelser, der forekommer forstørrede i forhold til i den øvrige verden. Og på den måde er Leths interesse for Haiti faktisk helt i tråd med hans ligeså grådige engagement i cykelsportens verden, hvor menneskelige karaktertræk, dyder og laster, vidunderlige historier og ikke mindst myter tegner sig meget klart, for at parafrasere Leths egne ord. Det er alt sammen størrelser, Leth har studeret indgående i såvel sine tre cykelfilm fra halvfjerdserne (*Stjernerne og vandbærerne*, *Den umulige time* og *En forårsdag i helvede*) som i sine svulstigt-belevne kommentarer i TV2's transmissioner fra tidens store cykelløb. På samme måde er Haitis kaos, sådan som det hersker i det daglige liv og i de aktuelle politiske begivenheder, altså af en helt særegen karakter for Leth: Alt i Haiti er sprog. Man kan vende sig mod de politiske udtalelser, mod livet som det leves "på gaden" eller mod landets voodoo-mysticisme - overalt finder man betydninger under overfladen; tegn eller koder, der løfter tingene ud over det umiddelbart aflæselige. Det er dette særlige haitianske symbolsprog, Leth vil iagttage – og har iagttaget igennem en årrække, siden han lavede fiktionseksperimentet *Udenrigskorrespondenten* i landet i 1982-83. Han har optaget scener her til filmene *Det legende menneske* (86) og *Traberg* (92), og han har levet mere eller mindre fast i Haiti siden 1991, hvilket har givet ham lejlighed til det, han betragter som det helt væsentlige: at være til stede "midt i historien" og dens dramatiske begivenheder, bevæbnet med bare et Hi8 kamera eller med et helt filmhold i ryggen. Som et henrykt førsteparketsvidne – eller et spændt barn, der bladrer i en mærkværdig, surrealistisk billedbog, som hele tiden får føjet nye sider til.

## *Fra hjertet til hånden*

I filmen *Fra hjertet til hånden* (94) tegner Tómas Gislason et nært portræt af Jørgen Leth, som ikke bare bidrager væsentligt til forståelsen af instruktørens univers, men også – som en i øvrigt, i egen ret, fremragende dokumentarfilm – foregriber det løse, fragmenterede billedsprog, der præger *Haiti – uden titel*. Med blandt andre den i Haiti bosiddende nordamerikaner Cameron som boksebold, kommer vi ind på livet af denne sælsomme iagttager, der lader sig nedsynke i kaos, i Haitis dybe kar. I modsætning til vennen, med hvem han deler en vis humoristisk og selvironisk distance til deres roller i landet – som bifigurer blandt Graham Greene'ske komedianter – vil han ikke tage skridtet fuldt ud og for eksempel lade sig initiere i voodoo-kulturen, men altså blot med egne ord "være til stede uden fordomme", iagttage og lade sig lede af nysgerrighed. Denne tilgang til tingene har Leth dyrket i en årrække med den lille brune notesbog som sit vigtigste redskab; jvf. titlerne *Notater fra Kina* (86) og *Notater om kærligheden* (89). Leth griber sine oplevelser med sproget, og notesbogen tjener altså til at forankre og slet og ret "huske": her bevares brokkerne til en forståelse af tingene, side om side med praktiske notater. Det er faktisk hele Leths greb om filmmediet, vi også taler om her. "Afstanden fra hjertet til hånden skal være så kort som mulig", og noteformen implicerer det kontinuerlige, det uafsluttede: "Filmen skal ikke have hele afregningen klar på forhånd og føre bevis for noget, den allerede véd." På linie med digte skal film med andre ord, i Leths øjne, begynde med ingenting og siden vokse sig store, idet optagelserne langsomt og nærmest umærkeligt strukturerer sig selv og taler eller måske bare hvisker deres sprog, i samklang med Leths egen, efterhånden notoriske fortællerstemme. Jørgen Leth tror på den personlige film og søger i det ekstreme at være ét med sit medium: Filmen iagttager. Den oplever.

I *Haiti – uden titel* er det så netop værd at hæfte sig ved, at det ekstra lag, den poetiske synsvinkel, Leth lægger på tingene i stort set hele sit øvrige værk, altså i form af ord, her er fraværende. Ligesom Leth i filmens billeder så at sige har uddelegeret den opleverrolle, han selv plejer at besidde ("Jeg tager notater for at huske, hvad jeg ser": *Notater fra Kina*), til en kvindelig fransk fotograf. Hun er nyligt vendt tilbage til ø-staten efter en ulykkelig kærlighed i New York, og her overmander fascinationen hende prompte, sådan som den sikkert ofte har gjort det med Leth selv: "Haiti er som en utrolig, overnaturlig størrelse. Det kræver fordybelse, men intet sted har så meget at give", forklarer han selv i Gislasons portræt, og den franske fotograf Chantal Regnault fortæller "tændt" om sit liv i Haiti, om dødens konstante tilstedeværelse og om voodoo'ens mystiske kræfter.

## *Politik og voodoo*

Voodoo'en bliver filmens omdrejningspunkt, måske med den paradoksale pointe, at den ligefrem er mere håndgribelig end den politiske situation. Eller snarere: det politiske kaos er et overfladespil fuldt af vold og retorik, der dækker over netop voodoo'en. Man kan ikke forestille sig Haiti uden voodoo, ligesom man næppe kan forestille sig landet helt uden komplicerede politiske forhold. Religionen – eller livsformen – var central i den folkelige bevidsthed under koloniherredømmet, den blev en slags folkelig rygrad, da Haiti proklameredes som den første sorte republik i verden, og den bliver altid meget synlig i landet, når forholdene er skarpt trukket op, som i disse år. Derfor gærer voodoo'en også hele tiden i *Haiti – uden titel*. Toto Constant, en "mordernes kommandant" fra højrefløjens FRAPH, beskriver, hvordan der selv under pæne familiefødselsdage i de rigere kvarterer finder ceremonier sted "omme bagved", og det fremgår ligefrem, hvordan også voodoo'en har politiske fløje, da en voodoopræst peger på en tegning på jorden for at vise os en død Aristide! Ellers er Haitis militante højrefløj selvsagt især kendt for terror og umaskerede voldshandlinger. I filmens møde med Aristide lader han på sin side det verbale sprog, i en voldsom udgave fuld af religiøse (katolske) toner, stille hårdt imod hårdt. Det er sprog imod sprog, Aristides ord og Jesus-handlinger imod lemlæstede ofre på gaden. Og Leth placerer sig, ja, nøgternt iagttagende midt i kaoset, hvilket en lang række artikler af "udenrigskorrespondenten Leth" også har vidnet om i flere år. I den fine bogudgivelse 'Hundene gør' fra Informations Forlag, 1994, kan man finde Leths artikler fra pågældende avis i perioden 1991-1994.

Undervejs i *Haiti – uden titel* bemærker man gradvist, at voodoo'en, som et fascinationens ekstrem, det levede kaos, altså fremstår som en livsform, der blot forstørrer almindelige haitianske følelser og livsmønstre, og det bliver åbenlyst, at grænserne mellem disse forskellige størrelser er uklare. På den ene side: Drengene i Cité Soleils malerisk-infernalske affaldsbjerge; begravelsernes voldsomme, hjerteskærende udtryk, der tegner en skarp kontrast til vor kulturs traditionelt indeklemte sorg; det barokke optrin på kirkegården, hvor en kiste ikke passer ind i det opmurede hul, hvorefter dette simpelthen gøres større med en mejsel og kistens låg slås til pindebrænde, før det stoppes ind; lig i gaderne, blot overdækket med en grøn gren eller et hvidt lagen. På den anden side: Voodoo-dansernes ekstase, der i dyreofringer forlener voldens udtryk med en ceremoniel skønhed. Ikke et under, at Haiti fascinerer; at disse billeders suggestive kraft taler et overvældende sprog.

Leths eget mytologiske univers fornægter sig selvsagt heller ikke, og det for menigmand umiddelbart vanskelige spørgsmål, hvad cykelløbet Paris-Roubaix og Port-au-Princes gader skulle have til fælles, forekommer nærmest logisk hos Leth: begge har karakter af "Dante'ske infernoer"...

Filmen fortæller tillige den for Leth atypiske "hverdagshistorie" om en amerikansk soldat i Haiti med de fredsbevarende styrker i efteråret 1994, og virkningen er som små, beregnede antiklimakser i filmen. Det er som om denne nøgterne vinkel på tingene, soldatens helt professionelle engagement, kommer til kort over for et sted som Haiti. Den operation i et øde kvarter i Port-au-Prince, filmen følger, er godt nok succesrig, ligesom soldatens passager i filmen har den effekt, at det urolige lægges dødt. Vi véd imidlertid allerede, hvad der gærer under overfladen... Dette er den rationelle, vestlige verdens reelle afmagt over for det haitianske kaos – og over for det voldsomt levede Liv, hvilket sidste ikke mindst modsvares af soldatens rørende, men også ynkeligt-komiske, tomgangskørende Thanksgiving-samtale med konen derhjemme!

*Haiti – uden titel* er en kalejdoskopisk billedfortælling, måske dén

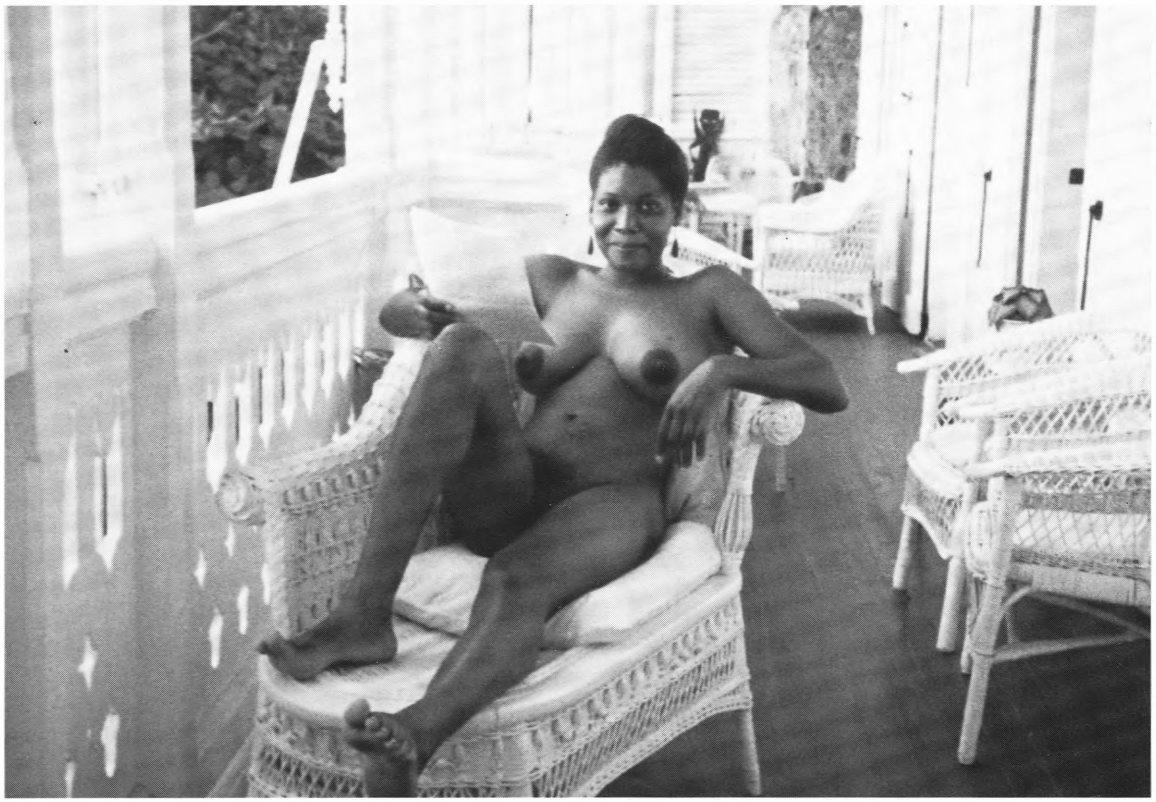


*Foto side 11: Jørgen Leth i filmen "Fra Hjertet til Hånden". Denne side: Fra Jørgen Leths egen film "Haiti. Uden titel".*

"totale film om Haiti", Leth har drømt om flere steder (bl.a. i 'Traberg – en tekst', Gyldendal 1990), men dens udtryk overrasker faktisk en smule og vil måske skuffe dem, der forventer en "ren auteur-film". Dens hektiske og fragmenterende stil, der søger en enhed med sit kaotiske stof, leder undertiden tankerne hen på tidens kommercielle tv – på musikvideoæstetikken. Samtidig benyttes der videotekniske finesser som i Gislasons *Fra hjertet til hånden*, hvor genkommende "snapshot-klip" – polaroidfotos, der smækkes i synet på tilskueren – i det visuelle alluderer de brune notesbøgers fragmenter af tanker og associationer. *Haiti – uden titel* gør noget af det samme, når tilsyneladende skrammer i filmstrimmelen og en kras lyd klippes ind i det voldsomme forløb. Alligevel eller måske netop derfor står filmens udtryk faktisk stærkest i de passager, hvor Leths oftest foretrukne fotograf, Dan Holmberg, får lov til på mere traditionel vis at dvæle ved tingene: det hvide Hotel Oloffson i regnvejr – i skarp kontrast til tap-tap-bussernes kulører; et fraklip med op- og nedtoning fra *Traberg* af den ultimative hustler eller hundehandler, Ambroise Thompson, som Leth også har skildret meget humoristisk i en artikel i 'Hundene gør'; mere eller mindre let påklædte, kvindelige skønheder, der vasker tøj i et vandløb; en nøgen digterinde, Sophie Désir, der under en langsom zoom ind fortæller om "La femme...", om kærlighed og kvindelighed; og endelig en smuk, nøgen pige i forskellige positurer på et hvidt lagen i filmens udtoning. En tro på tingenes helt rene sprog og det tilsvarende rudimentære filmsprog?

I de sidstnævnte erotisk ladede billeder er det desuden auteur'en Leth, som langt hen ad vejen gemmer sig i fremstillingen, der træder frem og udstiller en anden, ren skønhed, end den der findes i det haitianske kaos. Hvor der er kaos, må der også være en tro på orden, en drøm om det sublime... Det vil utvivlsomt atter lykkes Leth at forarge med sin udstilling af det kvindelige køn, et projekt han ikke desto mindre vedkender sig fuldt ud: I Gislasons portræt fortæller han om sin drøm om at lave film, der løser problemet omkring det erotiske, og i 'Traberg – en tekst' gør han sig blandt andet følgende betragtninger, som han ønsker at dele med Graham Greene, jvf. 'The Quiet American': "Hendes gang fra baren [...] over gulvet er en nydelse. Hun gør gulvet til et sanseligt territorium. Forelsket, snarere betaget. Vil nyde hende. Nyde. Og tage hende." *I Haiti – uden titel* nedsænker Leth sig ikke kun i Haitis dragende uvirkelighed, han erobrer også skønheden - objektet for den erotiske, mandlige drengedrøm.

Det samlede indtryk af *Haiti – uden titel* er dog af et yderst hektisk billedsprog, der antyder, at Leth har sluppet sit normale, nøgternt-beherskede greb om tingene, sin vante fortælleform (og ligefrem har gjort sig stum!) for ultimativt at være ét med det hatianske kaos, punktualiseret af filmens få rene tableauer. Men hermed afsløres det paradoksalt nok samtidig, at Leth måske ikke helt har stolet på hverken det verbale sprog, sine lange, sigende indstillinger, eller det sprog, Haiti taler i alt sit væsen. Og det er overraskende tegn på tvivl fra instruktørens side.

**Haiti – uden titel.** Danmark 1996. Instruktion, manus: Jørgen Leth. Foto: Tómas Gislason, Dan Holmberg, Alexander Gruszynski, Jørgen Leth. Lyd: Jens Danielsen, Dino Raymond Hansen, Majka Bjørnager. Klip: Camilla Skousen, Jacob Thuesen, Jens Danielsen. Musik: Hilmar Ørn Hilmarsson. Produktion: Sunset Productions Inc. med støtte fra Det Danske Filmværksted, Statens Filmcentral, Det Danske Filminstitut, Undervisningsministeriets Mediekontor, TV2/Danmark. Distribution: SFC. 77 min.

**Fra hjertet til hånden.** Danmark 1994. Instruktion: Tómas Gislason. Foto: Peter Bech. Lyd: Hans Møller. Klip: Jacob Thuesen. Musik: Kasper Winding. Produktion/Distribution: NonStopFilmproductions, TV2/Danmark, Statens Filmcentral. 91 min.

# Nanni Morettis Kære dagbog

*Endelig har vi mulighed for at stifte ordentligt bekendtskab med en af de mest selvstændige, originale og fascinerende filmskabere i dagens Europa.*

*af Ole Steen Nilsson*

I *Kære dagbog* kan man opleve et af de måske smukkeste øjeblikke i 90'ernes italienske film.

Nanni Moretti, instruktør-hovedpersonen, bladrer i nogle af sine gamle avisklip fra mordet på Pasolini. Moretti beslutter sig til at tage ud og for første gang se det sted, hvor Pasolini blev myrdet. Det er august måned, Moretti tager turen fra Rom på sin scooter, og vi er med lige i baghjulet, indfaget af et blødt duvende, kørende kamera, det hele en smule i slow motion. Vi når ud til vandet, den solbadede vej er trist, husene og barakkerne langs med stranden i Ostia er rædsomme, men Moretti fortsætter ufortrødent. Ud for en ubebygget, indhegnet eng ned mod vandet standser han op og betragter et lille monument i hvid cement, måske et mindesmærke for Pasolini. Den halvt forvitrede figur står i det høje græs, bag hegnet. Fodbold var en af Pasolinis store passioner, og med til at understrege trøstesløsheden er et skævt og forlængst pensioneret fodboldmål, som står ved siden af cementfiguren. Her er ikke brug for ord – øjeblikket, en suverænt håndteret sekvens, der annullerer alle grænser mellem fiktion og dokumentarisme, står tilbage som den rene og skære film, med en imponerende styrke og uudsigelig følsomhed.

Med dette billede lukker Moretti sin dagbogs flotte kapitel 1, tituleret "På Vespa".

## *De værste film er blevet til i publikums navn*

Nanni Moretti har i hele sin karriere været en original i ordets bedste betydning. En provokerende egocentreret og forfriskende anderledes løsgænger. Med en konsekvent, bemærkelsesværdig produktion er den 42-årige Moretti blevet et referencepunkt for alle de italienske filmskabere, der arbejder uden for den rent kommercielle films cirkler. Han både skriver, iscenesætter og spiller hovedrollen i sine film. Med sin Michele-figur har Moretti skabt et uomgængeligt højtråbende, frustreret og irriterende alter ego på lærredet. En selvcentreret, intellektuel samfundskritiker, der trods alt står tilbage som en på bunden ganske sympatisk fyr.

Morettis holdninger angående sin metier er altid konkrete og mar-

kante. "Først og fremmest tænker jeg ikke på publikum, når jeg laver en film. Efter min mening har italienske instruktører og producenter begået de værste forbrydelser i publikums navn. Læser jeg i avisen om et pressemøde, hvor instruktøren og producenten siger: 'Vi er ikke interesserede i intellektuelle diskurser, vi laver film for publikum', så ved jeg straks, at det drejer sig om et alibi, for de kan ikke lave andet end dårlige film, derfor gemmer de sig med ordene 'det er dét, publikum vil have'. Jeg bilder mig ikke ind at kende publikums smag. De værste film er blevet til i 'publikums navn'."[1]

Moretti ønsker i stedet at påtvinge tilskueren sin måde at lave film på: "Jeg ved godt, at mine film irriterer en del af publikum som finder dem kedsommelige og vanskelige. Men det er den slags film, som jeg altid ønsket at lave [...]. Jeg ved meget vel, at mine film ikke er 'folkelige', men jeg har lyst til at lave netop disse film."[2]

Da Berlusconis store tv-kanal, Canale 5, i efteråret meddelte, at den var villig til at stille en stor sum penge til rådighed for de venstreorienterede filmfolk, der så ofte har kritiseret fjernsynet, var Moretti en af de første til at melde fra. "Det som publikum forventer har det gratis hver aften på tv. Når man forlader sit hjem for at gå i biografen, er det nødvendigt at give publikum noget det ikke forventer at få."[3]

## *Jeg laver ikke film efter ordre*

Nanni Moretti, der er født i 1953, bliver betragtet som den vigtigste fortolker af venstregenerationen der voksede op omkring det magiske år 1968. Han ønsker dog ikke at stå som talerøret for en bestemt generation: "Jeg laver hverken film efter ordre fra producenter eller efter ordre fra en generation." Instruktøren vil lade andre om at afgøre, om hans filmfigurs egenskaber, der især kendetegnes ved en række manier og fikseringer, er repræsentative. "Jeg laver film, der fødes ud af min sindstilstand, ikke ud af en producents eller en generations forhåbninger. Personlige film som har haft det held at være på bølgelængde med mange andre mennesker."[4]

Morettis film tager med usentimental ironi udspring i hans egne neuroser, vedholdende bekymringer, humor, vrede og skarpe holdninger – der sættes på celluloid med

*Foto herover (samt det på side 16) stammer fra den aktuelle film – "Kære Dagbog".*

vægten langt på Morettis narcissisme, egoisme og forfængelighed, begreber som han anser som personlige komplimenter. En filmkritiker har betegnet hver af Morettis film som "en offentlig tilståelse, streng, ubarmhjertig, rørende"; og på samme tid inddrager Morettis antipati mod verden, hans mørke desperation, tilskueren i en altomfattende bitterhed.[5] Netop det faktum at Moretti i så høj grad bygger på det, han kalder sine egne trivialiteter, tilfører hans værk en insisterende pågåenhed og intensitet, som, synes jeg, meget, meget sjældent kan opleves tilsvarende i biografsalen. Film for voksne lavet med intelligent engagement og fokuseret på et levende og tænkende, bevidst og nutidigt menneske. Mere kan man næsten ikke forlange.

## *Avantgarden som bagland*

Hans bagland er 60'ernes talentfulde, unge auteurs, de tidlige film af Bernardo Bertolucci, Paolo og Vittorio Taviani, Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Marco Ferreri og Marco Bellocchio – en filmkunst som Moretti føler sig tæt knyttet til, fordi den var modig og turde løbe en risiko. Romeren mener ikke, at hans hjemlands nyere, kommercielt anlagte eskapistiske film er særligt vellykket. Den befinder sig i den ordinære og kedsommelige ende, mens han andre steder ser, at man godt kan finde ud af at lave folkelig underholdning uden at gøre tilskueren til grin. Samme kvalitet besad det italienske lystspil – den hæderkronede italienske efterkrigsgenre *la commedia all'italiana* – der, ligesom 70'ernes politiske film, havde et forhold til sit publikum, fortalte historier og stod i forbindelse med virkeligheden, anerkender Moretti, selv om han ikke finder sig forbundet med disse genrer.

## *Den selvforsynende filmskaber*

Efter sproglig studentereksamen havde Moretti frihed – og fra forældrenes side stiltiende støtte – til at kaste sig over filmen i stedet for at gå universitetsvejen. I 1973-74 blev det til tre korte Super 8-film, der banede vejen for spillefilmen *Io sono un autarchio* (dvs.: jeg er selvforsynende, 74), ligeledes fremstillet på Super 8. Den kom op i filmklubben Filmstudio i Rom, hvor den med en vis skepsis blev programsat i to dage i stedet for den normale ene, da biografledelsen tvivlede på, at Moretti kunne samle nok venner og familiemedlemmer til to aftener. Imidlertid lavede Rai et indslag om spillefilmsdebuten, og med et var der vakt så megen opsigt omkring den, at Filmstudio kunne have den på programmet de næste fem måneder.

*Moretti udtaler: "De instruktør-producenter, der gør noget godt i Italien, er Olmi og Moretti. Olmi fordi han er katolik, Moretti fordi han er masochist. Olmi fordi han holder meget af andre, og jeg fordi jeg ikke holder af mig selv."*

*Interview i* Cahiers du cinèma, *nr. 425, 1989.*

---

*Ecce Bombo* (78), Morettis første biografdistribuerede spillefilm, lavet på 16mm og siden blæst op til 35, følger både tema- og stilmæssigt op på Super 8-debuten. *Ecce Bombo* følger fire mænd i begyndelsen af 20'erne, venstreorienterede, inkarnerede romere med rod i en småborgerlig mellemklasse. En fabelagtig samtidsskildring, der med nogen ret kan ses som en opdatering af Fellinis *Dagdriverne*. I centrum står Michele (spillet af Moretti). Han bor hjemme, er altid sammen med vennerne, og ofte er de på vej et eller andet sted hen. Fx tager de om natten ud til stranden ved Ostia for at vente på solopgangen – men opdager, da det er for sent, at solen stiger op i det stik modsatte verdenshjørne; eller de vil i biografen, men så alligevel ikke, om sommeren går der aldrig noget. Michele kan ikke fastholde et kærlighedsforhold til en pige, eller han vælger den umulige relation til en vens pige. Indbyrdes diskuterer vennerne deres forhold til kvinder, mens Michele taler sit forhold til vennens pige i stykker. Hans søster er med i studenteroprøret i '77, hvor skolerne besættes, men Michele har valgt en kritisk og passiv rolle, samtidig med at han har sit eget, specielle opgør med forældrene i gang. Alle vennerne bortset fra Michele beslutter at aflægge et besøg hos Olga, en tilflytter-pige som de antager er mentalt syg, skizofren. Eller også er hun bare en lidt anderledes og stille ung kvinde. Michele er imidlertid den eneste, der når frem til Olga, og *Ecce Bombo* lukker med de to overfor hinanden i et stærkt, ordløst billede.

## *Når sproget banaliseres*

Morettis stil er påvirket af de filmsproglige regler, han satte sig selv med Super 8-filmene. Kameraet placeret på en solid trefod, medførende ingen eller ganske få kamerabevægelser (undtagelsen, et kørende kamera, blev til ved at optage fra en Fiat 500 med stoftaget åbent). Samtidig følger hans montageform sjældent nogen normalt lineær historieafvikling. Hans fortællestil er blevet sammenlignet med tegneseriestribens. De enkelte fortællende sekvenser, som Morettis film består af, er forløst gennem ganske få scener, og hver især er disse sekvenser sat sammen, uden at der nødvendigvis er nogen streng tidsmæssig logik bag. En tematisk styret fortællemetode, der uden tvivl kan spores tilbage til de italienske film fra 60'erne, som Moretti nævner som betydningsfulde: Bellocchios *Næverne i lommen*, Pasolinis *Luderkarlen Accattone*, Tavianis *I sovversivi*, Ferreris *Dillinger è morto*, Bertoluccis *Før revolutionen*.

I sproget sker det alt for tit, at det ordinære, det banale får lov at dominere, ifølge Moretti. Han mener, at en instruktør har pligt til at gøre modstand imod det traditionelle, normale filmsprog, ved altid at frasige sig de nemme valg; det, der for Moretti tæller, er evnen til at kæmpe imod platheder og den herskende sprogmæssige banalisering. Ønsketænkning, hvis det ikke var fordi, at hans film i høj grad har demonstreret denne viljestyrke til aldrig at gå efter de lette løsninger.

## *Alle taler om film*

Tre år efter *Ecce Bombo* kommer *Sogni d'oro* (81), en dramakomedie om filmskaberen Michele (Moretti). Han arbejder på en film om en ældre mand, der bor sammen med sin mor og tror, at han er Freud. Michele selv bor også sammen med sin mor og har nogle drabelige opgør med hende. Samtidig har han en tilbagevendende drøm, hvori han som gymnasielærer forelsker sig i en kvindelig elev, der ikke vil have noget med ham at gøre. Jævnligt deltager han i debatter om film og filmkunst og beklager den uvidenhed, han ser omkring sig: Alle taler om film. Alle taler om film! Taler jeg nogen sinde om astrofysik? Taler jeg nogen sinde om biologi? Jeg taler ikke om sager, som jeg ikke forstår mig på.

I moralsatiren *Bianca* (84) bliver hovedpersonen Michele (Moretti) ansat som lærer på den utraditionelle Marilyn Monroe-skole, der har som formål at ikke-uddanne eleverne. Fra sin tagterrasse udspionerer han et andet par og opdager, at pigen er utro. Kort efter findes hun myrdet. Michele har ikke selv nogen kæreste, og over for skolens psykolog indrømmer han, at han ikke bryder sig om andre mennesker. Han virker småskør, er aggressiv og meget utålmodig med andre. Sagen bliver ikke bedre af, at han møder og forelsker sig i den unge kvinde Bianca (Laura Morante) – han har svært ved at klare denne uvante situation, er ikke vandt til at være lykkelig og irriteres over ikke blot at kunne være den nyfigne betragter, nu han selv indgår i det sociale spil mellem mennesker. Kort efter slår han op med Bianca og bliver hentet af politiet, da det viser sig, at et par i hans bekendtskabskreds er blevet myrdet. Til slut tilstår han mordene og forklarer det med, at han følte sig svigtet af sine venner.

Det personfikserede tema udæsket på baggrund af familien og bekendtskabskredsen er et tema som Moretti vender tilbage til i sine bedste film før *Kære dagbog – Ecce Bombo, La messa Ë finita* og *Palombella rossa*. Moretti spiller præsten Don Giulio i *La messa è finita* (85), der vender tilbage til Rom efter en isoleret periode på en ø. At flytte hjem til forældrene i forstaden er dog ikke nogen lykke. Det viser sig at faderen har et forhold til en anden, meget yngre kvinde, og moderen ender med at begå selvmord på grund at det. Gensynet med de gamle bekendte viser sig også at blive en belastning for den temperamentsfulde Giulio. En ven, som Giulio udgav en politisk avis sammen med i universitetsårene, har meldt sig under terrorismens fane og sidder nu i fængsel. En anden har nærmest totalt isoleret sig fra det omgivende samfund og nægter at se andre mennesker. Giulio reagerer med en voksende vrede og aggressivitet mod omverdenen og det kommunikationstab, den udsætter ham for. Det ender med at også Morettis præst isolerer sig, han vælger i hvert fald at eksilere sig i Ildlandet, hvor han mener, at der er mere brug for ham end i Rom.

## *Eget produktionsselskab*

I 1985 grundlægger Moretti og Angelo Barbagallo produktionsselskabet Sacher Film (opkaldt efter en af Morettis yndlingskager). Jeg besluttede mig for at bliver producent, fordi jeg ønskede at arbejde med andre instruktører, fordi jeg elsker filmen, og fordi jeg ønskede at indtage det modsatte standpunkt over for alle dem, der har beskyldt mig for at være individualistisk, egoistisk, hoven, narcissistisk, isoleret, og usolidarisk med mine kolleger – nogle af de beskyldninger, som jeg i andre henseender ville finde smigrende.[6] Efter Morettis mening har de traditionelle produktionsselskaber udviklet en metode med hvilken de puster budgetterne kunstigt op, ofte med det ene formål at producenterne – som regel allerede inden filmene er blevet til – kan stikke de ekstra penge i lommen. Sacher Film får fra begyndelsen en økonomisk aftale i stand med det italienske tv Rai og distributionsselskabet Titanus om produktionen af de første tre spillefilm: resultatet bliver to talentfulde værker instrueret af Daniele Luchetti og Carlo Mazzacurati, samt Morettis egen *Palombella rossa*.

I 1990 laver Moretti den 60 minutter lange *La cosa*. En dokumentarfilm om Det italienske kommunistpartis reformation, den handling, der i 1991 førte til opløsningen af det gamle parti og fødslen af et nyt. Morettis kamera besøger partiafdelinger i hele Italien og lader medlemmerne føre ordet i ofte hede debatter, der lå til grund for PCIs refundering. Året efter står Moretti igen bagved kameraet som producent og foran som skuespiller i Daniele Luchettis fine politiske satire *Il portaborse* med Silvio Orlando i hovedrollen. Samme år indvier Moretti og Barbagallo kunstbiografen Nuovo Sacher i Roms Trasteverekvarter der på kort tid bliver en af byens populære sale.

## *Jeg er kommunist*

*Palombella rossa* (89), Morettis sjette og seneste spillefilm inden den Danmarksaktuelle *Kære dagbog*, er en sammensat tekst, der kombinerer et menneskecentreret tema med et politisk. Moretti har hovedrollen som den 35-årige Michele Apicella, der mister hukommelsen efter et biluheld. På trods af sin tilstand tager han med sit vandpolohold til Sicilien, hvor de skal ud i en afgørende kamp om mesterskabet. Til at begynde med fatter Michele slet ikke, hvad den energiske træner (spillet af Silvio Orlando) taler om. Det udendørs svømmestadion udgør i resten af filmen rammen for Micheles begyndende gen-identifikation, alt imens selve kampen bliver spillet med ham som udskiftningsspiller. Titlens 'palombella' henviser til teknikken med at lobbe bolden over målmanden og 'rossa' er en henvisning til kommunismen. Første antydning af hvem Michele er, får vi, da han læser en nekrolog, han har skrevet om en kammerat – "Jeg er kommunist", siger han forbavset konstaterende.

