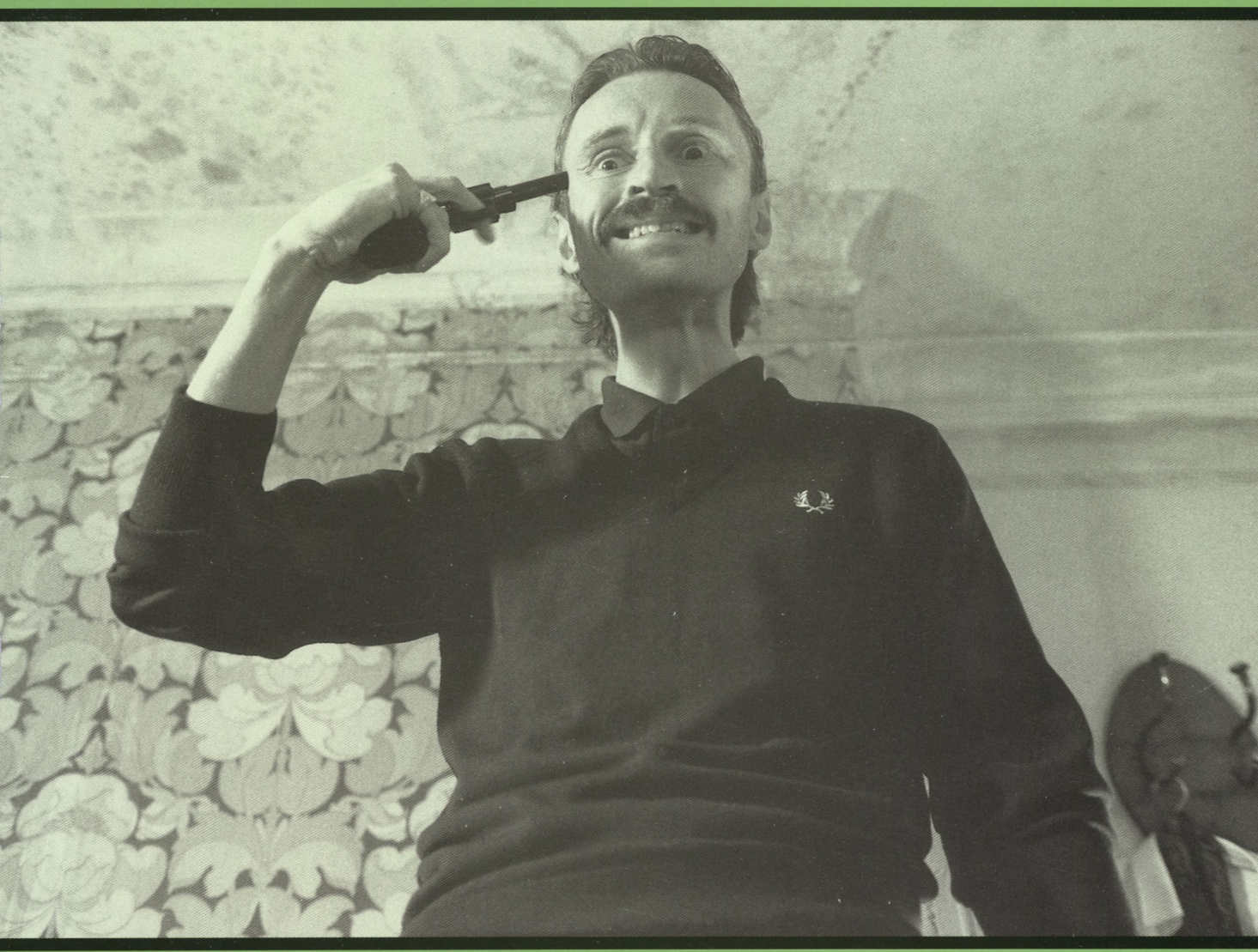
DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTEKET

KOSMORAMA

216 * SOMMER 1996 * 42. ÅRGANG * KR. 50



T R A I N S P O T T I N G
T E R R Y G I L L I A M
A L I C E O ' F R E D E R I C K S
J O E D A N T E

100 ÅR MED DANSK FILM

Denne gang har Janus Barfoed fundet endnu en fotoperle: På side 2 ser vi Robert Schmidt, der bl.a. medvirkede i 'Morfinisten' (11) og oftest spillede skurkeroller. Her er han maskeret i filmen 'Hvem er Gentlemantyven?' (15).

Klip side 4

Suset fra Skotland – om den premiereaktuelle film 'Trainspotting' side 6

Mig og Afrodite – om den premiereaktuelle Woody Allen film side 9

Focus på Terry Gilliam: '12 Monkeys' – interview med instruktøren side 10

Terry Gilliam og fantasterne – om den røde tråd i de tidligere film side 14

Som årene går – om baggrunden for '12 Monkeys' side 16

Focus på Peter Greenaway: Tegnerens Teater – om Peter Greenaways 'Prospero's Books' og 'Baby of Macon' side 18

Troldbunden – om en udstilling i London i anledning af filmens 100 år side 22

Focus på Alice O'Fredericks: Alice O'Fredericks – om hendes lange filmkarriere side 24

Focus på Joe Dante: Jeg savner film! – om biografoplevelsen og alt det nye indenfor teknikken side 32

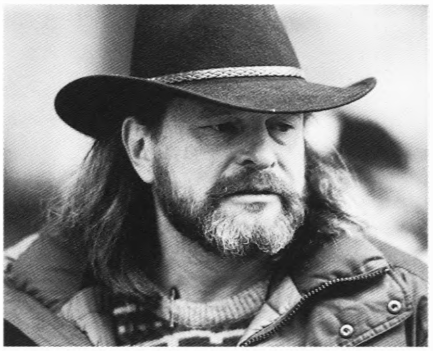
Et overdådigt udbud – et overblik over indholdet i Natfilmfestivalen '96 side 42

Asiatiske film – om Nationalmuseets præsentation af koreanske og mongolske film side 46

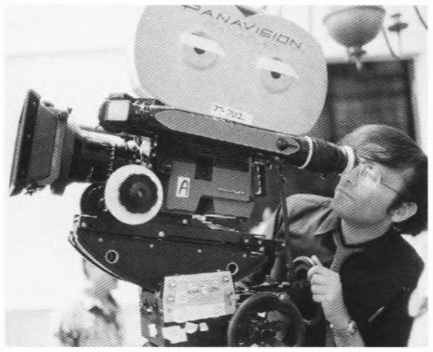
Bøger – Tysk afhandling om dansk film samt nyt værk om repectionshistorie side 48

Værd at se – 'Den Attende' og 'Mary Reilly' anmeldes side 49

Tjek side 51









Forsiden: Robert Carlyle som den gale Begbie i den aktuelle film 'Trainspotting'. Bagsiden: Birgitte Bruun (Price) og Poul Reichhardt i Lau Lauritzen og Alice O'Fredericks filmen 'Verdens rigeste pige' (58). Denne side (fra oven): Terry Gilliam under indspilningen af '12 Monkeys'. Fra Morten Korch filmatiseringen af 'De røde heste' (50). Joe Dante under indspilningen af 'Twilight Zone – The Movie' (83). Julia Roberts og John Malkovich i den aktuelle 'Mary Reilly'.

KOSMORAMA

216 * Sommer 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.

NYT UNIVERSITETSTIDSSKRIFT OM FILM

I anledning af filmens hundredeårsdag har Stockholms Universitet, Filmvetenskapliga Institutioner startet udgivelse af et fornemt tidsskrift "Aura" under ledelse af professor Jan Olsson. Det har et internationalt råd bestående af Tom Gunning (USA), Yuri Tsvvian (Riga/USA), Bjørn Sørensen (Trondheim) og Lars Gustav Andersson (Lund).

Kulturfænomenet Harry Schein samlede Filmhistoriska Samlingarna og Institutionen för Teater- och Filmvetenskap i Filmhuset, Stockholm. Filmvidenskab blev spaltet ud som selvstændig disciplin på Stockholms Universitet i 1995. Man er således i den lykkelige situation, at Filmvidenskab nu er en selvstændig disciplin og ikke som i København langsomt blevet udmarvet og opslugt af massekommunikation.

Som Københavns Universitets "Tryllelygten" og til dels "Sekvens" er "Aura" et forum for nationale og internationale originalbidrag (teori og analyse) samt introducerede oversættelser af klassiske tekster og urimeligt negligerede dokumenter.

Første nummer har ikke egentlig tematisk sammenhæng. Danskere kan med særlig interesse studere Jan Olssons indlæg: "Svart på vitt: film, makt och censur" der behandler den svenske censurdebat fra 1904 frem til etableringen af den svenske kvalitetstradition midt under 1. Verdenskrig. De danske langfilm (fortrinsvis erotiske melodramaer) fra 1910 og fremefter var svensk censurs største anstødssten og der gives adskillige eksempler også på direkte svenske producentaflæggere såsom Frans Lundberg (Malmö/København) og N. P. Nilsson (Stockholm), som sammenfattende af censuren blev betegnet som 'Nick Carter og sensationsfilmsproducenter'.

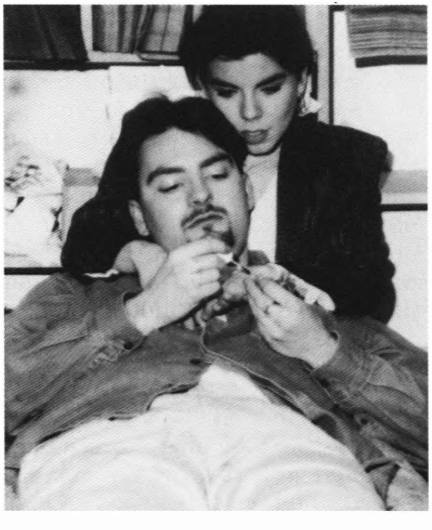
Olsson argumenterer overbevisende om, at den hårde svenske filmcensur ligefrem fik Charles Magnusson og Oscar Hemberg motiveret til at omlægge Svenska Bio til kvalitetstraditionen 1916-17 med Mauritz Stillers *Ballettprimadonnan* og *Vingarna* samt Victor Sjöströms *Terje Vigen* ved både at likvidere Frans Lundberg samt Pathés svenske filial, forbyde Georg af Klerckers Göteborg-produktion *Mysteriet Natten till den 25te* (1915) og danske instruktørers (Axel Breidahl og Fritz Magnussen) film for Svenska Bio i perioden 1913-16.

Det andet indlæg med dansk affinitet er Astrid Söderbergh Widdings gennemgang af *Gertrud*-kritikken og -forskningen. Peter Wollen skriver udførligt om Viking Eggeling, der stammer fra Lund. David Bordwell står for "Aura"s mest teoretisk afmarcherede artikel omkring fænomenet neostrukturalisme med udgangspunkt i de franskprogede André Gaudreault og Christian Metz.

"Aura" nr. to er helt helliget russisk og sovjetisk film, hvor artiklerne sågar i redaktionen belyser hinanden kronologisk fra Maxim Gorkis reaktion på Lumiéres Kinematograph 1896 (der for øvrigt ikke var positiv – filmbilledet opfattes som et gråt skyggerige) til Ilja Ehrenburgs novelle 'Den sjette pibe' (1925). Vuri Tsivian bidrager med en artikel om baggrunden for Eisensteins "intellektuelle filmbegreb" i 1910erne. Den inddrager betragtninger over tidlige, nu glemte, tekstforskere før de egentlige russiske formalister (Anton Kartasjeb, Jakov Lintsbach) med visioner om et universielt sprog. "Auras" største bidrag er en nybearbejdet oversættelse af Eisensteins "Lappcoon" ved Jan Holmberg.

"Aura" koster 200 svenske kroner for fire numre og sælges for 70 svenske kroner i løssalg.

Carl Nørrested



NU KOMMER DEN!

Kosmorama omtalte allerede i nr. 211 den amerikanske film *Clerks*. Filmen er instrueret af den unge Kevin Smith, og trods det mildt sagt beskedne budget er den blevet fantastisk flot modtaget af både publikum og presse. Her i Danmark er det Camera Films fortjeneste, at vi endelig får Smiths vellykkede debutfilm at se. Og *Clerks* vil uden tvivl også få en pæn fanskare her i landet - dels fordi den er veldrejet og underholdende, men også fordi den er et smukt vidnesbyrd om, at filmkunsten ikke kun tilhører de pengestærke, midaldrende forretningsmænd med stuerene meninger og beskidte tricks indbygget i cigaren.

Clerks får premiere i Grand Teatret, København og Øst for Paradis, Århus den 21. juni.

Maren Pust

TEORI OG ÆSTETIK

Kosmoramalæsere kunne i løbet af 1994-95 glæde sig over Birger Langkjærs teoretisk/æstetisk funderede artikelrække om filmens lyd og musik. Den 1. maj i år tog Langkjær skridtet fuldt ud og udsendte et større bogværk om samme emne. Forlaget, Museum Tusculanums Forlag, lancerer bogen med ordene: "Det vi tror vi har set, er ofte noget vi har hørt." Lyden er med andre ord en meget vigtig del af den generelle filmoplevelse. Alligevel er emnet kun sjældent behandlet i faglitteraturen - så sjældent at forlaget fremhæver værket som "...den første systematiske og historiske fremstilling af filmlydens og filmmusikkens betydning for den audiovisuelle filmoplevelse."

Maren Pust

Birger Langkjær: **Filmlyd & Filmmusik.** Museum Tudculanums Forlag, 1996. København. 191 sider, illustreret. Pris: kr. 193,1996. København. 191 sider, illustreret. Pris: kr. 193,-

Denne side: Brian O'Halloran og Marilyn Ghigliotti i 'Clerks'.
Næste side: Fra 'Zombi 2' – den uofficielle efterfølger til 'Dawn of the Dead'.

Nekrolog:

LUCIO FULCI [1927 - 1996]



Den 13. marts, 1996, kl. 14:00, mindre end 24 timer efter, at Krzysztof Kieslowski døde af hjertestop, måtte verden sige farvel til filmhistoriens velnok mest udskældte instruktør. Italienske Lucio Fulci, kendt i horror-kredse som *The Godfather of Gore*, døde af, hvad der i de officielle medier blev beskrevet som følgerne af "sukkersyge-relateret-coma"?!

Fulci, der blev født i Rom, den 17. juni 1927, startede sin karriere som medicin-studerende og fungerede en overgang som kunstkritiker, inden han nærmest ved en tilfældighed kastede sig over filmmediet. Farverige kilder fortæller, at Fulci i nedtrykt sindstilstand over at være blevet droppet af kæresten og derudover at være uden en øre på lommen, så lyset, da han opdagede, at *Centret for Eksperimentalfilm* snart åbnede for en ny sæson. Her skulle Fulci senere have gennemgået undervisning og bestået uddannelsen under så prominente lærere som Visconti og Antonioni, hvorefter han i en årrække arbejdede som instruktør-assistent for bl.a. Max Ophüls, Marcel L'Herbier og Stefano "Steno" Vanzino (manden bag utallige Terence Hill & Bud Spencer-film og far til Carlo Vanzino). Fulci skrev utallige manuskripter til italienske folkekomedier og lavede en række dokumentar-film med Carlo Romano, inden han i 1959 debuterede som instruktør med hele to film: Den platte komedie, *I Ladri*, samt rock'n'roll-filmen, *I Ragazzi del Juke Box*.

Komedier ville i det hele taget fylde meget i landskabet i Fulcis spæde år som instruktør, men snart blev repertoiret udvidet til også at omfatte genrerne science fiction og spaghetti-westerns.

I 1969 kastede Fulci sig så over Giallo-genren, de italienske thrillere. *Una Sull'Atra* (aka *One on Top of the Other* aka *Perversion Story*) og *Beatrice Cenci* markerer starten for instruktørens årlange spekulation i gys og gru (tilsat en pæn portion sex). Titler som *Una Lucertola con Pelle di Donna* (aka *A Lizard in a Woman's Skin*, 1971) og *Non si Sevizia un Paperino (Don't Torture a Duckling*, 1972) hører idag til blandt klassikerne, når det gælder ægte *Euro-trash & Exploitation*, og er givetvis nogle af motiverne til, at Fulci blev betragtet som voldsforherligende og chauvanistisk.

Måske derfor tog instruktøren det næste skridt i en hel anden retning. *Zanna Bianca* (1973) og fortsættelsen, *Il Ritorno di Zanna Bianca* (1974), var en flad filmatisering af Jack Londons *Ulvehunden*, og gav ikke Fulci den ønskede anerkendelse. Så efter endnu et par tåbelige (sex-)komedier vendte Fulci tilbage til gyser-genren med den vellykkede *Sette Note in Nero* (aka *The Psychic*, 1977).

Men det var *Zombi 2* (aka *Zombie Flesh Eaters*, 1979), Fulcis uofficielle efterfølger til George A. Romeros *Dawn of the Dead* (1978), der med sin overflod af udpenslede effekter skulle skaffe instruktøren sin tapre, blodhungrende fanskare, og de efterfølgende produktioner hamrede med tolvtommer-søm Fulcis navn fast som filmhistoriens *enfant terrible* og en sikker leverandør af rendyrkede splatter-film. *Paura Nella Citta dei Morti Viventi* (aka *City of the Living Dead*, 1980), *...E Tu Vivrai nel Terrore! L'Aldila* (aka *The Beyond*, 1981), *Il Gatto Nero* (aka *The Black Cat*, 1981), *Quella Villa Accanto al Cimitero* (aka *The House by the Cemetery*, 1981) og *Lo Squartatore di New York* (aka *The New York Ripper*, 1982) er alle milepæle indenfor genren og har bidraget aktivt til dannelsen af begrebet "videovold".

Desværre var perioden herefter plaget af en lang nedtur for Fulci. Mellem de meget ujævne gysere, *Manhattan Baby* (1982), *Murderock: Uccide a Passo di Danza* (aka *Murderock – Dancing Death*, 1984) og *Ænigma* (1987), spyttede Fulci den ene mere mislykkede film ud efter den anden: *Conquest* (1983) var et forsinket *Conan*-rip-off og *I Guerrieri Dell'Anno 2072* (aka *Rome, 2072 A.D.: The New Gladiators*, 1983) en pinlig science fiction-fiasko. Fulci nåede tilmed at vove sig ud i soft-core-genren med *Il Miele del Diavolo* (aka *The Devil's Honey*, 1986), før han i 1988 desperat forsøgte at få et comeback med *Zombi 3*, der dog hurtigt viste sig at være blottet for lige dele talent og blod. I det hele taget var de sidste syv-otte år af firserne en sørgelig tid fyldt med sørgelige film.

Demonia (aka *Liza*, 1990) og *Un Gatto nel Cervello: I Volti del Terrore!* (aka *Nightmare Concert*, 1990) gav for en stund nyt håb for instruktøren, der på dette tidspunkt allerede havde tilbragt en del tid i sygesengen. Men Fulcis sidste film, *Le Porte del Silenzio* (aka *The Door to Silence*, 1992), er en film, der hellere end gerne må gå direkte i glemmebogen fremfor at blive husket som instruktørens svanesang.

Kort før sin død havde den temperamentsfulde instruktør netop annonceret, at han og kollegaen Dario Argento havde indgået et samarbejde om en genindspilning af klassikeren, *The House of Wax*. Argento skulle producere og Fulci atter dirigere. Men desværre spillede tangenterne ikke helt som planlagt.

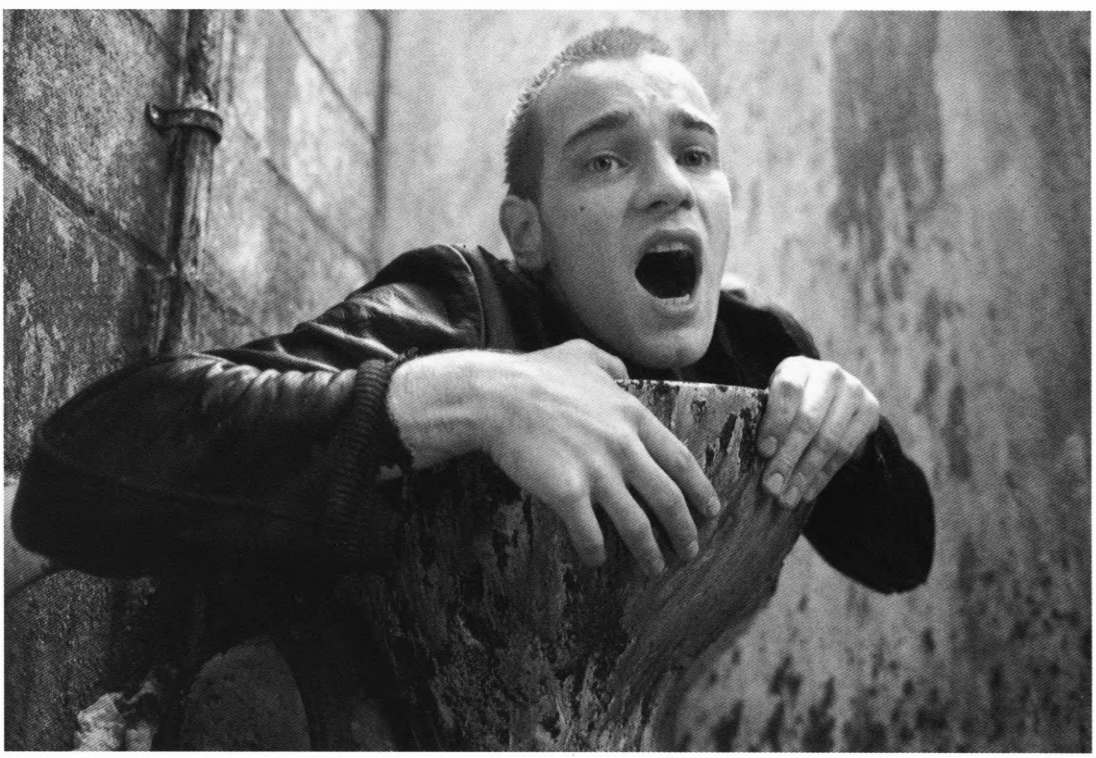
Fulci blev begravet den 16. marts 1996.

Peder Pedersen

Suset fra Skotland

"Still thou art blest, compared wi' me!
The present only thoucheth thee:
But och! I backward cast my e'e
On prospects drear!
An' forward, tho' I canna see,
I guess an' fear!"

Robert Burns 1786



Der er visse ting, man bare ikke kan tillade sig at gøre sig lystig over. En af dem er unge mennesker, der går til grunde i stofmisbrug og deraf følgende kriminalitet og sygdom. Selv ikke de værste kynikere ville drømme om at lave vittigheder på disse menneskers bekostning. Og dog er det lige præcis, hvad folkene bag filmen 'Shallow Grave' har gjort i 'Trainspotting'. Og tabuoverskridelsen repræsenterer faktisk en befriende ny respekt for mennesket bag narkomanen i modsætning til tidligere værkers nedladende focusering på det omvendte.

af Maren Pust

Ok, det fede ved at være narkoman er, at fortid og fremtid forsvinder – kun øjeblikket strejfer mig. Jeg har forstoppelse, men det er ikke vigtigt, for mit liv har lort nok i forvejen. Smerten eksisterer i periferien af bevidstheden, men hellere der end her. Ok, I synes det er bedre, hvis jeg accepterer lortet, smerten, stoffriheden. Så får jeg jo til gengæld: et godt job, der giver penge, så jeg kan købe villa, volvo og vovhund, så jeg kan få ægtefælle, børn og ansvar – det er da soleklart, hammerfedt! – Der er altid arbejd' til den, der gider bestille noget, ingen tvivl om det! Mindstelønnen sikrer til enhver tid rimelige levevilkår, ingen tvivl om det! Myndighederne har respekt for individet, og anser mig og min familie for en ukrænkelig størrelse, ingen tvivl om det!

90'ernes svar på 'Spørg bare Alice'

Trainspotting er en film, der giver 101 gode grunde til at blive narkoman så hurtigt som muligt. Temmelig skræmmende, for vi ved jo godt, at den går bare ikke – vi kan ikke allesammen synke hen i heroinens tåger, hvem skal så fremstille den letflydende kost, der er de konstiperede mavers eneste redning?

Især i hjemlandet, Skotland, har filmen givet anledning til en del skænderier: De, der er for filmen, ser den *ikke* som et subversivt dokument, der skal lokke mindrebegavede sjæle til at tro, at narkomani er en fed ting. De, der er imod filmen, gør – "den forherliger stofafhængighed", siger de. Og det er selvfølgelig sidstnævnte, der har ret, ihvertfald et stykke ad vejen. For i modsætning til den gængse 'drug-scare'-film som fx *Christiane F.* (81) eller den for TV dramatiserede roman 'Spørg bare Alice' (*Go Ask Alice*, 72) er *Trainspotting* ikke ude på at få sit publikum til at græde snot over nogle stakler, der een gang i deres unge liv foretog et forkert valg og siden har været dømt til at brænde op i narkoens helvede. Så hvis det er en 'forherligelse' – og sådan kan det på baggrund af tidligere værker om emnet godt virke – at opfatte narkomaner som rigtige mennesker, har 'imod-folkene' altså ret.

Trainspotting er en delvis episodisk opbygget fortælling om en gruppe mennesker i Edinburgh. Vi følger en hovedperson, Mark, og dennes kreds af venner og bekendte. De fleste af dem er misbrugere af ulovlige stoffer – fx heroin – og hele bundtet, unge som gamle, er desuden afhængige af forskellige former for lovlig 'kemoterapi' – som fx smøger, sprut og nervemedicin. Marks indledende voice-over antyder, hvorfor han har valgt en tilværelse med en "oprigtig og sanddru narkoafhængighed": "Vælg livet. Vælg et job. Vælg en karriere. Vælg en familie. Vælg et pissestort fjersynsapparat. Vælg vaskemaskiner, biler, cd-afspillere og elektriske dåseåbnere... vælg gør-det-selv og undren over hvem helvede du er på en søndag morgen. Vælg at sidde på sofaen og kigge på hjernelammende, humørdræbende spørgeleg-programmer mens du propper junk food i skrutten. Vælg at rådne væk når det hele er forbi, dit sidste fnys i et jammerligt plejehjem, intet mere end en pinlighed for dine selvoptagne, forskruede møgunger, som du avlede, så de kunne overtage din plads. Vælg din fremtid. Vælg livet... Men hvorfor skulle jeg have lyst til det?" En sådan beskrivelse af den konventionelle og samfundsanerkendte levemåde kan vel skræmme hvem som helst til at prøve noget andet. Og det er dét, Mark gør, han prøver noget andet, tror han. I løbet af filmen lærer han og vi imidlertid, at alternativet ikke er meget anderledes. Det er et liv, der laller afsted på bedste beskub med besøg i den lokale pub, heroinhøjder, kolde tyrkere, skrigende unger, morgenmad, videofilm, jobinterviews, tyverier, hospitaler, retsager, kærester, vold, forældre... plus en tragediekvote, der er et par trin højere end gennemsnittet.

Pointen med Marks historie er, at han ender med at "vælge livet" – "nu vil jeg være ligesom Jer!" siger han og kigger direkte på os, der sidder i biffens mørke. Og det er en sær, blandet fornemmelse af triumf og kuldegys, der under rulleteksterne lader een digte videre – i et fantasiglimt ser man tydeligt Mark med sin elektriske dåseåbner: "Vi fik dig! Velkommen her i den bedste af alle verdener," råber underbevidstheden, mens den fysiske krop reagerer på samme måde, som første gang den oplevede slutscenen i *Psycho*.



Forrige side: Mark sidder bogstaveligt talt i lort til halsen efter et forsøg på at fiske sit stof op fra WC-tønden. Herover: Producer, manuskriptforfatter og instruktør – det dynamiske hold fra 'Shallow Grave', der også står bag 'Trainspotting'.

Godt team

Trainspotting er baseret på Irvine Welsh' roman med samme titel – en titel man faktisk skal helt ind i bogen for at forstå: romanen består af en række løsrevne episoder, hvoraf en handler om begrebet 'trainspotting', at få øje på tog. At dyrke denne sport går i sagens natur ud på at se og registrere de tog, der kommer forbi på den strækning, man har valgt at holde øje med. Uden at komme nærmere ind på de freudianske aspekter kan man vist godt tillade sig at erklære, at det er en hobby, der siger ikke så lidt om udøveren. Til gengæld refererer titlen ikke direkte til filmens handling, den episode i romanen er nemlig slet ikke brugt i filmen. Alligevel har toget en vis symbolværdi, og dermed kan titlens bevarelse forsvares.

Det er gutterne fra *Shallow Grave*, der er på spil igen. Instruktøren, Danny Boyle, der startede sin karriere indenfor de levende billeder som TV-producer i slutningen af 80'erne, har udover en række solide TV-produktioner også teatererfaring at bygge videre på. Gengangere fra *Shallow Grave* er også produceren, Andrew Macdonald, og manuskriptforfatteren, John Hodge, der egentlig er læge i Edinburgh, men som altid har haft skribentambitioner.

På skuespillersiden genfinder vi



Vennerne: Begbie, Spud, Mark og Sick Boy alias Carlyle, Bremner, Lee Miller og McGregor.

fra *Shallow Grave* Ewan McGregor i rollen som Mark. Og både han og resten af gruppen lader os tilbage med det indtryk, at Skotland formelig bugner af unge talenter. De blege fyre er fænomenalt gode til at formidle den desperate stemning, personernes forhutlede liv medfører. Det *er* selvfølgelig rent skuespil og make-up kunst, for faktisk er alle de medvirkende alt for sunde at se på. De er ikke tynde nok, huden er for velplejet og deres uskyldige barneøjne har slet ikke det karakteristiske narkoskær – alligevel tror man så meget på dem, at deres oplevelser til tider giver een direkte kvalme.

Alvor bag humoren

Filmens skotske element fremgår naturligvis først og fremmest i sproget: det er dødsvært at forstå, men når man først er kommet ind i det, er det især fascinerende for os af vikingeæt – hvert andet ord er næsten dansk. Alligevel er det ikke på det sproglige plan, at skotskheden spiller den væsentligste rolle, derimod får begrebet en meget bredere almengyldig symbolværdi i forhold til selve narkoproblematikken.

En af filmens centrale scener inddrager både de føromtalte tog og det smukke Skotland: Mark og vennerne er blevet hevet med på en udflugt af den sportstrænede Tommy, der som den eneste ikke er hoppet på den med stofferne. Han er 'en sund sjæl i et sundt legeme'-typen. Efter en lang togtur står de så dér på et trinbræt 'in-the-middle-of-nowhere', og først da får den halvbedøvede Mark den idé at spørge om, hvad de egentlig skal der. Tommy svarer, at han havde tænkt sig, at de skulle gå en tur i naturen. Det var sikkert venligt ment – Tommy deler formodentlig mening med mange øvrigheds- og privatpersoner, idet han forestiller sig, at når bare syrehovederne får præsenteret storheden i en ufordærvet fysisk udfordring, så vil de genvinde troen på sig selv og holde op med at sidde hele dagen og skyde heroin ind i armene. Men der tog Tommy mildest talt fejl! Mark bliver pissesur og siger gu' vil han ej. Tommy svarer ved at række ud mod det storslåede landskab og sprøge: "Jamen gør dette dig ikke stolt over at være skotsk?" Mark går helt bananas og holder et slagfærdigt foredrag om, hvorfor det er røv og gulvsand at være skotsk. Hans hovedargument går på, at når skotterne ikke engang har kunnet hamle op med englænderne, som alle og enhver jo ved er nogle puddermåse, så er der ikke noget at være stolt af.

Forløbet har en almengyldig betydning, fordi det fremstår som en parodi på de velmenende behandlingsprincipper, der benyttes over det meste af den vestlige verden. Tommy forsøger at få respons på en chauvinistisk kliché, som han selv har klamret sig til, og som i øvrigt viser sig ikke at holde en meter, den dag han selv får en god grund til at bedøve sig med heroin. Udsagnet er altså, at narkoproblemet er så kompleks en størrelse, at det ikke kan løses ved en smule overfladisk symptombehandling. Måske vil den fysiske udfording være sagen for det ene individ men ikke det andet – ergo er respekten for det enkelte menneskes individuelle behov essentiel. Samtidig er problemet samfundsskabt og således i bred forstand uløseligt uden en række generelle holdningsændringer.

Trainspotting fortæller med en humor, der går over stok og sten, og det er bydende nødvendigt, hvis man vil have os frelste i tale: Hvem har ikke kastet nådigt bifaldende blikke på TV-udsendelser om narkovrag på bjergbestigning? Er der nogen af os på lovlige stoffer, der ikke har mindst een patentløsning på, hvordan 'man' burde løse problemet? Vi alene vide... Det grumme, det groteske, humoren giver os en hårdt tiltrængt lejlighed til at beskue vore egne fordomme. Filmen bør ganske enkelt ses af alle!

Trainspotting (...), Skotland 1995. I: Danny Boyle. P: Andrew Macdonald. M: John Hodge efter roman af: Irvine Welsh. F: Brian Tufano. KI: Masahiro Hirakubo. P-design: Kave Quinn. Make Up: Graham Johnston. Medv: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller, Kevin McKidd, Robert Carlyse, Kelly Macdonald m.fl. Længde: 94 min. Distr: Warner & Metronome. Premiere: 05.07.96. de: 94 min. Distr: Warner & Metronome. Premiere: 05.07.96.