Vandpolo-opgøret varer hele dagen og aftenen med, og undervejs rammes han af erindringsflash, dels fra en tv-debat, hvori han deltog for nogle dage siden i sin egenskab af ledende medlem af kommunistpartiet, dels fra barndommens første traumatiske møde med svømmesporten, det dybe vand og signifikante oplevelser med forældrene. På stadionet bliver han desuden konfronteret med en del forskellige mennesker, der alle søger at opnå noget fra ham, som han ikke længere er i stand til at give. Der er en journalist, som med sin sprogbrug bringer voldelige aggressioner frem i Michele, to venstreekstremister vil have hans opbakning, en hidsig fagforeningsmand minder ham om fortidens kampe, en jævnaldrende universitetskammerat med samme politiske baggrund minder Michele om deres medvirken i udhængningen af en fascist-studerende, som siden også dukker op ved svømmebassinets kant. Indslag, og jeg har langt fra nævnt alle, der virker absurde i sig selv, men fastholdt i den konstante stedets enhed har afgørende betydning for hovedpersonens rekonstruktionsprojekt. Genoplevelsen af hans fortrængninger er også afgørende for vor forståelse af, hvem han er, hvad han står for. Da kampen endelig er ved at være ovre, er Michele nærmest gået i opløsning. Han brænder det afgørende straffekast, som kunne sikre holdet pokalen, og han ender med, foran det udsolgte, kogende stadion, at råbe på sin mor og efterlyse barndommens lykkeligste stunder. En ny bilulykke, på vej hjem fra kampen, gør ham måske til en ny, "komplet" person igen – i hvert fald rejser der sig tilslut en stor, varm pap-sol over menneskene, mens Michele som dreng slår en afvæbnende latter op.

## *Kære dagbog*

Nanni Moretti har som kunstner og intellektuel sat sig selv på spil i første person. I alle filmene frem til *Kære dagbog* har det næsten konsekvent været under navnet Michele. Nok til at sætte et identifikationsskel mellem ophavsmanden og hans diegetiske alter ego. Et navn er dog kun et navn, afstanden mellem personen Moretti, instruktøren Moretti og skuespilleren Morettis figur har sjældent været opfattet som værende særligt stor.

Som gennemgående element har Morettis idiosynkrasier været bærende, underbygget at en syrlig humor og selvironi, der når det kommer til stykket alligevel har sikret ham imod at sætte alt på spil. Selvironien og humoren har fungeret som bølgebryder mellem Moretti som menneske og Moretti (Michele) som fiktion. *Kære dagbog* synes at bryde afgørende med dette forhold. For første gang i sit værk optræder Moretti som sig selv, under navnet Nanni Moretti. Som altid er han hovedpersonen, der ud-

stiller sine manier, sin helbredstilstand, sit humør, sine drømme, sin krop, sine skøre indfald. Denne gang dog med en noget mere afdæmpet og, ja, intim optræden; og i det afsluttende og stærkeste af de tre kapitler, som *Kære dagbog* består af, bliver det for alvor privat. I dette tredje kapitel af sin dagbog beskriver han i dokudramatisk form en sygdom, som plagede ham. Vi ser alle lægebesøgene, de vilkårlige undersøgelser, eksperternes divergerende meninger, den uvirksomme medicin, forsøgene på en diagnosticering. Samt den endelige helbredelse ved hjælp af kemoterapi. Kapitlet "Læger" viser os i bogstavelig forstand Moretti klædt af til skindet; det har han været før, i alle sine andre film, men ikke i samme grad af afspændt, ærlig intensitet. Han får stukket nåle i sig af kinesiske eksperter, proppes med overflødige medikamenter af velmenende, uduelige læger. Læger, der forstår at snakke, men ikke at lytte. En intim selvudstilling, men også en indrømmelse, en åbning i forhold til tidligere, hvor Morettis Michele-figur i sidste instans nok er forekommet sympatisk og dog på samme tid isoleret i sin fiktive verden.

Det komiske kapitel 2, "Øer", synes jeg er den svageste del af *Kære dagbog* på grund af sin lidt for bogstavelige satire. Moretti skal forberede sig på et nyt filmmanuskript og søger arbejdsro. Derfor tager han alle sine avisudklip og notater med sig og opsøger vennen Gerardo (Renato Carpentieri), der bor på Lipari, en af de Æoliske øer lidt nord for Sicilien. Gerardo, som er meget betaget af Hans Magnus Enzensberger og hans meninger om tv-mediet, har valgt en lidt isoleret tilværelse. I 30 år har han, i stedet for at se fjernsyn, hengivet sig til studiet af Joyce. Desværre er biltrafikken i de små gader belastende, Moretti får ikke skrevet på sin film, så de tager med en båd videre til naboøen Salina. På overfarten ser Gerardo en amerikansk sæbeopera i tv, men han holder sig stadig til sin Enzensberger. Makkerparret ender med at tage fra den ene ø til den næste, uden at kunne finde ordentlige arbejdsbetingelser, alt imens Gerardo bliver mere og mere fikseret på *Glamour*-serien. Da de til slut er havnet på Alicudi, uden strøm og moderne faciliteter, går Gerardo amok. Han er blevet så afhængig af fjernsynet, at han lader Moretti tilbage på øen til fordel for civilisationen, mens han råbende fornægter Hans Magnus og Karl Popper med.

Det første kapitel i dagbogen, der som nævnt hedder "På Vespa", er Morettis impressionistiske portræt af Rom, prydet af og præget af hans ofte sære, private oplevelser. Samtidig er det en indbydende, fejende hyldest til hans egen by, uden brug af postkortklicheen med de klassiske monumenter og det muntre folkeliv. Om sommeren, når alle er på ferie ude ved vandet, starter Moretti sin Vespa-scooter og iklædt sort T-shirt og hvid styrthjelm kører han rundt for at se på Roms bygninger. Han besøger de kvarterer i periferien, som han holder mest af, eller opsøger en berygtet forstad for at konstatere, at her er egentlig ikke så slemt. Under påskud af at skulle lave research til en film ringer han på hos folk og inviterer sig selv indenfor i de huse og lejligheder, som ser mest spændende ud. August måned er samtidig ferienedtur hvad angår filmudbuddet i Roms biografer. Man kan vælge i mellem film af *Snehvide og de syv negre*-typen, eller italienske film om de veluddannede, velstående og desillusionerede medlemmer af Morettis generation, som han hverken kan udstå eller identificere sig med. Moretti vælger i stedet den blodige *Henry: Portrait of a Serial Killer* fordi en eller anden anmelder vist skrev godt om den. Han græmmer sig dog fælt under filmen og opsøger senere kritikeren (spillet af instruktøren Carlo Mazzacurati), der havde skrevet så intellektuelt rosende om makværket, for at konfrontere ham med anmeldelsen, indtil han flæbende angrer sin retorik. Dagbogskapitel 1 slutter som beskrevet i begyndelsen af denne artikel med det følelsesmæssige højdepunkt, der udgøres af Vespa-turen ud til Ostia.

Endelig har vi mulighed for at stifte ordentligt bekendtskab med en af de mest selvstændige, originale og fascinerende filmskabere i dagens Europa. Blot er det ærgerligt, at vi herhjemme ikke har haft mulighed for at følge udviklingen i Nanni Morettis kunstnerisk løbebane, der uden tvivl er en af de mest interessante i de sidste 20 års italiensk film. Et projekt der i grunden består i rendyrkning af filmmandens private, originale fiktionsunivers. Dagbogsformen må man i lyset af Morettis værk betragte som en nødvendig poetisk følge.

**Noter:**

(1): Georgette Ranucci & Stefanella Ughi (red.): *Nanni Moretti*, Roma, Script-Leuto-Audino, 1993.
(2): Interview i *Cahiers du cinèma*, nr. 425, 1989.
(3): Jf. note 1.
(4): Jf. note 1.
(5): Stefano Reggiani: *Cinema chissà. I film degli anni ottanta*, Torino, La Stampa, 1991.
(6): Ciak, nr. 5, maj 1988.

## Filmografi:

Nanni (egl. Giovanni) Moretti, født 19.8.1953 i Brunico ved Bolzano, hvor hans romerske forældre opholdt sig på ferie.

1973: La sconfitta (8 mm kort); Paté de bourgeois (8 mm kort)
1974: *Come parli frate?* (8 mm kort)
1976: *Io sono un autarchico* (8 mm);
1978: *Ecce Bombo*
1981: *Sogni d'oro* (juryens specialpris i Venedig)
1984: *Bianca*
1985: *La messa è finita* (Sølvbjørn – juryens specialpris – i Berlin '86);
1989: *Palombella rossa*
1990: *La cosa* (dok.)
1993: *Kære dagbog/Caro diario* (prisen som bedste instruktør i Cannes '94)

Desuden:
*Min fader, min herre/Padre padrone* (76; kun sk. I: brd. Taviani).
Moretti grundlægger i 1985 sammen med Angelo Barbagallo produktionsselskabet Sacher Film i Rom.
*Notte italiana* (87; kun prod. I: Carlo Mazzacurati).
*Domani accadrà* (88; kun prod.+sk. I: Daniele Luchetti).
*Il portaborse* (91; kun prod.+sk. I: Daniele Luchetti).
Åbner i 1991 kunstbiografen Nuovo Sacher i Rom.
*La seconda volta* (95; kun prod.+sk. I: Mimmo Calopresti)
*Trois vies et une seule mort* (96; kun sk. I: Raoul Ruiz)

**Kære dagbog** (Caro diario), Italien 1993. I&M: Nanni Moretti. P: Angelo Barbagallo, Nella Banfi, Nanni Moretti. F: Giuseppe Lanci. Mu: Nicola Piovani. Kl: Mirco Garrone. P.selskab: Sacher Film/Banfilm/Le Sept cinÈma/Raiuno/Canal Plus. Medv: Nanni Moretti, Renato Carpentieri, Antonio Neiwiller, Valerio Magrelli, Rafaella Lebboroni, Carlo Mazzacurati, Jennifer Beals m.fl. Længde: 100 min. Import & distr.: Gloria Film.

# *Crumb & Crumber*

*De fleste kender tegneserien Fritz the Cat, men de færreste kender manden bag stregen. Det er ikke så sært, for han er et yderst privat menneske, der nødigt træder offentligt frem. Alligevel er han gået med til at medvirke i en biografisk dokumentarfilm om sig selv. Filmen har nydt stor succes i Amerika, og nu får vi også fornøjelsen af den i de danske biografer.*

*af Johannes Schönherr*

Robert Crumb – manden, der gennemgribende ændrede tegneseriekulturen fra ren børneunderholdning til en verden af pulserende vanvid – hader *Crumb*, dokumentarfilmen om ham selv. Ikke at han ville anklage filmen for at være dårlig eller usandfærdig, langt fra. Men det, han ikke kan klare er, at filmen faktisk er blevet sådan en succes, og han som person dermed er blevet udstillet for så bredt et publikum, som tilfældet er. Det at gå ned ad gaden og blive genkendt, måske oveni købet få direkte henvendelser fra fremmede, er en frygtelig tanke. En hyggelig lille undergrundsfilm var hvad Crumb forventede fra sin gamle ven og debuterende instruktør Terry Zwigoff – ikke den Sony produktion med verdensomspændende distribution, som den faktisk er. Og kunstnerens tilbagetrukkethed taget i betragtning så er graden af intimitet, der er opnået i løbet af de syv år optagelserne til filmen har stået på, helt fantastisk. Gennem interviews med Crumb selv, med hans familie og venner, hans kolleger, hans tidligere kærester og ved at følge ham i de daglige møder med tegningernes eventyrlig verden opruller Zwigoff en biografi af ekstrem smerte, tragedie og sjofel forventning.

*Forrige side: Robert Crumb i en scene fra filmen. Denne (og næste) side: typiske Crumb-tegninger.*

## *Den perfekte familie*

Crumbs forældre gjorde deres bedste for at forme familien efter 1950'ernes amerikanske TV stil: En lykkelig, 'All-American' familie med en hårdtarbejdende far, en travl mor og nogle søde børn. Men resultatet blev snarere et 1950'er mareridt. Faderen var som taget ret ud af Dwight Swains klassiker *Ulcer at Work* (56) – et tandpastasmil klistret til ansigtet lige fra arbejdsdagens første minut til det sidste for derefter at tage hjem og forvandle sig til sur tyran. Moderen forsøgte at gøre alle tilpas samtidig med, at hun styrtede rundt og gjorde rent hele tiden, og energien fik et kunstigt tilskud af amfetamin. Filmen beretter ikke noget om Crumbs to søstre, idet de nægtede at lade sig interviewe, men til gengæld hører man en masse om hans to brødre. De tre Crumb-drenge blev alle drillet i skolen, de havde slet ikke taget på det med piger, og de havde således masser af tid til at blive gode til at tegne. Papir og blyant var de redskaber, der kunne gøre fantasier virkelige – langt mere end hvad man kunne opnå ved at gå udenfor huset, ud i forstadskvarteret i Philadelphia. Derude var det de seje gutter med fedt i håret, der regerede verden, og som fik fat på alle pigerne.

## *Charles*

Den ældste Crumb bror, Charles, lod til at være den mest talentfulde, og det var ham, der fik sine yngre brødre interesseret i at tegne. Men han endte som en trist skæbne af spildt talent: da han blev interviewet til filmen, havde han ikke forladt sin mors hus i 30 år, han var kraftigt bedøvet af beroligende midler, der skulle forhindre, at han begik selvmord, og han brugte al sin tid på at læse en samling af gamle bøger om og om igen.

I filmens mest intenst ubehagelige scene viser Robert Crumb hvorledes Charles' mentale udvikling manifesterede sig gennem tegningerne. Han var først og fremmest fuldstændig besat af Long John Silver og Jim Hawkins fra 'Skatteøen', og i sine tegneserier vævede han i det uendelige over forholdet mellem disse to figurer. På et tidspunkt blev taleboblerne større og større, og figurerne var efterhånden blevet reducerede til små talende hoveder, der med møje og besvær var proppet ind mellem ordene. Til sidst tog ordene helt over, og inden længe have ordene udviklet sig til krusseduller – side efter side med skriblerier, der ikke kunne forstås af andre end Charles og hans lukkede sind.

## *Max*

Den anden bror, Max, har ikke haft en skæbne, der er stort bedre end Charles'. Han maler ganske vist stadig, men det meste af sin taletid i filmen bruger han på at fortælle om, hvordan det er at tigge på gaderne i San Francisco, om sin sexuelle frygt og deraf følgende uheldsvangre oplevelser, og om sine sære yogaøvelser. Filmens billeder af ham er skræmmende. Vi ser ham sidde på en fakirpude af stikkende søm, og idet han fumler med en revolverkugle i den ene hånd, taler han om at gøre kvinder fortræd. I munden har han et delvist slugt stykke bånd, det er meningen, at det skal gå hele vejen gennem hans tarme "til indrerenselse", som han siger, og forklarer videre "– det varer tre dage, før det kommer ud i den anden ende".

## *Robert*

Robert Crumb selv, der evigt fnisende hele tiden småsnakker om ubetydeligheder, forekommer at være fuldstændig normal på baggrund af de to brødre. Men når kameraet kommer tættere på ham, og vi ser de tykke briller og ludende skuldre, ligner han mest en gammel perverteret fyr, der har taget skade af fortidens LSD-fornøjelser. Og det er han på en måde også.

Midt i 60'erne slap han ud af forstandsmareridtet og drog direkte til East Village i New York, hvor undergrundskultur, narkotika og generel udflippethed var at finde i stor koncentration. Han søgte en opfyldelse af hippieløfterne om den frie kærlighed, men fandt et euforiserende stof, som han nu om stunder kalder "fuzzy acid". Stoffets virkning på Crumb varede – efter blot en enkelt dosis – flere måneder, og det var i denne periode, at han skabte alle de tegneseriefigurer, som han sidenhen skulle blive så berømt for: De bredrøvede piger med tykke ben og små bryster; Mr. Natura 1; den langskæggede tryllekunstner, der kan gøre alle fantasier virkelige; modkulturens smarte og promiskuøse eventyrer, Fritz the Cat – og siden men langtfra mindst de desperate, masturberende, blege fyre, der altid i mistænkelig grad ligner Crumb selv.

Crumb lod sine tegneserier trykke i stort set alle undergrundspublikationer, han kunne komme i nærheden af. I '67 var han med til at grundlægge tidsskriftet ZAP Magazine, og dermed opnåede han også et personligt gennembrud. Hans tegninger blev efterhånden varemærket for Amerikas hippiekultur med fantasier om labre larver

med ingenting mellem ørerne, som var villige til at hoppe direkte i kanen, uden at man først var nødt til at varme dem op ved hjælp af en høflig middagskonversation. Boghandlere fik sagsanlæg for at have hans striber på hylderne, men alligevel var hans streg brændt ind i nethinden på en hel generation. Hans slogan "Keep on trucking", hans pladeomslag for Janis Joplin, for Big Brother og for Holding Company var al sammen med til at gøre ham en del af den psykadeliske revolution.

Men Crumb kunne aldrig placeres i en bestemt bås, selvom han var 60'ernes mest succesfulde undergrundstegner, kunne han ikke se sig selv som en del af hippiebevægelsen. At lade håret gro, at gå i trompetbukser og fløjlsjakker og at score piger i lange baner – sådan som Janis Joplin engang foreslog ham at gøre – det forekom bare for latterligt.

## *Ære og værdighed*

Nu om dage kan han til gengæld i kunstverdenen sælge sine originale tegninger til skyhøje priser, og han kan få alle de piger han måtte ønske (også uden at konen brokker sig over hans små affærer) – takket være det omdømme, han skabte sig i fortiden. Man kan sige, at hans succes er en slags hævn over alle mobberierne i skoletiden og over alle de piger, der gennem tiden afvisende kaldte ham et fjols.

På den anden side er succesen også noget, der invaderer hans liv i form af 'berømmelse', hvilket han selv tager stærkt afstand fra. En afstandtagen, der tydeligt træder frem i filmen. Vi ser Crumb more sig kongeligt over, at kunstkendere kalder ham "en Breugel af det 20. århundredes anden halvdel"; og ser ham telefonisk afslå store tilbud fra Hollywood på mindre end et minut.

Filmen afdækker, at der bagved dette findes en anden side af popkulturens nyskaber: Crumb som en seriøs kunstner – meget på linje med klassisk, europæisk tradition. En mand, for hvem det er et livsnødvendigt behov på papiret at udtrykke såvel den desperate og foruroligende sandhed om hans egne ønsker og lyster som reflektionerne over den voksende hæslighed, der hviler over de amerikanske sociale og urbane landskaber. "Jeg har sådan en umådelig, uafviselig trang til at tegne," – siger han. "Og når jeg begynder på en ny tegneserie, ved jeg ikke, hvor den vil lede mig hen." Resultatet er altid ligeså bevægende som det er forargeligt og provokerende.

Filmen slutter med, at Crumb flytter fra Amerika til en lille, anonym landsby i Sydfrankrig - et land han anser for at være: "en lille smule mindre ondskabsfuldt end De forenede Stater." Forhåbentlig får han ret.

*Oversættelse: Maren Pust*

**Crumb** (...) USA, 1994. I: Terry Zwigoff. P: Terry Zwigoff & Lynn O'Donnell. K: Maryse Alberti. KI: Victor Livingston. L: 118 min. Udl: Christian Braad Thomsen. Premiere: i løbet af 1996.

# *Du skal ære din hustru, Dreyer og hans familie*

*Fra slutningen af marts viser Det Danske Filmmuseum alle Dreyers film. Filmene er der hidtil skrevet meget om, men om mesterens privatliv er der ikke kommet meget frem: Hvem var de nærmeste, og hvordan levede familien med hinanden? – Vi bringer den sjældne beretning, som den er fortalt af Martin Drouzy til Eva Jørholt, oversat fra fransk af Albert Wiinblad.*

Så længe Dreyers datter, Gunni, var i live, var jeg betænkelig ved at fremlægge vidnesbyrd og kendsgerninger, som jeg havde kendskab til. Selv hentydede hun kun tøvende til fortiden. Af finfølelse foretrak jeg at tie.

I dag er alle Dreyers efterkommere døde. Femogtyve år efter Dreyers egen død er hans såkaldte privatliv ikke længere privat, men er blevet historiemateriale. Det billede, man har af filmkunstneren, betinger delvis ens måde at se hans film på.

*Alle fotos er hentet i privatsamlingen, der findes i 'Dreyer Centret' på Det Danske Filmmuseum. Her den unge Carl Th. i 1911. Forrige side: Gunni, Ebba og Carl Th. i privaten.*

Dreyer var en meget indesluttet mand, han havde ingen venner, tog kun sjældent imod nogen og deltog ikke i selskabslivet. Få kom i berøring med ham, og jeg mener at kunne sige, at ingen for alvor kendte ham.

For mit vedkommende mødte jeg ham kun en enkelt gang, i november 1967, nogle måneder før hans død. Eleverne på filmskolen i København havde inviteret ham til at holde tale. Dreyer, der på det tidspunkt var otteoghalvfjerds år virkede meget træt og uoplagt. Han holdt ikke en egentlig tale, men besvarede spørgsmål, undertiden med et stænk af ironi.

Efter hans død aflagde jeg flere gange besøg hos fru Dreyer i hendes hjem. Senere havde jeg regelmæssig kontakt med Gunni, det ældste barn, datteren, som efter forældrenes død boede i familiens lejlighed, tilbagetrukket og ensom. Jeg gjorde det til min pligt at besøge hende fra tid til anden: vi talte om dit og dat, og af og til lykkedes det mig tilfældigt at opsnappe en oplysning om hende eller hendes far. Hun talte imidlertid ikke meget om fortiden – jeg skal forklare hvorfor.

Når alt kommer til alt, er det navnlig takket være tredjemandsoplysninger, at jeg kunne danne mig en forestilling om de bånd, der var særlige for Dreyer-familien, og atmosfæren i lejligheden på Dalgas Boulevard.

De mest præcise tredjemandsoplysninger om Dreyer som privatperson og om familien har jeg fået fra fru Beate Neergaard. Hun havde kendt Dreyer længe, idet hun som purung en gang imellem havde truffet ham, fordi han omgikkes hendes ældre brødre: men han var dengang kun en anonym ung mand. Takket være sin mand, Ebbe Neergaard, så hun ham igen senere. Ebbe havde første gang været i kontakt med filminstruktøren i 1928: han havde som film- og teateranmelder offentliggjort en temmelig streng artikel om *Jeanne d'Arc*. Dreyer var ikke blevet spor fornærmet over den og havde foretrukket at diskutere den med dens forfatter. I 1931 mødte han ægteparret Neergaard igen i Berlin. Ebbe underviste i dansk på universitetet dér. Dreyer var i færd med at optage lydbåndet til *Vampyr*. I løbet af disse måneder, der i den voksende nazismes deprimerende atmosfære og Berliner-livets daglige usikkerhed[1] var meget vanskelige for ham, blev han mere end én gang modtaget af Neergaard-parret. Og det var Ebbe, der som den første, udsendte en monografi om Dreyer, hvoraf Beate sørgede for en ny, fuldstændig udgave[2]. Det minutiøse arbejde med denne nye udgave førte hende igen nærmere til Dreyer, hvem hun siden omgikkes regelmæssigt. Hun har derfor kendt ham og hans familie i en periode på fyrre år. Med sin kunstner-intuition – hun var maler, vævede tapeter -, med sin umådelige beundring for og sikkert personlige forgabelse i Carl Theodor, har hun formået at optegne meget. Hun var et af de få mennesker, der var tæt og vedvarende knyttet til familien Dreyer, og måske det eneste, der i 50'erne og 60'erne blev accepteret som en slags ven.

Det er altså fra Beate Neergaard, jeg har de fleste af de oplysninger, jeg nu kan fremlægge om Dreyers og hans nærmestes liv.[3]

## *Ebba Larsen, Dreyers kone*

I min bog[4] henlagde jeg mødet mellem Ebba Larsen og Dreyer, der på det tidspunkt var over tyve år, til 1910-11. Men de to unge mennesker kendte allerede hinanden i 1906. I en samling, der tilhørte Dreyer, og som blev solgt efter Gunnis død, hentyder mindst tre bøger med kærlighedsdigte, der har dedikation til Dreyers "kukkuk", som han kaldte Ebba i privatlivet, til dagen den 16. maj 1906 som afgørende i deres forhold. Dreyer var dengang kun sytten år, Ebba fyldte atten nogle dage senere. Dreyer havde allerede brudt med sin plejefamilie, opsagt en stilling som kontorist i Københavns Gas- og Belysningsvæsen og var lige blevet ansat i Store Nordiske Telegrafkompagni. Hans udkomme var foreløbig sikret, og han boede i et beskedent familiepensionat i Nørre Søgade 37, stuen, i København. Den 16. maj 1906 faldt på en onsdag, en hverdag, midt i en valgkamp. Tivoli havde lørdagen før åbnet for sommersæsonen. Temperaturen svingede mellem 9 og 12 grader, det regnede og blæste. Hvor mødtes Carl Theodor og Ebba i dette væmmelige vejr? Kunne den unge Dreyer tillade sig at modtage en ung pige på sit værelse eller endog tilbyde hende at overnatte?

Ebba Larsen var for øvrigt en pige af god familie, velhavende håndværkere. Hendes far ejede og drev en malervirksomhed, hvis arbejde må have været påskønnet, eftersom han modtog bestillinger på maling af administrations- eller ministerieejendomme. Ebba havde en yngre søster, som havde stort talent for tegning og tog kurser på Kunstakademiet. Ebba synes derimod ikke at have fået nogen særlig uddannelse. At dømme efter hvilke bøger Carl Theodor forærede hende, holdt hun af digte. Under sit ophold i Paris fra 1926 til 1934 lærer hun tilstrække-

*Den unge Ebba – og den noget ældre i sit køkken i Dalgas Boulevard*

lig fransk til at kunne sludre med handlende. Men hendes intellektuelle horisont synes begrænset. Hendes område er ikke tanker og smukt sprog, men hverdagens konkrete realiteter. I 1944 under den tyske besættelse af Danmark rejser hun til Stockholm, hvor Dreyer optager *Två människor,* og efterlader sin hund Puck i København. Dér udarbejder hun møjsommeligt en lang tekst om dyrets historie og sine kærlige følelser for det. Man kan forestille sig, at Dreyer især har følt sig tiltrukket af Ebbas ynde og skønhed, en vidunderlig ung pige, som hun tager sig ud på fotos fra den tid.

Dreyer er forelsket, men gifter sig ikke straks med hende. Han er sytten år, en stor knægt endnu, ambitiøs, men frygtsom, lige befriet for Marie Dreyers, plejemoderens formynderskab, og han er økonomisk endnu ikke i stand til at stifte familie. Navnlig har han stadig ikke løst visse nagende spørgsmål, som en rejse i Sverige to år senere skal kaste lys over: hvordan var hans mor? Hvorfor døde hun så ung? Af hvilke grunde forlod hun ham efter hans fødsel? En pinefuld undersøgelse for ham, og den har sikkert bidraget til hans modning.

For øvrigt ved man fra en af hans tidligere skolekammerater, Martin Andersen (Askfelt), at han på den tid havde et andet forhold – til Julie Jensen, en smuk pige med yppige former, model for professionelle billedhuggere og for kunststuderende.

Et kortvarigt eventyr: Julie Jensen er ustadig og Dreyer har efter usikkerheden i sin tidlige barndom ubevidst behov for en følelsesmæssig stabilitet, som han skal finde hos Ebba.

For de to ægtefæller forblev, tror jeg, hinanden tro hele deres liv igennem, Ebba optaget af husholdningen, Carl Theodor engageret i sit arbejde. Ægteparret gennemgik ikke desto mindre kriser. Jeg har en formodning om, at der var en, som var lang og ubehagelig, i 30'erne. Dreyer er under forberedelsen og optagelserne af *Vampyr* ikke længere sig selv. Hans psykiske uligevægt foruroliger hans assistenter, Ralph Holm, Eliane Tayar, Preben Birk, hvis vidnesbyrd stemmer overens med Beate Neergaards. Han er en tid indlagt på en psykiatrisk klinik. Hans ekspedition til Somalia, hvor han skulle optage en film, der ikke bliver til noget, hjælper ikke.

I løbet af disse år, hvor Dreyer gennemgik en indre krise, overvejede han alvorligt en skilsmisse. Under optagelserne af *Vampyr* viser homoseksuelle tilbøjeligheder sig hos ham. Samtidig føler han behov for kvindelige venskaber. Hans breve til Valentine Hugo, der tegnede kostumerne til *Jeanne d'Arc,* vidner, hvor lakoniske de end er, om den agtelse, han nærer for hende. Han går så vidt som til at betro sig til hende og tilstår for hende: " Jeg har hårde dage, men det skal nok gå." En sådan åbenhed fra Dreyers side fortæller alt om, hvad han føler for den kvinde, han skriver til. Var han ligeledes senere under sin afrikanske ekspedition hemmeligt forelsket i fru Craveri, den henrivende italienerinde, som var gift med fotografen på den film, der skulle optages? Det er ikke umuligt.[5] Ebba synes i hvert fald langt væk.

På det tidspunkt agtede Dreyer at "leve sit liv om". Det lader manuskriptet til i tilstrækkelig grad forstå. Det gør også handlingen og tematikken i det manuskript, han skrev efter sin hjemkomst til Danmark i 1934 med titlen *En far.* Denne omstændelige, minutiøst udarbejdede tekst, som der aldrig blev fundet en producent til, er en knap nok tilsløret bekendelse om de tanker, der i årevis nagede Dreyer. Hvad skulle der blive af børnene i tilfælde af en skilsmisse? De danske domstole betror dem næsten automatisk til moderen. Er det retfærdigt? Efter hans opfattelse burde det være barnet, der valgte mellem faderen og moderen. Den totale mangel på interesse, Dreyer siden til forskel fra sine øvrige projekter viste for dette manuskript, beviser, at det var et produkt af en psykisk krise og derefter forældet. Da krisen var overvundet, var dette projekt, der for en stor del

var selvbiografisk, uden interesse. For da han skrev fandt han ud af, at en europæer ikke, selv hvis han ønsker det, kan blive afrikansk. I 1934-1935 er den ægteskabelige krise løst. Dreyer har resigneret, han bliver sammen med Ebba. Fra da af følges de ad uden at tage sagen op igen – hun støttet af den beundring, hun nærer for ham, han kærligt taknemlig for, at hun sørger for alle fornødenheder.

Også i Dreyers karriere var der mange omskiftelser. Da han som toogtyveårig i november 1911 gifter sig med Ebba, er han journalist med speciale i luftfartsvæsen. Så ansættes han hos Nordisk og indspiller nogle år senere sine første film. Han er ikke på månedsløn mere, men modtager honorarer. Han er nu blandt dem, der driver liberale erhverv, han forlader sin beskedne toværelses og vælger en mere komfortabel lejlighed, hvor hans datter, Gunni, fødes. Nogle år senere flytter han til en forholdsvis luksuøs, stor, luftig lejlighed på tredje sal i en pragtfuld ejendom på Frederiksberg. Ovenover bor en kendt skuespilforfatter, Henri Nathansen. Dreyer begynder at skabe sig et navn, omgås forfattere, anerkendte kunstnere og repræsentanter for det rige bourgeoisi. Han anskaffer sig bøger, begyndelsen til en samling, og køber malerier. Han, der senere virker så beskeden, synes at blive draget ind i social status-legen.

Hans afrejse til Frankrig, hvor han skal opholde sig i otte år næsten uden afbrydelse, og hvor hans familie slutter sig til ham, gør en ende på hans stigende integration i "tout-Copenhague".

Retrospektivt er dette brud definitivt: da han kommer tilbage, skal han blive betragtet som afhopper, "forbandet" filminstruktør, en paria. Så meget mere som alle og enhver ved, at han er sindsforvirret. Har han ikke været indlagt på en klinik?[6]

Da Dreyer i august 1934 vender tilbage til København og med sin familie flytter ind på første etage i en villa i en nordlig forstad, Charlottenlund, bliver han hurtigt klar over denne udelukkelse. Han er skuffet, desillusioneret og også udmattet, fysisk såvel som psykisk. Og hvad mere er: uden midler. Han forstår også snart, at med sine krav kan han ikke længere lave film. Talefilmen har kun indført snak og vulgære sange. Bølgen af pseudo-operetter i Danmark giver ikke plads til Dreyers værker. Han affinder sig derfor med at blive journalist igen; man nægter ham at skrive om film, så han accepterer rutinearbejde, som han med sin sædvanlige samvittighedsfuldhed udfører punktligt. Fire år i træk redigerede han for avisen BT en serie daglige artikler under rubrikken "Livet i Byretten". Dreyer-familiens levefod ændres drastisk herved: i tyve år må de leve fra hånden til munden. En situation, der undertiden er så prekær, at Dreyer ydmygt må tigge om arbejde, ligegyldig hvilket. Dansk Kulturfilm, der laver kortfilm, ansætter ham således til ofte ubetydelige opgaver (forbedring af et manuskript, klipning eller optagelse af en film, der var andres projekt). Dreyer tog taknemligt imod alt. Selv da man tillader ham på ny at indspille sine egne film *(Vredens dag, Ordet)*, fortsætter han ikke en karriere mere, men overlever.

Først fra 1953, da han bliver udnævnt til direktør for Dagmar-biografen, forbedres hans økonomiske situation betydeligt. I den alder, han har nået, tiltrækkes han ikke længere af luksus, end ikke af komfort. Han flytter ind i sin beskedne lejlighed Dalgas Boulevard 81 i 1936 og bor der til sin død. Gunni, hans datter, bor der ligeledes til sin død i 1990.

Lejligheden er på 1. sal i en lang, fuldstændig ubetydelig ejendom, hvis eneste fordel er, at den ligger over for en lille offentlig park beplantet med træer. Lejligheden var beskeden, lille og anonym; ud over opholdstuen og det ret store værelse, hvor Dreyer arbejdede – de to værelser ligger i forlængelse af hinanden, kun adskilt af en stor glasdør -omfattede den kun et enkelt soveværelse, der officielt kun udgjorde et halvt værelse, en meget lille entré og et meget lille køkken, og badeværelse. Man spørger sig selv, hvordan tre voksne kunne leve og arbejde på så begrænset plads uden at genere hinanden. I mindst femten år havde Carl Theodor kun det arbejdsværelse, der vendte ud til en gård, uden sol, uden lys. Først efter at være blevet udnævnt til direktør for Dagmar-biografen rådede han over et kontor – næsten overflødigt, eftersom han til sine dages ende arbejdede hjemme, hvor hans dokumentation var samlet.

Ebba og Gunni sov i lejlighedens eneste soveværelse, Carl Theodor i sit arbejdsværelse i en slags feltseng, der blev foldet ud hver aften og foldet sammen igen hver morgen.

Et andet aspekt af lejligheden på Dalgas Boulevard er møbleringens og udsmykningens banalitet. Et ordinært arbejdsværelse med et stort bord med skuffer i og reoler, svarende til bordet, palisanderbelagte, fyldt med bøger, chartekker, papæsker indeholdende arkiver og optegnelser. Foran en af reolerne den berømte feltseng. Oven på et møbel nogle trofæer, Dreyer modtog i løbet af sin karriere. På væggen til venstre for arbejdsbordet et foto af hans mor i en lille, oval ramme. De eneste værdifulde genstande er Guldløven fra Venezia, modtaget for *Ordet*, og en besynderlig tegning med dedikation af tyskeren Steinberg, dateret oktober 1959 – en gave fra Studenterforeningen i København den dag, hvor han blev udnævnt til foreningens "æreskunstner".

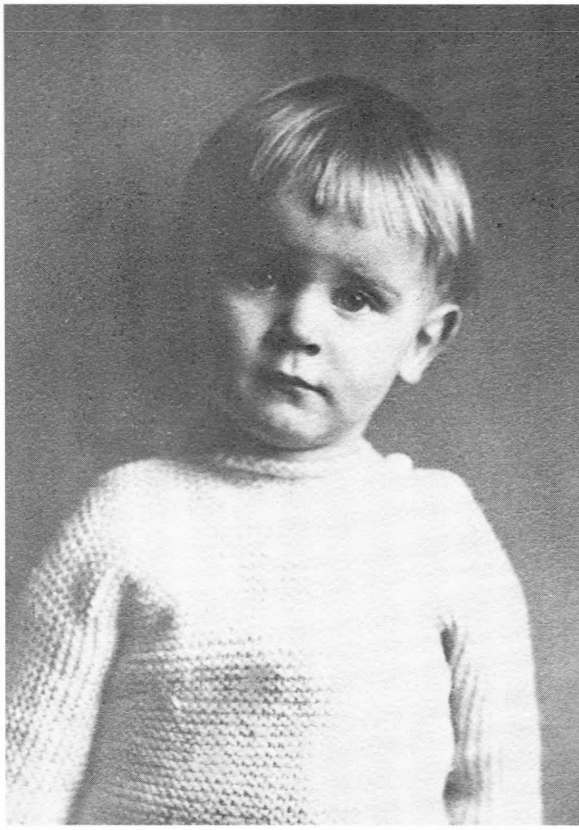
I hovedværelset, på én gang dagligstue og spisestue, et bord og stole af teaktræ mage til dem, der fandtes i et arbejderhjem i 50'erne, hvor de var den store mode. En sofa og nogle lænestole med rødgult læderbetræk, uden særpræg, udgjorde resten af møblementet. Derudover nipsgenstande, potteplanter, familiefotos, som fru Dreyer havde anbragt mere eller mindre tilfældigt. Han havde i slutningen af 30'erne været tvunget til at sælge de malerier, han havde købt ti år tidligere. Men han, der før alle andre havde "opdaget" F Whistler og Hammershøj, havde ladet sig inspirere af dem i sine første film, udholdt i tredive år de middelmådige reproduktioner i sin opholdsstue. Disse reproduktioner på pap, af Cézanne (badende kvinder), Modigliani (kvindeansigt), Picasso (dreng ved hest), havde måske været interessante, men var i årenes løb blevet håbløst banale, og farverne var falmet: sandsynligvis så Dreyer ikke på dem mere – han, som havde frydet sig over at indrette en moderne og harmonisk lejlighed i rue des Marronniers i Paris, han, som tredive år senere kunne skabe de beundringsværdige interiører i *Gertrud*.

Han rejser imidlertid meget og lader med enkelte undtagelser Ebba blive hjemme. Vist kan han ikke tage hende med til optagelser, hun er ikke script-girl. Men han er frygtelig ofte væk. I de første år af ægteskabet indspiller han *Præsidenten* i

Visby på øen Gotland, derefter *Præsteenken* i Lillehammer i Norge, nord for Oslo, senere, atter i Norge, *Glomdalsbruden*. I mellemtiden opholder han sig længe i Tyskland for at optage *Elsker hverandre* og *Mikaël*. Hver gang var han væk i månedsvis uden at tænke på at tage Ebba med. I øvrigt ønskede hun det måske ikke, og så var det jo i orden. Det var først den dag, da Dreyer underskrev en kontrakt om lang tids arbejde i Frankrig, at han insisterede på, at hans familie skulle komme til udlandet. Men i 1934 lod han Ebba være alene med Gunni, mens han optog (?) i italiensk Somalia. I Carl Theodors fravær måtte fru Dreyer henvende sig til sin mands tidligere assistent, Ralph Holm, der hjalp hende økonomisk og endog gav hende husly i flere uger – en midlertidig løsning, for Ralph Holms kone og Ebba kom ikke godt ud af det med hinanden. Dreyer førte et forholdsvis selvstændigt liv, hvori filmene gik frem for alt.

Det er på samme måde efter krigen og indspilningen af *Vredens dag*. Dreyer rejser alene til Palæstina, opholder sig længe i USA, og også i London. I en alder af femogtres år skriver han til sin lærer i hebraisk, at hans kuffert konstant er pakket. Han kan rejse til Israel med en times varsel for at påbegynde optagelserne af *Jesus fra Nazaret*. En anden gang overvejer han alvorligt at flytte til USA. I en alder af seksoghalvfjerds er han parat til at tage et fly til Grækenland for at finde locations til *Medea*. Ebba deltog aldrig i disse projekter: arbejdet bestemte, ubetinget. Det er et af Gertruds dilemmaer: "Kvindens kærlighed og mandens arbejde – to ting, der af naturen er fjender."

Desuden går Dreyer totalt op i sit arbejde og var ifølge Beate Neergaard fuldstændig besat af sine personer under forberedelsen af *Gertrud*. Han var distræt, når hun spurgte til hans familie, men underholdt hende i en time om Gertrud, som om han havde kendt denne unge kvinde i virkeligheden, som om hun i årevis havde været hans personlige ven. Han levede ikke blot for sin film, men også i den. Da han udelukkende var optaget af sit arbejde, var de andre kun redskaber. En bibliotekar ved Kunstakademiet i København har fortalt, at Dreyer, som nu og da kom der for at søge billeddokumentation, efter beskedent at have præsenteret sig og sagt, at han ikke ville ulejlige, på uforklarlig vis formåede at få ikke én, men alle bibliotekarerne til udelukkende at betjene ham, til at lede efter ikke én, men en hel liste af oplysninger, og listen blev stadig længere, efterhånden som man ledte. Den nævnte bibliotekar veg ikke tilbage for at tale om en slags "væske", som strømmede ud fra Dreyer, og som man ikke kunne modstå. Mange andre, som har arbejdet sammen med ham, har nævnt dette, især skuespillere og filmarbejdere. Man kunne kun adlyde Dreyer: man samarbejdede ikke med ham, man udførte blot hans ordrer.



*Erik Dreyer som barn.*

Med denne personlighed kunne han kun tilintetgøre sine nærmeste. Bjørn Rasmussen har over for mig beskrevet atmosfæren på Dalgas Boulevard som "kvælende" eller "tilintetgørende". Jeg lærte først fru Dreyer at kende efter hendes mands død, men mit indtryk er det samme; det krævede stor hengivenhed og selvforglemmelse at være Carl Theodors kone. Hun forekom mig at være den perfekte husholderske. Jeg tvivler på, at hun nogensinde har været den hustru, som ægte-manden samtaler med på lige fod. Fra en kvinde, som Dreyer i de første år af deres ægteskab fremviste for hendes yndes og skønheds skyld, blev hun et hjemmemenneske, der sørgede for forplejning.

Jeg kan huske en samtale med fru Dreyer, der gjorde et trist indtryk på mig. Hun omtalte sin sidste rejse til Paris, da hun ledsagede sin mand til verdenspremieren på *Gertrud*. Filmen fik en meget dårlig modtagelse, men det gjorde Dreyer ikke, han blev feteret af filmens tout-Paris. På fotos ses han i selskab med Godard, Truffaut, Carné... Fru Dreyer havde ingen præcis erindring om disse modtagelser. Hun kunne kun huske de lyserøde fliser på væggen i hotellets badeværelse. Man kunne tilgive en gammel dame, at hun ikke var i stand til at huske kapaciteter, hun aldrig havde hørt om før. Men hun kom med en rørende og tragisk bemærkning om sin mands film: "Jeg ved, de beundres meget. For mit vedkommende forstår jeg dem ikke, og jeg har tit sagt til Carl Theodor: Carl Theodor, hvorfor laver du aldrig morsommere film?"

Sandsynligvis gjorde Dreyer på sin side ikke meget for at vække hendes interesse for sit arbejde. For denne kvinde viste selv som gammel så stor spontaneitet, opvakthed og især så stor beundring for Carl Theodor, at jeg har svært ved at tro på, at hun aldrig har kunnet påskønne sin mands film.

Det paradoksale er imidlertid, at filmkunstneren i sit liv virkeliggør den slags forhold, han i næsten alle sine film koncentrerer sig om at fordømme. For i hele sit værk er han oprørt over kvindens ydmyge situation i vore samfund, nutidens og fortidens. Og i Dreyers tilfælde svimler det for en, da det er på grund af filmkunsten, han forråder sine egne film og modsiger sig selv. Ubevidst og ufrivilligt kommer han til at ligne de hustyranner, han i sit værk så udmærket har været i stand til at latterliggøre og fordømme.

I et radiointerview erklærede Dreyer uden betænkning: "Min eneste store lidenskab er filmen." Dette citat blev brugt som titel på interviewet, der blev offentliggjort nogle måneder senere. Fru Neergaard, der beundrede Dreyer, kommenterede det således: "Hans eneste store li-

*Erik Dreyer som ung. Til højre: Carl Th. som ung (ca. 1911).*

denskab? Hvad må hans kone og børn have tænkt om en sådan erklæring?"

### *Erik Dreyer*

Erik, hans søn, fødtes i februar 1923. Ifølge Ebba var det en temmelig sart og følsom dreng. Han var rodløs i treårsalderen, eftersom hans forældre dengang bosatte sig i Paris, hvad der kan have påvirket ham. Jeg ved ikke, hvornår og hvor han begyndte sin skoletid. Jeg formoder, det var hans mor, der lærte ham at læse og skrive – dansk, som forblev hans modersmål. Erik kunne fransk, men som en udlænding kan tale det. Skønt han tilbragte syv år i Frankrig, fra 1926 til 1933, var han aldrig i egentlig forstand tosproget. Det er lidet sandsynligt, at han havde kammerater. Hans mor var næppe i stand til at skaffe sig en omgangskreds ud over nogle danskere, der boede i Paris. Hans far var for optaget af sit arbejde. Hans søster var ti år ældre end han, så han har antagelig følt sig ensom og fremmed. At dømme efter den adressebog, fru Dreyer udfærdigede i Paris, søgte familien hjælp hos forbløffende mange læger.

Erik var knap ti år, da han blev vidne til en familiekrise, som jeg allerede har hentydet til. Faderen udviste en adfærd, som drengen havde svært ved at forstå. Carl Theodor kunne ikke holde ud at leve sammen med sin kone og datter mere og strejfede om i Paris' gader med Erik, som han holdt i hånden, lange strækninger uden mål. Til sin mors fireogfyrreårs fødselsdag, den 25 maj 1932, skrev Erik på dansk en endnu meget barnlig fortælling, der beviser, at han led under forældrenes konflikter.

Konflikter så skarpe, at han, da det nye skoleår begyndte i 1933, blev sendt på en kostskole i en forstad til København. Hans far og mor opholdt sig på skift i den lejlighed, de havde over for Thorvaldsen-museet, før de definitivt flyttede til Danmark igen i august 1934. To år senere kommer Erik i sjette klasse. Han er over tretten år, altså et år forsinket. Hans lærere bedømmer ham til at være intelligent, begavet, tiltalende, men ustabil og uordentlig (vidnesbyrd i en karakterbog). Tre år senere kommer han i 3. g. på Frederiksberg Gymnasium. Han er stadig ustabil og forbliver det som voksen. Hans lærere betragter ham som en god elev, men mener, at han "kunne gøre det bedre". Selv i fransk opnår han kun middelmådige karakterer. I sin opsats om Puck ser fru Dreyer tilbage og konstaterer, at Erik var melankolsk og beklager hans "alt for følsomme natur". Hans far foreslår, at de skal give ham en hund i fødselsdagsgave, da han fylder seksten. Den unge mand er henrykt, og efter et uheldigt forsøg (et stort, udisciplineret dyr, der vælter alt) vælger han en hun-terrier, som skal blive familiens maskot. Det danske Filmmuseum skulle blive tilsidesat i forbindelse med arven efter Dreyer på grund af denne hunhund.

På familiefotografierne ses Erik som en lidt sørgmodig ung mand, der er vokset for hurtigt og er bange for fotografen. Nogle år senere viser han sig smilende og fuld af charme. I juni 1942 består han studentereksamen. Takket være sin fars forbindelser ansættes han på avisen BT som regelmæssig medarbejder, skriver og offentliggør interviews, navnlig med forfattere, kunstnere og teaterfolk. Han opnår derved nogen selvtillid og får i 1945, toogtyve år gammel, udgivet en novellesamling på dansk, 'Charming Boy', som året efter udgives på svensk af Bonnier.

Samlingen er med sin pessimisme, karakteristisk for en generation, som voksede op under den tyske besættelse og oplever efterkrigstidens desillusion, ikke uden interesse. Erik Dreyer har i 1945 endnu ikke læst Camus eller Sartre, men atmosfæren i hans noveller er udpræget eksistentialistisk. De handler om depression, ensomhed, misforståelser, livsangst, vanskeligheden ved at tale med og forstå hinanden. De er skrevet af et talent, der allerede er sikker på sine egne evner; de udnytter personlige erindringer, barndoms- og ungdomsindtryk, steder (Paris, København, et sommerhus ved havet) og knap nok fiktive personer, hvortil det er let at genkende modellerne.

I samlingens første novelle, som har samme titel som bogen, er hovedpersonen en berømt cameraman, Max Rudolph, der har forladt Europa for at rejse til Hollywood, hvor han ikke finder opgaver, der er ham værdige. Det er nøjagtig polakken Rudolph Matés karriere. Maté, der fotograferede *Mikaël, Jeanne d'Arc* og *Vampyr,* der levede i eksil i 1934 i USA. Hans første kone var dansk, Paula Hartkopf (russerinden Povla i novellen). Både i virkeligheden og i den opdigtede historie svækkes konen af en slankekur og dør. I den samme historie forekommer en vis Grini, en omskrivning af Grinieff, en hviderusser, Dreyer forhandlede med i forbindelse med *Jeanne d'Arc.* Endnu mere påfaldende er en novelle med titlen 'Tre danskere i Paris': om en

lille dreng, hvis forældre ikke kan komme ud af det med hinanden. Faderen spadserer i byen med sin søn og tager ham med op i Eiffel-tårnet. De går tilbage til hotellet og finder moderen nedslået og fuld af bebrejdelser – hun overvejer skilsmisse. Denne dreng hedder Erik: indtrykkene er knap nok omskrevet og er ligefrem selvbiografiske.

Efter denne lovende debut, rosende anmeldt både i Danmark og i Sverige, udgiver Erik Dreyer mærkeligt nok ikke flere bøger. Nogle år senere skriver han et teaterstykke, der aldrig blev opført. Det er alt, hvad jeg har fundet af litterære forsøg i hans arkiver. Derimod skrev han hundredvis af artikler og interviews, i Danmark såvel som i udlandet.

I august 1945 er han den første danske journalist, der akkrediteres i USA efter befrielsen. Han gennemrejser begejstret landet og sender femogtyve artikler på mindst en side hver til dagbladet BT. Han prøver også at bane vej for sin far, der gerne ville arbejde i Hollywood. I efteråret 1946 skriver han, stadig til BT, reportager fra Holland, Belgien, Frankrig, England, Schweiz om deres situation efter krigen. I 1947 betror BT ham redaktionen af kultursiderne. Han anmelder film, aktuelle bøger, teaterstykker. Under et langt ophold i USA i 1948 stifter han bekendtskab med den nye amerikanske litteratur.

Da han er kommet tilbage til Danmark, skifter han til Politiken, en avis, der synes at tilbyde bedre arbejdsbetingelser. Han dækker de samme områder, og i en kort periode er han ansvarlig for det ugentlige farvetillæg, Magasinet. I 1958 foreslår det radikale dagblad Ekstra Bladet, hvor hans far halvtreds år tidligere offentliggjorde sine artikler om luftfartsvæsen, ham at blive dets korrespondent i Paris: det skal han blive i mindst en halv snes år, og han interesserer sig såvel for politikken som for kulturen og det sociale.

I begyndelsen af sin karriere løsriver Erik sig fra en far, som han beundrer for meget. I øvrigt er det endnu under den tyske besættelse, og Dreyer har travlt med optagelserne og klipningen af *Vredens dag*. Så forlader han Danmark, rejser til Sverige. Erik går i gang uden faderlige råd, han bliver ikke blot journalist, men også forfatter. Under sit første ophold i USA i 1945 søger han dog sin fars hjælp. I irritation har han lidt for hurtigt skrevet en opsigelse. Carl Theodor giver ham en lang og skarp formaning og forklarer pr. brev, hvordan han skal ordne sagen. I 1947 arbejder Erik sammen med sin far på manuskriptet til *Maria Stuart*. Dreyer junior, der officielt endnu bor sine forældre, har sandsynligvis igen stillet sig under faderens beskyttelse. Filmkunstneren har lang erfaring i journalistiske kredse og kan bruge sine forbindelser til gunst for sin søn. Selv om han er taktfuld nok til ikke at gøre det, forbliver han dog for Erik referencen. Denne har såvist svært ved at skabe sig et fornavn. En kvindelig fotograf, Ekstra Bladets korrespondent i Paris, kendte ham nøje. Da hun spurgte ham om hans slægtskab med *Jeanne d'Arcs* instruktør, nægtede han at have nogen tilknytning til ham. Først flere år senere opdagede den unge kvinde, at han havde løjet. I øvrigt lever Erik efter sin fars død et meget rodet liv og drikker ofte. Han synes at have mistet enhver grund til at leve og endog sin identitet. Han har sukkersyge, men plejer sig selv dårligt og uregelmæssigt. Efter moderens død i 1977 bliver denne fysiske og psykiske forfaldsproces stadig mere markant. Han opholder sig af og til i et sommerhus, han ejer i Jylland, men har ikke nogen fast bopæl mere. Han kører meget omkring i bil, besøger venner, bor på hotel, spiser meget dårligt, ryger for meget, og det bliver sværere og sværere for ham at gå. I december 1978 kommer han på julebesøg hos sin søster. Den 28. december om eftermiddagen finder hun sin bror liggende besvimet i badeværelset. Erik dør på hospitalet om aftenen uden at være kommet til bevidsthed. Han blev femoghalvtreds år. Han giftede sig aldrig, skønt han, som det kan ses i novellerne, følte sig tiltrukket af unge kvinder. Som tyveårig står Erik Dreyer dog som modsætningen til den romantiske helt: i hans tekster tænker ægteparrene kun på at blive skilt, de forlovede konstaterer deres uoverensstemmelser, de elskende er allerede holdt op med at elske hinanden. Dog var han på den tid knyttet til en ung skuespillerinde, Anita, der i 1945 rejser over til ham i USA og mener at høre til familien. Forbindelsen afbrydes: Erik er for ustabil og også for følsom. Han får andre, især i Paris – med en fraskilt ung kvinde, mor til to børn.

### *Gunni Dreyer*

Gunni giftede sig – af andre grunde – heller ikke. Hendes tilværelse er endnu mere trist end Eriks. Barndommen er dog fredelig hos en mor, hvis enebarn hun er, indtil hun er ti år. Ifølge hendes udtalelser betød flytningen til Paris opdagelsen af en ny verden, der vakte hendes nysgerrighed, hendes lyst til at lære noget og til at slutte venskaber. Hun indskrives på Dupanloups kursus: da hun knytter sig for meget til en udenlandsk elev, der som hun selv taler tysk, gør hun kun ringe fremskridt i fransk. Hun tages ud, så hun kan få særundervisning. Så behersker hun fransk perfekt. Hendes far ønsker, at hun skal lære engelsk, og rejser i 1928 til London og Oxford for at forberede sin datters ophold. Han tager hende med i september, hun er da femten år. Hendes ophold i Oxford afbrydes på grund af en begyndende lammelse i venstre arm. Skrækslagen bringer Dreyer hende tilbage til Paris, ledsaget af en af de franske læger i adressebogen, dr. Hutinel. Sygdommen, begyndelsen til en børnelammelse, bremses, og

*Gunni Dreyer fotograferet af Schneevoigt.*

Gunni kan igen bruge sin arm.

Så påbegynder hun med stor succes en teaterkarriere. Hendes navn og hendes fars forbindelser udgør en hjælp. Hun er charmerende og tilmed køn, med meget lyst hår, garconne-frisure, som moden krævede i begyndelsen af 30'erne, og taler flere fremmedsprog. I et interview i L'Intran i september 1933 fortæller hun, som var det en selvfølge, at hun har spillet roller i Tyskland: Hedvig i Ibsens 'Vildanden', i Max Reinhardts iscenesættelse; Suzanne i 'Le monde où on s'ennuie', et lystspil af Edouard Pailleron. Hun opnåede også små roller i franske film: *Huit jeunes filles en bateau* og *Le chanteur inconnu*, instrueret af Victor Tourjansky. I denne samtale virker hun ikke bare begejstret for skuespillerprofessionen, men også energisk, ambitiøs, sikker på sig selv.

*Gunni som voksen.*

På samme tid præsenterer en dansk avis hende for os som endnu mere uafhængig og frigjort fra konventionerne. Hun fortæller, at hun mod sine forældres vilje – de er rejst til Danmark – er forblevet i Paris, forsynet med en latterlig lille sum penge. Sammen med fem-seks kammerater, der er lige så fattige, accepterer hun bohèmelivet, nøjes med en sandwich købt på kredit i en bistro, tilbringer sine aftener på Montparnasse, sover under broerne. Hun får den idé at opsøge en parisisk skuespilforfatter, Jacques Deval[7], der var meget populær dengang, og deklamerer passager fra et af hans stykker, 'Mademoiselle', for ham. Deval engagerer hende omgående til sit næste stykke, 'Prière pour les vivants'. Således, konstaterer avisen, gjorde hun sig efter Tyskland bemærket på en fransk scene.

'Prière pour les vivants', opført på L'Athénée, gør hende kendt. Stykket skildrer en mands liv fra 1873 til 1933, omfatter syvoghalvtreds roller med cirka fyrre skuespillere. Gunni, der taler udmærket fransk med en antydning af accent, har rollen i det som en kvindagtig ung russer, "mytoman og dostojefskisk", som en anmelder skriver. Stykkets helt svigter i gymnasieårene den tillid, som denne unge mand har til ham. Denne, der er alt for følsom, begår til sidst selvmord. Publikum og kritikken bevæges over den måde, hvorpå Gunni identificerer sig med rollen og kan spille den "med en voldsom oprigtighed". Dette boulevarddrama får succes: i december 1933 er man nået til opførelse nr. 100.

Efter denne personlige succes synes hendes karriere sikret. Der oprettes et dossier om hende i det berømte Fonds Doucet, som Bibliothèque de l'Arsenal arver. Jacques Deval lover hende hovedrollen i en film, han skal instruere, og hvortil han har skrevet manuskript: Club de femmes. Han erklærer over for en dansk journalist: "Hun er fremragende, og jeg venter mig meget af hende. Hun har afgjort talent – og er så energisk! Denne spinkle unge pige formåede at spille den anstrengende rolle på trods af vedvarende feber, der tvang hende til at blive i sengen lige til det øjeblik, hvor hun måtte stå op for at begive sig til teatret. På premiereaftenen havde hun 39 graders feber."

En lovende debut, men en katastrofe kuldkaster karrieren. Gunni Dreyer forgabede sig i en populær skuespiller, fransk og meget kendt, ifølge Ralph Holm. Er det Deval selv? Det er ikke umuligt[8]. Forholdet varer ikke ved: for ham er der antagelig kun tale om en flygtig idyl med en sød udlænding. For Gunni derimod får det frygtelige følger: psykologisk, da hun konstaterer, at hun er blevet narret, og fysisk, for denne elsker har smittet hende med syfilis.

De lægemidler, man kendte dengang, kviksølv eller vismutsalt, er ikke særlig effektive. Penicilin dukker først op efter krigen, ti år for sent for Gunni. Sygdommen fremkaldte ubodelige skader. Hun hentyder til dem i 1986 under et besøg. Hendes forældre rejste tilbage til København, men hun blev i Paris for at fortsætte sin teaterkarriere. En lidelse, som hun ikke ville fortælle mig navnet på, tvang hende til at vende tilbage til Danmark. Hendes onkel Jens Ervø (gift med hendes mors søster) hentede hende i efteråret 1934 eller i begyndelsen af 1935, sandsynligvis da syfilisen var i anden fase. Det var ikke længere muligt at skjule sygdommen, den krævede omgående behandling.

Det tredje stadium viser sig i 1945-1948. Ifølge fru Neergaards udsagn er denne periode meget anstrengende for familien og for den syge, der bor hos sine forældre. Som følge af en langsom nedbrydningsproces, der angriber de vitale organer og hjernen, er Gunni blevet irritabel, aggressiv, ja endog voldelig. Udrustet med en køkkenkniv forsøger hun at kaste sig over sin far med et måske ubevidst ønske om at dræbe ham. Under disse anfald søger Dreyer for at undgå Gunnis raseri tilflugt hos en nabo, fru Busch, en officersenke. I længden er situationen uholdbar. Den syge indlægges på det psykiatriske hospital i Oringe, på Sydsjælland nær Vordingborg, hvor Dreyer fem år tidligere har optaget udendørsscenerne til *Vredens dag*.

Hospitalets cheflæge forskansede sig bag lægers tavshedspligt og ville ikke give mig den mindste oplysning om Gunnis ophold, end ikke datoerne. En sygeplejerske husker derimod, at Dreyer, da han igen befandt sig i Vordingborg for at optage Storstrømsbroen, besøgte sin datter. Det var altså i sommeren 1948. Den samme sygeplejerske tilføjer, at Gunni var meget urolig og opfarende, og bekræfter en oplysning, jeg havde fået af Beate Neergaard: i Oringe blev den unge kvinde underkastet en lobotomi.

Dette indgreb, der var meget værdsat dengang, navnlig i Danmark, som mirakelmiddel mod psykiske forstyrrelser, består i at bore to huller i den øverste del af kraniet.

*Den unge Gunni med sin mor og far på rejse.*

Ved hjælp af en skalpel snitter man inde i hjernen de nervefibre, der forbinder de to hjernehalvdele, over. Patienten bliver igen mere "normal", mindre aggressiv, får tilsyneladende sin omgængelighed tilbage. En normalisering, der foretages på bekostning af en personlighed, som forandres totalt, er den højst kritisable følge af lobotomi. Den syge kan ikke genkende sig selv mere, bliver apatisk, sløv, ufølsom, hukommelsessvækket, ude af stand til at tage initiativer, uden spontaneitet. Hans eller hendes liv bliver næsten vegeterende.

Gunni Dreyer var i den tilstand, da jeg lærte hende at kende. Hun havde ikke længere noget intellektuelt liv, læste kun illustrerede ugeblade, der lå i en stabel på dagligstuebordet. Hun konverserede mat med neutral stemme, hendes ansigt var upåvirkeligt, udtrykte ikke nogen spontan følelse. Nu og da strammede hun med en nervøs bevægelse sin blusekrave om halsen, som om hun gøs af en indre kulde. Hendes ophold i Oxford, Eriks helbred, moderens død, intet emne udløste hendes følelser. Når hun svarede, var det med klicheer, som en robot, på en ejendommelig kold og uengageret måde – manglende kontakt med følsomheden netop fremkaldt af lobotomien.

Det må have været en forfærdelig prøvelse for forældrene. En begavet datter, hvis forhåbninger er knust, som er angrebet af en smitsom sygdom, kaldt "vanærende", og som lobotomien har reduceret til et spøgelse. For at være retfærdig over for Dreyer må det siges, at hvis han virkede tilintetgørende på sine nærmeste, så blev han tilintetgjort af den meningsløse vanskæbne, der ramte hans datter. Som i hans film var kvinden det uskyldige offer for en kynisk og ansvarsløs. Gunnis ulykke er som Josefine Nilssons. I begge tilfælde kunne han protestere indvendigt, men han måtte, afmægtig og bedrøvet, acceptere skæbnen.

Mærkeligt nok klarede Gunni sig bedre, end jeg havde troet, efter sin mors død i 1977. Jeg har tit spurgt mig selv, om ikke forældrene i overdreven iver beskyttede hende for meget. Til min store overraskelse holdt hun lejligheden i stand uden i øvrigt at ændre noget i den, gik på indkøb, klædte sig om, når jeg skulle komme på besøg, kom af og til læbestift på læberne, lavede te til mig eller tilbød portvin med flødeskumskager, som hun holdt meget af. En gang om året, helst om sommeren, tog hun på ferie, en charterrejse arrangeret af et bureau, og tilbragte to-tre uger på Rhodos eller Mallorca. Hendes interessesfære forblev dog af rent materiel art. Efter sin brors og sin tante Ingeborgs død levede hun meget ensomt[9].

Hendes sygdoms udvikling er sikkert blevet standset i 1948-1949 under hendes ophold i Oringe takket være penicilin. Men virkningerne af lobotomien var uoprettelige. Dog døde hun sandsynligvis af et hjerteanfald. Hendes naboer hørte hende ikke gå rundt mere, og der var ikke lys i lejligheden om aftenen. Man troede, hun var taget på rejse, som hun plejede om sommeren, uden at give besked til nogen. Efter nogle uger blev man urolig, så meget mere som der kom en unormal lugt fra lejligheden. Politiet, der blev underrettet, åbnede døren. Gunni var død og liget i opløsning. Det var den 25. august 1990. Begravelsen fandt sted den 6. september, fire personer var til stede: hendes advokat, Filmmuseets direktør, en kvindelig nabo og jeg selv.