Mig og Afrodite



Det selvbiografiske element i Allens seneste film er ikke til at tage fejl af, men han formår at fortælle med en vitalitet og humor, der synes genfundet fra tidligere tiders overlegne værker.
Og den unge Oscar-vinder, Mira Sorvino, er helt oppe i niveau med salig Marilyn, da hun var allerbedst.

af Claus Kjær

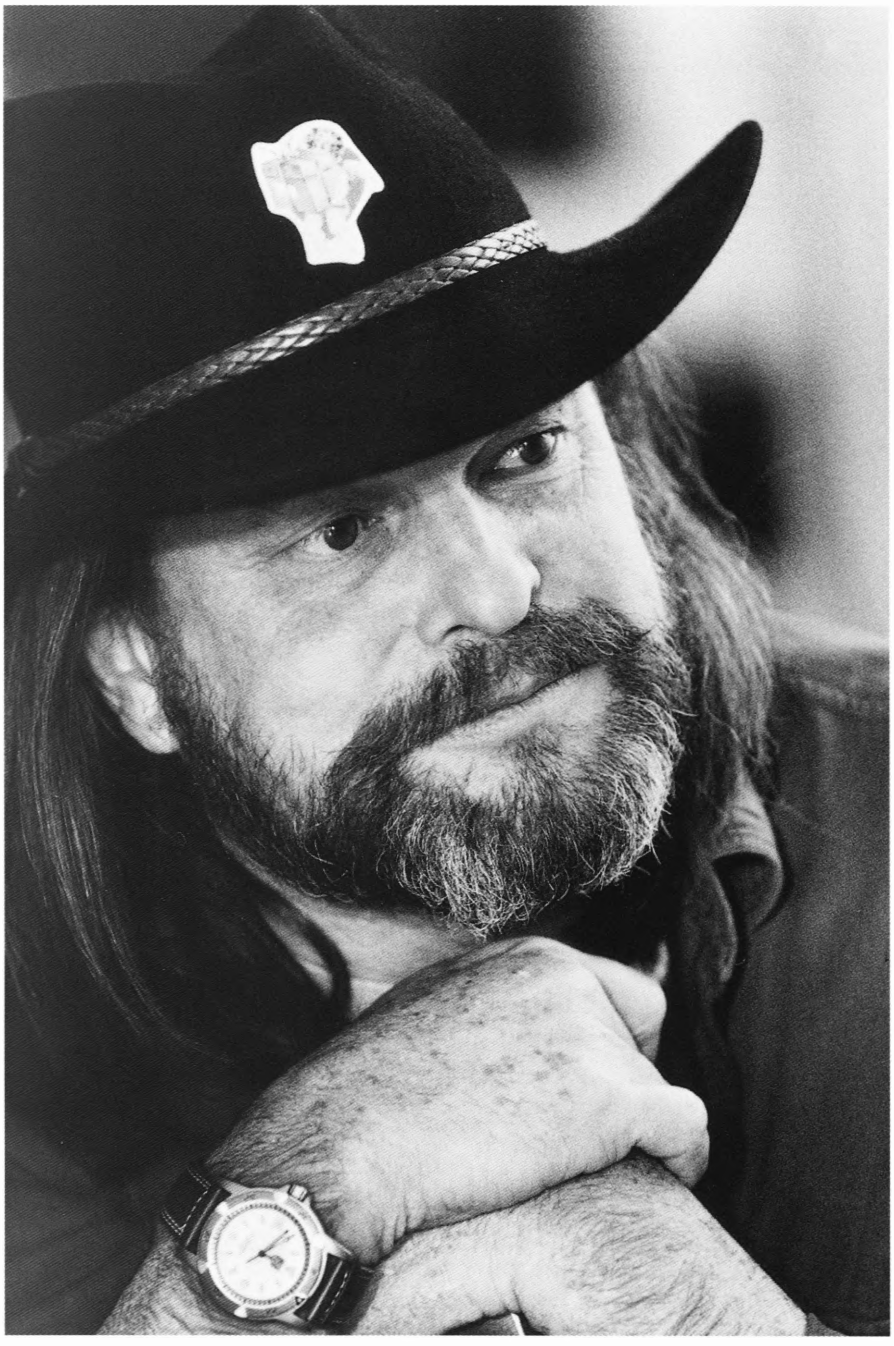
Woody Allen er tilsyneladende over kriserne i privatlivet, og overgår sig selv med *Mig og Afrodite* (*Migthy Aphrodite*). Han både fornyer og kommenterer egne temaer og figurer. Men først og fremmest skal filmen ses på grund af den nye stjerne Mira Sorvino, som fik Oscarstatuetten i år. Var man ellers ved at være træt af at se unge kvinder falde for Woody, så får klichéen nye talentfulde ben at gå på med hende.

Filmen begynder med et klassisk græsk kor, og et øjeblik fristes man til at tro, at det er en forkert spole, operatøren har sat på. Men efter få minutter befinder man sig godt tilpas i et velkendt restaurantmiljø på Manhatten. Her diskuterer Lenny (Allen) intenst med hustruen Amanda (Helena Bonham Carter) og et par venner muligheden for adoption. Amanda har dårligt tid til graviditeten, og Lenny protesterer kraftigt: han ønsker overhovedet ikke børn. De selvbiografiske referencer går ikke upåagtet hen, og i næste scene bringer parret en lille dreng hjem fra adoptionshjemmet. Han ligner Broderick Crawford, ifølge Lenny. Efter nogle år viser drengen sig at være utroligt velbegavet, og Lenny sætter sig for at finde hans rigtige mor. Hun må være en meget intelligent kvinde. Dette sker på trods af korets inderlige advarsler -DON'T BE A SCHMUCK! - som den former sig på en blanding af klassisk græsk og jiddisch! Kassandra - the party-pooper!, som hun kaldes af korlederen (F.Murray Abraham) - lover naturligvis alskens ulykker.

Det lykkes Lenny at opspore den rigtige moder, som viser sig at være en småtbegavet pornoskuespillerinde - med kunstnernavnet Judy Cum(!) - hvis kropslige fortrin bestemt er mere overbevisende end hendes IQ! Der er ikke mange hjemme på øverste etage, men sikke en trappe! Linda er ganske sød, og ikke så kynisk som faget ellers kunne lægge op til. Hun hár faktisk det berømte hjerte af guld! Uden at give efter for hendes seksuelle tilbud eller at røbe sin virkelige mission, sætter Lenny sig for at skaffe hende et bedre liv. Hendes alfons, Ricky the Pimp (Dan Moran), er dog ikke umiddelbart klar til af frigive hende. Lenny skaffer Linda en date med en ung bokser - til festligt Cole Porter akkompagnement fra koret! - samtidig med at ægteskabet med Amanda kommer ind i en krise, da hun indleder en affære med en smart galleriejer (Peter Weller). Alt ender desuagtet godt, skønt på en noget anden facon end Lenny - og publikum! - havde tænkt sig.

Mira Sorvino yder en utrolig indsats som Linda. Hendes stemme ligger nær Kermit the Frog's, og hun har en latter, som vel kan karakteriseres som automatisk. Figuren er lykkelig uvidende om det skamfulde i luderprofessionen; ja, faktisk er hun lidt stolt af sine film! Hun formår med få og rigtige midler at gøre rollen sympatisk, hvor den ikke ér det, og vækker minder om Marilyn Monroe, når hun var bedst. Det er naturligvis rart at se Helena Bonham Carter i en nutidig rolle, men hun virker nu lidt tam med amerikansk accent. Til gengæld byder filmen på et lykkeligt gensyn med Claire Bloom og Olympia Dukakis. Det er rart at Allens figur ikke er slet så plaget længere, og han fornyer sine temaer på en overbevisende og følsom måde.

Mig og Afrodite (Mighty Aphrodite), USA 1995. I&M: Woody Allen. P: Robert Greenhut. F: Carlo DiPalma, Kl: Susan E. Morse. Scenograf: Santo Loquasto. Medv: Woody Allen, Helena Bonham Carter, Mira Sorvino, F. Murray Abraham, Jimmy McQuaid, Peter Weller, Claire Bloom m.fl. Længde: 95 min. Udl: Warner & Metronome. Premiere: 19.07.96.



Det, som forbavser mig ved tiden, er, at den er ironisk. Når du morer dig, går den meget hurtigt, når du har det dårligt, går den langsomt. En eller anden, en slags gud, har indrettet det sådan, og jeg har besluttet, at den eneste gud, jeg tror på, er ironiens gud. Tiden er det perfekte bevis på, at han er en ironisk gud.

12 Monkeys

Kosmorama har på de følgende sider zoomet ind på Terry Gilliams univers. Her fortæller han selv om tankerne og arbejdet bag '12 Monkeys', der ikke mindst herhjemme er blevet en stor biografsucces.

af Viggo Degnbol og Henrik Uth Jensen

Året er 2035, og en virus har næsten udslettet menneskeheden. De overlevende lever under jorden, hvor videnskabsmænd forsøger at finde en vaccine. James Cole (Bruce Willis) sendes tilbage i tiden for at finde kilden til den sygdom, der udslettede det meste af jordens befolkning i 1996. Hans kvalifikation er, at han er en dygtig observatør, har en god hukommelse og hjemsøges af et meget livagtigt minde fra sin barndom. Han så nemlig en mand blive dræbt i lufthavnen, da han kun var seks år. Det eneste spor er navnet 12 Monkeys. Cole sendes tilbage, men tidsmaskinen fungerer ikke helt præcist, så istedet ender han i 1990, hvor han straks bliver indlagt på et sindssygehospital. Ingen tror på hans dommedagsprofetier og på, at han kommer fra fremtiden. Den eneste, der lytter til ham, er den vanvittige Jeffrey Goines (Brad Pitt), og selv den venlige psykolog Kathryn Railly (Madeleine Stowe) lader sig ikke overbevise af hans beretning. Cole må gå lidt igennem, før han endelig når frem til 1996, hvor hans eneste mulighed for hjælp ligger hos Railly. Hun kommer modstræbende med i jagten på undergrundshæren 12 Monkeys, der viser sig at have forbindelse til Goines, hvis far driver en koncern, der arbejder med forskellige viruser. Da Cole og Railly har skaffet oplysninger om 12 Monkeys og sendt dem til 2035, beslutter de sig for at stikke af sammen. I lufthavnen opdager de dog, at katastrofen er nært forestående og Cole forsøger at gribe ind. Han dør for øjnene af en seksårig dreng.

Når man har set Terry Gilliams film med den karakteristiske blanding af absurd humor og sort pessimisme, kan man ikke lade være med at gøre sig tanker om, hvordan manden bag dem virkelig er. I mødet med Kosmorama viste han sig som en veloplagt mand med en skiftevis gnækkende og fnisende latter.

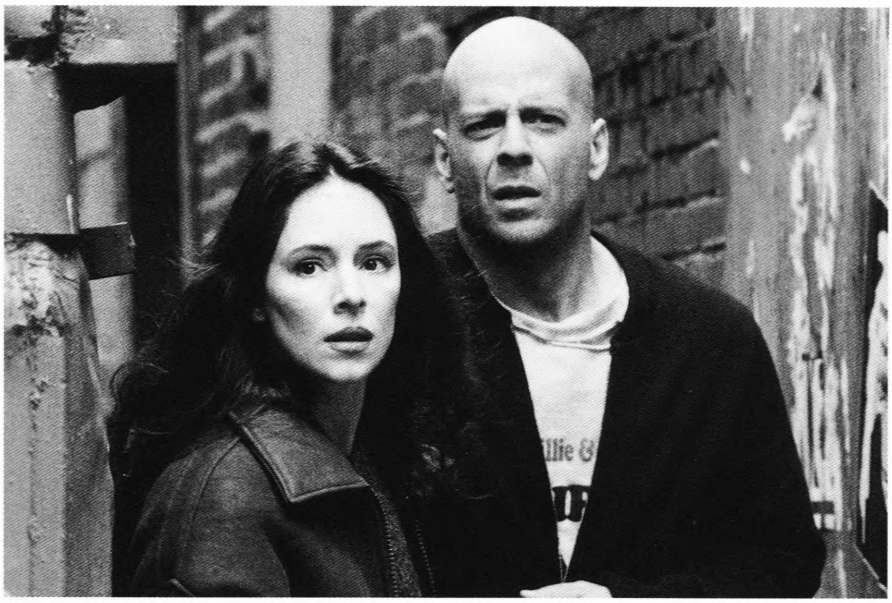
Cole rejser i tiden som observatør. Han kan ikke handle. Hvorfor kan han ikke ændre fortiden?

– Jeg var tiltrukket af denne følelse af fatalisme. Grundlæggende er det en følelse af magtesløshed. Uanset hvad han gør, ændrer han helt sikkert ikke fortiden. Han ændrer den langsigtede fremtid, for hvis ikke han førte dem til virusen, ville de ikke kunne finde en modgift. Men han kan ikke ændre sin egen skæbne, og han kan ikke forhindre at fem milliarder mennesker dør. Jeg kunne lide den idé, at det er umuligt at ændre. Noget går galt og fører mod katastrofen, og ingen kan forhindre det. Der er en overensstemmelse mellem den følelse og følelsen af at leve i den sidste del af det tyvende århundrede. Selvom vi formodes at være intelligente væsener, kan vi tilsyneladende ikke standse vores opæden af planeten. Vi opbruger alting, og det er svært at tro, det ikke vil føre til noget, der er mindre vidunderligt end nu.

Hvem var det, som sagde ... Jean Baudrillard, den franske filosof. Han er ret overbevist om, at vi nu befinder os efter orgiet. Vi har haft den gode tid, og herfra er alt kun gentagelse. Det er simuleringer af ting, der allerede har fundet sted. Nogle gange føles det at skabe film sådan. Jeg opbygger en scene, kigger i kameraet og fornemmer, at det er blevet gjort før. Og hvis du ser på de store filmsuccesser, Steven Spielberg og George Lucas – de har virkelig succes med at kopiere. De tager film, der allerede er lavet, ændrer lidt på kostumerene, og så har du Star Wars. Og folk kan åbenbart lide det. Især op gennem firserne ønskede folk at se formulafilmene. De ønskede at se det samme igen og igen. De så ud til at elske gentagelsen. Heldigvis ser det ud til, at vi nu er på vej ud af den periode. Det, at film som *12 Monkeys* får succes, er måske et tegn på, at pendulet er ved at svinge tilbage. At publikum ønsker noget nyt, og i dette tilfælde er det nye noget anderledes og måske noget lidt mere krævende. Så måske går vi en lys fremtid i møde.

Du kan altså ikke være pessimist hele tiden?

– Nej, jeg prøver, jeg arbejder hårdt på det hver dag, men hvis jeg var fuldstændig pessimistisk og fuldstændig kynisk, ville jeg ikke lave det, jeg gør. Jeg ville ønske, jeg kunne. Det ville være meget rarere sådan. Men jeg tror, det er i menneskets natur at være optimistisk. Vi bliver ved med at mase på.



"Og der var noget i forholdet mellem Railly og Cole, som ikke var troværdigt. Vi havde forceret deres forhold og sat dem for tidligt sammen. Så vi måtte skille dem igen og i stedet overlade det til publikums fantasi."

Var du med til at udvikle manuskriptet, eller fik du et færdigt manuskript?

- Jeg fik det manuskript, som David og Janet [Peoples] havde skrevet, og jeg syntes, det var fremragende. Vi brugte noget tid på at tale om ting, som jeg ikke syntes, var helt rigtige. Men det var detaljer. Jeg ændrede ikke noget grundlæggende.

En film er en mærkelig ting, for den bliver skrevet helt op til og efter det allersidste klip. Hver gang du foretager et klip, skriver du manuskriptet om i det små. For mig er det helt organisk. Manuskriptet er et vidunderligt landkort. Vi løber ind i skoven med dette kort og forsøger at nå ud på den anden side. Undertiden farer vi vild og opdager nogle interessante sving og smutveje i mørket. Det er sådan, det føles at lave film. Aspekter af filmen ændres, efterhånden som vi finder forskellige locations, og jeg får ideer, som fx i rummet, hvor han bliver afhørt. I manuskriptet var han ikke halvvejs oppe på væggen og der var ikke denne videokugle. Eller den tåbelige scene hvor han ligger i hospitalsengen, og videnskabsmændene synger for ham. Dét er mig. [Gilliam ler] På den måde har jeg nok tilført nogle af filmens mere besynderlige elementer.

Hvilket aspekt af filmarbejdet anser du for at være det vigtigste?

- Oh shit, det ved jeg virkelig ikke længere. Jeg har ment, at manuskriptet var det vigtigste, men manuskriptet ændrer sig konstant. Men man må først have en god og solid idé. Selve optagelsen er den del, jeg holder mindst af, fordi man er under konstant pres. At læse manuskriptet og rejse rundt og finde locations er herligt, for her er alt muligt. Man forestiller sig det hele perfekt. Så starter optagelserne og det hele begynder at falde fra hinanden. Man kæmper imod hver eneste dag og tror, at man er ved at miste filmen. Tiden går, og der er ingen vej tilbage. Til sidst har man alle disse optagelser, som man kan tage med sig i klipperummet, og det er en god periode, for her er filmen begrænset. Der er kun et vist antal indstillinger. Det er som et puslespil, men der er kun tusind brikker, og man flytter rundt på dem og håber at skære yderligere ned til 700 brikker. Det er rart at lege med disse brikker. Jeg får det altid til at fungere uden at lave nye optagelser. Henimod slutningen bliver det igen vanskeligt. Man har set filmen hundrede gange og har glemt, hvad det egentlig er. Man viser den til publikum og de siger: "Jeg forstår det ikke" og "Det er elendigt", og herefter er man helt fortabt. Det eneste, man kan gøre, er at holde fast ved det første indtryk af den færdige film. Man forsøger desperat at fastholde dette øjeblik og alligevel laver man stadig fejl. I sidste øjeblik lavede jeg fx et klip, som burde have været et kvart



"Aspekter af filmen ændres, efterhånden som vi finder forskellige locations, og jeg får ideer, som fx i rummet, hvor Cole bliver afhørt. I manuskriptet var han ikke halvvejs oppe på væggen og der var ikke denne videokugle."

sekund længere. Der var en grund til klippet, men flere uger senere vågnede jeg op midt om natten og sagde: "Scenen fungerer ikke, hvad er der sket?" Pokkers, vi lavede dette klip, men grunden til det, var ikke det kvarte sekund værd.

Foretog I ændringer efter testkørslerne?