Hun testamenterede alt, hvad hun ejede, og den formue, hun havde arvet efter sine forældre, til Dyreværnsforeningen. Hendes advokat havde flere gange gjort hende opmærksom på, at det var unaturligt ikke at testamentere disse penge til Det danske Filmmuseum, eftersom de var frugten af hendes fars arbejde. Men Gunni havde været ubøjelig. Var det for hende en form for protest mod en faderfigur, der blandede sig for meget, og som hun i visse henseender afskyede? Hver gang vi havde lejlighed til at tale om hendes far, mente jeg at opdage en mærkelig blanding af beundring og kulde, hengivenhed og had. Det blev Dyreværnsforeningen, der til minde om hunden Puck arvede forældrenes formue på næsten to millioner kroner. Den samme forening tømte lejligheden. Jeg havde bedt om at måtte være til stede, for at Filmmuseet kunne redde bøger, papirer, fotografier, etc. På grund af stanken og nødvendigheden af en omgående desinfektion blev der desværre handlet for hurtigt. Jeg fik ikke besked i tide, så visse dokumenter, fotoet af Josefine Nilsson, privatbreve, er definitivt forsvundet. Næsten hele lejlighedens indhold, møbler effekter, bøger, reproduktioner genstande, blev sat til salg på auktion, uden at jeg kunne gribe ind. Marskandisere og antikvarboghandlere købte partivis til latterligt lave priser alt det, der havde udgjort rammen om Dreyers liv eller været hans arbejdsredskaber.

Det eneste møbel, jeg kunne redde ved selv at erhverve det, var det palisanderskrivebord, hvorpå Dreyer havde skrevet sine sidste

manuskripter. Senere fortrød jeg bittert, at jeg ikke havde købt seks kasser bøger, hele bogsamlingen. Under auktionen, da jeg hørte prisen stige, kapitulerede jeg. Det danske Filmmuseum kunne redde de fleste af disse værker, men til en pris, der var næsten gange hundrede gange højere. Alle samlingerne er nu fordelt tilfældigt, og der er ingen spor af Dreyers familieliv mere. Selvfølgelig ejer vi filmene: de er arven efter den mand, offentligheden kendte. Arven efter privatmanden findes ikke mere.

Det er det, der er patetisk i hans liv: de to sider af det

var ikke sammenfaldende. Den mand, offentligheden kendte, opnåede, mens han var i live, nogen anerkendelse. Selv var han aldrig i tvivl om sine films værdi. Hans privatliv var derimod en serie mere eller mindre sørgelige nederlag.

Det er denne ubarmhjertige dualisme, Birgitte Federspiel skimter, da hun under optagelserne af *Ordet*, hvor hun spiller rollen som Inger, opdager, at der bag instruktørens diskrete smil – han er tilfreds med dagens arbejde – gemmer sig "fortvivlelsen hos et væsen, der har lidt meget"[10]. Carl Nilsson, den utrøstelige, fandtes uophørligt sammen med Carl Dreyer, den henrykte skaber.

*Oversættelse: Albert Wiinblad*

(1) Cf. "Les années noires de Dreyer", Cinémathèque nr. 4, 1993.
(2) Ebbe Neergaard, En filminstruktørs Arbejde, København, Atheneum Dansk Forlag, 1940. Og Ebbe Neergaards bog om Dreyer, København, Dansk Videnskabs Forlag, 1963.
(3) Hun har altid været tillidsfuld og generøs over for mig, overladt mig sine noter og dokumenter om Dreyer og fortalt mig sine erindringer og indtryk. Vigtige oplysninger, som jeg har fået på den måde, er blevet bekræftet af andre vidner, som kritikeren Bjørn Rasmussen eller en bibliotekar ved Frederiksberg kommune – denne havde ved forskellige lejligheder hjulpet Dreyer med at finde frem til bøger.
(4) Carl Theodor Dreyer, né Nilsson, Editions du Cerf, Paris, 1982.
(5) I sit private arkiv opbevarede Dreyer omhyggeligt en kuvert med påskriften: (fotos) fra Afrika. I den befandt der sig femogtyve fotos i lille format, temmelig uskarpe, formentlig taget med et billigt apparat. Af disse femogtyve billeder, hvoraf flere er uden interesse (fotos af måger, f.eks.), viser ti den smukke fru Craveri under forskellige omstændigheder og i forskellig påklædning, og endog i badedragt (på skibets bro på vej til Somalia). Dreyer interesserede sig tydeligt nok for hende.
(6) Man kan ikke lægge for stor vægt på det brud i Dreyers liv, som hans ophold i Frankrig repræsenterer. Fra 1918 til 1930, altså på tolv år, indspiller han ikke færre end ti film. Hans karriere er international, med danske, svenske, tyske og franske produktioner. Efter sin hjemkomst til København i 1934 befinder han sig i eksil i sit eget land. I løbet af femogtredive år får han kun lov til at instruere tre film (plus en i Sverige). Ingen af hans projekter for udenlandske producenter bliver til noget, som om hans navn fra da af figurerede på en sort liste.
(7) At Gunni Dreyer henvender sig til Jacques Deval kan ikke udelukkende tilskrives tilfældet. Nogle år tidligere havde hendes far tænkt på at filmatisere et stykke af Deval, Une faible femme, hvori Falconetti havde spillet hovedrollen på scenen.
(8) Jacques Deval, søn af direktøren for Théâtre de l'Athénée, havde ry for at være en frygtelig pigejæger. Céline kendte ham og var adskillige gange sammen med ham. I 1934, kort tid efter opførelse nr. 100 af Prière pour les vivants, var de begge i Hollywood, hvor Deval "førte et muntert liv". Senere skrev Céline om ham: "Vi boede sammen i flere måneder, han, jeg og HANS kvinder, for han fører et nabob-liv à la Alexandre Dumas." (Cf. Francois Gibaut: Céline, bind 2, 1932-44 Délires et persécutions, Mercure de France, Paris 1995, s. 95). Gunni Dreyer var for sit vedkommende ifølge Ralph Holm på én gang meget fri og naiv i sin adfærd. For en Deval kunne hun være et let bytte.

*Ung, smart pige – Gunni Dreyer.*

(9) Jeg tror, jeg var den eneste, der fra tid til anden besøgte hende og talte med hende. Hun accepterede, at jeg kom, men ikke en eneste gang tog hun initiativet og ringede til mig. Da jeg forærede hende min bog om hendes far, viste hun ingen nysgerrighed, og vi talte aldrig om den igen. Jeg er overbevist om, at hun ikke læste den.
(10) En udtalelse optaget til et program om Dreyer i anledning af 25-året for hans død, udsendt af Danmarks Radio den 24. marts 1993.

Køb den hos din boghandler. **Pris kr. 309,00**

Dansk Biblioteks Center

## *PROLOG*

### *At stå ved eller at have i baghånden...*

Det billede fra Palladiums foyer, som offentliggøres sammen med denne artikel, har forbindelse med traumatiske erindringer.

Nu, da jeg genfandt det, har jeg fortrængt det meste. Jeg havde skjult fotoet godt, men alligevel vidste jeg udmærket i hvilket album, det befandt sig. Bag på det står der "Mass Foto" og jeg var dengang i juli 1952 helt sikker på, at jeg skulle fotograferes til et dagblad af en pressefotograf – BT, forekom det mig. Har min far og mor eller Palladium simpelthen snydt mig?

Jeg anede ikke hvem Fy og Bi var, udover at det var nogen, der havde betydet utrolig meget igennem et par generationer og nu ikke havde samme magt over sindene. Den lange var min morfar... Jeg skulle altså i avisen på grund af ham. Min angst og respekt for "avisen" var umådelig. Jeg ville aller helst i avisen på grund af mig selv. Min mor havde vandkæmmet mig og far havde garanteret stået samtykkende ved det store spejl i entreen, efter at de havde besluttet, om jeg skulle have matrostøjet på eller blot matrosbukserne og hvid skjorte med butterfly. I dag – som billedredaktør – ville jeg kyle billedet i papirkurven, men jeg følte det dengang som et absolut personligt nederlag, at det aldrig kom på.

Jeg var ikke god nok og jeg var kun emne fordi min bedstefar var en kendt person. Jeg ville aldrig benytte mig af ham mere. Jeg skulle nok blive kendt selv og lave film om Christian IV... og så kørte fortæksterne med mit "name above the title" og jeg drønede vandkæmmet og med butterfly med min fars Ford T ind i garageporten, der lå i bunden af vor dybe haveskråning. Begge armerede trædøre blev smadret, jeg fik et chok og blev hentet hovedrystende ud i gråd og følte mig uendelig klodset. Nederlaget blev definitivt: *Her er vi igen* fik premiere uden at lille Carl blev omtalt eller vist som billede i BT. Jeg hadede min bedstefar. Jeg evnede ikke at gøre mig bemærket og folkeelsket på egen hånd. Ikke desto mindre syntes jeg selv, jeg var noget ganske særligt.

# *FY OG BI*

*Af Carl Nørrested*

*På billedet herover ser De den unge Carl Nørrested, barnebarn af Fyrtårnet. Og her følger beretningen om en berømt bedstefar, der som den ene halvdel af makkerparret, Fy og Bi, tog hele verden med storm.*

Først da klassens kendteste pige, Mie fra 'Far til fire', udtalte, at hun kun ville have noget at gøre med 'nummer 1', tog det retning. Gad vide om hun ikke af sin ambitiøse mor havde fået at vide, hvor vigtige mine aner var? Jeg kom som klassens periodiske nummer et til at sidde ved siden af hende og skummede over af en retningsløs libido.

Det endte tragisk; både hun, hendes mor og mormor foretrak Guld Harald. Rudi og jeg så Cousteaus *Den tavse verden* til en eftermiddagsforestilling i Saga. Det forekom mig symbolsk, tættere kom vi aldrig på hinanden.

Hvorfor ænsede jeg ikke hendes lillesøster? Fordi hun ikke var kendt? Hun udviklede sig derefter til Annisette. Se – indrømmet – jeg var jo simpelthen ikke kvik nok.

Derpå dæmpede jeg alle relationer til mofar, indtil min matematiklærerinde på eget initiativ fortalte den stramme beskikkede censor, at jeg var Fyrtårnets barnebarn. Så fik jeg Mg+ for en præstation der lå under dumpegrænsen. Mon ikke man skulle beholde bedstefar i baghånden? Hver gang jeg har forsøgt mig kunstnerisk, kalder jeg mig Carl Sch. Nørrested.

## *Etablering: Nordisk Films Kompagni*

Lau Lauritzen stod for næsten hele Nordisk Films farceproduktion fra 1914, hvor han afløste Christian Schrøder, der siden 1912 havde instrueret farcer med sig selv i hovedrollen. I løbet af 1912-13 inddrog Schrøder det komparseri, der senere skulle blive karakteristisk for Laufarcen: Lauritz Olsen, Oscar Stribolt, Olga Svendsen, Frederik Buch og Carl Alstrup. Christian Schrøder er en vigtig forudsætning for Lau Lauritzens borgerlige komedier. Carl Schenstrøm stødte først til dér efter Laus instruktørdebut og havde ellers kun birollestatus i Nordisk Films Kompagnis dramatiske film.

Lau debuterede som skuespiller for NFK i *Christian Schrøder i Panoptikon* (10), som manuskriptforfatter med *Ekspeditricen* (Instruktion: August Blom 1911) og derpå som instruktør af Frederik Buch-/Oscar Stribolt-komedien *Moderne Ægteskab* (Pr. 15. 3. 1915 – 340 meter). Christian Schrøder blev siden knarvorn far til de søde piger i flere Fy og Bi-film.

Af Laus 36 instruktioner for NFK indtil 1915, spillede Carl Schenstrøm med i de ni. Af Laus 165 produktioner for NFK mellem 1915 og 1919, spillede han med i 55.

Schenstrøm rangerede i andet plan på Nørrebros Teater fra 1903 og fungerede der som sådan 20 år fremefter. For at supplere sin beskedne gage, blev han skuespiller på NFK. At han skulle have debuteret i Viggo Larsens *Barnet som Velgører*

*Lau debuterede som skuespiller i "Panoptikon" (10) med Christian Schrøder. Her ses sidstnævnte på stolen og førstnævnte med fjer i hatten og lut i hånden.*

(Pr. 3. 12 1909) findes der intet sikkert belæg for. Ejheller fremgår det af de ca. 200 m, der er bevaret af Christian Schrøders Frederik Buch-farce *Buch i Trøjen* (Pr. 14. 3.1913 219 m), at Schenstrøm der skulle have haft sin farcedebut. Han forekommer faktisk slet ikke. Schenstrøms farcedebut sker rimeligvis under et gæstespil hos Kinografen i *Bøffen og Bananen* (Pr. 14. 8. 1913) i samspil med Holger Pedersen (Grissemand) og Gunnar Helsengreen. Derefter kom han tilbage til NFKs dramatiske produktioner stadig med birollestatus, følger farcegruppen med Sofus Wolders *I Kammerherrens Klæder* (Pr. 6. 3. 1914), veksler derpå mellem dramatisk produktion (bl.a. for Lau Lauritzen i *Det blaa Vidunder* – 1914) og farcer hos Wolder, A.W. Sandberg og opnår endelig stjerne status i farcesammenhæng hos Lau med en parodi på *Den hvide Slavehandel, Den kulørte Slavehandler* (Pr. 18. 12. 1914).

Lauritzen kombinerede effektivt den borgerlige komedie og farcen. Han betyder internationalt en del i udviklingen fra kort farceform til featuretraditionen.

Aage Bendixen blev indlemmet i NFKs farceteam omkring 1918. Bendixen blev effektivt parret med Schenstrøm i den borgerlige komedie *Væddeløberen* (1919 – 315 m), modelleret over fablen om haren og skildpadden, hvor Schenstrøm er en fanatisk sportsidiot og Bendixen en livsnydende barber, som vinder løbet og filmens søde pige.

Med mere konsistens blev de samme år introduceret som vagabonder med birollestatus i *De keder sig paa Landet* omkring Lauritz Olsen, Frederik Buch og Oscar Stribolt. Vagabonder hører til filmens urbilleder, hvor de forekommer mere humane end de udstødte sigøjnere og tatere, der metaforisk truede borgerskabet ved ligefrem at røve dets børn. En vis vagobonderen indgik i håndværkeruddannelsen,

*Herover: Lau Lauritzen som skuespiller (i midten) i "Chartollets Hemmelighed" (13) – han er filmens skurk. Herunder: Carl Schenstrøm som "Den kulørte Slavehandler" (14).*

*Stillers "Alexander den Store" (17) bygget over Gustav Esmanns lystspil af samme titel. Madsen var engageret som klovn (Lilla Jönsson) på Cirkus Orlando i Stockholm sommeren 1917. Madsen (tv) er således Stillers opdagelse som filmskuespiller. I midten Stina Stockenstam.*

hvor Schenstrøm selv havde været "på valsen" i Tyskland og der havde mødt sit eget forbillede (jvf. "Fyrtaarnet Fortæller"). Det var denne vaganttype der opnåede populær status på kontinentet og i Danmark – jvf *Die lustigen Vagabunden* (13) og Skandinavien-produktionen *Lumpacivagabundus* eller *Haandværkersvendens Eventyr* (april 1912). Vagabonder figurerede som gemytlige komedietyper hos både Holger-Madsen, A.W. Sandberg og Lau Lauritzen på NFK. *De keder sig paa Landet* antyder måske nok en serie-produktion i og med at Schenstrøm og Bendixen i NFKs tekstprotokols rolleliste figurerer som hhv Langemand og Lillefinger.

## *Fy & Bi, Palladium*

Men NFK var på vej ned. 1920s produktion udgjorde kun 1/5 af 1919s – og heraf ingen farcer. Det konkurrerende svenske firma Palladium, der producerede i Danmark, havde lutter fiasko både med dramatiske film af Robert Dinesen og farcer af Hjalmar Davidsen. De var begge udvandrere fra NFK og i 1920 fulgte Lau, Bendixen og Schenstrøm.

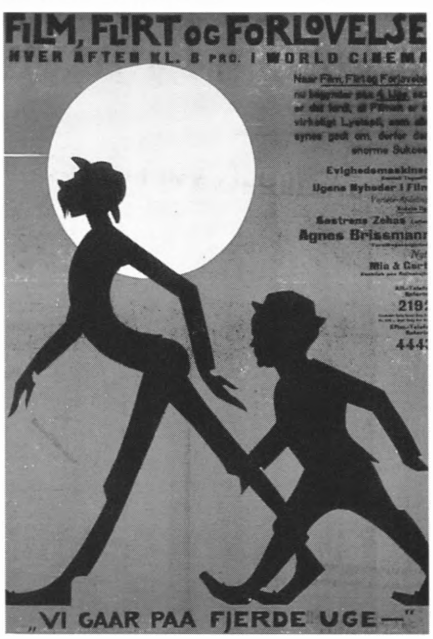
På Palladium blev vagabondparret – nu benævnt Fyrtårnet og Bivognen/Fy og Bi – rendyrket, for ikke at sige udpint, efter dets første formidable succes *Landsvägsriddare* (Tyvepak 1920 – pr. World Cinema 24. 1. 1921, 785 m). Forinden havde Lau dog nået at lave fire almindelige borgerlige komedier – heraf een med Schenstrøm (*Vil De være min Kone – i Morgen?*). Derefter blev Svensk Palladium solgt til Svend Nielsen og Lau Lauritzen. Lau tog med Fy og Bi springet fra 2 eller 3-reelers til featurelængde og opgav de almindelige borgerlige komedier: *Landliggeridyl – Vandgang* (555 m), *Sol, Sommer og Studiner* (871 m), *Film, Flirt og Forlovelse* (965 m) blev alle produceret 1921 i nævnte rækkefølge, men udsendt i omvendt rækkefølge. Bendixen blev brutalt udskiftet med cirkusklovnen Harald Madsen i *Sol, Sommer og Studiner. Film, Flirt og Forlovelse* (Pr. 17. 10. 1921,World Cinema) betegner faktisk det definitive gennembrud. Det kan tydeligt spores via denne films lancering. Den verdenskendte plakatkunstner Sven Braschs plakat viser et karikaturportræt af Oscar Stribolt og lancerer faktisk filmen som en Oscar Stribolt-farce. Men 14 dage efter fik filmen en ny plakat med Fy og Bi's snart efter verdenskendte silhouetikonografi – og nu lanceret som en Fy og Bi-film. Det var en ikonografi, som blev genoptaget ca. 50 år efter af NFK til den ligeså ærkedanske Olsenbande.

Harald Madsen havde fulgt Cirkus Miehe siden konfirmationsalderen og blev medlem af Miehes klovntrup i 1915. Madsens eneste filmerfaring var en rolle i Mauritz Stillers fjollede dansk-inspirerede farce *Alexander den Store* (1917).

## *Palladium 1921-1940. Fra internationalisme til afvikling*

Dansk Palladium fremelskede i sjælden grad en standardvare med intensiverede productionvalues igennem hele stumfilmsperioden. Der var ingen slinger i valsen næsten alt drejede sig om Fy og Bi. 14 titler i featurelængde til 1925, dvs ca. 4 features pr. år. I 1923 et par ekstra

*Een film – to plakater.*



lystspilinstruktioner til Gerhard Jessen og en enkelt til Laurids Skands – og så var de ude af billedet. Kortfilmproduktionen blev varetaget af et selvstændigt selskab ledet af Richard Lund og H.F. Rimmen – og der produceredes ingen småfarcer.

Fra 1922 ejede tyskeren Lothar Starck de europæiske rettigheder til Fy og Bi – fraset Skandinavien og han fordrede netop mindst 4 store Fy og Bi-produktioner pr. år og pressede på for at få dem overdraget til bedre europæiske instruktører. Han kom i direkte opposition til Svend Nielsen og Lau Lauritzen i forhandlingerne med WESTI omkring et europæisk antiamerikansk filmmonopol, der skulle baseres på udnyttelse af Lars Hanson, Jenny Hasselquist, Fy og Bi. Alle de øvrige potentialer havde allerede etableret sig for fast og stabilt i udlandet (Garbo, Stiller, Sjöström og Asta Nielsen).

Lothar Starck opgav sine Fy og Bi-rettigheder 1925 og kastede sig straks ud i et retsopgør med Palladium. Svend Nielsen havde heller ikke udelukkende interesse i Lau plus Fy og Bi længere. I 1925 forsøgte han sig eksempelvis med Dreyers andet danske gennembrud *Du skal ære din Hustru*. Samtidig med at Lau var igang med forberedelserne til *Don Quixote*, indgik Nielsen aftale med Urban Gad, som efter sin hjemkomst fra Tyskland 1922, havde haft bevillingen til Grand Teatret, om både at skrive og instruere en bevidst gammeldags Fy og Bi-film *Lykkehjulet*, hvilket bestemt ikke behagede Lau Lauritzen. Filmen fik succes, men Urban Gad fik ikke lov til at lave yderligere Fy og Bi-film. 1926 måtte han nøjes med en komedie med Kate Fabian, Lauritz Olsen og Erling Schroeder, som imidlertid blev skrinlagt. Det blev Gads sidste filminstruktion.

Lauritzen havde forøget Fy og Bi-filmenes productionvalues ganske voldsomt og rimeligvis har det medført uoverensstemmelser Lau og Nielsen imellem. Da Lau ikke kunne opfylde Starcks produktionskvote under forberedelserne til *Don Quixote* (26) begyndte udenlandske instruktører fra 1925 at overtage parret. Den første var svenskeren Gustaf Molander med *Polis Paulus Påskasmäll.*

## *Sig det i toner*

Indtil deres tonefilmsgennembrud i Danmark lavede Fy og Bi to svenske, en østrigsk, en tysk og to engelske film. I Tyskland og England kom de ligefrem med i tidlige lydfilmforsøg (*Alf's Carpet* – 1929 og *Tausend Worte Deutsch* – 1930). I 1930 lod Nordisk Tonefilm optage en prøvefilm på 94 m med Fy og Bi. Lau satte sig imod tonefilm med parret: *Pas paa Pigerne, Krudt med Knald* og *I Kantonnement* fra perioden 1930-31 blev alle udsendt som stumfilm. Først november 1932 produceredes en uopfindsom tonefilmsremake af den første film, hvor de havde indtaget de egentlige hovedroller: *Han, hun oq Hamlet* (22).

Lau og Nielsen har formodentlig kunnet enes om at fremtidens tonefilmskomikerpar skulle være Ib Schønberg og Arthur Jensen, som Lau introducerede med stor succes og med rejsens fascination i *Barken Margrethe* (34). Siden kom han aldrig til at instruere Fy og Bi. De fortsatte med formindsket succes i udlandet – primært Tyskland, for at afslutte karrieren på Palladium i Johan Jacobsens debutfilm *I de gode gamle Dage* (Pr. 9. 8. 1940).

*Hovedpersonen, Axel Hultman, er hverken med på de svenske eller danske plakater til filmen "Landsvagsriddare"/"Tyvepak", her er den danske version, der kun viser parret – dog unavngivent.*

## *EPILOG*

Palladium fik den katastrofale idé med jævne mellemrum fra 1952-79, at genoplive Fy og Bi ved at synkronisere og beklippe de gamle film. Desværre skånede man ikke originalnegativerne.

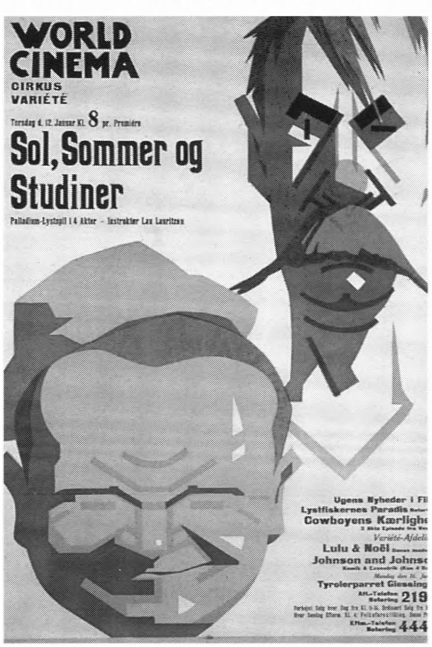
Nu står vi for at skulle genopdage de kvaliteter, der engang har været.

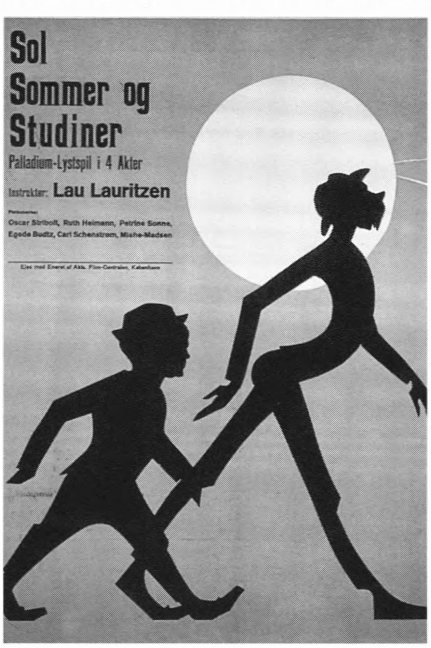
*Vester Vov Vov* er som fattigmandsudgave af *Guldfeber* ikke det bedste udgangspunkt, men det er da en begyndelse.

Det skadede ikke, om det skete med lidt mere entusiasme fra Filmmuseets side.

**Litteratur:**

Carl Schenstrøm: Fyrtaarnet fortæller (Hagerup 1943). Marguerite Engberg: Fy og Bi (Gyldendal 1980).




*"Sol, Sommer og Studiner": To forskellige plakater. En med silhouet og en med portrætter af Fy og Bi, der nu var folkeeje. Disse plakater udsendtes samtidig.*

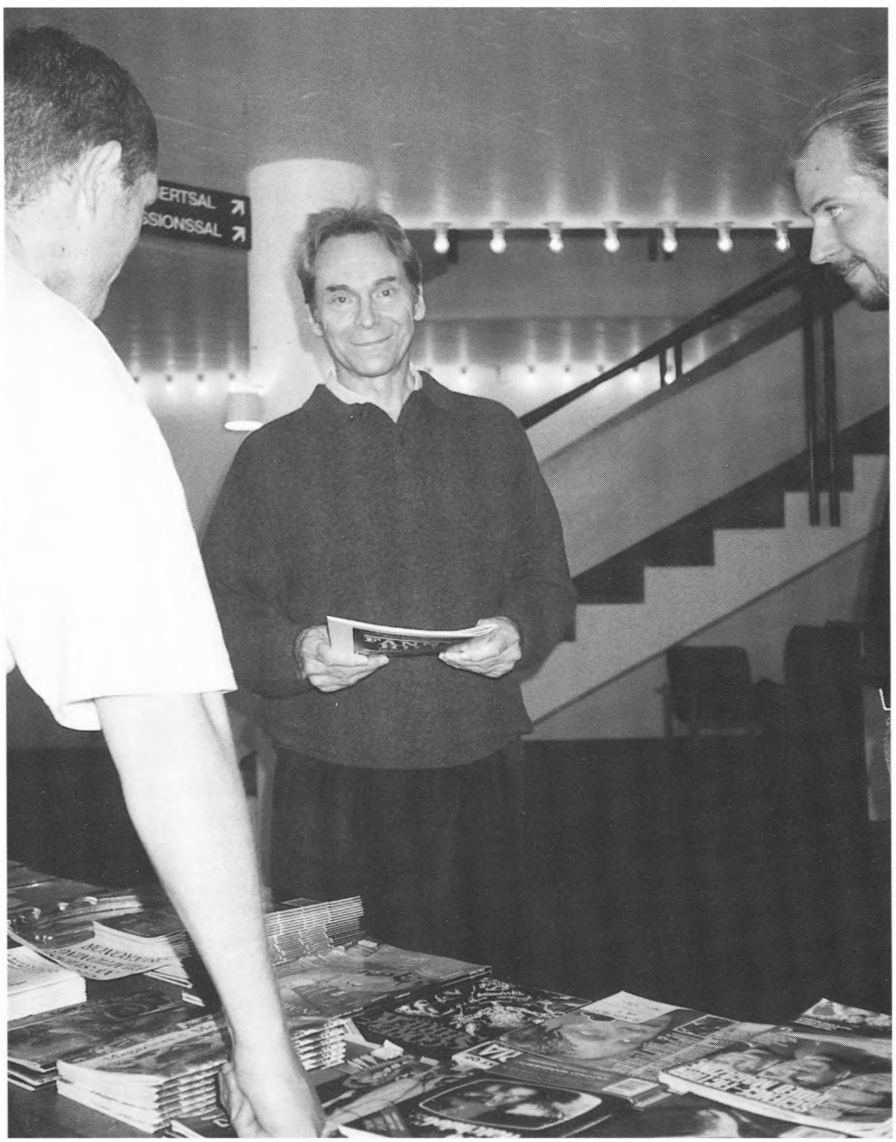
# *Jack Hill & The Jezebels*

*Alle kultfilminteresserede amerikanere kender Jack Hill, og i Europa har han også en trofast fanskare. Da han i efteråret '95 besøgte Fantastisk Film Festival i Lund benyttede Måns F. G. Thunberg lejligheden til at få en snak med instruktøren, der bl.a. viste kultklassikeren 'Switchblade Sisters', som i øvrigt snart udkommer på video. Og med Thunbergs betragtninger over henholdsvis instruktør og film kan nye fans træde ind i Hill-universet her:*

*af Måns F. G. Thunberg*

Jack Hill er en mand med mange besynderlige film og genrer på samvittigheden. Han har arbejdet for Roger Corman; lavet film med Francis Ford Coppola; indspillet film i Hollywood, Tyskland, Canada og Filippinerne. Han har instrueret de legendariske skrækfilmskuespillere Lon Chaney Jr. og Boris Karloff – og det var ham, der opdagede de to lysende skuespillertalenter Sid Haig og Pam Grier. Han har været med til at starte to forskellige trends indenfor filmmediet: WIP (women-in-prison movies) og den kvindelige 'blaxploitation' genre (kommerciel filmisk udnyttelse af sorte kvinder og deres problemer). I 1973 stod han sågar for en af årets mest sete film, *Coffy*, der er en af Quentin Tarantinos yndlingsfilm.

Selvom Jack Hill forblev aktiv i filmindustrien frem til 1982, så blev *Switchblade Sisters* (75) hans sidste film som egentlig instruktør. Også denne film kan nævnes i forbindelse med Tarantinos navn, idet den snart udkommer på video gennem hans nye selskab.



## *Barske piger*

*Switchblade Sisters* hed egentlig *The Jezebels*. Oversat betyder 'jezebel' noget i stil med 'en skamløs kvinde' – vel en noget bedre titel end 'springkniv søstrene'? Ideen til filmen kom fra producenten, John Prizer, der året forinden også producerede Hills sexkomedie, *The Swinging Cheerleaders*. Ved hjælp af en saftig

titel og et udkast til, hvordan filmplakaten skulle se ud, lykkedes det Prizer at skaffe penge fra diverse mindre filmdistributører. Han hyrede en manuskriptforfatter til at skrive en bandefilm - dvs en film om forskellige ungdomsbander, og Jack Hill blev spurgt om han ville instruere. Hill var imidlertid ikke særlig vild med manuskriptet, og han foreslog et par drastiske ændringer. En af disse var, at de voldsomme, unge mennesker skulle være kvinder - ikke mænd, som manuskriptet oprindeligt havde lagt op til. Det blev Fran Mayer, der foretog omskrivningerne til det endelige manuskript. Med et budget på 250.000 dollars og en indspilningsperiode på 18 dage blev filmen så lavet. Og originaltitlen, *The Jezebels*, henviste til pigebandens navn.

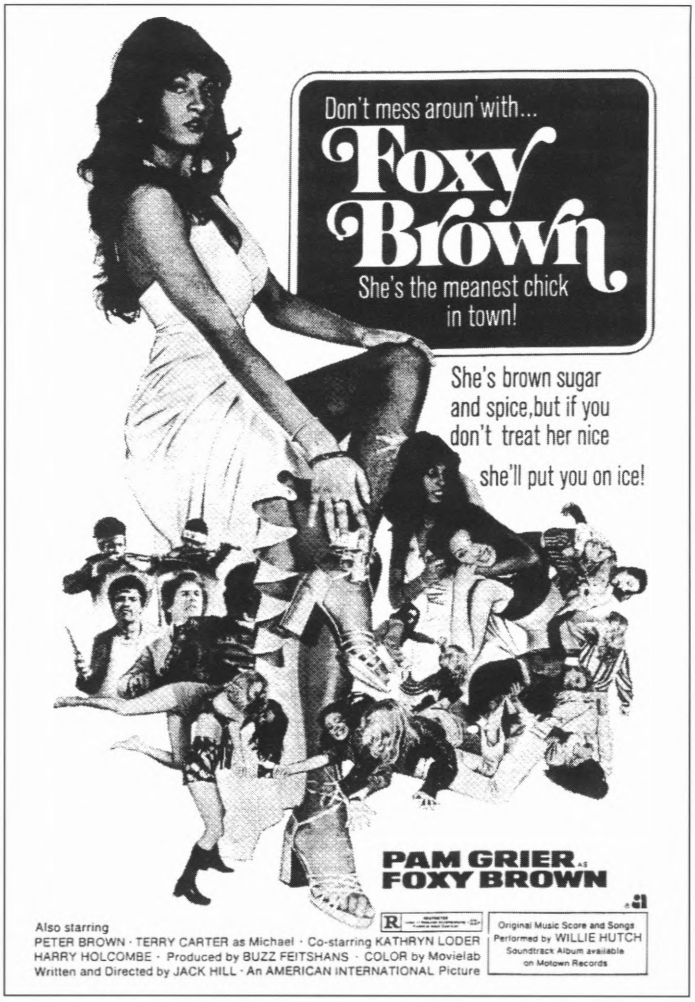
I hovedrollerne som 'Lace' og 'Patch' ses Robbie Lee og Monica Gayle. Lee havde året forinden spillet med i Steve Carvers sexede Bonnie & Clyde-film: *Big Bad Mama*. Og Gayle havde sin erfaring fra nøgenfilmen, *Take It Out in Trade* (70), der var instrueret af kultfilminstruktøren Edward D. Wood. jr. I øvrige roller finder vi bl.a. Joanne Nail, Asher Brauner, Marlene Clark, Michael Miller og komikeren Lenny Bruces datter, Kitty Bruce, spiller rollen som 'Donut' – en fuldfed dulle med kæde om maven.

## *Elendigt skuespil*

*The Jezebels* var egentlig tænkt som en futuristisk *Clockwork Orange*-film, men takket være ovennævnte skuespillere (med undtagelse af Gayle) blev den til en af de mest overspillede strimler i filmhistorien. Hill fortæller, at han prøvede at få dem til at spille på den måde, han selv fra starten havde tænkt, men da det slet ikke fungerede, lod han dem gøre, som de ville. Med så kort en produktionstid som 18 dage, har man ikke tid til at gennemgå scenerne og repetere. Det er dog ikke en usædvanlig situation for Hill, der siger: "It's a luxory to rehearse, believe me."

De mange tunge replikker – som fx "Hey you little beaver punk!" eller "People just stomp on you if you ain't got no muscle behind you." eller "Get your hands off me, you big fat dyke!" eller den klassiske "Get your hands off the fruit, faggot!" - går tabt fordi de fremføres på en ekstrem unaturlig og urealistisk måde. Ser man bort fra dette og fra alle klicheerne er dialogen sådan set meget god.

Historien handler i store træk om rivaliserende ungdomsbander på en high school. Misundelse og hævn danner centrum for dramaet: Lace, der er leder for pigerne i 'The Dagger Debs', bliver vippet af pinden af Patch, der får dem til at skifte navn til 'The Jezebels'. De to piger kæmper indbyrdes både om magt og om en mands kærlighed. Ikke videre originalt eftersom det lyder som handlingen i snartsagt hvilken som helst film. Hill siger da også, at historien er bygget over et litterært forlæg, nemlig Shakespeares 'Othello', hvilket – når man tænker nærmere efter – også er ganske åbenbart. Men på Shakespeares tid fandtes der jo ingen hamburgerrestauranter, ingen kvindefængsler med lesbiske fangevogtere og ingen militante, afroamerikanske kommunistpiger. Og det gør der i Jack Hills film. En film, der har alt fra sex, vold og komedie til et klimax med en hjemmelavet stridsvogn!




## *Movies with guts*

Trods det at filmen nu er anset for at være en af de helt store kultklassikere i denne genre, har Hill faktisk aldrig tjent noget på den. Det hjælper selvfølgelig heller ikke, at filmen er blevet udgivet på video i Europa af et selskab, der aldrig har betalt en øre for rettighederne. Nu genudsendes den imidlertid legalt, så nu skulle alle, der gik glip af forestillingerne ved festivalerne i Lund og Umeå, have en chance for at stifte nærmere bekendtskab med dette eminente bidrag til bandefilmgenren. En moderne klassiker indenfor sit felt, gjort af en mand, der selv beundrer Raoul Walsh og George Cukor – "because they made movies that had guts.". Hvilket også kan siges om Jack Hill, han har aldrig lavet en film, der ikke er kontroversiel, og *The Jezebels* er ingen undtagelse.

*Forkortet og oversat af M. Pust*

---

*Til venstre: Jack Hill ved Fantastisk Filmfestival i Lund, september '95. Foto: Måns F.G. Thunberg. Denne side øverst: Typisk Hill plakat.*

# Det filmhistoriske marked

*Noter i anledning af serien om tysk film før Caligari på Filmmuseet, januar 1996*

*af Carl Nørrested*

Nederlands Filmmuseum har stået bag mange cirkulerende museumsserier. I september 1995 kunne man her se serien om det japanske produktionsselskab Shochiku. Goethe instituttets serie om den tyske film før ekspressionismen ville slet ikke kunne realiseres uden Nederlands Filmmuseums eksistens. En af verdens centrale filmsamlere Jean Desmet efterlod 1956 ca. 900 titler til den hollandske stat, fortrinsvis indsamlet i hans aktive distributørperiode 1910-15[1] med hovedvægt på Frankrig (ca. 270 titler) og USA (220 titler). Af ialt 75 titler fra Tyskland var så godt som ingen af de 17 titler, der nu cirkulerer fra Goetheinstituttet og Stiftung Deutsche Kinemathek, repræsenteret i hjemlandet.

Desmets samling var for størstedelen koloreret, tintet eller virageret. Det har næsten dannet skole for filmarkivernes rekonstruktion af gamle film, således at nu selv ikke tintede originaler overleveres som genfarvede sikkerhedsnegativer, efter de normer der rådede måske i det egentlige hjemland, rimeligvis hos Desmet og nu i alle tilfælde på Nederlands Filmmuseum.

Lige netop for tysk film før Caligari spiller dansk film en vigtig rolle. I den sammenhæng har dansk PR åbenbart svigtet. Det er næsten kun forskere som Heide Schlüpmann ("Unheimlichkeit des Blicks" 1994) og Corinna Müller ("Frühe deutsche Kinematographie" 1994), der vil vedkende sig en dansk arv. I det fornemme tosprogede skrift fra Henschelverlag, der gratis ledsager "Rot für Gefahr, Feuer und Liebe", som serien så farveorienteret hedder, skriver Eric de Kuyper (Nijmegen) en smule desorienterende i forordet:

Deutsche Filmproducenten dieser Zeit orientierten sich thematisch und stilistisch eher am internationalen Film als etwa ihre Kollegen in Russland oder Skandinavien" (p. 9)

Internationalismen orienteret mod metropolens anonyme modernitet, er bestemt langt mere udpræget i dansk film og kulminerer simpelthen før I Verdenskrig i *Atlantis* (13).

Af de bevidst stilsøgende tidlige tyske instruktører må Emerich Hanus siges at være stærkt inspireret af NFKs studiekonventioner, mens Joseph Delmont nærmest søgte det eksotiske og dermed blev foregangsmand i udnyttelsen af eksteriører.

Tyskland havde kun i tilfældene Asta Nielsen og Henny Porten så store stjernenavne, at de ligefrem kunne mane til så stabile produktionsmønstre, som NFK eksempelvis kunne opbygge omkring kombinationen Valdemar Psilander og August Blom. Det var en situation som Asta Nielsen bevidst modarbejdede, mens Henny Porten ikke appellerede synderligt udenfor Tysklands grænser.

De i serien viste film forekommer sjældent synderligt originale, men er i mangt og meget imitationer af produktionsmønstre indenfor NFKs erotiske melodrama og de mere ydmyge danske firmaers sensationsfilm. Det er ikke noget tilfælde at Alfred Lind, Holger Madsen, A.W. Sandberg og Robert Dinesen senere fik rimelig stor succes i Tyskland, men hvorfor gled Benjamin Christensen så forholdsvis ubemærket igennem og hvorfor kom Eduard Schnedler-Sørensen ikke derned?

De tyske erotiske melodramaer har – fraset Asta Nielsens – langt mindre kvindeemancipatorisk vægt end de danske. Med de hyppige tiltag til (primært) kvindelige "nervechok og -lidelser" tangerer det frontale spil undertiden hysterisk affekt, der mere har mindelser om de italienske divafilm, end NFKs i og for sig dæmpede, ofte naturalistiske spillestil.

I Verdenskrig medførte nogle karakteristika, som ikke figurerede i dansk film; faderskikkelsens næsten permanente fravær (Emerich Hanus' film) og heraf naturligvis kvindens større familiære magt. Allerede lang tid før Krigen antager dramaerne en ret så udpræget chauvinistisk tendens, hvor det borgerlige æresbegreb får tyngende vægt.

*Madeleine* (Deutsche Bioscop 1912, instrueret af Emil Albes) er eksempelvis et historisk drama henlagt til den fransk-prøjsiske Krig 1870: En tysk ingeniør ansat i Frankrig og forlovet med en fransk pige, følger sit regiment og tages til fange af franskmændene. De påstår at alle tyskere er spioner og vil derfor lade ham henrette. Pigen ved han er uskyldig, får ham fri. Han henter straks sine prøjsere, der rykker ind i forlægning i den tilkommendes hus. To franskmænd ligger i baghold for at skyde tyskeren, men pigen kaster sig imellem og dør. Filmen er desorienterende fortalt.

I følge programheftet bliver pigen dræbt af tyskerne. Så skal jeg være meget blind og så kan man da heller ikke bevare den oppiskede chauvinistiske stemning, selvom kærligheden stadig er stærkere end fædrelandsfølelsen. Det var specifikke forvarsler om krigen i det borgerlige drama, som allerede var tydelige året før i Urban Gads Asta Nielsen-film *Die Verräterin* – ligeledes produceret af Deutsche Bioscop. *Zweimal gelebt* (Max Mack, Continental-Kunstfilm, 1912) reducerer faren for den stadig intakte kernefamilje til 'bilen'. Teksten "Glück" viser i tableau fader på taburet og moder ved konsol, lykkeligt og dekorativt favnende hinanden i omsorg for deres datter i en overfyldt klunkestue. Straks derefter klippes i total til en

lidt desorienterende familjeudflugt ved en kæmpehøj, hvor en bil passerer gruppen, i næste halvnære klip ruller datteren roligt ned ad skrænten, men faderen, der iler efter, har panik på og så endelig i totalen holder en tredje herre moderen i deklamerende afmagt, mens faderen kommer tilbage. De to mænd anråber en passerende charbanc, fruens arme går som møllevinger. Måske har en tekst berettet; situationen er som det ofte er tilfældet i disse tidlige tyske film ikke mægtet fortalt i billeder.

Det dramatiske moment ligger i en tekst på en tegnet telefontråd mellem to poster: "Der Zustand der Patientin ist noch immer bedenklich"...Mon Benjamin Christensen har snuppet ideen til sin animerede udgave af telegrafteksten i *Det hemmelighedsfulde X* (13)?

Det er også en tekst, der beretter, at lægen er blevet forelsket i patienten forinden "die Krisis", hvor hun afgår ved døden og genopstår med hukommelsestab. Lægen benytter sig af situationen og tager afsted med hende til en egn, hvor netop den sørgende far opholder sig med datteren. Moderen genser datteren og genvinder hukommelsen, og datteren får et nervechok. Dette berettes abrupt. I tableau rækker hun ud efter to mænd mellem træer med en moderne stålbro i baggrunden – filmens mest vellykkede tableau. I fortvivlelse over at have tilhørt to mænd, kaster hun sig ud fra broen fremfor at forblive mor for datteren.

*Die schwarze Kugel* eller *Die geheimnisvollen Schwestern* (Franz Hofer, 1913) kalder sig selv et sensationsdrama: To søstre der optræder i vaudeville som jonglører, læser i et posthumt brev efter deres søsters selvmord, at en vis vicomte Giron har ført hende i døden. Indbyrdes sværger de at holde sig fra mænd og hævne deres søster. Det foregår pr. halvmaske; mens deres ekvillibristiske sceneoptræden foregår under artist navnet Die unheimlichen Schwestern. Vicomten har pigerne i kikkerten, hvoraf den ene ikke er upåvirkelig for hans tilnærmelser, hvilket markeres af halvnære indklip til hendes længselsfulde blikke. Den anden søster holder ham op ved at finde den døde søsters optegnelser i vicomtens hemmelige gemmer. Det hele ender så i sensationsfilm med flugt gennem hemmelige gange og paneldøre, klatren ad skorsten og en rideknægt der lader sig fire ned på et tag af en kran. Greven falder i afmagt og søstrene nægter at tilgive ham.

I 1914 kører de militære æresbegreber på skinner og bliver ligefrem kommutative med borgerskabets i *Die Kinder des Majors*. Rammerne er i alle tilfælde de selvsamme, nu knap så trygge borgerstuer. Majorens datter Marie foretrækker åbenlyst løjtnant von Amro fremfor den selvhævdende løjtnant Stephano. Amro vil for at kunne forsørge Marie forfremmes til kaptejn ved at tjene i kolonierne. Forinden opsøger Marie ham i hans ungkarlelejlighed, ekskorteret af moderen. Stephano ser Marie komme ud fra Amros ejendom. To år senere håner Stephano Maries bror offentligt for hendes daværende letsind. Da broderen som fændrik ikke kan påtage sig en duel, overtager fader major det ærefulde hverv og drager en vintermorgen afsted. Politiet standser duellen på grund af Stephanos gæld og Amro kommer netop hjem fra orlov.

I slutningen af I Verdenskrig begynder de tyske film at udvise de æstetiske kvaliteter, de danske melodramaer besad allerede ca. fem år tidligere.

*Die Suhne* og *Die Liebe der Maria Bonde* begge melodramaer af Emerich Hanus for Astra, hhv. 1917 og 1918, har mange af de karakteristika vi kender fra August Bloms iscenesættelser: bl.a. sceneudsyn fra balkon, spejles uddyben af dekorationsrummet, silhouet billeder af personer i interiør på baggrund af overbelyst eksteriør, samt belysningseffekter der tillige leder tanken hen på Beniamin Christensen.

*Die Sühne* udspiller sig i landligt miljø, hvor Renate har holdt ferie siden sin barndom og forelsket sig i drengen på gården, Ludwig. I ungdommens vår jagter Ludwig Renate som blindebuk, vælter i søen og reddes af hende: "Durch den Unfall hat sich der Schreck auf die Augennerven gelegt". Renate soner ved at uddanne sig til billedhugger og tager sig af ham. Imidlertid forelsker Ludwig sig i en særdeles erotisk aktiv danserinde Sibylle (!), som er Renates model. Ludwig får synet igen; genkender Sibylles stemme på gaden (som det må forklares i en tekst). Derpå tilbringer han sin tid i teatrets loge, mens Renate jaloux lusker rundt om bygningen. Han indser dog efterhånden at Sibylle kun leger med ham og vender tilbage til Renate.

*Die Liebe der Maria Bonde* har en postuleret konfliktløs kobling mellem borgerskab og cirkus, simpelthen for at kunne forbinde to populære genrer – det erotiske melodrama og cirkusfilmen, idet både Maria og hendes to søstre af det højere borgerskab, alle optræder som beridere i cirkus. Berideren Martin (Emerich Hanus, der grundigt har studeret Valdemar Psilander) nærer lidenskab for Maria, men er trolovet til den svage søster Gunne: "Maria, du weisst Gunne ist krank und schwach und ich kann nur alles starke und gesunde lieben". De gifter sig hemmeligt og Gunne dør af choket, da hun opdager giftermålet. Da Maria har født, bliver hun imidlertid også svag og husker selv "Martin liebt doch das starke und gesunde" og søsterens skygge falder på Maria, der tager gift, mens Martin giver sig i kast med den yngste søster Anella. Der tages ikke moralsk stilling til Martin, og barnet bliver igen ladt i stikken.

Kvindebilledet står så afgjort i mandens og dermed lidelsens tegn, fraset *Die geheimnisvollen Schwestern*, der ligefrem er en hemmelig sammensværgelse. På den anden side prioriteredes ikke som i Rusland den nødvendige ulykkelige slutning. Det drejer sig om stærke følelser, ikke om ansvar overfor afkom. Her er intet aspekt af kvinden som aktiv forfører som i dansk film, udover Sibylle – på birolleplan – og da slet ikke som vampyr. Det nærmeste vi kommer en central femme fatal er – og så får hun da også en eftertrykkelig, misbilligende, moralsk kommentar af selve filmens titel – *Die Sumpfblume* (13) ... Ikke for ingenting går der en lige linje fra Danmark, idet filmen er produceret af den i 1909 indvandrede Viggo Larsen sammen med den polske indvandrer Wanda Treumann, der fik sat nyt liv i den udbrændte dansker. Den depraverede handling – for stærk for Tyskland – starter i Montmartre, hvor Sandra (Wanda Treumann) danser æggende barfodsdans. Hendes blottede lægge pirrer en stakkels tysk billedhugger, der fetischistisk må besidde en pirrende afstøbning af hendes fod og ankel. Han ofrer sin lånte formue på hende og drager desillusioneret til Berlin Hans tyske lånyder og greveven (Viggo Larsen) lever flere år efter sammen med sumpblomsten. Via afstøbningen erkender greven sagens sammenhæng og kværker Sandra i jalousi.

*Homunculus IV: Homunculus Hævn (16).*

Sensationsfilmene var nok seriens mest æstetisk bevidste film, ikke nødvendigvis de mest afklarede. Fritz Bernhardts *Und das Licht erlosch* (14) havde i de malede udsyn fra det borgerlige miljø og fra en fiskerknejpe en indklippet måtte, der illuderede blinkende fyrtårn. En fikst tænkt, men bastant sag, der har sin tematiske dramaturgiske vægt, nogenlunde med samme virkning som den blinkende soapreklame i *Evangelie mandens Liv* fra samme år, der dog blot direkte signalerer at dette er international storby. Her er den dramaturgisk forvarsel om skurkens forsmædelige plan om at hyre knejpebisser til at slukke for fyret, således at han kan hindre sin myndlings skib i at komme i havn, efter ved list at have snuppet hans kæreste. Fyrtårne har altid været utroligt spændende, fascinerende øde potenssymboler for det trygge borgerskab i knaldromaner og melodramaer – eksempelvis Robert Dinesens *Under Blinkfyrets Straaler* NFK 1914, der primært er et erotisk melodrama og Holger-Madsens og Marie Louise Droops tyske *Der Mann um Mitternacht* 1924 – udspillet i "norsk" ekspressionistisk studiemiljø. Fyrtårne har et sensationspotentiale kun overgået af vindmøller, der har den fordel at de kan brænde let og er i besiddelse af vinger med plads til mennesker. På den anden side har de i deres tilknytning til landbrug en fortrolig, nærmest hyggelig funktion, jvf den belgiske Pathe-instruktør Alfred Machin, der som en af de første har demonstreret dette dilemma før I Verdenskrig.

Joseph Delmont der havde erfaringer i dyre- og cowboyfilm hos det amerikanske Vitagraph siden 1902, fik bragt en del atmosfære til sensationsfilmene. *Der geheimnisvolle Klub* (13) har mange paralleller i Danmark, det år da filmfirmaerne væltede frem og hvor "hemmelig" og "mystisk" var hyppigt forekommende i filmenes titler. Broderskaberne havde i Danmark en hældning mod anarki (*Den røde Klub* – Kinografen 1913) fremfor frimureri. Det skildrede frimureri i Rotterdam er en baccara-spilleklub for livstrætte borgermænd, der skal tage deres eget liv når de trækker spar es, idet disses formue havner hos bagmanden van Geldern (Delmont). Gerhard (Fred Sauer) modtager i Tyskland bud om broderens død, diskret set gennem stuens glasruder og tager straks med en detektiv til Rotterdam for at indlemme Gerhard som spionerende medlem i den hemmelighedsfulde klub. Det giver anledning til mange smukke billeder fra den gamle eksotiske storstad, en glimrende udnyttelse af diverse lurvede kanalmiljøer. Store dele af byen blev nærmest jævnet med jorden under II Verdenskrig. Desuden indlemmes det mondæne badested Scheveningen. Filmen slutter i en dramatisk forfølgelse først pr. både så over tage og som kulmination van Geldern der springer i politiets arme fra en opgående vippebro. I *Auf einsamer Insel* (13) udnytter Delmont atter talentfuldt hollandske velkomponerede locations, ofte i modlys. Denne gang er det en indfølt egnsskildring fra Zuidersø-øen Marken i folkedragter, hvor Delmont spiller den fattige fisker Dirk, der har opnået Sytjes gunst. Hun forkaster den rige fisker Pieter (Fred Sauer). Pieter står til søs med Dirk og da Dirk falder i søvn smider han storsejlet og roret i havet og sejler afsted i slæbebåden for at gå i land og simulere et skibbrud. Imidlertid er Dirk strandet på titlens ø, hvor han tages op af et fremmed skib og kommer "in der Fremde" (Hamburg?), hvor han får arbejde hos en kaptajn på et gigantisk skibsværft. Dirk kommer tilbage til fædrelandet, hvor Pieter nu har fået et barn med Sytje, men er blevet en drukmås af samvittighedskvaler. Pieter tager fuld på fisketur og kommer til at sætte ild i sin egen båd. Det bliver selvfølgelig Dirk der modvilligt redder ham og han overtager siden Sytje og barn i den sande kærligheds triumf. Med denne intensive udnyttelse af location (dog ikke voldsomme vejrlig), er der ikke noget stort spring til Victor Sjöströms *Terje Vigen* (17), hvis slutning jo ligefrem har direkte paralleller til denne film.

Delmont har en social patos, der ligger på linje med Sjöströms i *Das Recht aufs dasein* (13) der indigneret skildrer de tyske myndigheders manglende sociale forståelse for en forbryder Joseph Dermott (Joseph Delmont), der vil sone sin skyld. Samtidig skildrer den fascineret – nærmest dokumentarisk – alle politiets moderne effektive metoder til efterforskning og lader endelig Delmont kaste sig ud i en gevaldig action-forfølgelse inden han får retten på sin side som uskyldig forfulgt. Det sker ved den nyvundne kærestes forsikringer til myndighederne om hans oprigtighed.

Den eneste film i serien med anknytninger til E.T.A. Hoffmann-traditionen og ekspressionismen i tysk film var *Die Teufelskirche. Ein Gewitterträum* fra Lucifer Film instrueret af Hans Mierendorff 1919. Stilistisk er der ikke de store ekcesser, men der arbejdes med plump erotik mellem fanden og bondens nedringede kone, der resulterer i en djævlebesættelse af kirken, som Vorherre i pjalter nu må søge forgæves. De voldsomme belysningsvirkninger er primært lagt over på de hyppige skift mellem grøn og rødtintning (ild og liderlighed). Desværre er det hele en drøm. Paul Wegeners og Stellan Ryes *Der Student von Prag* (13) forbliver stadig stilistisk en enlig svale i tysk film før

I Verdenskrig. Ja, *Dr. Caligaris Kabinet* (19) er vitterlig stadig en overrumplende æstetisk nyvinding i verdens filmhistorie.

## *Internationale initiativer på sporet af den tidlige film*

CineGraph i Hamburg har netop gennem edition text + kritik givet sig i kast med grundforskning omkring forskellige hovedværker i tysk film. Den endeligt fundne drejebog til *Das Cabinet des Dr. Caligari* af Carl Mayer og Hans Janowitz som blev fundet i Werner Krauss efterladenskaber, offentliggøres her for første gang. Det betyder at myterne omkring denne films revolutionære potentiale endelig kan relativeres Det blev de i første ombæring i Deutsche Kinematheks skrift "Caligari und Caligarismus" fra 1970, uden at man kendte ovennævnte drejebog. Gennem læsningen bekræftes man i hvor radikalt æstetisk der blev gået til værks i *Dr. Caligaris Kabinet*, hvad der er blevet filmhistoriske myter og hvad der er hold i og det står nu efterhånden helt klart, hvem der egentlig gjorde hvad. Et nøgleværk i filmhistorien står igen rede til nyfortolkninger.

Når større internationale filmarkiver og universiteter endnu ikke er klare over hvor meget Danmark betyder for den tidlige filmproduktion, er det fordi vi ikke sælger de informationer særlig godt. Det nytter ikke længere at sende Marguerite Engberg rundt med Dannebrog på ryggen. De nødvendige studiebeviser i dag er salgsvideoer med engelsk undertekstning og diskret musikledsagelse lanceret som universitære merchandises med lidt begrebsmæssig kling klang og spillen med musklerne på bagflappen. En sådan samling kunne og burde Filmmuseet forlængst have tilvejebragt.

Vore indsatser i Pordenone, Hamburg (CineGraph), Bologna og DOMITOR er heller ikke ligefrem præget af opsøgende arbejde. Pordenone har nu i flere år været normgivende for nye forskningsområder i international filmforskning og med tilstrækkelige ressourcer til at udgive faglitteratur og diverse indeksbøger. Et komplet indeks over kinesisk stumfilm forelå til efterårets (1995) visninger af alle eksisterende kinesiske stumfilm (Griffithiana 54), et materiale som var en ren åbenbaring for undertegnede. Pordenone havde tillige motiveret det nystartede Steven Spielberg Jewish Film Archive til at samle alle eksisterende præ-israelitiske film fra Palæstina-området. Et faktum der næsten alle andre steder på kloden ville resultere i politiske forviklinger. Filmene havde ganske vist kun en snæver interesse, idet de primært var interessante for deres dokumentariske indhold. Men hasteindsamlingen af stoffet resulterede tillige i Hillel Trysters tilvejebringelse af et utroligt spændende kildemateriale. Her kan man bl.a. læse om Gunnar Sommerfeldts nyfundne danske *Filmen fra det hellige Land* (24). Faglitteraturen blev beriget med et værk, der sikkert havde været utænkeligt uden lige netop Poedenone som internationalt forum.

I al ubemærkethed var Danmark centrum for CineGraphs årlige konference 1993 i Hamburg. Året efter forelå traditionen tro konferencens resultater i en bog "Schwarzer Traum und weisse Slavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-30", der end ikke blev omtalt i Kosmorama. 1995 var temaet fransk tyske relationer op til II Verdenskrig og samtidig forelå 1994s konference i bogen "Fantasies russes". Det er utroligt vigtigt at emigranttrådene bliver taget op. De repræsenterer brydninger i perspektiver i forskningen af de nationale filmhistorier. Mange glemte og fortrængte navne og film dukker op. Det er stof som tillige kun optræder som fodnoter i de egentlige afhandlinger om emigration[1]. Hamburgs CineGraph har specialiseret sig i disse vigtige områder igennem 1990erne og holdt årlige konferencer, der har sat sig spor i europæisk forskning. I "Fantasies russes" behandles så at sige alle relationer mellem Rusland, Tyskland, Frankrig og Polen (transitland). Dem der netop ikke sætter sig spor ved emigration, såsom produktionsfirmaet Mezraboomfilm, behandles kun sporadisk.

Bølgen kunne spores 1921 i Berlin med en Puskin-filmatisering og den stærkt anti-sovjetiske propagandafilm *Der Todesreigen*. Tyskerne søgte samtidig at vinde ind på det slaviske marked med bl.a. Friedrich Zelniks film med Lya Mara, der ofte havde russisk tema. 1923 resulterede Moskva Kunstnerteaters tyske gæstespil i et hovedværk i ekspressionistisk film Robert Wienes *Raskolnikow* med Grigori Chmara i titelrollen, der siden blev Asta Nielsens inspirator og samlever. De vigtigste russiske producenter vandrede via Paris til Tyskland såsom Josef Ermolieff med markante instruktører som Aleksander Wolkoff og Viktor Tourjansky. Desuden Noe Bloch og Alexandre Kamenka (Albatros Film) med zarismens populæreste star Ivan Mosjukin. Bloch fik videre indflydelse i WESTI-koncernen (med exilrusseren Wladimir Wengeroff), der stod bag Gances *Napoleon* og kørte videre i Cine-France som 1926 gik sammen med Gregor Rabinowitsch om Cine-Alliance med de europæiske Mosjukin-gigantfilm *Casanova* (26) og *Der Kurier des Zaren* (27). Rabinowitsch evnede faktisk at stå mod Hitler i Tyskland indtil 1936, for at vende tilbage til Frankrig, hvor han bl.a. producerede *Taagernes Kaj* (37). Han producerede derpå Ozeps eneste amerikanske film *Three Russian Girls* (40), musikfilm i Italien 1947-49 for 1952 at genetablere Cine-Allianz i Tyskland. Josef Ermolieff forlod Frankrig 1937 og arbejdede med mindre held som produktionsleder for U.A. i USA. 1943 lykkedes det ham at lave en nyfilmatisering af *Der Kurier des Zaren, Miguel Strogoff i Mexico*. Et kapitel for sig tilegnes eksperimentatorerne Victor Trivas og Alexis Gramowsky. Trådene kan efterforskes og holdes via denne bog, der varmt kan anbefales. Bogen afsluttes med diverse nyttige monografier.

Kulturåret må bringe flere frugter fra nogle af disse efterhånden hyppige internationale aktiviteter til Danmark. "Rot für Gefahr, Feuer und Liebe" var en glimrende begyndelse. Lad det ikke blive ved den, selvom serien ikke ligefrem fik primetime tilslutning. Det behøver ikke altsammen være så populært, at selv kulturministeren interesserer sig for det.

### Noter

**1)** Interesserede henvises til Kintop 3, 1994. Filmvertrieb in Europa. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH.

**2)** Jvf. Karl Schlägel: Der Grosse Exodus 1994.
Griffithiana 54, 1995. Chinese Cinema:Filmography 1905-37.
Hillel Tryster: Israel before Israel. Steven Spielberg Jewish Filmarchive og Central Zionist Archives 1995.
Fantasies russes. Russische Filmemacher i Berlin und Paris 1920-30 (red. Jörg Schöning: Edition text + kritik 1995.
Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitsch udg. af Helga Belach og Hans- Michael Bock. Edit text + kritik 1995.

# *Dansk Tegnefilms barndom – Fra Brasch til Barfod*

*Dansk tegnefilm er i dag internationalt kendt, og der er en voldsom vækst indenfor mediet. Tegnefilm er kommet på Filmskolens skema, og de 6 første elever er allerede udklækket. Hvem var de kunstnere, der for længe siden lagde de første frø til dansk tegnefilms frodige blomstring?*

*af Karen Hammer*

Vi har lige fejret Filmens 100-årsdag i december 1995, – og kan nu gå igang med at forberede festen for animationsfilmen, der først kom ind på scenen i 1907. Det år opfandt en teknikker hos Vitagraph i New York nemlig et kamera, der kunne tage eet billede ad gangen.

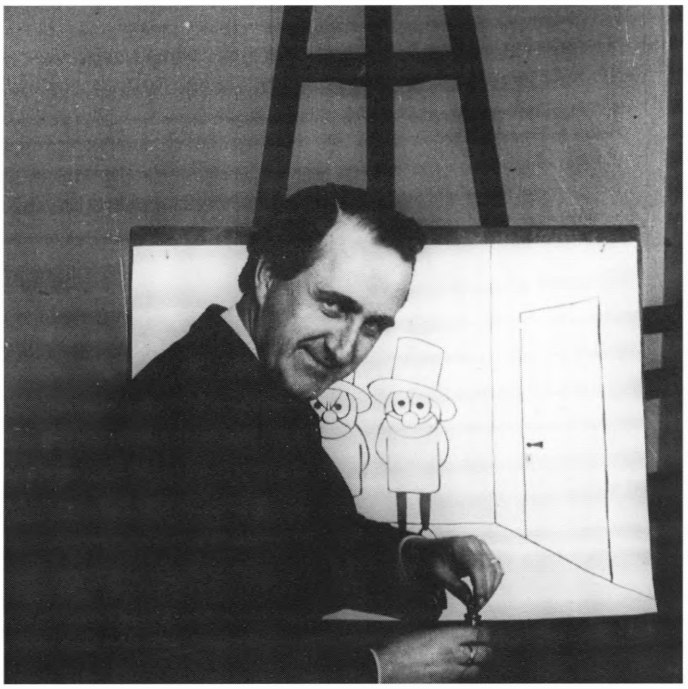
Den danske skuespiller og maler Robert Storm-Petersen er den bedst kendte af de danske tegnefilmspionerer, men han var ikke den første.

Først i Norden var svenskeren Victor Bergdahl, der i 1915 præsenterede *Trolledrycken* og året efter *Kapteen Grogg*, men allerede i 1917 kom Svend Brasch med den første danske tegnefilm *Meningen er god nok* med undertitlen *Som det er – Som det føles.*

### *Brasch og Storm-P.*

Svend Brasch var en velrenomeret reklame- og plakattegner, der udstillede sine værker på de internationale saloner i Europa og senere også i New York, hvor han bl.a. lavede mange prægtige filmplakater. Han havde et firma i København sammen med fotografen Aas, men producerede desværre kun denne ene film. Animationen i *Meningen er god nok* kan siges at være noget primitiv, idet bevægelsen kun ligger i den tegnede streg, der løber henover det hvide papir. Det er imidlertid spændende at sidde og gætte på, hvad det færdige billede vil vise. Svend Brasch har en elegant streg, men hans meget smukke billeders budskab er noget plat. På 9 min. præsenterer han tilskueren for 6 situationer fra dagligdagen. Hver situation er delt op i to faser. f.eks.: En pianist akkompagnerer en sangerinde, – i næste billede forsvinder hun fra scenen og erstattes af en hylende gris med slagterens kniv på struben, eller: Et brudepar foran præsten, – brudgommen i håndjern føres ind i arresten af en kæmpestor betjent, der kan minde om bruden.