– Ja, det gjorde vi. Vi lærte faktisk et par ting. At vi ikke måtte forvirre folk. Det er en kompleks film, men vi forsøger ikke at forvirre publikum, selv om vi ikke altid fortæller tingene i den enkleste rækkefølge. Så hvis nogle ting virkelig er uklare, kigger vi på dem. Og der var noget i forholdet mellem Railly og Cole, som ikke var troværdigt. Vi havde forceret deres forhold og sat dem for tidligt sammen. Så vi måtte skille dem igen og i stedet overlade det til publikums fantasi. Vi fjernede den romantiske musik og erstattede den med noget mere tvetydigt, så det virker som om filmen prøver at blive romantisk, men alligevel ikke formår det. Sådan fungerer det bedre. Hvis man med musikken markerer, at de elsker hinanden, må publikum enten tro på det eller lade være. De troede ikke på det, så vi ordnede det.

Hvad overbeviste dig om, at du skulle lave filmen?

– De andre projekter, jeg arbejdede på, kollapsede, og så var der kun dette tilbage! Jeg havde arbejdet længe på noget, som jeg selv havde skrevet. Jeg var virkelig fast besluttet på, at det skulle blive til noget, men det gjorde det altså ikke. Ingen ville sætte penge i det. Så hvad havde jeg egentlig af muligheder? Det var fire et halvt år siden, jeg sidst havde stået bag et kamera. *12 Monkeys* var min næstbedste mulighed. Det havde et virkeligt godt manuskript, og det kunne realiseres, så det var bare at gøre det. Og så bliver det hen ad vejen min film. Jeg stritter imod, men undervejs bliver det alligevel min.

Det er altså ikke vigtigt for dig, at du selv har skrevet manuskriptet?

– Nej, hvis bare det er et godt manuskript. Alle ideerne er ideer, som jeg selv er besat af og fascineret af. Og personerne er fantastiske. I flere tilfælde er de meget bedre, end jeg kunne have skrevet dem. Eller: de er forskellige fra, hvordan jeg ville have skrevet dem. Det er sommetider virkelig interessant, at gøre det sædvanlige, men fra en lidt anden vinkel. Det hårdeste arbejde er at skrive manuskriptet, og det var gjort, så hvad skulle jeg klage over?

Dine temaer er nært beslægtede med Philip K. Dick's. Har du overvejet at filmatisere en af hans romaner?

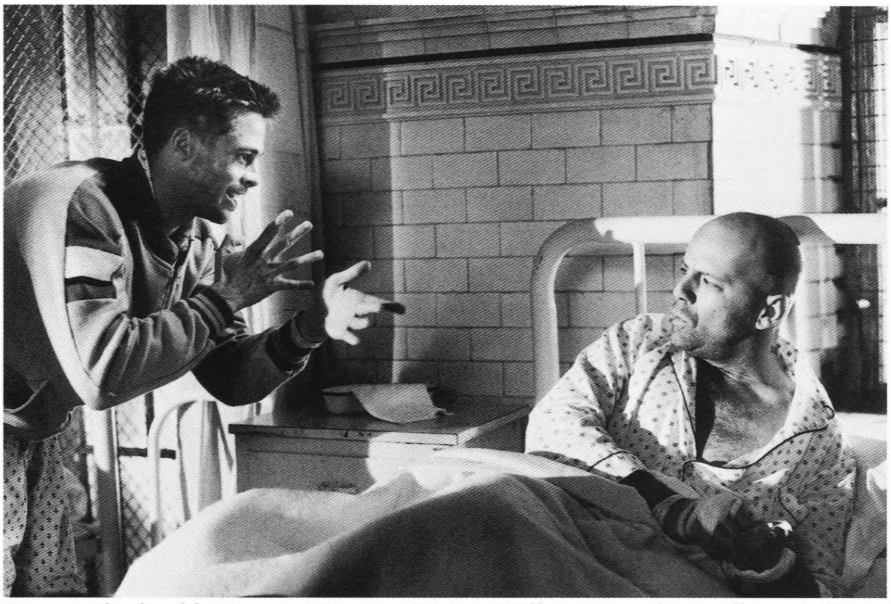
– Ja, i tasken på mit værelse har jeg et manuskript til "The Three Stigmata of Palmer Eldritch"! Der har også været andre. Efter *Fisher King* forsøgte jeg at lave "A Scanner Darkly" med Richard LaGravenese, som også skrev *Fisher King*. Men studiet var ikke interesseret. Så jeg bliver ved med at forsøge at filmatisere Philip K. Dick. Men måske får jeg aldrig gjort det, måske nøjes jeg med at stjæle hans ideer og bruge dem, som var de mine egne [Gilliam ler]. Første gang jeg læste en af hans bøger, tænkte jeg, at her er den samme måde at tænke på som min egen. Vi ser verden på den samme måde. Jeg har altid holdt af hans bøger, fordi hans science fiction ikke handler om teknologi og hardware. Det handler om menneskets vilkår,

hvilket er et helt vidunderligt emne.

Hvordan valgte du Bruce Willis og Brad Pitt?

– Da jeg begyndte på projektet, ville jeg ikke arbejde med stjerner. Vi forsøgte at holde budgettet nede, så studiet ville være mere afslappet ved en kompleks historie som denne. Men i Hollywood bekymrer man sig først og fremmest for åbningsweekenden, fordi film ikke længere har en chance for at blive bygget langsomt op i Amerika. Du må straks etablere din position, ellers bliver du skubbet ud af den næste film. Det er slet ikke nogen dum bekymring, men det er studiets og ikke min. De ønskede en stjerne og begyndte at foreslå nogle latterlige navne, og så forlod jeg filmen. Et par uger efter ringede min agent for at fortælle, at Bruce var ivrig efter at være med. Jeg havde mødt ham under *Fisher King*, og kunne virkelig godt lide ham. Jeg talte med Janet og David, som syntes om ideen. Så tog jeg til New York og sagde til ham, at jeg ikke ønskede at arbejde med superstjernen Bruce Willis. Det var skuespilleren Bruce Willis, jeg havde brug for. Vi diskuterede rollen, og vi var enige. Det var et spring ud på dybt vand, at prøve om han kunne være enkel og sårbar, og det var netop, hvad han selv ville bevise, så vi blev enige om at gøre det. Det, der for mig var interessant ved Bruce, var de to scener, som jeg holder mest af. Først scenen i bilen med Blueberry Hill, og siden på hotellet, hvor hun viser ham billedet. I begge scener er han som et barn, han er fuldstændig sårbar og jeg har aldrig set ham sådan før. Jeg elsker de øjeblikke, og det tog os det meste af filmen, at nå frem til dem. Vi lavede dem i den sidste uge, hvor han endelig nåede derhen, hvor han bare gav helt slip og gjorde det. Det er helt vidunderlige øjeblikke. Jeg er ikke sikker på om det, vi følte i situationen, er overført til den færdige film, men noget er der, helt bestemt. Måske kun femten procent, men det er stadig ganske godt.

Madeleine [Stowe] var mit første ønske til rollen som Railly, så nu manglede vi bare Jeffrey, og blandt mere oplagte navne dukkede Brads navn op, og jeg sagde: "Jeg tror ikke, han kan spille den slags roller. Han taler alt for langsomt." Men han kom til London og overbeviste mig om at han kunnne gøre det. Han arbejdede i måneder med at træne udtale, og han var virkelig god, så det var svært at sige nej. Studiet kunne ikke fatte, at jeg overhovedet overvejede det. "DU HAR BRAD PITT!" "Jeg ved ikke. Jeg ved det ikke. Han kan virkelig ødelægge filmen, hvis han ikke fungerer." Og jeg var helt ærligt ikke sikker på, at han kunne, indtil han gjorde det.



"Jeg ønskede ikke superstjernen, Bruce Willis, men skuespilleren, Bruce Willis. (..) Jeg var helt ærligt ikke sikker på, at han (*Brad Pitt*) kunne, indtil han gjorde det."

Undgik du konfrontationer med studiet? Optog du tre slutninger?

– Nej. Slutningen er faktisk en sjov historie. Jeg var overbevist om, at den sidste indstilling skulle være Madeleine og drengen. Det skulle være filmens slutning. Og manuskriptet havde denne scene i flyvemaskinen, som jeg vidste, vi ikke ville optage, for vi ville alligevel ikke bruge den. Chuck Roven, produceren, sagde: "Det betyder ikke meget for mig, men jeg synes, du skulle optage den." Så vi optog den, så godt vi kunne, og jeg tænkte, at scenen virkelig fungerer, men vi bruger den ikke. Vi lægger den bare på hylden. "Ok, vi vil sikkert ikke bruge den, men vi vil helt bestemt ikke bruge scenen med drengen på parkeringspladsen." Rent visuelt ville det falde til jorden efter scenen i lufthavnsterminalen. Igen sagde Chuck : "Jeg mener virkelig, du skulle optage den scene." Jeg ville under ingen omstændigheder optage den. Vi havde allerede overskredet budgettet, og på vej til arbejde en dag sagde jeg til mig selv: "Nu tager jeg røven på ham. Vi finder på en indstilling, som vi ikke har råd til at gennemføre." Så jeg sagde, at vi skulle bruge en kran og ovenpå den endnu en kran, så vi kunne se titusinde biler. Det hele. Vi skulle se hele verden. Jeg gik hen til Chuck og sagde: "Sådan skal det optages", velvidende, at han ville sige: "Det har vi ikke råd til", og han sagde: "Helt fint, det gør vi.". "Dit SVIN! din sjover!" [Gilliam fniser] og så optog vi det, og nu er det en del af filmen.

Det er et interessant forløb, når du ryger ind i sådan et slagsmål. Pludselig pumper adrenalinen rundt, og jeg kan få en idé, der er så pervers umulig, at jeg ved, den ikke kan realiseres. Men det er stadig en god idé. Her virkede det. Og det samspil med nogen er fascinerende. Jeg er altid mest lykkelig, når jeg har nogen at kæmpe med, for det får mig op på mærkerne.

Lavede du storyboard til filmen?

– Det plejede jeg at gøre, men jeg gør det ikke længere. Jeg brugte overhovedet ikke storyboard til filmen. Men jeg skitserer stadig ting ned; ideer til set og dekorationer. Jeg har bøger og fotografier og peger ud, hvad vi kan anvende, hvor vi kan tilføje hvad. Sådan arbejder jeg hele tiden, men jeg laver ikke længere storyboard. Det er som at arbejde uden et net under sig. At se om jeg kan lade personerne skabe historien og de store scener.

12 Monkeys (...), USA 1996. I: Terry Gilliam. M: David og Janet Peoples efter Chris Markers film År nul. P: Charles Roven. F: Roger Pratt. Kl: Mick Audsley. Medv: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt, Christopher Plummer, David Morse. Længde: 129 min. Udl: UIP. Prem: 3. 5. 1996.

TERRY GILLIAM OG FANTASTERNE



"All I see is dead people", siger James Cole som forklaring på, at han uden skrupler dræber en modstander i '12 Monkeys'. Det 20. århundrede er for den tidsrejsende Cole en uvirkelig verden. Katastrofen er allerede sket. Hans opgave er at analysere et forløb, som var det en Zapruder-film, der måske indeholder alle svarene. Men han optræder selv i filmen. Han forelsker sig i et af de døde mennesker og begynder at tvivle på hvilken verden, der er den virkelige.

af Viggo Degnbol

Terry Gilliam undlader ikke i *12 Monkeys* at udfolde sin blændende sans for bizarre og foruroligende billeder. En virusepidimi har lagt Jordens overflade øde for mennesker, og de få overlevende har indrettet sig i en underjordisk skrammelverden af metal og plastic. Udsendinge i tid og rum leder efter oprindelsen til katastrofen i 90'ernes nedslidte industribyer. Men det er kendetegnende for instruktøren, at det i højere grad er det visionære end visionerne, der har hans interesse. Gilliams personer er fantaster og visionære, der oplever verden i overraskende perspektiver og gennem usædvanlige objektiver. Virkeligheden forstørres, fordrejes eller forkastes. Den visionære overskrider eller udvisker grænsen mellem galskab og normalitet, og det bemærkelsesværdige er, at hans visioner altid tages for pålydende. Hvis de er drømme, er de ikke *kun* drømme.

Den eventyrlige fantasi

"The Crimson Permanent Assurance", Gilliams forfilm til *Monty Python's The Meaning of Life* (83), demonstrerer hans enestående evne til at forene det fantastiske og det realistiske. I en afsindig fortælling gør en flok aldrende kontorfolk i et gammelt engelsk forsikringsselskab mytteri, lader ledelsen gå planken ud og sætter sejl mod det globale pengemarked for at plyndre de skinnende skyskrabere. Kontorfolkene har henslæbt deres liv som galejslaver under ledelsens kontrol og trusler om fyringer, men idet de tager metaforen for pålydende, bliver mytteriet vejen ud af trængslerne.

Gilliams personer ser og skaber en anden verden. De bevæger sig mellem alternative virkeligheder, der spejler sig i hinanden. Problemer i den ene virkelighed løses i den anden.

Spillet mellem virkelighedsniveauer savnes dog i middelalderkomedien *Stakkels Dennis* (77), der er Gilliams første film uden forbindelse til Monty Python. Her hengiver han sig udelukkende til et fantastisk univers, hvor den bærende vittighed er kontrasten mellem den absurde og barske verden og den snusfornuftige og retskafne Dennis. Med denne omvendte fantast flyttes hele opmærksomheden til Gilliams middelalderunivers, og det er mere end det kan bære.

Den absolutte modsætning til Dennis finder vi i *Verdens største løgnhals* (89). Baron Münchhausen er fortælleren, Gilliams oplagte alter ego, den selvsikre fantast, der med stor autoritet konstruerer en fantastisk verden i kampen mod fornuften og normaliteten. Münchhausen indeslutter sine omgivelser i visionen, og udvisker på denne måde grænsen til sin virkelighed.

Drengen Kevin i *Time Bandits* (81) er en ung Münchhausen, der endnu ikke mestrer fantasien. Den alternative virkelighed udspringer af hans bøger, legetøj og billeder på væggen. Han kidnappes slet og ret af sin egen fantasi, da en bande ubehjælpsomme dværge på flugt fra Gud tager ham med på en anarkistisk rejse til forskellige historiske perioder og fantastiske universer. Han har grund til at tvivle på karakteren af sine oplevelser, da han efter eventyret returneres til sin seng, men i modsætning til Lille Nemo må han konstatere, at det hele ikke bare var en drøm. I lommen har han snapshots af Agamemnon og i mikrobølgeovnen ligger en klump ren ondskab, der pulveriserer hans forældre.

Den desperate fantasi

I mesterværket *Brazil* (85) fortrænges den eventyrlige fantasi af en surrealistisk og sorthumoristisk fremtidsvision. Hovedpersonen Sam Lowry forsøger at overleve i en forældet og nedslidt fremtid, et bureaukratisk overvågningssamfund på randen af et nervøst sammenbrud, fyldt med papir, rør og elektriske apparater. Han kan kun flygte fra mareridtet gennem drømmen, der på ingen måde er mindre virkelig. Mareridtet trænger hele tiden ind i hans drømme om at flyve, om ren luft og drømmepigen. Til sidst lykkes det dog den plagede fantast at adskille virkelighedsniveauerne og undslippe sin torturstol. Filmen har to slutninger. Lowry taber i mareridtet, men vinder i drømmen.

Den gode fantasi

I *The Fisher King* (91) er forbindelsen mellem fantasi og galskab mere fremtrædende end tidligere. Fantasten er her forankret i en næsten genkendelig virkelighed, hvor han rimeligt nok diagnosticeres som gal. Den hjemløse Parry er nærmere en Don Quijote end en Münchhausen. På trods af sine gode intentioner erobrer han ikke verden med sine romantiske forestillinger, men kæmper i stedet med en ildspyende rød ridder, som ingen andre kan se. Vi oplever ofte Parry gennem den jordbundne Jack, og for første gang fremstår fantasten derfor som sindssyg. Men vi får også indblik i Parrys univers, og som i Gilliams øvrige film bliver den alternative virkelighed alligevel taget for pålydende. Jack fuldfører Parrys søgen efter den hellige gral i en rigmandsbolig på Manhattan og helbreder på denne måde den syge fantast. Helbredelsen går to veje, og idet Jack hjælper Parry, bliver han også selv hjulpet. Ved at forfølge konflikten i den ene virkelighed lykkes det endnu engang at overvinde problemerne i den anden.

I *The Fisher King* bliver hverdagens virkelighed ikke forkastet eller fordrejet, men udvides blot en lille smule, så der bliver plads til hovedpersonerne.

Den dødbringende fantasi

I *12 Monkeys* havner James Cole som Parry på en lukket afdeling. Hans verdensbillede kolliderer med den verden, han besøger, og han betragtes som fantast. Vi oplever ham i et normalperspektiv gennem psykiateren Railly, men tvivler dog ikke på hans tilregnelighed, fordi tidsrejsen tydeligt markeres som en realitet gennem flere mystiske forsvindinger. Cole tvivler imidlertid selv på sine oplevelser.



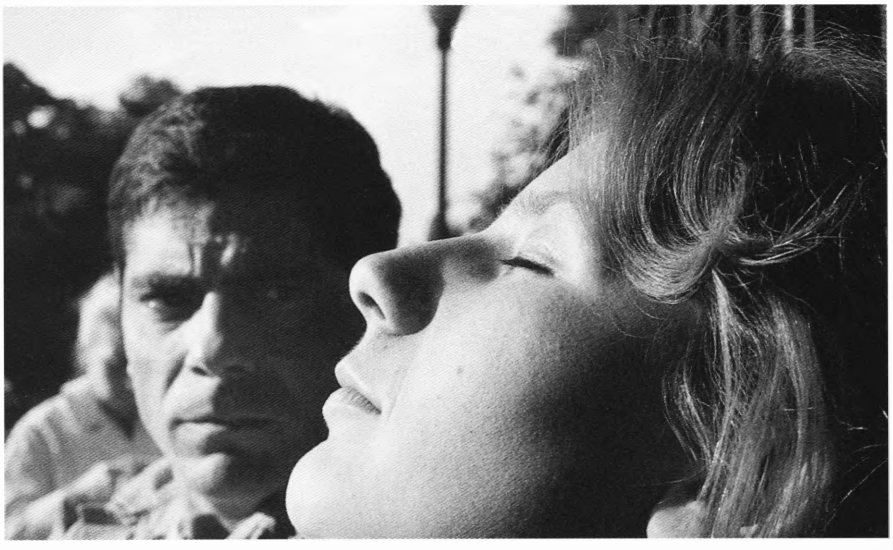
Forrige side: Bruce Willis i '12 Monkeys'. Denne side: Jack fuldfører Parrys søgen efter den hellige gral i en rigmandsbolig på Manhattan og helbreder på den måde den syge fantast (The Fisher King, 91).

Han opfatter først det 20. århundrede som en drøm og siden det 21. århundrede som et mareridt. Som Lowry i *Brazil* bevæger han sig frem og tilbage mellem disse yderpunkter. Han drømmer endda om det samme som Lowry, selv om hans drøm ikke er nær så perfekt. Den friske luft finder han i en kælder under en politistation, han er længe om at lægge mærke til Railly, og musikken er ikke Kate Bush, men Fats Domino. Cole er ikke fantast. Han skaber ikke sin egen verden, og må derfor tage til takke med en mere hverdagsrealistisk udgave af drømmen. Hans egentlige problem er dog, at han ikke som Lowry kan flygte fra mareridtet ind i drømmen. Drømmen om det 20. århundrede munder ud i mareridtet. I stedet for at være parallelle universer er hans virkelighedsniveauer forbundet tidsligt. *12 Monkeys* byder således på en anderledes skildring af tiden end *Time Bandits*, hvor fortiden ganske vist påvirker nutiden, men alligevel eksisterer som en alternativ virkelighed, frembragt af fantasten. Coles tid hænger sammen, og han fanges i en tidssløjfe.

De virkelige fantaster bevæger sig i periferien af fortællingen. Den uskadelige Jeffrey kan blot projicere sit indre kaos ud og lamme byens trafik. Han har ganske vist evnen til at virkeliggøre sin drøm, men hans drøm kan ikke løse problemer eller skabe forandringer. Jeffrey formår kun at aflede opmærksomheden fra den misantropiske dommedagsprofet Dr. Peters.

I *12 Monkeys* er den visionære Cole ikke fantast, og fantasten Jeffrey er ikke visionær. De kan ikke skabe en verden af deres syner. Den visionære fantast er den djævelske Peters. Han er filmens Münchhausen, der omslutter hele verden med sin isnende vision. Idet fantasten ikke er hovedpersonen, lægges en dæmper på Gilliams rablende fantasi. *12 Monkeys* er derfor blevet Gilliams på en gang mest afdæmpede og foruroligende film.

SOM ÅRENE GÅR



"Det vil ske og det er sket; jeg iagttager med rædsel en førfremtid, hvis indsats er døden." (Roland Barthes: Det lyse kammer. p. 117). Billede fra 'År nul'.
Side 17: "Cole på sporet af 12 Monkeys. Tiden er altid få minutter i tolv."

Ligesom den modernistiske film adskiller og forbinder den klassiske og den postmoderne, er Chris Markers 'År nul' bindeled mellem Hitchcocks 'En kvinde skygges' og '12 Monkeys'.

af Henrik Uth Jensen

Da den franske nybølge slog igennem med Truffaut og Godard i spidsen, tog det et stykke tid, inden den amerikanske filmindustri omstillede sig, men så begyndte den også at producere billigere og undertiden mere ambitiøse film. Altman, Bogdanovich og Cassavettes skabte sig navne, mens auteurbegrebet nærmest blev industrialiseret. Siden inspirerede bl.a. *Jules og Jim* og *Åndeløs* direkte til amerikanske film, der dog ikke blev meget andet end afskygninger af de originale værker.

Da Chris Markers eneste fiktionsfilm fik premiere i Frankrig sommeren 1964, blev den straks en klassiker, men ingen drømte vel om, at den skulle komme til at danne grundlag for en dyr amerikansk film med stjerneskuespillere. Imidlertid købte en forudseende producent senere rettighederne og engagerede først David og Janet Peoples og siden Terry Gilliam som henholdsvis manuskriptforfattere og instruktør.

År nul

En lille dreng ser en mand blive skudt ned på molen ved lufthavnen. Drabet og et kvindeansigt brænder sig fast i hans erindring og gør ham som voksen specielt egnet til at rejse i tiden. Han sendes af videnskabsmænd tilbage til vores nutid, til tiden før katastrofen, der nærmest førte til menneskets udslettelse. Her skal han hente hjælp i form af levnedsmidler og energi.

Kvindeansigtet bliver forankringspunktet, og han møder denne kvinde i sin fortid. Det bliver begyndelsen til en fragmenteret kærlighedshistorie, hvor manden kastes frem og tilbage mellem fortiden, nutiden og fremtiden, indtil videnskabsmændene mener, han er udtjent. Han får dog en sidste tur tilbage til fortiden, hvor han vil møde kvinden i lufthavnen, for at de kan flygte sammen. Men en agent fra fremtiden venter på ham, og han bliver dræbt for øjnene af en lille dreng.

Erindringen

Med denne slutning bryder tiden sammen. Øjeblikket er en kortslutning mellem fortid og fremtid, der markerer både afslutningen og begyndelsen. Handlingen gennemspilles én gang igen og igen. Fornemmelsen af deja-vu forplanter sig til hele filmen. Rejsens fragmenterede struktur både forstærker og modarbejder denne fornemmelse. Springene mellem fortid og fremtid kan ikke styres af hverken videnskabsmændene eller den rejsende selv. Således klippes tiden i stykker, og hovedpersoner dukker op og forsvinder uden et egentlig mønster eller en egentlig rækkefølge opstår. Oplevelsen svarer til erindringens diffuse karakter. Den rejsende bevæger sig i erindringen om noget, han aldrig har oplevet.

Tidsbilleder

År nul består med en enkelt undtagelse af ubevægelige billeder. Af fotografier, der undertiden bliver genstand for en let tracking. Marker kaldte selv filmen "un photo-roman" med en henvisning til de tegneserieagtige publikationer, der undertiden fulgte efter en publikumssucces. I foto-romanen fik man hele historien gennem en succession af still-billeder uden de levende billeders tidsmæssige bundethed.

År nul er ingen foto-roman i den vanlige forstand, for selvom den består af still-billeder, løsriver den sig ikke fra tiden. Det er stadig instruktøren, der bestemmer, hvor længe den enkelte indstilling skal vare, og dermed er der ikke samme frihed til fordybelse og eftertanke som i den forkætrede foto-roman. Alligevel har fotografierne en helt anden virkning end de levende billeder. De er frosne erindringer, der sammen med fortællerstemmen markerer det forbigangne og skaber en særlig fornemmelse af datid – eller førfremtid.

Undtagelsen

I den centrale scene ser vi kvinden sove. En række snapshots af hendes ansigt følger kærligt på hinanden som for at markere søvnens tidløshed. Pludselig i et nærbillede åbner hun øjnene og ser direkte ind i kameraet – i beskuerens ansigt. Om den pludselige bevægelse skriver Bjørn Rasmussen i "Verdens bedste film": "Marker opfandt her den filmiske effekt igen og gav den nye artistiske facetter." Bevægelsens magiske effekt giver dog ikke kun mening i forhold filmsproget som sådan, men også i den konkrete sammenhæng. Idet fotografiet bliver levende virker det på en sær måde et øjeblik uvirkeligt, man tror ikke rigtig sine egne øjne, men så giver dets overbevisningskraft de omgivende billeder det rette skær af uhåndgribelig erindring. Det understreger, at det er en anden tidsopfattelse, der står på spil.

Alfred, Chris og Terry

Ligesom *År nul* handler *12 Monkeys* om en tidsrejsende, der går sin egen undergang i møde, fordi han tror, han kan undslippe sin skæbne og vælge sin egen nutid. Foruden den indlysende forskel i måden at fortælle på, adskiller de to film sig fra hinanden på to væsentlige punkter. Dels i deres forhold til Hitchcocks *En kvinde skygges* (58), og dels i deres måde at foregribe og tilsløre handlingen.

En nøglescene i *En kvinde skygges* demonstrerer den centrale forskel mellem Marker og Gilliam. Detektiven Scottie og Madeleine betragter et oversavet træ, hvor årerne i træet viser årene i den forløbne tid med små skilte ved signifikante historiske begivenheder. Fortiden og træets hele liv ligger som ringe af tid, der breder sig ud og indkapslet af et tyndt lag nutid. Med en finger på træstammen bemærker Madeleine, hvor ubetydeligt hendes liv må forekomme i det store tidsperspektiv. Her bliver det for første gang tydeligt for Scottie, at Madeleine identificerer sig med den afdøde Carlotta; at hun føler, at hun stammer fra en anden tid.

Der er en tilsvarende scene i *År nul*, hvor parret står foran en gammel oversavet træstamme. Han viser, at han ikke kommer fra hendes tid, men fra en tid, der ikke indeholdes i træets kortlægning af historien. Begge scener beskriver personernes forskydning i tid.

Begge historier beskriver en cirkelbevægelse, hvor slutningen ligger gemt i begyndelsen. Den egentlige lighed mellem de to film er dog deres deja-vu-karakter, idet de begge gennemspiller den samme handling fra forskellige perspektiver. Hvor Scottie foretager en reel rekonstruktion af fortiden og kærlighedshistorien, behøver Markers hovedperson ikke at simulere. Hans kærlighedshistorie udspiller sig i en rekonstrueret tid, hvor fortid, nutid og fremtid ikke længere kan holdes ud fra hinanden.

Parallellen mellem *År nul* og *En kvinde skygges* ligger altså lige under overfladen, og i *12 Monkeys* udbygges sammenhængen til *En kvinde skygges*, idet denne films fortællemæssige struktur vendes om.

I *En kvinde skygges* foregiver Madeleine sindssyge, eller rettere skaber en alternativ virkelighed, hvor hun er Madeleine. Dette fører til heltens deja-vu og senere forsøg på at rekonstruere denne virkelighed.

I *12 Monkeys* er det Coles projekt at rekonstruere et handlingsforløb, som egentlig allerede er udspillet. Da han måske er ansvarlig for dette forløb, vælger han at tro, han er sindssyg. Han må tvivle på, at der er en fremtid, som er forudbestemt og som han kan erindre. Hvor rekonstruktionen af den alternative virkelighed i *En kvinde skygges* er den nødvendige vej ud af sindssygen, er det sindssygen, der i *12 Monkeys* er vejen ud af den rekonstruerede virkelighed.

I *12 Monkeys* bliver parallellen til *En kvinde skygges* ekspliciteret. I stedet for at finde et oversavet træ, skjuler Cole og Railly sig i en biograf med et langt Hitchcock-program, og de bliver dermed bl.a. tilskuere til den førnævnte scene fra *En kvinde skygges*. I den forbindelse bemærker Cole, hvordan film har en tendens til at forandre sig, hver gang man ser dem, fordi man aldrig selv er den samme. Dette er naturligvis også et kendetegn for tidsrejsen. Når situationerne gennemspilles på ny, spiller deja-vu-fornemmelsen ind på oplevelsen.

Referencerne til *En kvinde skygges* ser man også konkret i handlingen. Det er oplagt, at Railly lader sig inspirere af filmen og iører sig en lys paryk, da hun skal gøre sig uigenkendelig.

Selv Vertigo-effektens svimmelhed imiteres, da Cole bedøvet af stoffer forsøger at undslippe hospitalet. Alt dette er naturligvis blot trivia for cinefilatelister, men på et mere overordnet plan vælger Gilliam at være solidarisk med Hitchcock fremfor Marker.

Suspense

Halvvejs gennem *En kvinde skygges* giver Hitchcock sin hemmelighed fra sig. Indtil da er Scottie og publikum overbevist om, at kvinden, han elsker, er død. Instruktøren har skjult for os, at Kim Novak spiller Judy, der foregiver at være Madeleine. Dermed er spørgsmålet, om Scottie er forelsket i den døde Madeleine eller i den levende Judy.

Mens *År nul* allerede fra starten fremlægger sin egen slutning, arbejder *12 Monkeys* med tilbageholdelse af viden. Den tilslører konsekvent slutningen, så man ikke kan forudse, hvem der skal dø. I et af erindringsbillederne er det således Jeffrey, der løber afsted i lufthavnen. Det er først til sidst, vi får sikkerhed for, at det er Cole, der dør. På samme måde er det også først til sidst, at virusens kilde afsløres. Vores hypotesedannelser skaber ikke blot fremdrift i filmen, men i tiden, der således bevarer sin karakter af forløb.

Dermed har *12 Monkeys* mere tilfælles med *En kvinde skygges* og den klassiske mainstream-film end med *År nuls* modernisme. Hvor vi hos Marker bevæger os frem mod et slutpunkt, vi på forhånd kender, afskriver Gilliam først til slut den fri vilje. I den postmoderne mainstream-film kan intet tages for givet, og derfor må der stadig argumenteres for fatalismen. I *År nuls* modernisme derimod konstateres fatalismen blot som et grundvilkår. Det er noget andet, der står på spil. Historiens opbygning, den fragmenterede klipning og brugen af stillbillederne fornægter som tidligere vist tilsammen den lineære tid på en mere radikal måde, end man har set både før og siden. Dermed er det en film, der peger ud mod fremtidens filmsprog og mod muligheder, som endnu få har udforsket. *År nul* markerer stadig en begyndelse for filmkunsten.



TEGNERENS TEATER

Om Peter Greenaways 'Prospero's Books' og 'Baby of Macon'

af Susanne Fabricius

At Peter Greenaways *Prospero's Books* (91) og *Baby of Macon* (93) får dansk premiere med henholdsvis 5 og 3 års forsinkelse er ikke den store ulykke. Det havde selvfølgelig været en behagelighed at få sin nysgerrighed styret med det samme, men begge film fremstår stadig med en øjenåbnende originalitet – ligesom den nu 14 år gamle *Tegnerens kontrakt* og alle de mellemliggende film. Greenaway er uden tvivl en af – hvis ikke dén – største fornyer af filmkunsten i vor tid, og hans film er lysår forud for den almindelige udvikling, så hvad betyder 3-5 år.

Denne fornyelse er sket ved konstant at udfordre filmsprogets A-B-C, at stille barnlige fantastspørgsmål til mediet og dets forhold til andre udtryksformer. I starten af den billedkunstuddannede Greenaways løbebane var det især filmens berøringsflader med male- og tegnekunst og arkitektur, der blev udforsket, samtidig med at forholdet mellem billede og tekst/ord – i bogstavelig forstand – blev undersøgt. Greenaways metode er som så mange store banebryderes en blanding af forskning og kunst. I spillerummet mellem disse to former udfolder han sin parodierende og selvparodierende humor.

Fra 88 begynder en anden kunstform, teateret, at brede sig i Greenaways produktion. Allerede *Tegnerens kontrakt* (82) havde rødder i engelsk restaurationsdramatik. En del af dialogen bygger på William Congreve og Richard Sheridan, hvis 'Bagtalelsens skole' tydeligt skinner igennem i tonefald og tematik. I *Kokken, tyven, hans kone og hendes elsker* (89) skal selve intrigen være inspireret af det tidligere jacobeanske teaters blodhævnsfarcer. Det teatralske viser sig ikke blot i disse åbenlyse lån, men også i hele iscenesættelsen i denne periode. Sceneriet i *Les morts de la Seine* (88) er scenisk opbygget med de agerende på række frontalt vendt mod tilskueren som det også er i *Kokken, tyven...*, videoproduktionerne, *M is for Man, Music, Mozart* (91), *Rosa* (92) og *Darwin* (92).

Det er i samme periode Greenaway indfører sceniske udtryksformer som skønsang (*Kokken, tyven..., M is for ...*) og ballet (*M is for..., Rosa*). *Kokken, tyven...* indrammes af teaterforhæng, og de skraverede indramninger i de computermanipulerede videoproduktioner, *A TV-Dante* (89), *Les morts...* og *M is for...*, kan både ses som billede- og scenerammer. Gennem disse tydelige teatergreb peger filmene og videoproduktionerne på sig selv som ikke-virkelighed, som opspind, også når de beskæftiger sig med 'virkelige', 'historiske' foreteelser som druknede i Seinen og Darwin. *Prospero's Books* bygger på en teaterklassiker, og *Baby of Macon* er selv teater.

I 1995 tog Greenaway springet op på scenen som librettist, scenograf og instruktør af operaen 'Rosa – A Horse Story' med musik af Louis Andriessen på musikteateret i Amsterdam. Bag hele hans virke har fra starten ligget en drøm om gesamtkunstværket.