Robert Storm-Petersen debute-



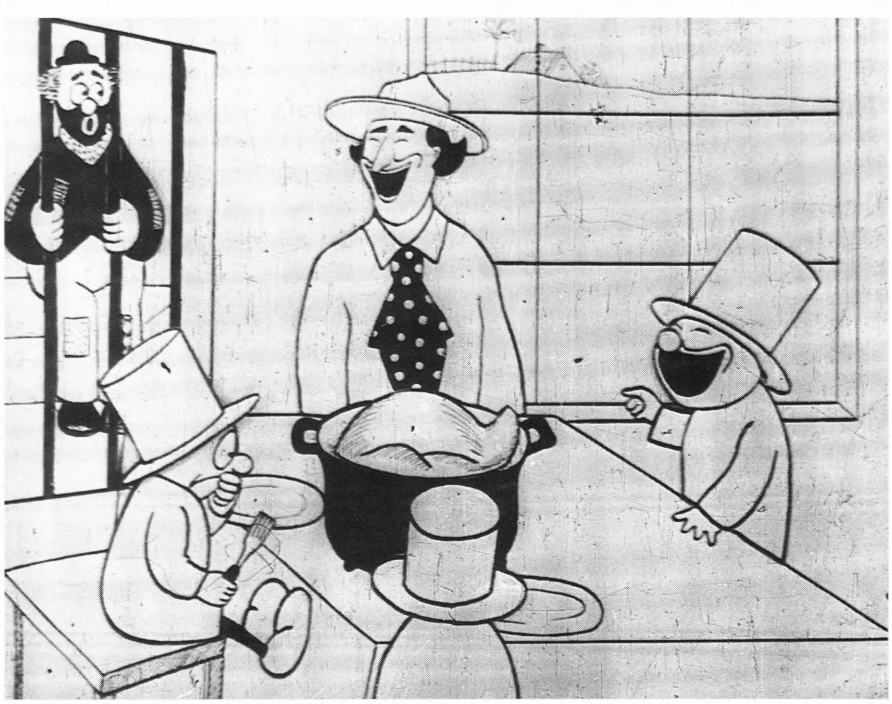
*Forrige side: Fra 'Masken' (1916). Denne side (øverst) tv: Robert Storm Petersen i færd med sine 'Tre små mænd'. Th: Peter Pep. Denne side (nederst): Robert Storm Petersens 'Tre små mænd'.*

rede som tegneserietegner 1913 med 'De tre små mænd og nummermanden; og samme år optrådte han som hurtigtegner i Cirkusbygningen med tricktegning komponeret over De tre små mænd. I 1919 lavede han sin første tegnefilm på knap eet minut *Tre små mænd*. Efter en rejse til USA fik han blod på tanden og startede et selskab med henblik på produktion af egne tegnefilm. Fotografen Karl Wieghorst blev ansat, og grosserer Dethlev Jürgensen skød 10.000 kr. ind.

I årene 1920-22 producerede Storm-Petersen adskillige korte (ca. 6 min.) tegnefilm, hvoraf Det Danske Filmmuseum ligger inde med: *Et Andeeventyr* eller *Gåsetyven*, *Øen* – en vidunderlig vrøvlefilm, der associerer til Mélies, *Foryngelseskuren* eller *Professor Steinacks Metode* hvori en olding bliver til en glad baby m.m., *Jernmixturen* – en nonsenshistorie om de tre små mænd og en høne der får for meget vækstmikstur og lægger et kæmpestort, jernhårdt æg, og *Gendarmen* en vanvittig farce. Endvidere kender man til brudstykker af film som *Klarinetspilleren* og *En dejlig Drøm* – og til adskillige af Storm-P's reklamefilm CLOC-likør og til en for Hjemmet, hvori Knold og Tot får klø af Kaptajn Vom. Det kunne ikke betale sig at lave tegnefilm dengang, så da et svensk firma kasserede 6 reklamefilm for Tomtens vaskepulver, gad Storm-P ikke længere. Storm-P anvender forskellige animationsteknikker: Først og fremmest benytter han sig af enkeltbilledanimering af sine mange hundrede tegninger; i *Øen* bruger også flytteanimation, og i *Et Andeeventyr* tegner den animerede tegner (Storm-P) ting og sager, der bliver virkelige i filmen, på samme måde som De tre små mænd bliver levende, når Storm-P himself tegner dem frem på papiret i filmen *Tre små mænd*.

### *30'ernes og 40'ernes entusiaster*

I slutningen af 20'erne rejste den unge tegner og animator Jørgen Myller til London for via reklamefilm at lære mere om animationsteknikken. Da han kom tilbage til Danmark i 1933 sørgede Ingolf Boisen, der var direktør for Baltic Film, for at Myller blev ansat under Roepstorff, der var leder af tegnestuen, der lå i huset Vesterport; her blev også den unge Henning Dahl-Mikkelsen (MIK) ansat som assistent. Sammen lavede de tre i 1934 tegnefilmen *Colombus*. I 1935 rejste de



alle tre til London, hvor de i et par år lavede tegnefilm for millionæren Nettlefolk, der drømte om at konkurrere med Disney.

Da det trak op til 2. Verdenskrig vendte de hjem til Danmark ca. samtidigt med Erik Rus og Børge Hamberg, der i et par år havde tegnet og animeret i Tyskland under Hans Heldt. Vel hjemme gik Rus og Hamberg straks igang, så de i 1940 kunne præsentere den elegante 5 min. tegnefilm *Peter Pep og Skomager Snørestøvle.* Jørgen Myller fik nu arbejde på Gutenberghus Tegnefilm (International Cartoon Colour Co.) og fik tre senere meget kendte tegnere som elever: Børge Ring, Bjørn Frank Jensen og Per Lygum. MIK er nu godt igang med sin tegneserie 'Ferd'nand' startet 1937, medens Roeppsdorff forlader filmmerdiet for at blive fremmedfører på Carlsbergbryggerierne. I 1940 udsender Gutenberghus Tegnefilm adskillige 2 min. reklamefilm, hvoraf *Gudernes gris* fortjener en omtale. Den foregår i Valhalla, hvor de gamle nordiske guder foretrak Steff-pølser for flæskesteg!

Fra det mørke Jylland kom nu en ganske ung tegner til København. Han hed Kjeld Simonsen (SIMON), og skulle senere blive den største indenfor dansk tegnefilm. Han var egentlig på vej til USA, men blev lokket til at blive i København, hvor han lavede reklamefilm og selvproducerede *Det galante Pindspin*. Holger Brøndum, der var direktør for Nordisk Film, hjalp ham ind på en tegnestue, hvor han lavede en propagandafilm for Dansk Bogtjeneste i 1943, *Jubilarens drøm*.

I 1941 startede Jørgen Myller, MIK, Erik Rus, Bjørn Frank Jensen, Børge Hamberg og vingrosserer Wandel VEPRO-Film (Verdens Propaganda Aktieselskab) med tegnestue i Hovedvagtsgade ved Kgs. Nytorv. Her lavede man bl.a. *Den tapre skrædder* efter Grimms eventyr, men VEPRO lukkede desværre allerede i 1942. MIK lavede nu i et par år reklamefilm for Svensk Cloetta Mjölkchokolad og var derefter ansat hos ASA, hvor han lavede to vægtige og morsomme tegnefilm over sin tegneseriefigur Ferd'nand: *Ferd'nands Fisketur* (44) og *Ferd'nand på Bjørnejagt*.

I slutningen af 40'erne rejste MIK til USA for at arbejde for Disney. Da MIK ville være animator, og Disney havde brug for ham i lay-outen, blev det ikke til nogen ansættelse.

*MIKs første Ferd'nand-stribe.*

MIK's tegneserie 'Ferd'nand' var imidlertid slået an i USA, så han droppede filmmediet og tegnede derovre resten af sine dage.

I 1943 oprettede tekstilgrosserer Allan Johnsen Dansk Farve- og Tegnefilms Kompagni og ansatte Børge Hamberg som ledende animator. Disneys mesterværk *Snehvide og de syv dværge* var kommet i 1937, nu var det Nordens tur. Allan Johnsen ville lave Danmarks og Europas første feature-tegnefilm *Fyrtøjet*. Her var der arbejde til alle gennem flere år. Kendte professionelle tegnere og interesserede teenagere arbejdede sammen mod et fælles mål, men da man sad godt spredt i København og tegnede hver for sig, og der ikke var nogen samlet struktur endsige en erfaren instruktør, blev resultatet meget uegalt. I 1945 blev Svend Methling ansat som instruktør af dette gigantiske projekt. Han skulle forsøge at få det hele til at hænge sammen. De implicerede tegnere og animatorer var bl.a. Børge Hamberg, Bjørn Frank Jensen, Kjeld Simonsen, Harry Rasmussen, Kaj Pindal, Erik Rus, Helge Hau, Erik Christensen, Frede Dixner, Preben Dorst og Ib Steinaa.

*Fyrtøjet* fik premiere i 1946, men blev ikke altfor positivt modtaget. På trods af dette satsede Allan Johnsen på endnu en feature-tegnefilm over 'Klodshans'. Børge Hamberg og Erik Christensen lavede med 50.000 kr. i støtte fra Undervisningsministeriet en storyboard og en 10 min. pilotudgave af *Klodshans*. Maleren Sven Johansen havde været med til at designe Klodshansfiguren, og det borgede jo for kvaliteten, men Staten fandt pilotfilmen "for amerikansk", og filmprojektet faldt.

### *Emmigration og desillusionerede kunstnere*

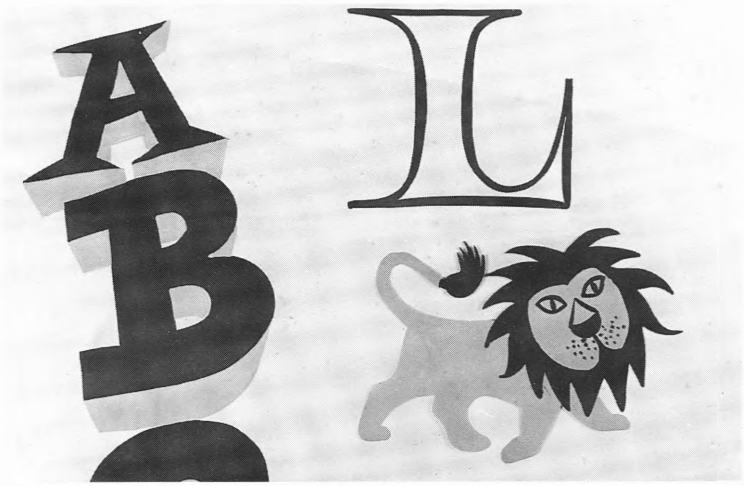
Børge Hamberg blev så deprimeret over dette afslag, at han i adskillige år forlod filmen og levede som porcelænsmaler hos Bing og Grøndahl; inden nåede han dog at rejse til London sammen med Bjørn Frank Jensen og SIMON for at arbejde under David Hand hos G. B. Animation. Kaj Pindal og Erik Rus lavede sammen reklamefilm i et årstid, men det gik ikke økonomisk, så Rus opgav og blev bladtegner, mens Pindal fortsatte hos Bergenholz Reklamerilm; sammen lavede de i 1946 *Bobbelop* på kun 1 minut.

Børge Ring, Bjørn Frank Jensen, SIMON og Arne Rønde Christensen arbejdede sammen i en tegnestue på Vesterbrogade over Rings lejlighed. Det var for småt, så i 1949 startede de firmaet Ring, Frank og Rønde i en villa i Vedbæk. De fik elever som Steinaa og Pindal, og David Hand kom forbi i vinteren 1949-50 for at undervise og for at undgå det engelske skattesystem. Økonomisk gik det ikke godt nok; Børge Rings og Bjørn Frank Jensens ambitionsniveau var for højt, til at de kunne leve af at lave tegnefilm. Tegnestuen blev omdøbt til Nordisk Tegnefilm A/S, efter at direktør Ole Sevel fra Nordisk Kortfilm var blevet inddraget i arbejdet.

Bjørn Frank Jensen og Børge Ring lavede der i 1950 for Ministeriernes Filmudvalg *Grævlingen og Harerne* den første film i Danmark i technicolor. Med et billede taget fra dyreverdenen opfordrede filmen befolkningen til at spare med henblik på dårlige tider.

I 1952 forlod Børge Ring og Bjørn Frank Jensen for good Danmark. De drog til Amsterdam for at arbejde hos Marten Tonder Studio, der fik så store opgaver, at de to danskere kunne fortsætte deres kunstudvikling. I 1986 fik Børge Ring en Oscar for *Anna & Bella*.

SIMON rejste til Paris for at studere hos Grimault, medens Pindal og Ib Steinaa lavede reklamefilm i Stockholm med Poul Dupont som fotograf.



*Denne side (øverst): Fra "ABC-staveleg i Afrika" (53). Nederst: Bent Barfod med sin kone.*

## *Bent Barfod – en lysende stjerne*

Erik Christensen (CHRIS) animerer i 1947 for Sv. Aage Lorentz i *Mange Skove små*, og her træffer han den unge energiske Bent Barfod. De begynder et samarbejde, hvis første resultat er *ABC-staveleg i Afrika* (53). Midt i 50'erne lokker Bent Barfod Børge Hamberg tilbage til tegnefilmene. Harry Rasmussen ansættes, og SIMON, der i flere år har arbejdet med tegneserier, får lyst til atter at arbejde sammen med sin gamle ven Børge Hamberg og lader sig ansætte hos Bent Barfod Film i 1960. Kaj Pindal rejser i 1957 til Canada og ansættes ved National Filmboard. Han bliver derovre i 20 år og kommer kun sporadisk til Danmark.

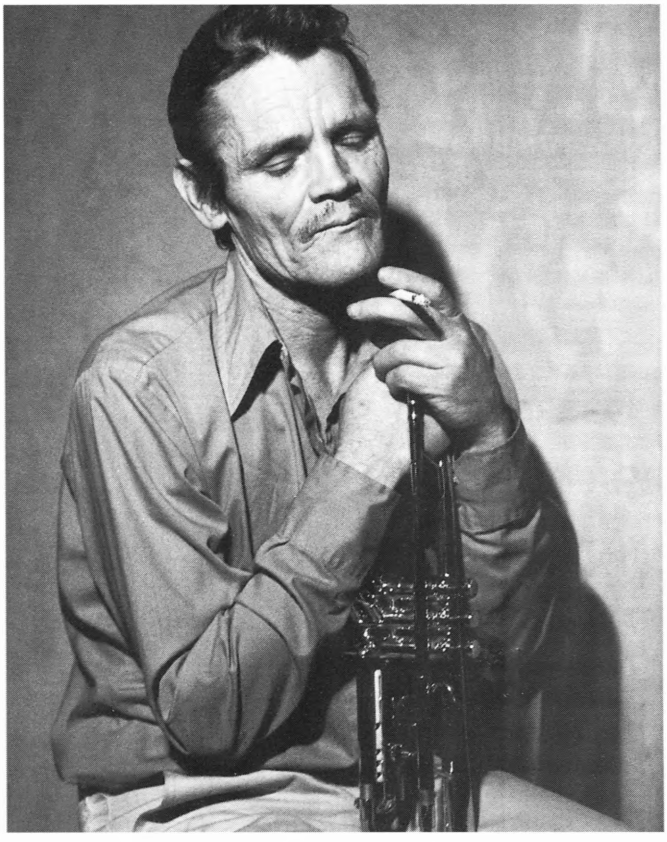
Ib Steinaa kom kun til at arbejde meget kort tid i Stockholm, for militærtjenesten trak ham hjem, så han kunne yde en indsats for fædrelandet ved at arbejde for Forsvarets Filmtjeneste i 1952-54. Da Nordisk Film i 1957 oprettede datterselskabet Nordisk Tegnefilm blev Steinaa ansat som kunstnerisk leder.

Bent Barfod, der var begyndt som freelancer hos Minerva Film i 1947 lavede sin første film i coproduktion med Nordisk Film junior i 1953. *En ny og sørgelig vise* efter Sigfred Pedersens digt. I 1956 oprettede han sit eget produktionsselskab Bent Barfod Film og udsendte *Noget om Norden*, der blev en tordnende succes. Nye opgaver væltede ind, – selskabet udvidede, og SIMONs ansættelse lokkede elever til. De to jazzinteresserede ungersvende Flemming Quist Møller og Jannik Hastrup startede hos Bent Barfod Film i 1960 og Evan Kellerman i 1961. I 1962 gik Børge Hamberg for at arbejde for sig selv og lave reklame- og undervisningsfilm i Studio 7.

Walther Lehmann, der som SIMON skulle blive af stor betydning for dansk tegnefilm, var uddannet som tegner på Det fynske Kunstakademi. Efter et år med reklamefilm i samarbejde med Pindal og Ib Steinaa lod han sig i 1957 ansætte hos Bent Barfod og var med til at lave *Forårsfrederik* (58). Militærtjenesten kom på tværs i 2 år, og derefter gik han atter i samarbejde med Steinaa hos Nordisk Tegnefilm og fulgte med, da Steinaa i 1965 oprettede sit eget selskab Ib Steinaa Film. I 1965 dukkede der endnu et tegnefilmsselskab op nemlig Jannik Hastrups Fiasco Film, og da det blev det modsatte af en fiasko, kom der virkelig gang i den danske tegnefilmproduktion.

I Bent Barfod Films første 20 år instruerer og tegner Bent Barfod mere end 40 film. Han modtager mange internationale priser og sælger sine film til hele verden, for han har visioner og ideer og mod til at satse på sære eksperimenter. I 1986 lukker Bent Barfod Film, men de mange elever og deres elever igen arbejder videre, og Tegnefilmen er kommet for at blive.

# Chet Baker



*Modefotografen Bruce Webers lyrisk afklædende portrætfilm om den karismatiske jazztrompetist kan ses i marts måneds Kosmorama Night.*

Et års tid før jazztrompetisten Chet Baker i 1988 døde efter et stadig mystisk fald fra et vindue i Amsterdam, havde modefotografen Bruce Weber og et filmhold fulgt den karismatiske Baker gennem et års tid. Det der var startet som en projekt om en lille kortfilm blev i stedet til denne 2 timer lange både frapperende smukke og barskt afklædende dokumentation af trompetisten og hans blakkede liv og levned.

Bruce Weber, der var en af 80'ernes store modefotografer, havde inden denne film lavet dokumentarfilmen om unge boksere, *Broken Noses*, og med den vist sin flair for at finde temaer og personer der kunne fylde hans billeder med en særegen narcissistisk maskulin skønhed, som han formidlede i fint lyssatte sorthvide billeder. Også Baker kunne være valgt for sin fotogent karismatiske personlige udstråling og fordi hans liv og skæbne stod skåret i hans hærgede 57-årige ansigt, hvor smerte og levet liv lå i hver millimeter af de dybe furer, i de indfaldne kinder og i blikket der så mere indad end ud på verden.

Og netop dette hærgede fjæs tilhørte en mand, der i 50'ernes Los Angeles var bebopens musikalske modstykke, og samtidig blev anset for at være jazzmusikkens svar på James Dean, med en udstråling af tidstypisk uhyre fotogen skønhed. Han var et idol, men blev afhængig af stoffer og det ses.

Men når han satte trompeten for munden eller med sin spinkle, næsten skrøbelige, men følelsesmættede og ekstremt coole og vibratoløse stemme, intonerede en af sine uforlignelige lyriske balladetolkninger, var både han og tilhøreren i en anden verden.

Chets verden er helt hans egen, ligesom Bruce Webers film, der er visuel lækker som hans reklamefotos for Calvin Kleins hippe undertøj. Den er optaget på et materiale med høj kontrast, der giver de sort hvide billeder et magisk uvirkeligt skær der ekkoer af Chet Bakers melankolsk romantiske balladesang.

Men på trods af den superbe indpakning er det et afklædende portræt der serveres, et portræt af et totalt narcissistisk, ansvarsløst menneske, der undsiges af selv moderen, der måske nok anerkender hvad han har nået, men finder ham en fiasko som søn og menneske. Det samme mener hans mange kvinder, der elskede ham skønt han altid betød problemer, efterlod sig en stribe børn der stort set ikke kender ham og konsekvent stak af fra ethvert ansvar.

Han skabte sin egen verden som en myte efter behag, fortalte de løgne der kunne være tjenlige for det billede han ville give af sig selv og sit liv. Men som Baker med trompet og stemme kunne skære ind til benet af forslidt standardmateriale, således graver også Bruce Weber ned under den Baker-historiens overflade og når i sin tilsyneladende improviserede og impressionistisk formede historie frem til andre billeder af musikeren. "Jeg har lavet en film jeg mener er sand i forhold til ånden i hvad det vil sige at være sammen med Chet, hvad der foregik i hans hovede og hvorfor denne mand kunne gå på scenen – nogle gange under ufattelig mental og fysisk smerte – og så spille og synge en sang, der kunne røre folks hjerter", har Weber sagt.

Alle i hans kreds har drømt om at redde ham, men uden held. Hans holdepunkt var musikken og narkoen, alt andet blot en illusion, en anmassende virkelighed der stillede krav han ikke ville og kunne leve op til. Let's get lost. *Dan Nissen*

**Let's Get Lost.** Instr.: Bruce Weber. USA, 1989. 119 min.

**Filmmuseet fredag den 29. marts, kl. 20.00.**

# *Fuego – et erotisk overflødighedshorn*

*I april måned præsenterer Kosmorama Night den argentinske instruktør Armando Bo's melodrama 'Fuego' – og hvis man elsker alt, hvad der er fuldkommen overdrevet, vildt og passioneret, må man under ingen omstændigheder snyde sig selv for muligheden for at stifte bekendtskab med denne varmblodede herre... for slet ikke at tale om hans kone, Isabel Sarli, den storbarmede stjerne, der gør både mænd og kvinder vilde i varmen.*

## *Fuego*

Selvom den yppige, argentinske skønhed, Laura, har en glubende appetit for mænd, har hun også smag for sin midaldrende husholderske, Andrea. Laura forelsker sig dog i Carlos, der er en velhavende industrimagnat, og følelserne gengældes, så han tilbyder hende ægteskab. Men i begyndelsen føler Laura sig tvunget til at afslå, fordi hun ved, at hendes vidtfavnende lyster nødvendigvis vil drive hende ud i utroskab. Til sidst beslutter hun sig imidlertid alligevel til at acceptere Carlos' tilbud, hvilket gør Andrea rasende. Laura beroliger husholderssken med, at ægteskabet ikke vil ændre på de to kvinders forhold.

Kort efter vielsen går det op for Laura, at hun ikke formår selv at kontrollere sine drifter, og denne erkendelse gør hende desperat og ulykkelig. En dag kommer Carlos tidligt hjem og finder sin kone i seng med telefonreparatøren, der fortæller den stakkels ægtemand, hvad alle andre i hele byen allerede ved. De fornuftige ægtefolk beslutter at gøre noget ved problemet og vælger derfor at spørge deres læge til råds. Lægen stiller diagnosen 'seksuelt neurotisk' og sender dem videre til en specialist i New York. Andrea bliver som led i 'oprydningsprocessen' fyret, og Laura prøver af hele sit hjerte på at undertrykke sine tendenser. Da hun alligevel en dag bukker under for passionen og kaster sig i armene på en fremmed mand, bliver hun så fortvivlet over nederlaget, at hun ikke ser anden udvej end selvmord. Men Carlos' støtte hjælper hende til at tro på, at tiden vil løse problemet.

Da Carlos en dag kommer hjem, finder han Laura opløst i tårer – hun har igen givet efter for sin drift. Nu synes Carlos efterhånden også, at det er blevet for meget, så han tilbyder at dræbe sin kone...

## *Historisk kig på sex i film*

Som sidegevinst ved april måneds Kosmorama Night tilbydes showet 'A Strange History of American Sex-Cinema', der giver et kronologisk vue over udviklingen af den erotiske repræsentation på det hvide lærred. Showet starter tilbage i 20'ernes stumme peepshow shorts med bl.a. *Dance of All Veils* og *See What Turned Grandfather On!*. Fra 30'erne får vi bl.a. *Malamu* – en eksotisk junglefilm med et dødfarligt monster og nøgne dansedamer. Perioden fra begyndelsen af 40'erne og frem til slutningen af 60'erne illustreres med alt fra reklamer over musikfilm til moralske oplysningsfilm. 70'erne dækkes primært af en række groteske trailere, hvoraf bl.a. kan nævnes *Private Duty Nurses* og *Woman Hunt*.

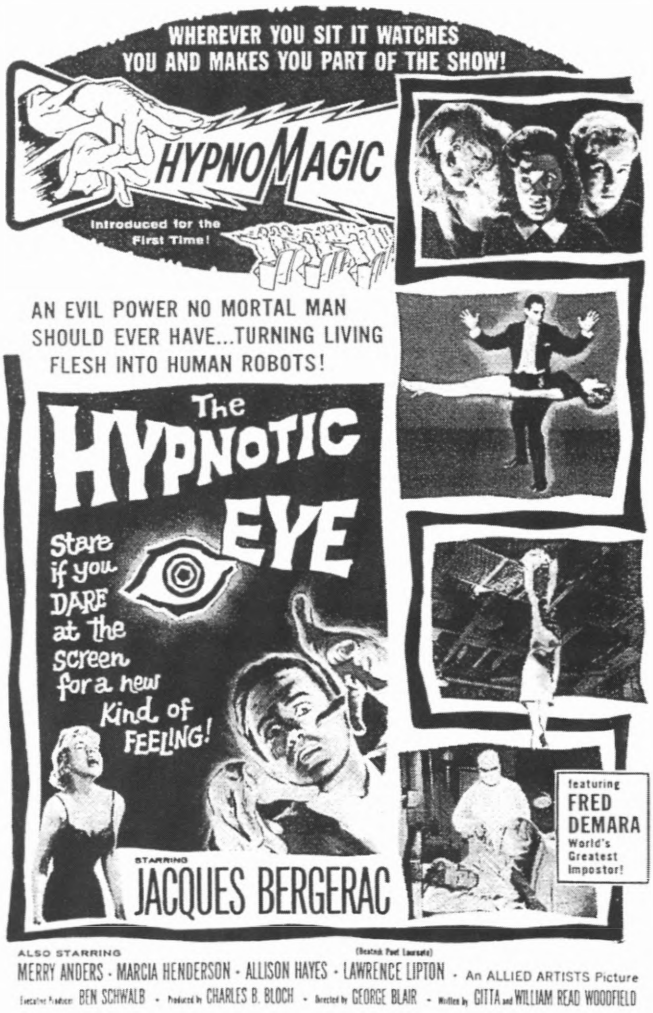
*Maren Pust*

**Fuego** (...), Argentina 1969. I&P&M: Armando Bo. Medv.: Armando Bo, Isabel Sarli, Alba Mujica, Roberto Airaldi m.fl.

**A Strange History of American Sex-Cinema,** 1920-75. Tilrettelagt af Jack Stevenson.

**Filmmuseet fredag den 26. april, kl. 20.00**

# The Incredible Torture Show




*Inden Kosmorama Night trækker sig bukkende tilbage for at holde sommerferie, lukker vi bixen med gys og gru over hele linjen. Vi satser på, at de lyse nætter er tilstrækkelig lyse til at vort publikum tør gå hjem efter en aften med gåsehud og hjertebanken... Men vi anbefaler, at man undlader at se nogen dybt i øjnene de første par timer efter forestillingen.*

### *The Hypnotic Eye*

En underlødig amerikansk klassiker fra 1959. Jacques Bergerac spiller hypnotisøren, Desmond, der har den uheldige effekt på de kvindelige frivillige, der underkaster sig hans magiske blik, at de efter showet går hjem og vansirer deres egne ansigter – en helt igennem afskyeligt tænkt film, hvor ingen kan vide sig sikre. Et af Desmonds ofre finder fx på at vaske sig i syre. Det værste ved det hele er, at vi – det uskyldige filmpublikum – risikerer at blive hypnotiseret af dette gale menneske, der ikke blot har held til at få frivilligt medvirkende men også de andre tilskuere i sin magt – og altså dermed også os i museets bløde sæder...

Som Desmonds kone og assistent, Justine, ses Alison Hayes – det var hende i *The 50-foot Woman*. Og et særligt beatnik-aspekt får i Desmonds særprægede forestilling lov at udvikle sig med både digtoplæsning og bongotrommeakkompagnement. Desuden medvirker den kendte parodist Fred Demara, der i øvrigt selv engang blev portrætteret i en film af Tony Curtis. Demara forestiller en skuespiller, der forestiller en læge.

De føler Dem helt afslappet – De koncentrerer Dem dybt om de næste sætninger i denne tekst: Denne film skal ses – denne film skal ses – denne film skal ses..

### *Bloodsucking Freaks*

*Bloodsucking Freaks* (78) har også været lanceret under titlen *The Incredible Torture Show*. En på alle måder ulækker film, der står i en vis gæld til *The Wizard of Gore* (70). Instruktøren, Joel M. Reed, formår at tage så meget strøm på splattergenren, at filmen faktisk vipper over og bliver komedie. Her får man valuta for pengene: Tortur, ydmygelse, balletdansere, udtømning af hjerner ved hjælp af sugerør, levende numser er dartskydeskiver, en kælder fuld af kannibalske kvinder og meget mere.

Hvis det kan glæde nogen, kan vi oplyse, at denne film i sin tid blev taget af plakaten i New York, idet en feministisk bevægelse fandt den politisk ukorrekt – hertil bør man vel så også tilføje, at den nok ikke er direkte velegnet for mindreårige.

*Maren Pust*

**The Hypnotic Eye** (...), USA 1959. I: George Blair. M: Gitta & William Read Woolfield. P: Charles B. Bloch. Medv: Jacques Bergerac, Alison Hayes, Merry Anders, Carol Thurston, Fred Demara.

**Bloodsucking Freaks/The Incredible Torture Show** (...), USA 1978. I&M&P: Joel M. Reed. Medv: Seamus O'Brien, Louie DeJesus, Don Fauci, Lynette Sheldon, Viju Krem, Miles McMaster, Michelle Craig.

**Filmmuseet fredag den 31. maj, kl. 20.00**

# CASINO

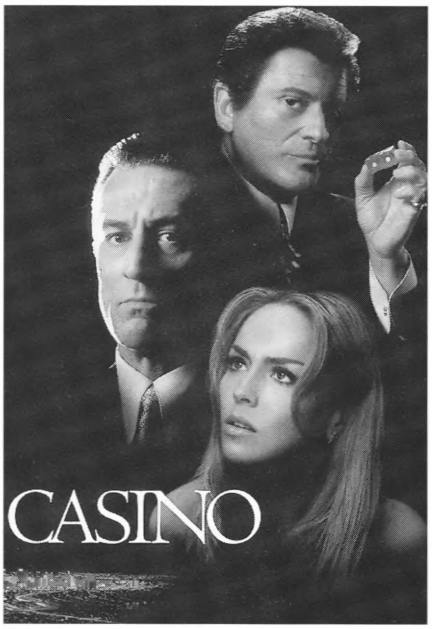
Martin Scorsese har altid været optaget af gale mænd. Manikere, som opslugt af deres passion satser alt for at nå det lokkende, umulige mål. Travis i *Taxi Driver* vil rense metropolen for den umættelig og utæmmelige synd og som en anden Jesus er den hjemløse taxachauffør tilbøjelig til at finde sig til rette i martyriets offerrolle. Travis går planken ud, omend hans moderne Jesusfigur også, og det i den grad, også retter sin vrede ud mod omverdenen. Jesus påtog sig menneskenes synder, der gør Scorseses besatte mænd ikke, de har nok at gøre med at kontrollere et indre der er alt for menneskeligt og dermed syndigt. Det jordiske tynger.

Scorseses figurer er porøse; deres forsvar mod omverdenen synes spinkelt. Hvorfor de kan fremstå bastant brutale overfor andre. Mændene er altid ved at gå op i limningen, ved at bukke under for paranoia eller andre uigennemskuelige driftkræfter. Derfor er *Uskyldens år* en vigtig film, for den synes at bryde med dette mønster (i Kosmorama 200, sommer 1992 argumenterer jeg yderligere for hvordan instruktørens produktion hænger sammen). Den mandlige hovedfigur er kontrolleret - og det bliver han ved med. Desværre kunne man sige. Han griber ikke livet da chancen er der, og vi sukker med ham. Daniel Day Lewis' karakterolle er en fængslet mand, og hans victorianske omverden gemmer nøglen til fængselscellen. *Uskyldens år* er en skæbnefortælling, fra dengang der ikke syntes at være andre veje end konventionernes. En borgerlig fortid som samfundsudviklingen afvikler mere eller mindre konsekvent i Scorseses mange gearede samtidsrealistiske film.