I troldmandens spejl: Prospero's Books

Fiktion-virkelighed-tematikken bliver udfoldet i en helt ny og hidtil uset form i *Prospero's Books*. Idéen til at lave en film over Shakes-peares 'The Tempest' kom fra John Gielgud, som havde lagt stemme og ansigt til Ovid i *A TV-Dante*. Med sin metakarakter og elementtematik er stykket vand på Greenaways mølle. 'The Tempest' er den sidste af Shakespeares romancer og det sidste stykke, han skrev. Det blev trykt som det første i 1623-udgaven, der optræder i filmen som den sidste af Prosperos bøger, The Thirty Six Plays. I folio-udgaven er der 37, for Prosperos udgave mangler 'The Tempest'; de første 19 sider er blanke.

Traditionen har altid forbundet troldmanden Prospero med Shakespeare selv, en idé, som Greenaway bogstaveliggør ved at lade Prospero skrive stykket selv i et subtilt spil mellem virkelighed og fiktion. Da han mod spillets slutning nedlægger sin troldmandsværdighed og tilgiver, da stykket slår om fra hævndrama til komedie, begynder de andre personer at tale med egne stemmer. Almagtens fortryllelse er brudt, og 'virkeligheden' tager over.

Den manipulatorrolle, som Greenaway tilskriver Shakespeare-Prospero-Gielgud, er ikke ulig hans egen i det quasi-dokumentariske univers, han selv opbyggede i sine yngre dage omkring ornitologen Tulse Luper, hans elskerinde Cissie Culpitt og arve-fjenden, uglepasse-



Herover: Fra 'Prospero's Books'.

ren van Hoyten og den Gud-ligende skaberrolle, som enhver producent af (fiktive) verdner og skæbner tiltager sig.

I *Prospero's Books* er Greenaway selv er en mestermanipulator af syner og af forestillinger, som udspringer af synet. Han har i mange sammenhænge udtrykt sin foragt for flertallet af spillefilm som illustreret litteratur. I *Prospero's Books* sætter han selv sagen på spidsen; filmen er på sin vis en oplæsning af teksten ledsaget af billeder. Men i stedet for en udgave af Illustrerede Klassikere er filmen en forløsning af den ældgamle teksts visuelle potentiale med brug af den nyeste billedmanipulationsteknologi. Filmen er optaget på 35 mm, og ved hjælp af paintbox- og HDTV-teknik er den blevet bearbejdet og ført tilbage til film igen. Billederne ligger superimposeret over hinanden i transparente lag, som drømme- og spejlbilleder.

Historien kort: før stykkets nutid er Prospero, den lærde hertug af Milano, blevet fordrevet af sin yngre bror, Antonio, med hjælp fra kongen af Napoli. Antonio veg dog tilbage fra mord og satte Prospero og hans 3 årige datter, Miranda, ud på et råddent, utæt skib. Men Alonzo, en ærlig gammel hofmand, forsynede dem med proviant og et udvalg af Prosperos yndlingsbøger. Det lykkedes Prospero at styre skibet til en lille ø, beboet af ånder. Han har tæmmet dem, befolket øen med skabninger af eget påfund og forvandlet det vilde, elendige sted til en renæssanceverden en miniature, til en fortryllet utopi. Uhyret Caliban, afkommet af øens tidligere magthaver, heksen Sycorax, er hans modvillige slave og luftånden Ariel, som han har udfriet af en træstamme, hans tro hjælper.

12 år efter sin detronisering erfarer Prospero, at Antonio er til søs sammen med kongen af Napoli og hans søn Ferdinand på vej hjem fra Afrika, hvor kongens datter har holdt bryllup med kongen af Tunis. Den troldkyndige Prospero rejser en storm og sørger for, at selskabet lander på hans ø, hvor han anklager det for forrædderi. Men da Miranda og Ferdinand forelsker sig i hinanden, skifter han sind. Efter at have sat Ferdinand på en prøve, indvilliger han i de unges ægteskab og tilgiver alle. Han frasiger sig sine magiske evner, angrer og beder selv om tilgivelse.

De bøger, som spiller en absolut hovedrolle i filmen, bliver i stykket blot nævnt i et par linier. Mens Gielguds monolog med nogle få forkortelser er taget ordret fra Shakespeare, har Greenaway selv digtet beskrivelserne af de 24 bøger, som vi finder i Prospero's bibliotek. Det er især disse bøger, som fylder filmen med de magisk manipulerede billeder. Alle bøgerne blev fremstillet som håndgribelige genstande, men bliver samtidig på filmen bearbejdet efter alle Greenaways regler som spejlinger, "shifting mirrors and mirror-images – true mir-ages" (indledning til manus s. 12). Samtidig er billederne fyldt med regulære spejle af forskellig størrelse og form. En af de første bøger, som vises, er "the book of mirors".

Stykkets tekst kalligraferes undertiden henover billedet eller i bunden af det lig en tegneseries ta-

lebobler. Bøgerne kombinerer tekst og billede, og selve skrift-billedet er genstand for undren og udforskning. Siden begyndelsen af sin produktion har Greenaway i kortfilm som 'Dear Phone' (77) og 'Vertical Features Remake' (78) på forskellig vis udnyttet forskellige former for tekst ikke blot som et visuelt element, men kontrapunktisk i forhold til det 'ægte' billede. Her i 'Prospero's Books' bliver processen – fantasi, formulering i ord, forvandling til 'virkelighed'/billeder udforsket på en måde, som ikke blot beskriver Shakespeares stykke og hans arbejdsmåde, men også de muligheder, som ligger i den nyeste billedteknologi. Hele billedsiden med dens kinesiske æsker i svimlende perspektiver er ét med temaet – at skabe sit eget univers, at gøre virkelighed af illusioner og illusioner af virkelighed.

Midt i sine radikale visuelle innovationer rummer filmen en række karakteristiske Greenaway-træk, som vi kender dem fra begyndelsen af hans karriere: ud over fascinationen af skrift, besættelsen af vand og ild, referencerne til anden, især ældre, billedkunst, brugen af trekanter, kugler, cirkler og firkanter. I opbygningen af billederne har filmen mange lighedpunkter med *Kokken, tyven...* – de lange processioner parallelt med billedrammen og de tilsvarende lange vandrette travellings, teater-forhæng, skiftet i farve, fra blåt til rødt, i Prosperos kostume, når han bevæger sig fra et rum til at andet. Fra *Le morts de la Seine* kan vi genkende de flotte vandplask, fra *Tegnerens kontrakt* og *Drow-ning by Numbers* referencerne til Demeter/Ceres.

Billedsiden har en række træk til fælles med billederne i en anden stor engelsk filmkunstners film, nemlig Ridley Scotts. Som Greenaway er han oprindelig billedkunstnerisk uddannet, og de deler en sans for belysning, for at blande varmt og koldt lys i det samme billede og for at fylde rummet med røg eller andre lysreflekterende elementer, som her flagrende hvide papirark, Prosperos manuskript.

Roller, skuespillere og publikum: Baby of Macon

De allegoriske figurer, som Prospero har befolket øen med, og som samtidig bidrager med deres kroppe til at fylde billederne, er både hans skabninger og hans publikum. I *Baby of Macon* er 'publikum' et hovedtema. Som så ofte i Shakes-peares stykker har vi et stykke i stykket og som på hans tid en stor forscene, hvor den prominente del af publikum indtager deres plads. Stykket, der opføres i 1659 i en lille norditaliensk by til ære for den tilrejsende 17 årige aristokrat Cosimo di Medici, udspiller sig 200 år tidligere i den franske by Macon, der som straf for kætteri og manglende vedligeholdelse af kirken var hærget af hungersnød, tørke, pest og svigtende børnefødsler. I følge Greenaway en orginal, from moralitet, som han i så fald må have demoraliseret.

I Macon føder en hæslig, fed kvinde langt ud over den avlsdygtige alder et perfekt, smukt drengebarn. Hans 18 år ældre søster, som øjner berømmelse og formue, udgiver barnet for sit og hele affæren for et mirakel, en jomfrufødsel. Biskoppens søn, som er mere optaget af videnskab end af mirakler, stiller sig skeptisk an, og pigen forsøger at forføre ham i en stald, som har mange af kendetegnene fra et krybbespil. Men inden han knuser beviset på hendes jomfruelighed, kommer barnet til stede og iværksætter et sandt blodbad. En gravid ko stanger biskoppens søn ihjel, og hans søster dræber koen med en le. Publikum vælter ind og fratager pigen retten til at passe 'sit' barn, som kirken nu overtager og udnytter endnu mere kynisk ved at sælge hans kropsvæsker, udvundet ved skumle metoder. Søsteren kvæler i medlidenhed barnet. Straffen er svær at udmåle, for ifølge vedtægt kan en jomfru ikke henrettes, men hele militsen stiller op med bukserne nede for at skaffe denne hindring af vejen. Serievoldtægten kommer også til at fungere som henrettelse. Masserne parterer barnets lig, og tørke og hungersnød vender tilbage til egnen.

Forestillingen er slut, og tilskuerne afslører sig som skuespillere, der vender sig og bukker for at andet, større publikum, som vender sig og bukker igen, en bevægelse, som kunne fortsætte i det uendelige efter det princip om kinesiske æsker, som Greenaway elsker at benytte på forskellig vis.

Filmen *Baby of Macon* handler igen om forholdet mellem fiktion og 'virkelighed', mellem roller, skuespillere og publikum. Om repræsentation og (u)troværdighed i tekst, på scene og lærred. Der er ting som universel vedtægt forbyder udført for et publikum, bogstavelig fødsel, samleje og død. Disse tabu'er overskrides i filmen, for fødslen fuldbyrdes, både biskoppens søn, barnet og pigen 'dør', og den serielle voldtægt eksekveres for øjnene af os. Og det er ikke rollerne, som fødes, aflives og voldtages, men mennesker i kød og blod, skuespillerne, som lægger liv og underliv til. Det skal vi, biografpublikummet i hvert fald forledes til at tro. Hvor ender og begynder skuespillet? Hvem er roller, skuespillere og publikum? Hvor går grænsen til 'virkeligheden'?

Stykket/filmen er inddelt i tre akter, hver ledsaget af et farveskift i de kostumer, som bæres af Cosimo og hans følge fra rødt til hvidt til sort, fødslens, uskyldens og dødens farver. For både film og stykke handler om den illusoriske uskyld, om en beregnende kvindes og en endnu mere kalkulerende kirkes udnyttelse af et uskyldigt barn. Men denne uskyld er blot tilsyneladende. Han forårsager selv det første drab og sætter dermed hele kæden af destruktion i gang. Han er det foreløbig sidste af de betændte børn, som befolker Greenaways film fra Mr. Talmanns nevø i *Tegnerens kontrakt* over Smut og den sjippende pige i *Drowning by Numbers*. Det eneste måske virkelig uskyldige barn i Greenaways ver-den er kokkedrengen i *Kokken, tyven...* Hans puttilignende fremtoning med basunkinder og lyse krøller går igen i Ariel i 4 forskellige størrelser i *Prospero's Books* og i titelfiguren i *Baby of Macon*. Den sidste er virkelig gudommelig i arketypisk forstand. Et barn, der forener lidenhed med satanisk almagt.

I alle sine film kredser Greenaway om undfangelse, graviditet, abort og/eller fødsel. Man skulle tro, at han er et offer for et svært tilfælde af livmodermisundelse om end uden det kvindehad, som plejer at følge med. Han er så at sige besat af biologisk eksistens, af kropslighed. En besættelse, som tydeligt viser sig i hele konceptet i *Baby of Macon* og i den meget anatomiske koreografi, der udfoldes i *Prospero's Books* og *M is for...* Begge steder hyldes også anatomen Vesalius. *Mis for...* udspiller sig ydermere i et anatomisk teater med et særdeles aktivt publikum.



I Macon føder en hæslig, fed kvinde langt ud over den avlsdygtige alder et perfekt, smukt drengebarn. Hans 18 år ældre søster udgiver barnet for sit og hele affæren for et mirakel, en jomfrufødsel.

Publikum, teksten, kroppen

Publikum bliver emnet for Greenaways næste store byinstallation i serien *Stairs*, som skal foregå i Barcelona. De to tidligere, som har udspillet sig i Génève og München, har handlet om 'locations' og 'projections'. Hele serien er tilrettelagt for at fejre filmens 100 år, og senere installationer om skuespillere og rekvisitter er planlagt. Hele rækken kaldes i Greenaways ånd for en fiktiv encyclopædi.

Publikumstemaet har Greenaway udforsket i årevis i en række tegninger og malerier af serielt fremstillede ansigter og hoveder, som man kunne beskue i udstillingen "Watching Water" i Palazzo Fortuny i Venedig 93, hvor også udsnit af Greenaways vand-baserede kortfilm, videoproduktioner og spillefilm, sluttende med *Prospero's Books* var repræsenteret.

I sin seneste spillefilm, *Pillow Book*, som får dansk premiere allerede til efteråret, arbejder han videre med andre temaer fra *Prospero's Books* og *Baby of Macon*. I den er hovedpersonen, en ung japansk kvinde, besat af at bemale eller beskrive kroppe. Den japanske kalligrafi forener billede og ord, er skrifttegn, og må som sådan have en vældig appel til en kunstner, som fra første færd har set billeder som tekst og ord som billeder. Filmen er tilsyneladende inspireret af den japanske tradition for kropsdekoration, men det er netop en pointe, at kropstegnene ikke er tatoveringer, men forgængelige bemalinger, som vaskes, svedes eller slides bort. Forgængelighed er et andet stort tema hos Greenaway. Men mon ikke han selv er ved at skabe et uforgængeligt værk, som vil stå tilbage, når installationerne er pillet ned og filmstrimlerne og papiret smuldret? Et værk som i sin konsekvens og insisteren vil få betydning langt ud over sig selv.

Litteratur:

Peter Greenaway: Prospero's Books. Chatto & Windus, London 1991.

Claus Schatz-Jacobsen: 'Knowing I Lov'd My Books': Shakespeare, Greenaway and the Prosperous Dialectics of Word and Image. in: Michael Skovmand (ed.): Screen Shakespeare. Århus University Press 1994.

Peter Greenaway: Baby of Macon. Dis Voir, Paris 1994.

Watching Water. Electa, Milano 1993.

Leon Steinmetz & Peter Greenaway: The World of Peter Greenaway. Journey Editions, Boston 1995.

Peter Greenaway. Interview v. Alan Woods. in: Transcript. Vol. I, Issue three.

TROLDBUNDEN

En udstilling i London i anledning af filmens 100 år



af Susanne Fabricius

Filmen er en selvstændig kunstart med egne love og lovbrud og samtidig en hybrid. Uanset hvad film ellers er – et scenisk, litterært eller musikalsk medie – er den først og fremmest billed-kunst. Levende billeder. I bevæglsen, tidsmomentet, kommer de fortællende og musikalske muligheder ind, men det vil altid ske gennem billeder. Hayward Gallery ved siden af Museum of the Moving Image og National Film Theatre i Londons South Bank Centre havde valgt at markere 100 året for den første offentlige filmforevisning i England, som skete i januar 1896, ved en udstilling om forholdet mellem film og billedkunst.

Det er et emne med mange facetter: Hvordan påvirkede filmen ved sin fremkomst den eksisterende billedkunst? Hvilke elementer i datidens filmkunst byggede filmen videre på? Hvordan har de to kunstformer siden påvirket hinanden? Hvordan slår skiftende perioders stil og verdensopfattelse igennem i de to udtryksformer? Hvor går grænserne, og hvor begynder de at overlappe? Hvordan indgår den ene som materiale i den anden?

Udstillingen berører flere af disse delemner, men gør det ud fra en absolut nutidtig, aktuel synsvinkel. Blandt de 10 udstillere er en maler, et par multikunstnere, to konceptkunstnere, tre eksperimentalfilmkunstnere, to 'kommercielle' filminstruktører og så en, Peter Greenaway, der bare kan det hele, og formentlig derfor afslutter udstillingen og dermed også denne omtale.

Kriteriet for optagelse var – vel sagtens ud over kvalitet – at deltagerne enten er født i Storbritannien eller har lagt en betragtelig del af deres indsats der som amerikaneren Terry Gilliam, portugiseren Paula Rego og new zealænderen Boyd Webb. Der er engelskfødte bidragydere af udenlandsk herkomst som den sorte Steve McQueen og den delvis italienske Eduardo Paolozzi. Storbritannien er en nation af mange nationaliteter, og en del af udstillingens rigdom skyldes – til

trods for de få deltagere – dette forhold.

I titlen, Spellbound, gøres der reverens for en stor brite i amerikansk film, Alfred Hitchcock, hvis supergyser, *Psycho*, er råstoffet for det første bidrag, man passerer, Gordon Douglas værk fra 93, 24 Hour Psycho. I stedet for 24 billeder i sekundet vises den med 2, hvilket selvfølgelig giver en egen drømmeagtig søvngængereffekt. Undertegnede, i hvis mareridt filmen har optrådt i forskellige hastigheder gennem årene, nøjedes med 5 mi-nutter, og under alle omstændigheder må publikum være afskåret fra ca. 2/3 af forevisningen, nemlig den, der ligger uden for normal åbningstid. I Kataloget røber Gordon en plan om at køre John Fords The Searchers over 5 år, så fortælletid bliver iden-tisk med fortalt tid. En frapperende indlysende og original idé.