Det markante i *Uskyldens år* er ikke bare at den handler om en verden, der holder menneskene fast i tømmerne, den rummer også en accentforskydning i instruktørens fokusering på den udsatte mand: fra at have excelleret i mænd uden jegkontrol drejes opmærksomheden snarere i retning af figurer som er tillukkede, disciplinerede. Den tendens fortsætter i *Casino*, der på mange måder ligger smukt i forlængelse af *GoodFellas*. Og den var ikke ligefrem befolket med mænd som beherskede deres indre, men som nok kunne tyrannisere deres omverden, måske netop fordi de slet ikke kunne tæmme deres lidenskabelige drifter.

Selvfølgelig er der masser af god gammel Scorsesegalskab i *Casino*, det er ikke det. Pointen er blot, at Robert de Niros figur, unikumspillertalentet Ace, ikke flipper ud og ikke er psykopatisk, men nok en mand der elsker og derfor er sårbar. Han behersker sig hele vejen igennem, hvad man ikke just kan sige gælder for Travis, Rupert i *King of Comedy*, Jake La Motta i *Raging Bull* eller Max Cady-exfangen i *Cape Fear* fx. Tidligere ville de Niros figur have krakeleret og hærget, her tæller han til 10 mange gange og et par gange reagerer han aggressivt. Men det er småting i forhold til hvordan hans gangsteromverden fører sig frem. *Casino* har flere grumme voldscener og i tråd med *GoodFellas* er Joe Pescis figur (der her hedder Nicky) den, der udviser umenneskelig brutalitet. Den mindste er den største hvad angår evnen til at dræbe og bruge drifterne i destruktionens tjeneste.

På den ene side truer ungdomsvennen Nicky og hans voldsbande, der tilmed får status af bodyguard for det lukrative spillergeni Ace, som mafiaen installerer som en guldfugl i Las Vegas. På casinobestyrerens anden side er der kvinderne og kærligheden, in casu luderen Ginger (Sharon Stones figur), som Ace bliver forgabt i. Han ved godt selv, at lidenskaber gør blind, alligevel installerer Ace damen, der meget fair siger at hun ikke kan gengælde den varme Ace udstråler, i det overdådige luksushjem. Fra to sider trues Ace på sin integritet; *Casino* handler om hvordan han klarer omverdenens pres, såvel det som han selv har valgt som det han mere eller mindre er blevet prakket på. Hvad holder så Ace oppe? kunne man spørge. Den moderne epokes gud - begæret. I dette tilfælde er det ikke rettet mod den skinbarlige kapitalophobning – pengene – , snarere er Ace besat af spillet, og han har en guddommelig sans for det. Han kan spore alle de vigtige tegn og oplysninger, og når Ace gambler, hvad han gør uafbrudt, vinder han. Rigtigt; der er lidt af en kunstner i




Ace. Hans omverden har det bare med at sætte hans evner i bås og ville kontrollere dem (Man kan sikkert godt se *Casino* som instruktørens listige allegori om filmindustrien og en kunstners evige overlevelseskamp).

Den der får æren af at passe den intuitive gambler er den intuitive voldsmand, den ærgerrige Nicky, der skyr intet middel. Heller ikke da han bliver sat fra bestillingen, fordi han er ved at true Ace's gode forretning. Før Nicky dukkede op i Las Vegas var alt lagt i faste rammer, mafiaen fik sit og staten sin lille del. Med Nicky får byen en skinbarlig gangster, som ikke kender til grænser.

Filmen skulle angiveligt være baseret på 'levet liv', casinobestyreren Frank 'Lefty' Rosenthals meriter, men det ligner nu også et Scorsese stempel, når Ace og Nicky bliver det umage tvillingepar. Modsætninger mødes, og det betyder også at Ace ikke skal opfattes som en uskyldighed, der havner i forkerte hænder. I filmens start proklamerer Ace at han vil møde sine kære med tillid; den flothed er møntet på Ginger men kan også sige noget om den tætte forbindelse han engang havde med Nicky. De to er så nære hinanden, at de i filmens flotte indledning klippes sammen igen og igen: der skiftes synsvinkel og fortællerstemme mellem de to, og nok er der forskelle mellem de to. Men så er de heller ikke større.

Som bekendt kan Martin Scorsese sin filmhistorie, og det er nok ikke noget tilfælde, når den scene, hvor de mænds veje må skilles udspiller sig i en ørken. *Casino* er en moderne historie om *Greed*, og den er grum som Stroheims stumfilm. Til forskel fra den kan Scorsese bruge musikken som en tredje kommentar, og det myldrer med raffineret musik (overvejende amerikansk rock-pop) som ikke bare er tidscitater, men som også belyser og pointerer det vi ser og hører på lydsporet i øvrigt. Specielt i den første lille time kan *Casino* minde om en Fassbinders på lidt langsom hastighed.

Men når sandheden skal frem må jeg som Scorsese-fan indrømme, at ikke er nogen vellykket film. Det mest spændende i den er dens interesse for den kontrollerede psyke, uden at det betyder at det præpsykotiske er forsvundet. Problemet er blot, at der er for meget, der gentager *GoodFellas* og for mange scener der repeterer filmens grundkonflikter og spændinger. Jeg ville fx gerne have skrevet, at Sharon Stone var god og udfyldte en dragende rolle. Det kan jeg bare ikke; figuren er for enstrenget: Ginger kan snøre alle rige og begavede mænd, alligevel har hun en svaghed for sin gamle kæreste Lester (James Woods, han er god!), som er en billig fusentaster. Da Ginger må give afkald på ham, og da ægteskabet med Ace er og bliver et arrangement, er der kun massiv druk tilbage til at forsøde hendes liv. Med stirrende øjne vandrer Sharon Stones figur rundt og sprede uorden, desværre sker der ikke meget mere i rollen, så filmen beviser ikke at den magre Stone er karakterskuespiller.

Paradoksalt nok er den megen redundans udtryk for instruktørens næsten maniske insisteren. Igen og igen fabulerer Martin Scorsese om mænd med tynd hud og et exceptionelt labilt jeg. Gentagelsen siger noget om hvor vigtigt det er for Scorsese at stilisere dén spænding. *Casino* skildrer en verden der kører i ring, det gør den selv i for lang tid uden at de æstetiske eksperimenter er overvældende. Efter det uventede spring med *Uskyldens år* havde jeg håbet på endnu et uomgængeligt mesterværk. Det er *Casino* bare ikke.

*Erik Svendsen*

**Casino (...),** USA 1995. I: Martin Scorsese. M: Nicholas Pileggi & Martin Scorsese. P: Barbara De Fina. F: Robert Richardson. P-Design: Dante Ferretti. Kl: Thelma Schoonmaker. Medv: Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollak. Længde: 176 min. Distr. UIP. Premiere: 08.03.96.

# MED HÅRD HUD PÅ SJÆLEN

Nogen husker måske Arden for *Nøgen*, hvor en ekstremt generet og følsom knægt forelsker sig i en Iben Hjejle med langt mørkt hår og en voldelig kæreste. Andre husker tv-filmen *En succes*, hvor Dejan Cukic gav en magtfuld skitsering af en iskold mediemanipulator i en ellers intetsigende satire over det uforenelige i idealistisk politik og skrupelløs markedsføring. Glem nu alt om Niels Ardens blege og lidet mindeværdige kortfilm, for med *Portland* springer Arden Oplev ud som et teknisk velfunderet talent med vilje og mod til at forny dansk film.

"Hvis du ser nogen i denneher by, der er i godt humør, er det sgu' fordi, de er på piller", siger Janus til sin lillebror Jakob, inden de drager ud i Aalborg, et mytisk Portland, for at arbejde for rockerlederen Lasse.

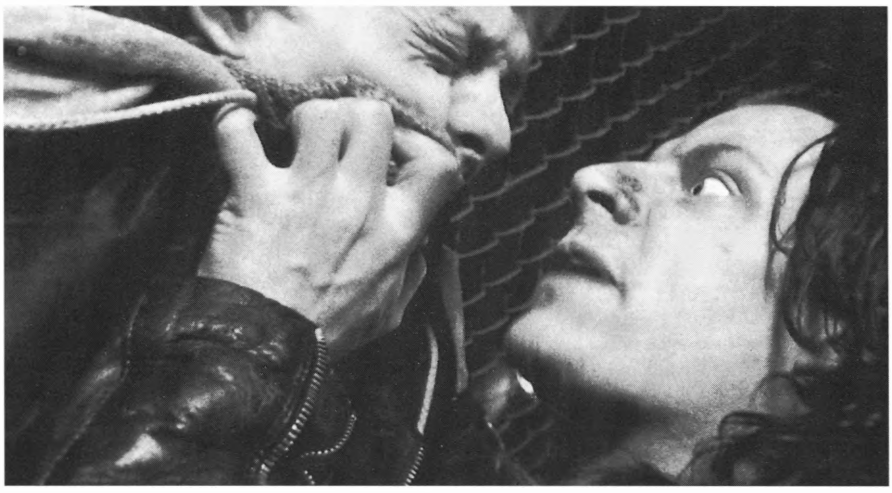
Janus er netop blevet hentet fra fængslet af sin følsomme bror. Han har opbygget en gæld på 80.000 kr til Lasse, der hersker i underverdenen med koben, knojern og bærbar computer. Janus får en mindelig afdragsordning og installeres sammen med lillebror hos Lasses halvsøster Eva. Nu drager brødrene ud i Portlands gylden-sorte nat, hvor trængte pensionister leverer deres medicin til en undergrundsøkonomi. "Det er os to mod alle de andre, okay?"

Brødrene er blevet svigtet af deres mor, og Janus bedøver sin egen følsomhed med piller og guldøl, mens han sætter sig for at hærde sin tyndskindede bror mod livets smerte. Filmen er således i første omgang en lektion i ufølsomhed. I anden omgang viser den, hvordan Janus alligevel møder kærligheden, men ikke kan få den uden at bryde alliancen med Jakob.

## *Følelseskulden*

Idealet i denne verden er ufølsomheden. Janus indskærper ustandseligt dette for Jakob. Der må ikke være plads til medfølelse. Eller som det lyder i filmens første replik: "Du skal ku' gøre hvad som helst, uden det rører dig en skid."

Lasse hersker, fordi han er i stand til at beherske sig. For ham kan alt regnes ud, og menneskelig lidelse er aldrig noget personligt, men altid ren forretning. Han ser roligt til, mens en dårlig betaler får brækket begge arme. Da de bagefter kører bort, kan han vanskeligt skjule, at han alligevel er dybt berørt af volden. "Det er sørgeligt, det de tvinger os til. Det skal være betingelserne for at køre en sund forretning. Vi kan ikke lade følelserne løbe af med os." Det er ikke blot volden, han finder tragisk, men også den følelseskulde, der følger med den.



*Arden Oplevs spillefilmsdebut, Portland, er en både barsk og munter beretning om følsomhedens omkostninger.*

*Instruktøren Arden Oplev (tidligere Niels Arden). Foto: Peter Bech.*

Ømheden har to sider. Det er en følelse, der vender både indad og udad. Indad er den smerten, som livet afsætter på krop og sjæl. Udad er den kærligheden og omsorgen, der gør dig i stand til at knytte dig til en anden. De to følelser er tæt forbundet og i en smertefuld verden, hvor tabet er det eneste givne, er kærligheden derfor i første omgang en trussel, man må forsvare sig mod på enhver tænkelig måde.

Janus demonstrerer dette, da han først lader sig gennembanke uden at kny, for derefter at klynke, da Lasse nænsomt kommer jod på sårene. Det er omsorgen, der gør mest ondt.

## *Smerte og humor*

Der er meget smerte i *Portland*. Også fysisk. Det er en voldelig film uden unødig vold. I modsætning til Tarantino, Rodriguez og andre trendy voldsdyrkere, blander Arden Oplev aldrig volden og humoren. Optakten til volden er ofte munter, men når Janus kommer i 'samtaleterapi' på politigården, er der ikke længere noget at grine af.

Ellers er det netop en underspillet, nogen ville sige jydsk, humor, der gør, at *Portland* ikke tynges af smerten. Og at det meget lidt flatterende billede af ordensmagten aldrig kammer over i social indignation. Både politi og de mere skæve miljøer karikeres med en uimodståelig charme. Især brødrenes besøg hos deres totalt udsyrede kammerater er komiske højdepunkter med finurlige detaljer; som f.eks. i valg af tapet. Her er replikkerne vittigt skåret ned til få rudimentære gentagelser. Det ville her være synd at citere udenfor sammenhængen, men enhver yderligere beskæring ville givet føre til et sprogligt sammenbrud, som man så ofte ser det hos Kaurismäki.

## *Stil*

Filmens stil udspringer i høj grad af den måde billeder og klipperytme modarbejder hinanden. Fotografen Henrik Jongdahl lader konsekvent personerne være i fokus med skarpe konturer, mens baggrunden uskarpt flyder sammen. Janus og Jakob er som skåret ud af virkeligheden og bliver aldrig en del af den. Samtidig angriber han med håndholdt kamera, kornede billeder, filtre, bagprojektion, helikopterture og andet fiksfakseri som slow og fast motion. Jongdahl kan det hele, og det uden at stilen bliver for rodet eller dominerende.

Personernes lade bevægelser og kameraets ofte rolige indstillinger giver en langsom puls, der kolliderer frugtbart med Henrik Fleischers frækt afsnubbede og ekstremt veltrimmede klipning med masser af Godardske overspring og gentagelser, som om virkeligheden ikke rigtig vil hænge sammen. Ikke underligt minder det undertiden om måden, *Riget* blev klippet på, men her er de små overlap og de abrupte skift bare mere tydelige og påtrængende.

Kamera og klipning taler også med i en scene, hvor Janus har inviteret sin mor på restaurant. Janus taler og taler og forsøger at nå ind til moderen, der bare sidder tavs. Der klippes frit mellem Janus og moderen, mens kameraet konsekvent indskriver dem i en cirkel ved hele tiden at glide rundt om dem. Bevægelsen forsøger at knytte dem sammen, men det forhindres i klipningen. Siden gentages denne kamerabevægelse omkring Janus og Eva, men nu som et two-shot, der ikke klippes i stykker.

Foran kameraet har instruktøren et stærkt hold af relativt ukendte navne. Som den forsagte Jakob gør debutanten Michael Müller stort indtryk, mens Anders Wodskou Berthelsen og Iben Hjejle spiller Janus og Eva, så man aldrig ved, om de bør få hinanden. Og sådan skal dét jo gøres. Lasse får sin autoritet fra Ulrich Thomsen, som tidligere har spillet hård banan overfor Kim Bodnia i *Nattevagten*. At få os til at holde af Lasse er faktisk lidt af en bedrift.

På lydsiden viser Sons of Cain, at der bestemt findes liv på den anden side af Sort Sol. Med skiftevis hvisken og growl, med langsomme monotone guitarer samt med bas og tunge trommer, der undertiden eksploderer i afmægtig vrede, leverer Aalborgbandet sublime melodier gemt bag en dystert fortabt lyd, der perfekt komplementerer de mørke billeder.

Med et i øvrigt velskrevet og gennemarbejdet manuskript og en dialog, der er uden overflødige ord, er *Portland* den første rigtig gode danske film siden *Nattevagten*.

*Henrik Uth Jensen*

**Portland** Danmark 1996. I&M: Arden Oplev. P: Peter Aalbæk Jensen. F: Henrik Jongdahl. Kl: Henrik Fleischer. Mu: Sons of Cain, Morten Olsen. Medv: Anders Wodskou Berthelsen, Michael Müller, Ulrich Thomsen, Iben Hjejle, Birthe Neumann, Baard Owe, Edith Thrane. Længde: 100 min. Udl: Buena Vista International. Premiere: 19.4.96.

# EN NY ENGAGERET FILM I FRANKRIG?

"Det er med gode (retfærdige) ideer, man laver dårlig litteratur", skrev den franske forfatter André Gide engang i et indlæg mod politisk engagerede værker. Mathieu Kassovitz' *Hadet* er i høj grad en film, som tager parti. *Mod* "systemet" repræsenteret ved voldeligt politi. Og *for* de unge, 2. generationsindvandrene og de andre franske unge i "la zone", de endeløse grå forstader, som er svulmet op rundt om de franske storbyer. Men det er også en spændende, ja uhyre effektiv og ganske originalt fortalt film. Hvilket er så meget desto mere bemærkelsesværdig som plottet kan synes yderst forudsigeligt: Et lille døgns tid følger vi tre unge venner i en parisisk forstad. En ung indbygger er dagen før blevet gennembanket af politiet og svæver mellem liv og død. Da den ene af de tre venner – den mest desperate af dem – finder en ladt revolver og sværger at hævne sin sårede kammerat, hvis han dør, ved vi, hvad timen er slået. Det her *må* ende galt. Så meget desto mere som en stemme indledningsvis fortæller os (tilskuerne): "Dette er historien om en mand som falder ned fra halvtredsindsstyvende etage. Og mens han falder gentager han hele tiden: Så langt, så godt. Så langt, så godt. Så langt, så godt. Men det vigtige er ikke hvordan man falder, men hvordan man lander".

## *En fransk Spike Lee?*

Venskabet mellem en jøde, en sort og en farvede i forstadsslummen: Det lyder ikke som optakten til en fransk film, snarere til en amerikansk "sort" film eller måske en engelsk Channel Four-co-produktion. Men i Mathieu Kassovitz' *Hadet* er den sorte af afrikansk og den farvede af algiersk oprindelse, og fokus er ikke på indbyrdes racemæssige uoverensstemmelse, men på opgøret med et undertrykkende samfund, som over én kam har dømt de unge fra forstæderne til social marginalisering.

Det er en side af Frankrig, som vi ikke er alt for forvænte med at se skildret på film. Alt for længe har fransk film holdt sig til forlæg fra Frankrigs litterære Parnas, historiske rekonstruktioner (jo længere tilbage i tid desto bedre, syntes det), psykologiserende trekantsdramaer og sære komedier (i Danmark synes det ydermere til tider en betingelse for filmimport fra Frankrig, at Gérard Dépardieu spiller med).

Kassovitz' film er da også blevet sammenlignet med Spike Lees *Do the right thing*, som foregår – ligeledes inden for 24 timer – i et kogende racebetændt Brooklyn. Parallelen er ikke overraskende, eftersom den 29-årige instruktørs debut, *Métisse* (93), blev sammenlignet med Lees *She's gotta have it*. Kassovitz' amerikanske inspiration kommer i *Hadet* også til udtryk i en scene, hvor filmens desperado taler til sit spejlbillede a la Travis Bickles i *Taxi Driver* ("You're talkin' to me? You're talkin' to me?"). Og slutscenen, som fryser personerne, der holder hinanden skak mat med revolvere er taget ud af en John Woo-film.

Vi er langt fra parykkerne og kårderne, diligencerne og herskabslejlighederne, de trendy 80'er settings (en mand, som bor i en metrostation, i et fyrtårn eller i en overdimensionerede garage) og de diskrete stævnemøder. Bortset fra de tre hovedpersoner er de medvirkende i Kassovitz' film beboerne i byen Chante-loup-les-vignes. Instruktøren fortæller, at han lod sig inspirere af en af de mange "bavures" (fransk eufemisme: "fejlgreb") på franske politistationer: Endnu en ung "beur" (franskmand af algiersk oprindelse), som døde under et politiforhør.

*Hadet* er brandaktuel i sit emnevalg og er en advarsel mod et samfund i stadig forråelse. Et Frankrig med 3,5 millioner arbejdsløse og 6 millioner marginaliserede, hvoraf halvdelen må klare sig for under 70 kr. om dagen1. De sociale spændinger skaber grobund for racisme i det multietniske samfund: Le Pens højreradikale parti fik 16% af stemmerne ved sidste præsidentvalg. Filmen anviser ingen løsninger. Men den peger på en i fransk film overset virkelighed og formulerer en generel social anklage. Den slutter med en direkte anråbelse af tilskuerens sociale samvittighed.

## *Det glemte Frankrigs sprog*

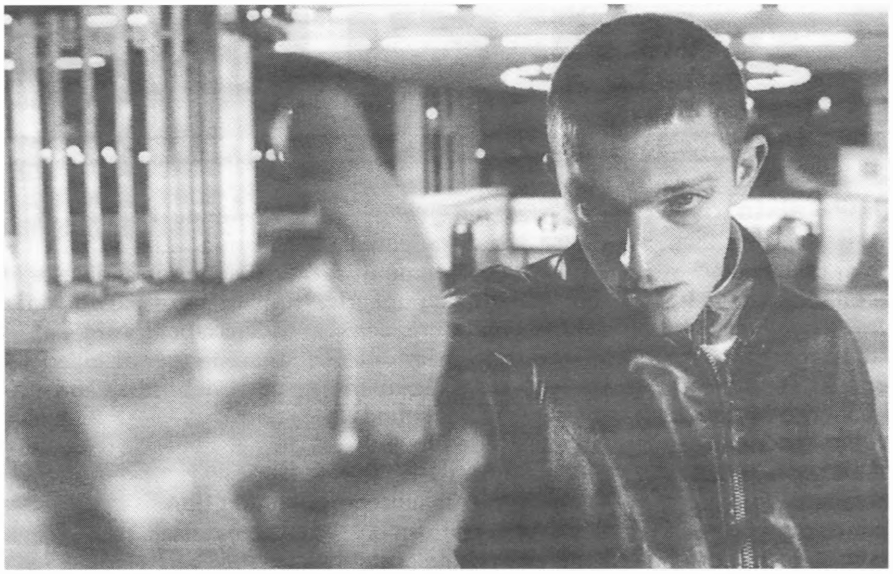
Den ulmende – og til tider sydende – uro i forstæderne er hidtil kun blevet skildret i fjernsynets nyhedsudsendelser klemt inde mellem underlødige serier og andre underholdningsprogrammer. Kassovitz'film indeholder et usminket angreb på fjernsynets overfladiske holdning til virkeligheden i en scene, hvor hovedpersonerne beskylder et tv-hold på besøg i forstaden for at agerere, som var det på fotosafari i Thoiry (det franske svar på Givskud Løvepark). Filmen indledes iøvrigt med autentiske tv-billeder af gadekampe underlagt Bob Marleys powerfulde "Burnin' and Lootin'". Men efter kredit-scenen er der ikke mere filmmusik. Billederne er sort-hvide og kornede, og lydsporet begrænses til reallyd – og dialog, masser af dialog. *Hadet* er nok så meget det glemte Frankrigs genvindelse af sproget, en sand lavine af ord fra et overdådigt morsomt slangforråd, så fjernt fra "korrekt" fransk, at sprogkustoderne fra Det Franske Akademi må slå syv kors for sig. Stavelser som placeres i omvendt rækkefølge, rablende udråb og manisk henrykt fortalte nonsense-anekdoter.

Det er Kassovitz store bedrift, at han holder filmen fri af glamourisering og reklameæstetik – modsat Spike Lees i hans tilstræbt oprørske komedie. Filmen sovses ikke ind i rap og musik-video-klipning, Kassovitz er tilsyneladende ikke til fals for Nike og Levis.

Filmens svaghed er måske dens lidt rigide episodiske struktur. Fra starten lægges der op til et uundgåeligt sammenstød. Det skæbnesvangre underbygges af stadige tidsangivelser. Hver begivenhed får herved pr. automtik karakter af at være endnu et led i en stadig eskalering –uden nødvendigvis at føje noget til persontegning og historie. Og det er lidt for meget, som om vi lige skal have det hele med. Det voldelige politiforhør. Det vildt delirerende coke-vrag. Sammenstøddet med skinheads.

Undertiden bliver det lidt konstrueret. Som da tv-holdet pludselig dukker op: De har for travlt til at stå ud af bilen, og råber de unge op: "Var I med i optøjerne i nat?" Eller det kulturelle sammenstød med kunstinteresserede på en ferniserin g, som de tre venner gatecrasher. Og da det nu er en fransk film skal vi også lige have gæstevisit af en fransk-polsk filosof på et toilet, der - som i en anden Rohmer-film – fortæller en absurd anekdote – hvis eventuelle morale vi så må tænke videre over.

Men alt i alt er det imponerende, at Kassovitz – med en tæt klassisk



fortællestruktur, et minimalistisk plot og en iscenesættelse uden de store falbelader – til stadig formår at holde gryden i kog, og give historien små uventede drejninger, så vi uafbrudt "er på".

Cannes-udgaven af det franske filmtidsskrift "Les Cahiers du cinéma" taler om en ny slags fransk film: "Forstadsfilmen". Der nævnes bl.a. *Krim* af Ahmed Bouchala, *Raï* af Thomas Giliou og *Etats des lieux* af Jean-Francois Richet2. Film af unge, ukendte instruktører. Film, som viser et andet Frankrig og som laves under helt andre vilkår end de film, staten subventioner med henblik på at overgå amerikanske film på Hollywood-præmisserne. Sidstnævnte film blev faktisk lavet for sølle 360.000 kroner.

Det er film, vi endnu har til gode. Men hvis Kassovitz' film er eksponent for en ny slags fransk film, så lover det ganske godt!

*Niels Boel*

**Le Monde Diplomatique**, januar 1996
**Les Cahiers du Cinéma**, juni 1995

**Hadet (La Haine),** Frankrig 1995. I: Matthieu Kassovitz. P: Christophe Rossignon. F: Pierre Aim. KI: Matthieu Kassovitz. Medv: Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoudi, Karim Belkhadra m.fl. Længde: 95 min. Distr: Warner & Metronome. Premiere: marts '96.

B Ø G E R

# AT KIGGE ET UNIVERSALGENI I KORTENE

## TRE BØGER OM PETER GREENAWAY

Peter Greenaway arbejder som en krydsning mellem en forsker og en kunstner og i begge egenskaber snart seriøst, snart (selv)parodierende. Hans ambition er som en anden polyhistor at omfatte alt.

"I want to make films that rationally represent all the world in one place". At gå i krig med Greenaways egen verden er et tilsvarende umuligt projekt, men nu foreligger der tre forsøg, som her skal omtales i omvendt orden af udgivelsesrækkefølgen, vore hjemlige Carsten Thau og Anders Troelsens 'Filmen som verdensteater', Leon Steinmetz og Greenaways egen 'The World of Peter Greenaway' (begge nyudkomne) og Laura Denhams 'The Films of Peter Greenaway' fra 1993.

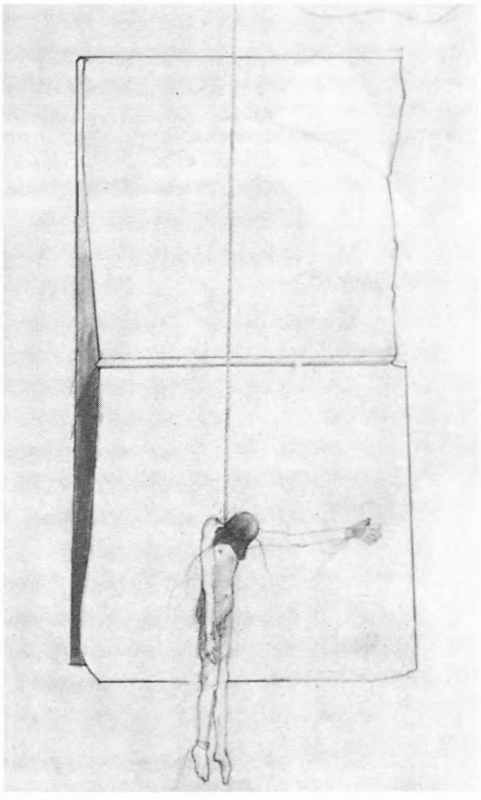
### *I tegnerens museum*

Ikke for ingenting indeholder to af bøgerne ordet Verden i titlen. Greenaways verdensomspændende projekt modsvares af den besynderlige verden, han selv har skabt. Thau og Troelsens term verdensteater, theatrum mundi, er en barok betegnelse for de første universalmuseer, og blev siden en yndet betegnelse for de første biografer. I Danmark blev det til Kosmorama, som har levet videre i navnet på dette tidsskrift og i World Cinema. I Norge, hvor man ikke bryder sig om fremmedord, blev det til Verdensteateret, et biografnavn, der har overlevet i flere mindre norske byer. Titlen indeholder altså allerede tre bestemmelser i forhold til emnet: det filmiske, det barokke og det museale.

I forordet fastslår de to forfattere, at der ikke er tale om en kronologisk gennemgang af Greenaways værk, men om en samling essays af indkredsende karakter, hvor hans film og udstillinger bliver sat ind i en æstetikteoretisk og – vil jeg gerne tilføje – æstetikhistorisk sammenhæng. Det sker især i Thaus to indledende kapitler, hvor Greenaways produktion ses i relation til samtidige strømninger i engelsk og international billedkunst, i Troelsens omfattende redegørelse for Greenaways barokke rødder og i Thaus afsluttende beskrivelse af Greenaway som allegoriker.

Imellem disse utrolig oplysende essays er anbragt en række analyser af enkeltstående arbejder, *Tegnerens kontrakt, A Z and Two Naughts,* af Greenaways udstillingsvirksomhed og af *Arkitektens mave.* Spredt rundt i de store oversigtsafsnit gives mindre analyser af hans øvrige spillefilm til og med *Prospero's Books* og af videoproduktionerne *M for Man, Music, Mozart, A TV-Dante* og *Les morts de la Seine,* ikke i helt kronologisk rækkefølge, men tæt på. På den måde får vi alligevel en solid gennemgang af Greenaways spillefilm og nogle af hans vigtigste videoarbejder.

Ordet analyse er måske ikke helt dækkende, for det er ikke muligt at gøre Greenaways produktion til genstand, *objekt,* for analyse. Hans billedkunst, film, videoproduktioner rummer deres egen analyse, dels i deres struktur, dels i deres selvkommenterende fremgangsmåde. Den mand vil altid være subjektet, også i det, som skrives om ham. I denne erkendelse ligger ingen kunstnerdyrkelse, men en konstate-



*Greenaway-tegning: The Hanged Man.*

ring af hans metode. Det har de to forfattere selvfølgelig også fattet. Greenaway citeres hyppigt som en autoritet på sit eget værk, og bogens egen metode er i sjælden grad congenial med emnets. Som Greenaway associerer og kombinerer forfatterne vildt og frodigt – ikke altid lige klart, men næsten altid tankevækkende og inspirerende og iført den samme klædelige selvironi, som man finder hos vor fælles helt. I Thaus tilfælde går åndsslægtskabet helt ind i formen. Hans rytmisk rullende, allitterende ordkaskader har en ikke ringe lighed med den greenawayske ophobning af betydninger og de sprængfyldte billeder.

I Troelsens fyldige og centrale essay om Greenaways forhold til barok og manierisme er ambitionen meget lig Greenaways altomfattende projekt. Det indeholder mange værdifulde informationer og observationer, men her savner man tit pointer. Der væves omstændeligt; man kan formelig høre forfatteren tænke så det knager – eller knirker, altimens man fristes til at skrige: Så kom dog til sagen!

Som Greenaway er de to forfattere også flittige brugere af noter, og stundom må man undre sig over, at vigtige ting som temaet flyvning og den gennemgående figur van Hoyten er anbragt her.

I det hele taget er Greenaways selvreferencer nedtonet i forhold til hans referencer til anden kunst og videnskab, hvilket det kvikke, selvtænkende publikum også har større behov for. Her er hjælp til selvhjælp, ikke en grydeklar indføring.

Bogen kræver, at læseren er endda særdeles velorienteret i Greenaways værk. Den samme indforståethed, som forfatterne har med deres emne, forudsætter de hos læseren. Men dens anvendelighed for alle var blevet betydelig større, hvis den havde indeholdt et titel- og navneregister og en litteraturliste over Greenaways egne trykte publikationer, som er talrige, interessante og langt fra alle indgår i noterne.

## *I tegnerens værksted*

Et af hans seneste selvkommenterende værker er 'The world of Peter Greenaway' skrevet i samarbejde med maleren og forfatteren Leon Steinmetz. Det er et pragtværk, hvor billederne optager over halvdelen af pladsen. Udover stills fra film og videoproduktioner er der et væld af eksempler på Greenaways tegne-, male- og collagekunst i smukke gengivelser. Bogen, som *er* en kronologisk gennemgang af værket startende med Early Films og sluttende med operaserien 'The Death of Webern and Others', hvor foreløbig 'Rosa' er blevet opført i Amsterdam, er også bygget tematisk-motivisk op i 13 afsnit, f.eks. Lanscape, Maps, Games, Audience, og den supplerer Thau og Troelsens bog med en mere direkte beskrivelse af Greenaways egne betydningssystemer og arbejdsmåder i knap tekst og talende billeder. Den er i sig selv en del af hans værk ligesom hans filmmanuskripter og udstillingskataloger og dertil velegnet for begyndere i Greenaways lære.