Fra Psycho-rummet passerer man Paolozzis installation, "The Jesus Works and Store", et pulterkammer af trædukker og rekvisitter med mindelser om hans yndlingsfilm, og Paula Regos pastelmalerier, som er kvindepolitiske karikaturer over Disney-film som Fantasia og Snehvide. I Fiona Banners rum er den ene væg prydet af en håndskreven redegørelse for Coppolas *Apocalypse Now* og på en firkantet, rød søjle hviler The Nam Book med hendes trykte redegørelser for *Apocalypse Now, Hamburger Hill, Born on the Fourth of July, Platoon, Full Metal Jacket* og *Deer Hunter.* Filmen som tekst, teksten som billede.

I et rum undervejs kører Steve McQueens betagende 6 minutters film, Stage, over hele den ene væg. Den beskriver i stumme, fint nuancerede og belyste sort-hvide billeder (ikke)mødet mellem en sort mand og en hvid kvinde som en utrolig sensuel, åndeløs affære – Spellbinding!

I en anden lille biograf vises Boyd Webbs film *Love Story* om en rå pop corn-kernes skæbne på biografgulvets tæppe, en lille, vittig perle. Webb har også ladet sig inspirere af pop corns stoflighed til store computermanipulerede fotografier, hvoraf et ganske ko(s)misk eksemplar er med på udstillingen.

Vejen falder nu forbi Ridley Scotts bidrag, 4 monitorer, hvor udsnit af story-boardene til *Alien* og *Blade Runner,* de såkaldte Ridley-grams, kører. Tegningerne til *Blade Runner* er dog udført af Sherman Labby, hvilket ikke gør dem mindre Scottske. Hele Scotts produktionsmåde har karakter af renæssanceværksted, hvor hver del af værket i sidste ende bærer mesterens fingeraftryk. Men skjules kan det ikke, at hans bidrag var et de magre. En billedmager af Scotts kaliber er selvskreven på en udstilling af denne art, men han burde have fundet eller lavet noget mere interessant. Alt for mange af disse billeder har man set før, og skærmene var for små og hang for højt.

Hastigt videre til Terry Gilliams installation, The Road to Monkey Heaven is a: Paved b: Littered c: Barricaded with Good Intentions!, et kæmpekartoteksskab med skuffer, der rummer mystiske objekter, en telefon, Gilliams notesbøger, fødderne af et lig, billeder af den nysgerrige selv på små monitorer, billeder som også kan ses i udstillingens forhal. Det ligner noget, man har set før, men bag skabet kører Gilliams seneste film, *12 Monkeys,* og strålerne fra denne projektion er den enste lyskilde i rummet, og de giver en forunderlig clair obscur-effekt.

Oppe af en trappe finder vi en biograf, hvor Damien Hirsts underfundige popart-film *Hanging Around* kører. En mand, Marcus, efterlader et spor af død efter sig og går upåvirket ind og ud af den ene kernefamilie efter den anden. Filmens dominerende symbolik er knyttet til flyvning og fald, og den er fuld af referencer til det 20. århundredes avantgardekunst. En mærkelig – vittig og gruopvækkende – film. Sort i sin humor, fræk i sine farver.

Endelig fremme ved det allerhelligste, den – for mig – store magnet, Peter Greenaways installation, In the Dark, som er en naivistisk konkretisering af elementerne i en filmoplevelse. Den fylder et stort rektangulært rum med sortmalede vægge og er bygget op over de samme temaer som Greenaways store byinstallationsprojekt Stairs og hans senere spillefilm (jvf. artiklen Tegnerens Teater), Audience, Texts, Props, Actors, Light, Sound.

På den væg, man kommer ind af, er stole ophængt i et 'grid'. På den nederste række kan man selv tage plads og blive en del af udstillingen. På et langt bord er anbragt skråtstillede plexisglasplader, hvor aviser, texts, fra hver udstillingsdag omhyggeligt er anbragt i kronologisk orden. Tilsvarende på to følgende lange borde er der anbragt rekvisitter fra en række idealtypiske scenerier, også et for hver udstillingsdag, 76 ialt. Her er et 1950's Schoolroom, en Escape Camp, en Forensic Morgue, en Pet Shop, et Bordello, et Breakfast Room, dagligdags og genrefilm-locations blandet sammen og alle rekvisitterne bredt ud på Greenaways ka-rakteristiske grids. Op af bagvæggen sidder 5 skuespillere i hver sit glasbur, nogle hensunkne i sig selv, andre mimisk kommunikerende med publikum. Over dem hænger 5 kasser, hvor forskellige former for belysning veksler af og til formende ordene S-O-U-N-D og L-I-G-H-T, begge belejligt på 5 bogstaver.

Personerne i de reflekterende glasbure oplyses skiftevis af koldt, direkte og varmt, indirekte lys, og over hele sceneriet kører en skiftende belysning, som benytter de lystricks, vi kender fra film og teater. Et lydbånd kører med traditionel filmmusik og klassiske filmlyde, skud, kørende tog, hundegøen, torden, regn, klokker, et skrig. Et sted mente jeg at genkende lyden fra James Whales *Frankenstein* og musikken fra Greenaways egen video-produktion, *Les morts de la Seine.* Ind imellem gav telefoner og lamper på rekvisitbordene deres bidrag til underholdningen.

Og underholdende var installationen i al sin gennemtænkte detaljerigdom. Man kunne fortabe sig i flere minutter foran hver rekvisitansamling. Samtidig var hele molevitten – både som helhed og i sine enkeltheder – en sleben æstetisk fornøjelse, som alt hvad den mand rører ved, og en fyldestgørende anskuelsesundervisning i, hvad film er.

Nu er udstillingen lukket, slukket og pakket ned, men jeg håber, at jeg med mine fattige ord har kunnet fremmane nogle af dens syns- og lydindtryk for de af læserne, som ikke selv har haft mulighed at besøge den. At drage en konklusion i få ord ville være hasarderet. I sin koncentration om et begrænset antal værker, formåede udstillingen at give et indtryk af mangfoldigheden i sit emne og vise, at forholdet mellem faste og levende billeder er ganske jævnbyrdigt og stadig meget frugtbart.

Kataloget kan skaffes hos Plymbridge Distributors for 25 pund.
Tel: 01752202301, Fax: 01752202331.



Frk. Fredericks som sæterjenten Kari i Emanuel Gregers' 'Solskinsdalen' (25).

Alice O'Fredericks

TV og video har gjort store dele af den danske filmskat tilgængelig for hele befolkningen, og næsten glemte navne dukker atter op i erindringen. Kosmorama starter her en lille serie artikler om nogle af dem.

af Carl Nørrested

Alice Frederiksen startede som 18-19 årig scriptgirl hos Benjamin Christensen nogle år før *Heksen* (1921). I den fik hun en lille rolle som besat nonne, der kysser Satans (Benjamin Christensen) rumpe. Det har aldrig før eller siden været beskåren nogen, at debutere kyssende landets førende instruktør i røven. 1921 – mange år før hun fik sit egentlige virke på Palladium – deltog hun som kompars, som såkaldt Lau-girl (en fordansket parallel til Sennett-girls) i den første udsendte deciderede Fy og Bi-film *Film, Flirt og Forlovelse* og fik des-uden biroller i et par andre.

1923 opnåede hun nogle forholdsvis store filmroller på nogle kortlivede selskaber. Johannes Meyer, der netop startede Tumling Film, instruerede hendes debut *Smil og Taare* (Pr. 16.4. 1923). Frk. Frederiksen er Bess, sammen med Karen Winther (Dott) friske piger på Frk. Rosalies Kostskole for unge Piger. Det er en lille harmløs Lau Lauritzen-inspireret folkekomedie med smukke snebilleder (fot: Carl Fischer), hvor pigerne ikke træder i karakter, men forekommer inspireret af amerikanernes samtidige pigeidoler. Karen Winther og Alice Frederiksen havde netop figureret som fotoillustrationer til BT's føljetonroman "Prinsessen af Nørre Fælled".

Den produktive islandske forfatter Gudmundur Kamban, der var knyttet til Folketeatret og Det kongelige Teater som sceneinstruktør, kastede sig også over et par film, dels på konsortiet Edda Film omkring *Hadda Padda* (1923. Pr. 1.1. 1924), som Svend Methling var initiativtager til, dels på NFK (*Det sovende Hus* – 1926). Alice Frederiksen fik i *Hadda Padda* sin første større dramatiske rolle som Kristrup, Hrafnhildurs (også kaldet Hadda Padda (Clara Wieth (Pontoppidan)) yngste søster. Det er en film i svensk naturtradition, udsendt fire år efter Gunnar Sommerfeldts første store Islandsfilm *Borgslægtens Historie* (1919). Den melodramatiske fortælling er Kambans egen og udspiller sig hos samtidens byborgerskab. Hadda Padda og Kristrun bejler begge til Ingolf af Breidabols (Svend Methling) gunst. Naturen er begrænset ramme om Haddas og Ingolfs kærlighed ved hans fædrende gård og kulminerer i Angelikakløften omkring et bortkommet, symbolsk familiesmykke, som Hadda ofrer sit liv i jagten på. Clara Wieth bærer den altdominerende melodramatik og sætter Alice Frederiksen i skygge.

1925 får frk. Frederiksen, der nu kalder sig Fredericks, et markant typerollegennembrud som sæterjenten Kari i Emanuel Gregers' *Solskinsdalen* (NFK. Pr. 21.2. 1925).

Hun er nu fast ingrediens i nordisk eksotisme og fremstår som en lidt erotiseret Lilian Gish-type omgivet af gedekid. Et glimt af hendes nøgne silhuet ægger den livstrætte byflanør (Peter Malberg) og vinder ham for landlivet.

Man kan allerede mærke noget sat og dannet over hendes rolle fra samme år i August Bloms cirkusmelodrama *Det store Hjerte*. Hun spiller derpå fræk københavnerkvinde i Georg af Klerckers mislykkede come-back-film *Flickorna på Solvik* (1926).

Alice O'Fredericks og Palladium

1927 er Fredericks på vej bag kameraet efter at have vundet en manuskriptkonkurrence på Palladiums jubilæums Fy og Bi-film (nr. 25). *Filmens Helte* (Pr. 1.10. 1928). Lau når dog forinden at filmatisere et andet af hendes Fy og Bi-manuskripter *Kraft og Skønhed* (Pr. 20.2. 1928). I perioden 1927-33 skrev hun på intet mindre end ti Fy og Bi-manuskripter. Om det er manuskripterne, eller hendes svenske Kleckerfilm, der får hende til at skifte sit navn fra Fredericks til O'Fredericks vides ikke, thi Fy og Bi-programmerne gør sig ikke den ulejlighed at anføre manuskriptforfattere. Det er dog sikkert og vist, at sidste gang hun optræder som filmskuespiller, som Inger i George Schnéevoigts norske *Laila* (Pr. 12.10. 1929), kalder hun sig O'Fredericks. Lau Lauritzen jr. stiger straks efter sin tyske studierejse på som Alice O'Fredericks medforfatter til adskillige Fy og Bi-film.[1] Han erstatter ligefrem cheffotografen Valdemar Christensen som fotograf under *I Kantonnement* (1931), da denne forlader Palladium for fast at følge Schnéevoigt på NFK. Faderen lader ham tillige debutere med hovedrollen som styrmand Poul Hansen i *Barken Margrethe* (1934). Lau jr. og Alice O'Fredericks forsøgte sig selv med den inkarnerede folkelighed i manuskriptet til *Københavnere*, instrueret af Lau sr. 1933. *Københavnere* har al den udjokkede folkelighed man kan ønske sig udgående fra Chr. Arhoff ("Okke nej, okke nej"), Agnes Rehni (inkarneret snob), Olga Svendsen og Ib Schønberg (socialistkarikatur). Erling Schroeder og Aase Clausen er det romantiske unge par. Dette normgivende bud på 'ung' komedie anså både Palladium samt manuskriptforfatterne, at de kunne klare bedre end Laus far, som de nu ligefrem kom i konkurrence med. Palladiums direktion overlod dem nemlig hovedparten af både instruktion og manuskriptskrivning indtil de selv forlod firmaet i 1936. Lau sr. fik herefter kun lov til at lave yderligere tre lystspil for Palladium indtil 1936. Han begik – ikke desangående – selvmord i 1938.

I Lau jr. og Alice O'Fredericks fem Palladium-titler mellem 1934 og 1936 har Ib Schønberg den altdominerende hovedrolle som den hyggenyggede seriefigur Peter Basse – fraset seriens sidste, hvor han kaldes 'Politibetjenten' og titlen til gengæld er *Panserbasse*. Især i denne film sættes Danmark op som idyllen mod det utrygge gangsterdominerede USA og det oprustede Europa. Den daværende slagfærdige, friske ungdom er anstrengt allestedsnærværende og hele familien Danmark blev definitivt vundet, da Shirley Temple-replikanten Lille Connie samt Arthur Jensen blev inddraget i de sidste tre (*Kidnapped*, *Snushanerne* og *Panserbasse*). Victor Cornelius havde skrevet iørefaldende schlagere til samtlige (kendtest blev Lille Connies "Æh – bæh – buh"). Det er svært at finde forsonende momenter i disse film.

Sideløbende instruerede Alice og Lau for Teatrenes Films Kontor (TFK – direktør John Olsen) en "Films-Transmission" af *Cirkusrevyen* (1936). Desuden havde Lau instruktøropgaver for Grøns Reklamebureau, som ejedes af Henning Karmark.



Den unge frk. Frederiksen fik en lille rolle i Benjamin Christensens 'Heksen' (21).

ASA

Lau, Karmark og John Olsen stiftede 1937 produktionsselskabet ASA. Indre splittelse under krigen fik John Olsen til at bryde ud (Saga) og Henning Karmark til at stifte en mere nazisympatiserende organisation omkring Apollon/Merkur (1942), mens Lau stadig med Karmark i bestyrelsen og som produktionsleder kunne fortsætte en folkekomedielinje med Alice O'Fredericks og etablere en seriøs national linje med Bodil Ipsen fra 1942.

ASA var 30ernes mest succesrige producent af folkekomedier, instrueret af Lau jr. og Alice O'Fredericks godt suppleret af Arne Weel (bl.a. *Livet paa Hegnsgaard* (38) og *Genboerne* (39)), der ankom via TFK.

Det første års komedier var primært baseret på Osvald Helmuth (*En fuldendt Gentleman* og *Der var engang en Vicevært*), som havde haft sin talefilmdebut i *Cirkusrevyen*. Liva Weel udgjorde det andet trækplaster (*Frk. Møllers Jubilæum*) suppleret af et enkelt folkeligt melodrama med Carl Alstrup (*Den kloge Mand*), instrueret af Arne Weel). Først med *I Dag begynder Livet* (Pr.

23.12. 1939) fik man snuppet Ib Schønberg fra Palladium.

Temaet omkring Osvald Helmuth afveg ikke synderligt fra Liva Weels (der foretrak scenen): Karen Jønsson, der døde kort efter – som 29-årig, og Lau var allerede med fra *En fuldendt Gentleman* Pr. 25.1. 37 – Karen Jønsson synger sin egen "Hvorfor er Lykken saa lunefuld"). Børge Rosenbaum (Victor Borge) og Poul Reichhardt støder til i Frk. *Møllers Jubilæum* (Pr. 30.8. 37). Helmuth har fået Lille Connie på slæb i *Der var engang en Vicevært* (26.12. 37) – hun fungerer bedre med Schønberg. Temaet rendyrkes (uden Helmuth og Lille Connie) i Falckreklamefilmen *Alarm* (1938) og fungerer samlet (dog uden Jønsson) til Nimbus-reklamefilmen *De tre maaske fire* (27.3. 39). Helmuth sås til gengæld i instruktørparrets første forsøg på at demonstrere en vis modenhed *Blaavand melder Storm* (23.12. 38). Filmen havde sit udspring i en kortfilmbestilling fra Esbjerg Erhvervskontor og udviklede sig i samarbejde med Børge Müller til en spillefilm om Vestkystens varslingstjenestes udvikling i de sidste 100 år, et forholdsvis vellykket forsøg på at blande folkekomedien (ihukommende *Vester Vov Vov*) og statsfilmstraditionen. Filmen kom dog aldrig i udlejning fra Statens filmscentral, skønt den fik forord af selveste statsminister Stauning. Efter lydfilmens opfindelse havde det fra 1933 været kutyme at lave visse svensk-danske coproduktioner i to simultane indspilninger med hvert sit lands besætning, undertiden med samme instruktør. Efter 1937 blev det ikke ualmindeligt via eksemplet ASA, at man simpelthen lod selve plottet eksportere for at besætte det med udenlandske skuespillere og instruktører, eller undertiden lod den oprindelige instruktør importere til at arbejde med de fremmede skuespillere. Fra ASAs allerførste år blev både plottet til *En fuldendt Gentleman* og *Frk. Møllers Jubilæum* eksporteret. Osvald Helmuths rodede manuskript til *En fuldendt Gentleman* blev bearbejdet af Gösta Werner til *Svensson ordnar allt* (Svea 1938) med svensk instruktør og Thor Modéen og Lille Connie – som ikke var med i den danske version – i hovedrollerne. *Frk. Møllers Jubilæum* var egentlig baseret på en tysk film *Winternachtstraum* af Geza von Bolvary (1935), der igen baserede



Herover: Carl Viggo Meincke og Alice O'Fredericks forbereder en scene til 'Panserbasse'. Herunder: Fra 'Københavnere' (33) – Olga Svendsen, Agnes Rehni og Chr. Arhoff.