## *Tegnerens tydelige tolker*

Det samme kan siges om Laura Denhams lille (44 tekstsider), prunkløse, uillustrerede bog, 'The Films of Peter Greenaway', i blankt, hvidt omslag. Den følger en vis kronologi, men ikke slavisk. Det er igen en motivisk-tematisk beskrivelse, som med prisværdig præcision berører en lang række aspekter af Greenaways arbejde, herunder produktionsbetingelser og endnu urealiserede projekter.

Også den går mere lige til Greenaways egen forestillingsverden end Thau og Troelsen i et – for den engelskkyndige – mere direkte sprog. Og det gør den vel at mærke uden et øjeblik at give afkald på emnet kompleksitet. Denham mestrer sine teorier så suverænt, at hun kan bruge dem klart og koncist. Bogen rummer blandt andet den mest slående og originale påvisning af Greenaways postmoderne træk, som jeg mindes at have læst, og stedvis tillader Denham sig enddog en kritisk bemærkning, uden at det skygger over den veloplagte lystfølelse, hvormed hun går til sagen.

Det samme gælder de to andre bøger; der er stimulation til hjernegymnastik og gensyn med Greenaways værk i alle tre og i 'The World of Peter Greenaway' også stor øjenlyst at hente. De er skrevet med det samme videbegær som emnets og danner en fin optakt til at se *Prospero's Books, Baby of Macon* og den seneste spillefilm *The Pillow Book*, som forhåbentlig alle vil være at se i bifferne i årets løb.

*Susanne Fabricius*

Carsten Thau & Anders Troelsen: **Filmen som verdensteater – omkring Peter Greenaway**. Klim – NSU. Århus 1995. 350 s.

Leon Steinmetz & Peter Greenaway: **The World of Peter Greenaway**. Journey Editions. Boston 1995. 166 s.

Laura Denham: **The Films of Peter Greenaway**. Minerva Press. London 1993. 63 s.

# MAN OF MYTH EXPOSED

Mange ville sige, at hvis nogen fortjente at blive gjort til genstand for en slibrig 'alt-bliver-afsløret'-biografi, så er det Kenneth Anger, der selv har fået en mindre karriere ud af at udnytte tragedier og skandaler blandt filmstjerner i sine to 'Hollywood Babylon' bøger.

Bogen 'Anger' af Bill Landis formår faktisk at knuse det privatlivets værn, som Anger altid har opretholdt i forhold til sin person. Og samtidig går bogen også stærkt til angreb på den mytedannelse, som instruktøren selv lige siden 1940'erne har holdt i live: Kenneth Anger som amerikansk undergrundsfilms ukronede konge, evigt dunkel, evigt kontroversiel.

Angers liv byder på masser af guf for en biografiskribent: en visionær filmkunstner, højt besunget okkultist, berømt excentriker og ydermere bonkammerat med rockstjerner, satanister og fusentaster – alt dette gør, at bogen for en stor del er fascinerende læsning. Og dog lader Landis sig rive fra den ene yderlighed til den anden, i og med at han snart slår en andægtig, heltedyrkende tone an og snart en ondskabsfuld, hævngerrig tone, der ved lidt redaktionel vejledning burde kunne være undgået. Men redaktionel årvågenhed er mildt sagt en mangelvare i bogen, og dermed bliver professionel objektivitet det altså også. Manglen på objektivitet er bl.a. himmelråbende i forfatterens enøjede tiltro til nogle meget snakkesalige "flinke kilder", der har deres helt egne grunde til gladeligt at bidrage til projektet. Og dette giver næring til den formodning, man nødvendigvis må dele med Anger, om at bogen er baseret på udtalelser henholdsvis fra folk, der ikke kender ham og fra fjender med et eller andet horn i siden på ham – og der er ingen tvivl om, at Anger *har* fjender. For eksempel tillader Landis den fuldkommen uartikulerede Bobby Beausoleil at kværne løs, mens den berømte Anger-kyndige Anton LaVey, der har afslået at medvirke i bogprojektet, får en så ublid medfart, at det lugter grimt af injurie.

### *Mytomani*

Landis er heller ikke videre stærk i filmhistorie. Han overdriver groft den grad af indflydelse værker som *Scorpio Rising* (63) og *Kustum Kar Kommandos* (65) har haft på exploitation-instruktører som Russ Meyer og Roger Corman - disse har givet fundet den homoseksuelle Angers kunstneriske følsomhed fuldstændig uforståelig og fremmedartet... og værst af alt: fulstændig urentabel. Landis antyder, at Meyers *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (66) var direkte baseret på *Kustom Kar Kommandos*, der er en 3 min. film om en muskuløs teenagefyr, der pudser sin seje bil. Det er jo absurd; Meyer siger oveni købet selv, at Anger aldrig har haft nogen videre indflydelse på hans film, og at de to aldrig har kendt hinanden. Ligeså absurd er det, at Landis refererer til spillefilm som *Devil's Angels* (67) på følgende måde: "third-generation exploitation film Xeroxes of *Scorpio Rising*". Hvad han mener, er måske – som sandt er – at Anger altid har udgjort en væsentlig del af avantgarden...

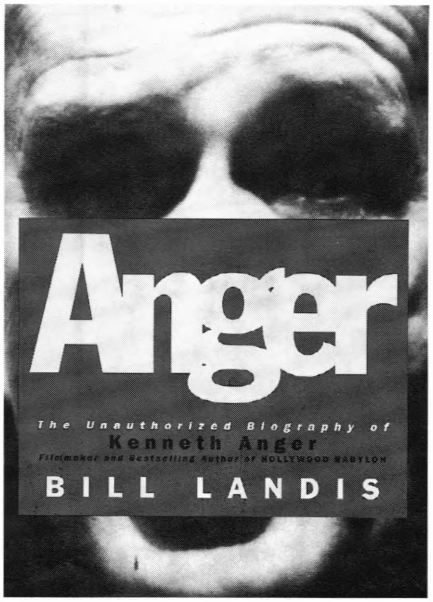
Det går ikke meget bedre, når forfatteren forsøger at argumentere for Angers indflydelse på moderne filmskabere. De to instruktører, han sætter focus på, er Dennis Hopper og Martin Scorsese, og udtalelser fra disse dementerer faktisk Landis' i forvejen vaklende teoretiseren. Og John Waters' gæld til Anger er ganske vist nævnt men ikke underbygget. I øvrigt var Angers talent så unikt og hans personlighed så temperamentsfuld og utilgængelig, at den indflydelse, han har haft på andre, snarere har været i en indirekte form, der har noget at gøre med en ånd, der ikke umiddelbart lader sig identificere i et halvhjertet analyseforsøg – men længere når Landis desværre ikke.

Bogen svulmer til gengæld, når det drejer sig om farverige anekdoter. Man kan følge adskillige minidramaer befolket af personer som Marianne Faithful, Jimmy Page, Alfred Kinsey og den evigt forbitrede stjerne fra *Scorpio Rising*, Bruce Byron.

Landis, der i midten af 80'erne var journalist i New York, mødte på daværende tidspunkt Anger nogle få gange. Han fortjener derfor dårligt nok en fodnote i Angers biografi, men alligevel er der ikke grænser for hvor stor en inflation han tillader med hensyn til sin egen betydning for begivenhedernes gang. På et tidspunkt i bogen kaster han sig sågar ud i en dagbogsagtig førsteperson reportage, der bestemt ikke øger værkets samlede troværdighed.

Landis beskylder Anger for at lide af mytomani, men det er da vist Landis selv, der har et problem. For mytedannelsen tjener i Angers tilfælde filmkunsten godt, og i Landis' tilfælde tjener den journalistikken dårligt.

*Jack Stevenson*
*(oversættelse M. Pust)*




*"I met Landis (unfortunately) when he, a lowgrade freelance would-be journalist in New York, asked to interview me for a now defunct rag, the Soho News. It was never any more than a casual acquaintance, over a short period of time in the mid-eighties, and his annoying qualities soon enough surfaced, and I dropped him altogether. In parting I called him a creep to his face, and he whined, "I'll get even with you someday." The rotten book is the result. How he talked HarperCollins into a book contract I have no idea, but the company is one of many owned by scandalmonger Rupert Murdoch, and that may have had something to do with it.*
*You'll note that the rotten book has not a single still from any of my personal films. That's because I took the precaution to copyright them, and my attorney warned HarperCollins would be in trouble if they tried to use any. How they concocted the 'skullface' cover I have no idea, but it's just a cheap attempt to shock, and is not related to any image of me." –* ***Kenneth Anger, privat brev til Jack Stevenson dateret 21.12.95.***

---

Bill Landis: **Anger – The Unauthorized Biography of Kenneth Anger.** HarperCollins-Publishers, New York 1995. 289 sider. Pris i US-dollars: 25.

# FILMLEKSIKON

Ethvert filmland med respekt for sig selv har et filmleksikon. Eller flere. Det har Danmark også og nu har vi fået et nyt og tidssvarende. Det danske standardfilmleksikon er stadig Bjørn Rasmussens monumentale fem-bindsværk 'Filmens Hvem Hvad Hvor' fra 1968-70, der byggede videre på de to tidligere 'Politiken'-udgivelser 'Filmens Hvem Hvad Hvor' fra 1950 og "Filmens Hvem-er-Hvem" fra 1957. De to tidlige bøger rummede tilsammen 600 biografier af danske filmfolk og 1700 af udenlandske og tillige oplysninger om 3700 film. Fembindsværket, som vi nu har levet med og næsten slidt i laser i de forløbne 25 år rummede 5300 biografier (heraf var de 4000 danske) 7800 titler (hvoraf de 1300 var danske), og et bind med længere artikler om 150 af filmkunstens hovedværker. Det var- ikke mindst i betragtning af, at det var et enmandsarbejde- et grandiost værk, og det vil næppe nogensinde blive overgået herhjemme.

Bjørn Rasmussens filmleksikon uddistancerede naturligvis ganske Ove Brusendorffs 'Filmen. Dens Navne og Historie' I-III fra 1939-41), hvis første to bind bragte opslag på titler og navne. Brusendorffs værk er i dag ikke meget bevendt, men det bør huskes som pionerværk og så er det bedre og rigere illustreret end nogen af efterfølgerne, inklusive det nyeste, hvis billedudvalg ikke er imponerende.

Mellem Bjørn Rasmussens fembindsværk og det nye filmleksikon fra Rosinante/Munksgaard har filmleksigraferne naturligvis ikke ligget stille. Og den danske filmentusiast har efterhånden mange kilder at øse af, når man søger oplysninger.

Politikens forlag fulgte i 1981 deres egen 'Filmens Hvem Hvad Hvor' op med to bind om premierer i danske biografer indtil 31. december 1979, og to bind TV i 70'erne. Filmbindene, redigeret af Claus Hesselberg, var imidlertid så behæftet med fejl, at de stort set er ubrugelige. Væsentligt mere pålidelige har Kaare Schmidts TV-bind vist sig at være, og de indeholdt foruden TV-film, TV-teater, TV-underholdning og TV-serier også credits på spillefilm, der havde været vist i TV.

I 1980 begyndte Det Danske Filmmuseum i samarbejde med Bibliotekscentralen at udsende 'Filmsæsonen', og det er en årbog, der stadig udsendes, og fra 1977 til 1982 havde Marguerite Engberg udsendt sin fem-binds 'Registrant over danske film 1896-1930'.

Endelig kom i 1993 Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen og Ole Caspersens forbilledagtigt fejlfri leksikon over danske spillefilm fra 1968 til 1991, der foruden credits og tekst om de enkelte film indeholdt et navneindeks, der simpelthen er mageløst ved sin fuldstændighed i opgørelsen over titler, som hver enkelt har haft tilknytning til.

Selvom vi endnu ikke herhjemme har kunnet mande os op til så grundige værker som 'Svensk filmografi' i 7 bind og en tilsvarende finsk filmografi, må vi dog siges, at være temmeligt godt kørende med hensyn til opslagsværker om film. Kun et par af de nævnte værker kan undværes i enhver filmentusiats reol. De øvrige er uomgængelige.

Det nye 'Filmleksikon' fra Munksgaard/Rosinante, redigeret af Peter Schepelern og skrevet af 29 medarbejdere, er således ikke så enestående, som læsere, der lader sig nøje med, hvad der står i dagspressen om film, har kunnet få indtryk af fra visse anmeldelser.

Schepelerns leksikon er sidste trin på stigen. Det eneste egentlige nye er, at af de 3004 opslag, heraf de ca. 2500 på navne, er der ca. 500 opslag på emner, lande, genrer, tekniske termer, ect. Forbilledet har formodentlig været Larousses snart 10 år gamle 'Dictionnaire du Cinéma', et formidabelt leksikon med 4700 fyldige opslag og med credits på 2100 film. (seneste udg.1991). Det er naturligvis ikke til at overgå, men Schepelern og hans stab har produceret en ganske nydelig pendant i dansk målestok. Og der er angiveligt lagt vægt på det danske og det nyere.

Det synes at være kritisk kutyme blandt anmeldere at gøre undskyldning for, at man gør opmærksom på udeladelser. Det har jeg ikke tænkt mig at gøre. Et leksikon er lige så subjektiv en publikation som al mulig andet, og må naturligvis bedømmes på, hvad der er med og hvad der ikke er med.

Når man påberåber sig at være med på det nyeste er det således underligt, at man ikke har medtaget to instruktører, der i øjeblikket nyder stor international opmærksomhed, selvom de stammer fra Taiwan: Hsou-Hsiao-Sen, som museet for længst har præsenteret, og Ang Lee, der har haft flere glimrende film ude i de danske biografer. Jeg savner også Kaurismäkis uforlignelige hovedskuespiller Matti Pellanpää, der i øvrigt døde i juli 1995 uden at det gik op for de danske filmjournalister.

Selvom man har opprioriteret den nyere film er der heller ikke rigtig nogen undskyldning for, at man ikke har medtaget opslag på navne som Evgenij Bauer, den førrevolutionære russiske instruktør, der er særlig interessant for os danske, fordi hans film minder meget om Nordisks borgerlige melodramaer, eller Georg af Klercker, som svenskerne nu nævner i samme åndedrag som Stiller og Sjöström, eller verdens første kvindelige instruktør, Alice Guy-Blaché. Nok er de for længst døde, men de er genopdagede inden for de senere år, og derfor 'hotte' navne blandt internationale filmhistorikere.

Ser vi bort fra det nye og det danske kan det nok forekomme en, at der er områder, som er underbelyste. Som f.eks. den amerikanske musical, hvor vi mangler navne som Jerome Robbins, Eleanor Powell, George Gershwin, Cole Porter, Michael Kidd, Hermes Pan og Vera-Ellen. De birolleskuespillere, som ofte er den sande cinéphils redning, er nok noget stedmoderligt behandlet. Når man leder forgæves efter klassikere som Eve Arden, Eric Blore, Roland Young, Felix Bressart, S.Z. Sakall, Billie Burke, Fred Clark og først og fremmest Alan Mowbray, der har været et uafviseligt aktiv i en række af amerikansk film mest uforglemmelige scener.

Men også de store klassiske skuespillere er det gået hårdt ud over: Vera Baranovskaia, Albert Bassermann, Francesca Bertini, Chishu Ryu, Hilda Borgström, Innokenti Smoktunovski og fortidige arketypiske stjerner som Van Johnson, Ilse Werner, Lucia Bosé og Carmen Miranda, der nu er genopstået som myte i sit hjemland, leder man forgæves efter.

Og skønt Ingmar Bergmans film stadig nyder stor opmærksomhed, må man gå til det samtidigt udkomne 'Norstedts Filmlexikon', redigeret af Bo Heurling (882 s. med 2300 navne og mere end 10.000 titler med nødtørftige credits), for at finde oplysninger om de skuespillere, der i høj grad var med til at tegne Bergmans tidlige film: Birger

Malmsten, Stig Olin, Maj-Britt Nilsson, Eva Henning, Birgit Tengroth, Gunnel Broström, etc.

Skønt vægten ligger på det danske er der også danske navne, som man gerne havde set medtaget. Folk som Carl Alstrup, Axel Graatkjær og den nyligt afdøde tonemester Erik Rasmussen, der har arbejdet for både Dreyer og Cavalcanti og som nød international anerkendelse.

Men det er selvfølgelig nemt nok at remse udeladelser op, vil redaktøren sige. Og vi ved, at der er et pladsproblem. Derfor havde man gerne set nogle udeladt. Som f.eks. Diane Baker, Joe Don Baker, Veronica Cartwright, Phoebe Cates, Anton Diffring, Pamela Franklin, lad os stoppe her i alfabetet uden dog at undlade at deltage i forundringen over, at en så dokumenteret nullitet som Trine Michelsen er kommet med i det fine selskab. Og vil vi nogen sinde få trang til at vide, hvem Yutte Stensgaard er?

Men til syvende og sidst skal et leksikon naturligvis mindre bedømmes på udvalget end på pålideligheden. 'Filmleksikon' har naturligvis sit mål af trykfejl, der er til at tage og føle på: Astraire, Rosellini, Stafania Sandrelli, Bob Steel, Louise Rainer etc. og enhver kan også se, at Preben Philipsen ikke startede Constantin Film som 13-årig.

Sværere er det naturligvis at gennemskue, hvorfor man ikke har fundet ud af, at Elisha Cook, jr. er død, og at den, der slår på gong-gongen i Ranks logo ikke er en kæmpe, og at oplysningerne under 'Dubnegativ', der er stavet forkert, ikke er rigtige.

Mærkeligt nok er der fejl i det danske stof, som man ellers skulle tro, at det var lettest at verificere. Filmhuset på Christianshavn blev således ikke indviet i 1971, men i 1966, der er intet opslag på Dansk Novellefilm, der blev oprettet i 1994, og det er heller ikke under Ole John anført, at han blev leder af Dansk Novellefilm i 1994.

Selv er jeg naturligvis dybt beæret over at have fået tildelt 6 linier i værket. Ganske vist er Det Danske Filmmuseum her blevet stavet med lille d, og man har ikke fundet ud af, at min anmeldervirksomhed for 'Jyllands-Posten' blev bragt til ophør i 1994.

Der har været mange kokke med ved tilberedningen af 'Filmleksikon', og Peter Schepelern kan naturligvis ikke tage alle i ed. Hans ånd mærker man især i de sproglige formuleringer, der ofte er kritisk kølige med en hældning mod det sarkastiske.

Og alt i alt ville man da være et skarn, hvis ikke man sagde pænt tak for 'Filmleksikon', der på området bringer os op på omgangshøjde med så mange andre filmlande.

*Ib Monty.*

**Filmleksikon**, red. af Peter Schepelern, Munksgaard/Rosinante, 704 s.,ill. 498 kr.

# DEN NAZISTISKE FILMPROPAGANDA

Før årsskiftet udkom hele to danske værker om nazisternes filmpropaganda. Borgens Forlag udsendte Morten Brask og Siri Aronsens *Jøden og arieren i den nazistiske filmpropaganda*, der er beregnet til undervisning på gymnasieniveau. Samtidig kom Institut für den Wissenschaftlichen Film i Göttingen med historikeren Stig Hornshøj-Møllers mere videnskabeligt anlagte *Der Ewige Jude*, en tysksproget bog, der er resultatet af 25 års forskning i Fritz Hipplers hadske propagandafilm af samme navn.

*Jøden og arieren*, der senere vil blive suppleret af en video, beskæftiger sig med nazisternes forsøg på at betvinge masserne gennem filmmediet. Det eksemplificeres ikke overraskende ved Leni Riefenstahls *Viljens triumf* (35) og *Olympia* (38), der henholdsvis hylder massernes og individets kraft. Yderligere anskueliggør Veit Harlans groft manipulerende spillefilm *Jøden Süss* (40) og den viderværdige 'dokumentarfilm' *Den evige jøde* (40) dæmoniseringen af jødedommen. *Jøden og arieren* er en gennemsolid, men også ganske elementær indføring i et emne, der desværre ikke er blevet mindre aktuelt med tiden. Bogens afrundende kapitel om TV-serierne *Holocaust* og *Shoah* har sværere ved at løfte sig, men generelt er det en prisværdig indsats d'herrer Brask og Aronson har lagt for dagen.

Stig Hornshøj-Møller startede sin forskning omtrent samtidig med, at forfatterne til *Jøden og arieren* blev født, og *Der Ewige Jude* er da også præget af meget grundig og omfattende research. *Den evige jøde* gennemgås frame-by-frame i hvad der må være en af filmhistoriens mest gennemgribende dokumentationer af nogen film. Hornshøj-Møllers tese går i al korthed ud på, at denne notoriske propagandafilm i virkeligheden foranledigede Hitler til at iværksætte holocaust, og først siden kom til at tjene som hans legitimering af samme. Ifølge Hornshøj-Møllers teori var *Den evige jøde* selve den psykologisk forudsætning for holocaust, og følgelig blev ordren til jødernes udryddelse givet på et væsentligt tidligere tidspunkt end hidtil antaget. Lystlæsning er det naturligvis ikke, men perspektivet er nyt.

*Jøden og arieren* indledes med følgende Goebbels citat: 'At besidde magt, der hviler på geværer kan være godt – langt bedre, og mere tilfredsstillende er det dog at vinde og beholde folkets hjerte!'. Disse ord passer i virkeligheden dårligt til de i bogen omtalte propagandafilm, men er fuldt dækkende for de mange eskapistiske underholdningsfilm, der var en ligeså vigtig del af propagandaministerens totale kulturkrig. Filmhistorikere har efterhånden været så grundigt omkring den eksplicitte propaganda, at det snart var på tide at nogen kastede sig over den fordækt ideologiske, idylliserende og kitschede filmkunst, som var nazisternes primære bidrag til filmkunsten.

*Kim Foss*

**Jøden og arieren i den nazistiske filmpropaganda** af Morten Brask og Siri Aronsen. Borgens Forlag. 167 sider. Pris kr. 148,-

**Der Ewige Jude – Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms** af Stig Hornshøj-Møller. Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen. 349 sider. Pris ca. DM 60,- Bestilles fra forlaget tlf. 00 49 551 5024 – 0, fax 00 49 551 5024 – 400.

**Lille Nemo i Drømmeland** (Little Nemo in Slumberland), USA/Japan 1995. I: William Hurtz & Masami Hata. Premiere: 09.02.96.
I oktober 1904 kunne man for første gang læse Winsor McCays tegneserie 'Little Nemo in Slumberland' i New York Herald. Den kørte i søndagstillægget helt til juli 1911 – og atter fra 1924-27 – og var McCays 10.ende serie. Allerede i 1909 havde han desuden lavet verdens første tegnefilm, *Gertie the Dinosaur*. I tegneserien rejser 6-årige Nemo hver nat til Drømmeland; rejsen afbrydes, når han falder ud af sengen om morgenen. Efterhånden lærer Nemo at kontrollere sine drømme, så han kan trænge dybere og dybere ind i Drømmeland for hver nat, der går.

Filmen kan naturligvis ikke bære disse afbrydelser, så Nemo tager på een lang rejse til Drømmeland, hvor han bliver Kong Morfeus' kronprins og får udleveret en partoutnøgle til paladset. Klovneskurken, Flip, frister ham over evne, og han åbner den ene forbudte dør. Mareridtsmørke kræfter slipper ud og kidnapper den rare konge, så kun Nemos tapperhed kan genskabe idyllen. Denne sekvens er faktisk meget uhyggelig!

Når man ser bort fra den fortryllende sekvens, hvor Nemo kommer ud at køre i kongens legetøjstog, så er filmen en skuffelse. Den mangler den fantasifulde charme og den opfindsomme og vanvittige mangel på respekt for rumperspektiver, som tegneserien var/er så elsket for. Og så har man gjort Nemo ældre, så han kan interessere sig for prinsessen – og måske udkonkurrere Aladdin?

*Karen Hammer*

**Dead Man Walking** (...), USA 1995. I&M: Tim Robbins efter Sister Helen Prejans bog af samme titel. Medv: Susan Saranson, Sean Penn. Premiere: 12.04.96.
Tim Robbins debuterede modent som instruktør i '92 med den politiske satire *Bob Roberts*, der var ret inspireret af Altmans *The Player*. Og Tim Robbins ydede selv en glimrende skuespilerpræstation i fængselsfilmen *The Shawshank Redemption*. Men det kommer lidt bag på en, at Robbins med *Dead Man Walking* har lavet en film med nykristlig tendens. Principielt vægter Robbins (han står også for manuskriptet) tilgivelsen højest, dæmper fornuftigt den heraf mulige frelse og leverer samtidig et dybt indigneret indlæg mod dødsstraffen eksemplificeret i Louisianas injektionshenrettelser.

Det er Robbins' kone, Susan Sarandon, der pladask er faldet for nonnen Helen Prejans bog med samme titel. Det er en slags biografisk roman om personlige erfaringer som sjælesørger på death row i amerikanske fængsler – med den katolske tro i behold. man kunne allerede mærke Sarandons voksende humanisme i *Lorenzo's Oil*. Sean Penn var uklart inde på samme spor i sin instruktørdebut *The Indian Runner*, og blev intensivt vammel i den følgende *The Crossing Guard* med Jack Nicholson. Penn har *Dead Man Walkings* anden hovedrolle som fangen, der skal henrettes. Han yder her sin hidtil bedste præstation. Vammel kan man ikke beskylde *Dead Man Walking* for at være. Den er klaustrofobisk, behersket patetisk og ret så sikker i sin personinstruktion. Jeg anser filmen for 90'ernes vigtigste Hollywoodkammerspil.

*Carl Nørrested*

**Funny Bones (...),** USA 1995. I & M: Peter Chelsom. Medv: Oliver Platt, Lee Evans, Richard Griffiths, Oliver Reed, Ruta Lee, Jerry Lewis. Premiere: 03.05.96.
*Funny Bones* hedder Peter Chelsom's nye film, en titel der forpligter, i hvert fald hvis man deler filmens syn på menneskeheden: Der er dem, der morsomme, fordi de *er* morsomme, helt ind til benet, og så er der dem, der er morsomme, fordi de kan fortælle morsomt, og så er der endelig dem, der bare ikke er morsomme. Desværre lever filmen ikke op til forpligtelsen – og slet ikke til de forventninger, der melder sig når man ser rollelisten: George Carl, Jerry Lewis, Leslie Caron m.fl. Grundhistorien er, at Tommy Fawkes, søn af den legendariske Las Vegas-komiker George Fawkes, flopper fatalt og derfor drager til den engelske forlystelsesby Blackpool for at opspore selve essensen i engelsk variete-komik, den fysiske komik, som i øvrigt allerede Baudelaire henviste til i sit berømte essay *Om Latterens Væsen*. Tommy Fawkes finder denne funny-bones-komik inkarneret i det unge kæmpetalent Freddie Parker, men finder samtidig ud af nogle artige sandheder: At denne Freddie i virkeligheden er hans egen halvbror; at hans far, Mr. Originality himself, ikke bare har stjålet Freddies mor fra hendes rigtige mand, men også stjålet denne mands super nummer; og endelig at han selv, Tommy altså, tilhører kategorien "i bund-og-grund umorsomme mennesker". Ind i denne historie fletter sig flere historier – en slægtshistorie, en kriminalfortælling, et psykologisk drama, en halv-dokumentarisk skitsering af varieteens historie, en folkekomedie – men lige meget hjælper det: De mange historier vil ikke hænge sammen, filmen finder aldrig sin tone, letter faktisk ikke fra lærredet, ikke en millimeter, de kunne have nøjedes med at kalde den *Bones*.

*Martin Zerlang*

**Nixon** (...), USA 1995. I: Oliver Stone. Medv: Anthony Hopkins, Joan Allen, Powers Boothe, Ed Harris, Bob Hoskins, E.G. Marshall. Premiere: 22.03.96.
*Nixon* er en ret ufordøjelig blanding af *JFK* og *Natural Born Killers*. Med hensyn til den sidste mest som rap imitation af diverse emulsioner og teknikker igennem de skildrede år, som simuleret metafilm. Nixon-filmens indhold er mere naivt end godt er, Nixon er nærmest opfattet som den største populist siden Abraham Lincoln – en mand, der ikke forstod politik, men handlede efter sine følelser og sin bedste overbevisning. Han skildres som en selvfølgelig handlingens mand. Det var ikke tomme mediekonventioner og rådgiveres manipulationer, der lå til grund for hans fremtræden. Hans medieberegnende kynisme er faktisk reduceret til citatet fra Checkers-talen. For størstedelsen ser vi i TV-citater svedige, skæggede kæbepartier på Hopkins - et træk, der via medieforskere satte ham skakmat overfor en sporty Kennedy. Kissinger (Paul Sorvino) beholder respekten til det sidste, han er presset til at falde Nixon i ryggen. Nixon handler udfra kærligheden til den kølige, beregnende frue (Joan Allen), der kun kunne komme på bane udfra Nixons pointerede moderkompleks. Hans broders død fremmer den mindreværdsfølelse, der står i fuldt flor i forholdet til Kennedy, som kontakter i hans koldkrigsfortid antydningsvis er med til at myrde.

Oliver Stones konspirationssyndrom fortsætter uanfægtet fra *JFK*, så intensiveret at det er lige før, det også omfatter Nixon. Det mest originale træk ved filmen er valget af Hopkins, som Stone har besluttet ikke at sminke til at ligne Nixon. Anthony Hopkins gør dog alt for at simulere visse kropssproglige karakteristika, men spiller samtidig alle sympatiske, indstuderede Anthony Hopkins-træk ud, især fra Attenboroughs *Shadowlands*.

De simulerede rekonstruktioner er vokset i forhold til det mere faktuelle stof, som blev pointeret i *JFK*: Summa summarum opgør Stone, at freden i Vietnam jo trods alt indtraf under Nixon, han forhandlede med kineserne, han forhandlede med Sovjet... Klicheerne vælter frem i sober klædebon og bliver helt groteske, da Nixon forhandler med 60'er ungdom på Lincoln Memorial. 3 1/2 time er lang tid, og man orker ikke at gå ham nøje efter i kortene. Jeg tror ikke, fremtiden vil anse Stone for at være et stort sandhedsvidne, men nok en tidstypisk skikkelse i amerikansk film.

*Carl Nørrested*

**Toy Story** (...), USA 1995. I: John Lasseter. Premiere: 22.03.96.
John Lasseter, der engang var animator hos Disney og arbejdede på bl.a. *Mads og Mikkel*, blev i '84 fristet af de muligheder indenfor computergrafik, der bød sig hos selskabet PIXAR-prod., som var startet i '79, og han forlod således Disney for at computeranimere på bl.a. *Star Trek II* og *Star Wars II*. I '89 vandt han en Oscar for den utroligt charmerende kortfilm *Tin Toy*, og Disney kæmpede nu for at få ham tilbage. I '91 underskrev Disney og PIXAR, der på det tidspunkt var igang med *Jurassic Park*, en samarbejdskontrakt. Man ville udvide *Tin Toys* verden.

*Toy Story* er Disneys første fuldt computeranimerede film, og den er charmerende og morsom. Historien om Andys legetøj er god, og den bekymring, de forskellige stykker legetøj føler under Andys fødselsdagsgilde, er smukt skildret. Ethvert stykke legetøj ønsker at være favoritten. Historien piffes gevaldigt op og bliver uhyggelig, da de falder i hænderne på nabodrengen Svend, der som en anden Frankenstein eksperimenterer og opererer på sit legetøj. Hans mange legetøjsmonstre, der selvfølgelig er flinke omend skræmmende, hjælper cowboydukken, Woody, med at knække Svend. Den endelige 'last minute rescue' ville have krævet et læs af smadrede biler, hvis det havde været en film fra det virkelige liv. Alle børn vil elske denne historie og ønske, at forsvundet legetøj altid var istand til at kæmpe for at genfinde ejermanden.

*Karen Hammer*

---

*Det gamle og det nye mødes – øverst: fra "Lille Nemo i drømmeland", der er baseret på en gammel stribe fra 1904. Nederst: fra den computeranimerede "Toy Story", hvor cowboydukken får konkurrence af den nye, moderne dukkehelt.*

SPACE RANGER
LIGHTYEAR
LASER

BORDEAUX · KØBENHAVN
· VIN UDEN OMVEJ ·
DØR TIL DØR LEVERING

**Sean gjorde det – Roger gjorde det**
**og Pierce gør det!!!**

**De drikker Champagne i rigelige mængder!!!**

Cousin og Compagnie har altid de bedste Champagner til de fornuftigste priser f.eks.:

Charles le Bel 149,-
Perrier Jouët 175,-
Pommery 185,-
Bollinger 229,-
Laurent Perrier 1988 Vintage 265,-

Kom ind og besøg os eller kom på vor mailingliste hvis du er interesseret i at deltage ved vore hyggelige vinsmagninger.

COUSIN & COMPAGNIE
STORE REGNEGADE 3
1110 KØBENHAVN K