Herover: Carl Viggo Meincke og Victor Cornelius i 'Panserbasse' (36). Herunder: Lau Lauritzen jr. og Alice O'Fredericks holder frokostpause under indspilningen af 'En fuldendt Gentleman' (37).

sig på en idé af Ernst Marischka. Alice O'Fredericks og Lau jr. rykkede 1938 som instruktører begge over til Svea og Lau tillige som førsteelsker til Annalisa Ericson i den svenske version *Julia jubilerar* (igen med Thor Modéen). *Blaavand melder Storm* blev ejendommeligt nok af NFK omsat til *Västkustens hjältar* med ren Göteborgbesætning og Alice og Lau som instruktører. Med Schønberg-filmen *I Dag begynder Livet* gik strømmen for første gang den anden vej. Det er en fordanskning af Schamyl Baumans *I dag börjar livet*, der oprindelig var baseret på en fransk salonkomedie.

II Verdenskrig

Kort før krigens udbrud udsendte Alice og Lau en kombineret Osvald Helmuth/Ib Schønberg film *Familien Olsen* (18.3. 1940), Der var et gevaldigt spring fra En *fuldendt Gentlemans* fjollede folkeflirten med Mussollini til Flemming Lynge, Svend Rindum og Paul Sarauws forsøg på at skabe en populistisk folkekomedie om samtiden. Osvald Helmuth er den positive småborgerfa-







Osvald Helmuth i 'Der var engang en Vicevært'.

miliefader, grønthandler Olsen, der nyder sin "egen lille plet på jorden" – kolonihaven i god samdrægtighed med en pensioneret overbetjent (Ib Schønberg), der er permanent skeptiker og derfor alene. Olsen bliver konfronteret med samfundssystemet, da han udtages som nævning i en domssag imod sin søns arbejdsgiver. Olsen føler sig afmægtig og tager afstand fra samfundsmaskineriet. Han fornemmer dog alligevel at være ambitiøs nok til at holde ved og med til at afgive en retfærdig dom, eftersom dømte heldigvis selv erkender sig skyldig. Så kunne man måske med større fortrøstning iagttage de drastiske politiske omvæltninger, som skete i den nære omverden. De nye funktionærgrupper tager for hasarderede beslutninger og besidder større fri kapitalressourcer, som en detailhandler ikke har let ved at fatte. Det er en film med usædvanligt mange implikationer i en Lau og Alice O'Fredericks-sammenhæng, og den betød en problematiseret indgang til Besættelsestiden med en folkekomedieballast i behold,

Kort efter forlod Osvald Helmuth ASA til fordel for NFK, for først at komme tilbage som instruktør af *Ebberød Bank* i 1943.

Eskapismen var ellers påfaldende hos Lau og Alice i *Pas paa Svinget i Solby* (Pr. 19.8. 40) hvis rolleliste spændte fra Ib Schønberg over Ludvig Brandstrup til Lille Connie, der nu blev kaldt Lille Anna, fordi hun var ved at blive for stor. Med *En ganske almindelig Pige* (26.12. 40) gik de derpå ind i film- og journalistverdenen omkring en konkurrence om at opdage den repræsentative 'ganske almindelige pige', der under alle omstændigheder havde svært ved at illudere i Gerda Neumanns skikkelse. Med Gerda og Ulrik Neumann var mulighederne nu legio for den musikalske komedie. Til gengæld forsøgte Lau Lauritzen og Arne Weel med Svend Rindom og Flemming Lynges *En Desertør* (28.10. 40) at lave Danmarks eneste forsinkede beredskabsfilm. Den er tydelig antigermansk med en grum historie udspillet omkring 1864 og den sjældent brugte Peter Poulsen i hovedrollen. Nationale sange veksler med fanfarer og belleristisk ikonografi. Dagbladsannoncerne for filmen var på baggrund af et udfoldet Dannebrog.

Men Alice holdt sig stadig stædigt til lystspillet.

At sætte jøden Max Hansen, der var flygtet fra Tyskland via Sverige til Danmark til hovedrollen i Alice og Laus første harmløse lystspilsfilm fra 1941 *Tror du jeg er født i Gaar!* (10.3. 41), har næppe vakt jubel i hele ASA. Brydningerne var allerede åbenlyse og mere økonomiske end ideologiske. John Olsen havde færdigbygget sit eget premiereteater Saga Teatret på Vesterbrogade, som han ingenlunde kaldte ASA Teatret. Kun så længe han sad på distributionen af ASAs film via sit firma TFK, ville han være med. Produktionsselskabet Apollon, der brugte ASAs atelier, var allerede en realitet med Alice og Jon Iversens[2)]

Lille Connie og Ib Schønberg i 'Pas paa Svinget i Solby' (40).



første coinstruktion, det udjokkede lystspil *Tag til Rønneby Kro* (26.12. 1941). 1942 var ASAs egen distribution, domineret af Karmark en realitet og John Olsen i fuld gang med at bygge sit eget atelier på Annettevej i Jægersborg.

I Saga Bio holdt John Olsen premiere 1.1. 1942 på ASAs første Marguerite Viby-film *Fr. Kirkemus* efter provinspremieren 2. juledag 1941. Den var selvfølgelig instrueret af Lau og Alice. Viby havde haft succes lige fra sin start i Fy og Bifilm på Paladium. Hun var blevet rendyrket som tonefilminkarnationen af Danmarks ungdom via NFK siden Schnéevoigts *Skal vi vædde en Million?* (1932) og blevet en decideret myte over hele Norden med Emanuel Gregers' *Mille, Marie og mig* (1937). I den svenske version af samme film (Pr. 2.3. 38) måtte hun simpelthen ikke erstattes af en svensk skuespillerinde. Under II Verdenskrig blev næsten samtlige af hendes film udsendt i både dansk og svensk version.[3] I det danske program til *Frk. Kirkemus* var en unavngiven hyldestsvada:

"Svenskerne regner hende omtrent for en af deres egne. Det skal vi nu have os frabedt herhjemme, – Marguerite Viby er saa Kærnedansk i Sind og Skind og – ikke mindst – i Humør, at vi ikke paa nogen Maade vil give Afkald paa blot den mindste Stump af hende. Vi gaar, omend nødigt, med til at udlaane hende over Sundet engang imellem, men længere kan vi heller ikke strække os.

Det er en forbløffende Karriere, den unge Kunstnerinde har gjort, fra hun startede som Ingenue i Gerda Christophersens Operette-Forestillinger, til hun i Dag skal vise sig paa det talende Lærred sammen med Danmarks største Kunstner paa Sværdsiden Poul Reumert. (...) Hun staar som det personificerede Udtryk for den moderne danske unge Pige, plantet med begge sine rappe Ben i vor Tid. Hendes Sjæl er som Solens Glitren gennem Bøgeskovens Bladhang, i hendes morsomme, talende Øjne spejler sig hele det ukuelige danske Folkesind (...) – hun er dansk, dansk og atter dansk!"

Under Krigen spillede Marguerite Viby med i 5 ASA-produkter hvoraf 3 var instrueret af Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, en af Alice alene (*Teatertosset*) samt en af Emanuel Gregers (*Lykken kommer*).

Et vendepunkt

1942 markerer det store vendepunkt i dansk films historie. Det sker i og med at ASA lader Bodil Ibsen debutere som filminstruktør med Lau som teknisk direktør. Med sine uforsonlige, grundige og professionelle krav til staben, tager størstedelen af dansk lydfilmproduktion – og markant i denne sammenhæng, Laus og Alices produktion – sig retrospektivt ud som klamp. Hendes eksempel er smittende for hele den danske filmbranche og forudsætning for at bl.a. Carl Th. Dreyer igen kunne komme til at instruere for Palladium i 1943. Dansk film lod sig pludselig inspirere kunstnerisk internationalt. Der går en direkte linje fra Carné/Préverts samt scenearkitekten Trauners og fotograferne Eugen Schuftan (*Le quai des brumes* 38) og Curt Courants (*Le jour se lève* 39) "genre sombre" til Bodil og Lau, arkitekten Max Louw samt fotograferne Rudolf Frederiksen og Alf Schnéevoigt i *Afsporet* (Pr. 19.2. 1944). Dønningen medførte dog ikke, at meget ikke kunne blive ved det gamle. Marguerite Viby-filmen *Frk. Vildkat* (Pr. 28.8. 42) blev dog Laus og Alices eneste samarbejde det år. Hun genoptog samarbejdet med Jon Iversen i genfilmatiseringen af Svend Rindoms skuespil *Tyrannens Fald* (23.10. 42), hvilket Dreyer havde filmatiseret i 1926 på Palladium som *Du skal ære din Hustru*. Der var ingen større nødvendighed i denne genfilmatisering udover lyden, Hitlerassociationen og at ære Eyvind Johan Svendsen (som blegner imod Johannes Meyers præstation i rollen som Viktor Frandsen) og Mathilde Nielsen, der rutineret, uden ændringer – 16 år efter – gentog sin Mads-rolle. Dreyers kvælende bogerstueatmosfære bliver forfladiget til teaterkulisser. Man forsøger ligefrem at sætte en naturkliché op mod bykulissen ved en påklistret indledning hos skovrider Høegh (Carlo Wieth), hvis søn Mogens (Poul Reichhardt) er forlovet med søsteren til den kuede Ida (Karin Nellemose) i København. Dreyers helt fænomenoale forenkling træder i relief ved en kommutationsprøve mellem de to versioner. Dog placerede Alice O'Fredericks sig centralt i samtidsdebatten med





Til venstre: Peter Malberg og Johannes Meyer. Herunder: Bodil Kjer og Karl Gustav Ahlefeldt. Begge fotos fra 'Hans Onsdagsveninde' (43).

sin filmatisering af Thit Jensens skuespil "Storken" opført på Folketeatret 1922 og moderniseret af Svend Jensens skuespil "Storken" opført på Folketeatret 1922 og moderniseret af Svend Rindom til *Det brændende Spørgsmaal* (25.3. 43). Alice O'Fredericks er oprigtigt engageret i dette tidlige debatindlæg for fri abort og har et par glimrende fortolkere i Bodil Kjer som et nogenlunde realistisk bud på en moderne ung kvinde (modsat Marguerite Viby) og Poul Reichhardt som den kyniske kvindeforfører. Poul Reumert forbliver som den gode og forstående læge en patetisk kliché,

Bodil Kjer og Alice O'Fredericks svingende ganske glimrende sammen og var ved at finde en nogenlunde overbevisende samtidstone. Desværre blev samarbejdet kun udvidet med Laus og Alices følgende noget fjantede, men ikke uefne Sarauw-lystspil *Hans Onsdagsveninde* ("Peter den Store") med Peter Malberg i den altdominerende proletarrolle som Balder Svanemose, hvor Bodil Kjer trådte i baggrunden.

Derefter kulminerede og sluttede samarbejdet omkring filmatiseringen af Mogens Klitgaards realistiske samfundsroman – en decideret hyldest til den usnobbede selvstændige moderne kvinde – *Elly Petersen* (7.8. 1944), som igen står imod skørtejægeren Hjalmer (Poul Reichhardt). Mogens Klitgaard var på pågældende tidspunkt flyttet til Sverige, grundet sin antifascistiske virksomhed.

Den subkulturelle folkelighed blev John Olsens patent fra 1943, hvor han blev nødsaget til at producere sin nu genoptagne og sidste TFK-produktion på ASA-studierne – funderet udelukkende på Chr. Arhoff i cross-dressing *Moster fra Mols* (22.2. 43) – en upåagtet kandidat til the turkey award. Filmen har ingen crediterede instruktører, men har bestået af et misk-mask af Axel Frische (der stod for ideen), Grete Frische, Poul Bang og Carl Heger. ASAs hidtidige tonemester Poul Bang gled over som instruktør på det fremtidige Saga Studio, mens Bent Høyer overtog denne funktion på ASA-studierne. Grete Frische og Poul Bang instruerede derefter den første deciderede Saga Studio-produktion *Kriminalassistent Bloch* (Pr. 22.10. 43) – en dansk version af Leopol Lindbergs svejtsiske *Wachtmeister Studer* (1939).

Året efter lavede Alice O'Fredericks forbavsende nok (i samarbejde med Jan Iversen) et absolut lavmål i udjokket folkelighed med Petrine Sonnefarcen *Bedstemor gaar amok* (30.10. 44). Det lykkedes dog i samarbejde med Lau Lauritzen at skabe en rimelig, værdig film til krigens afslutning *Affæren Birthe* (26.2. 45), der var baseret på et samtidigt hørespil. filmen behandlede det såre aktuelle emne selvtægt. Poul Reumert spillede for første gang sammen med sin kone Anna Borg på film.

Efterkrigstiden

Alice O'Fredericks svingen mellem ekstremerne ophørte ikke med krigens afslutning. Det ville da også være løgn at påstå, at Lau Lauritzen udenlukkende vandrede i Bodil Ipsens fodspor. Faktisk fortsatte Lau og Alice med en lind strøm af mere eller mindre vellykkede komedier indtil Alice O'Fredericks videre ry og skæbne blev beseglet med Morten Korchs *De røde heste.*

Hen mod krigens afslutning kunne det tyskstyrede Internationale Filmkammer end ikke tilgodese ASA med råfilm, så man udsendte små komprimerede spillefilmsfarcer sammen med sports-, musikfilm og danskproducerede tegnefilm i samlede programmer under titlen *ASA spiller op.* Den sidst producerede var et samarbejde mellem Alice og Lau *Panik i Familien* (6.8. 1945 – en farce med Arhoff og Schønberg). Man prøvede noget forgæves at slå gækken løs med den umulige kombination af Poul Reumert, Anna Borg (som man lige inden krigens afslutning havde set i den gravalvorlige *Affæren Birthe*), Lillian Ellis, Petrine Sonne og Ib Schønberg i *De Kloge og vi Gale* (22.10. 45 – med manuskript af Paul Sarauw og Svend Rindom). O'Fredericks orienterede sig derefter mere i retning af Grete Frische i en søgen på i komedieform at pejle sig ind mod nogle kvindefællesskaber. Hun instruerede sammen med Grete Frische *Saa mødes vi hos Tove!* (2.8. 46), lod derefter Grete Frische forblive manuskriptforfatter, mens samarbejdet blev genoptaget med Lau Lauritzen i *Jeg elsker en anden* (13.9. 46), med *Lise kommer til Byen* (18.8. 47) og *Naar Katten er ude* – (14.2. 47 – et musikalsk lystspil med Gerda og Ulrik Neumann samt Svend Asmussen).

De ambitiøse og seriøse projekter realiserede hun nu fortrinsvis alene. I 1948 udsendte hun en filmatisering af Alice Guldbrandsens roman om kvindemorderen *Hr. Petit* (20.9. 48) efter eget manuskript. Karl Roos brugte denne ambitiøse film som udgangspunkt for et hårdt angreb på dansk film for fraværende dramatisk struktur og manglende evne til at samarbejde med danske forfattere (Ekstrabladets kronik 22.9. 1948). Filmen lægger sig i forlængelse af *Affæren Birthe.* Den er inspireret af Landru-sagen, men har danske miljøtræk. Som i en slags Nürnberg proces ønsker man at kunne henrette det dæmoniserede onde overmenneske – men det skaber myten. Filmen appellerer åbenlyst til selvtægt i en tro på at menigmand kan hindre tyrannens fremkomst pr. følelsesindskydelse i og med at 'folkets' følelser og fornemmelser pr. definition er ægte. Der er mange naive træk i denne film, men det er utvivlsomt Alice O'Fredericks mest personlige værk. Palladium der havde været Besættelsens interessanteste produktionsselskab hyrede Alice O'Fredericks til den meget ambitiøse Røde Korsfilm om flygtningeproblemet *Det gælder os alle* (16.2. 49) med manuskript af Svend Rindom. På ASA instruerede hun sammen med Lau Lauritzen efter manuskript af Grete Frische og lægen Ib Freuchen med drejebog af Leck Fischer en propagandafilm for Mødrehjælpen *Vi vil ha' et Barn* (5.9. 49). Den er langt mere dogmatisk end *Det brændende Spørgsmaal.*

Lægen Ib Freuchen stod også bag hørespillet "Gabestokken" – om tuberkoloseproblemet, som Leck Fischer omarbejdede til film, som Alice O'Fredericks og Jon Iversen instruerede på Palladium (30.10. 50). Endelig stod Alice også sammen med Leck fischer bag Socialdemokratiets propagandaspillefilm fra 1951 *Frihed forpligter.*

1950 og fremefter

1950 forsøgte ASA sig med noget der desværre førte ind i en blindgyde, idet man lod Poul Henningsen skrive sit eneste originalmanuskript til en spillefilm *Den opvakte jomfru* (16.4. 1950. I: Alice Og Lau). Det var et ganske veloplagt manuskript om en skønjomfru (Marguerite Viby) og en abbed (Ib Schønberg) der i 1520 bliver frosset inde i Gønlandsisen for at blive tøet op i samtidens København. Jomfruen besidder den eksistentielt opsøgende,

fantasifulde nysgerrighed og abbeden en ufrugtbar, dogmetro fatalisme. I mediernes udnyttelse af tilskikkelsen er der faktisk tilløb til en tilpasset Capra/Riskin-standard i en dansk folkekomedie.

Det blev desværre ikke den vej ASA valgte at gå. Året 1950 blev skæbnesvangert indledt og afsluttet – ja, indrammet af Morten Korch-film: *De røde heste* (pr. 9.1. 1950), fot: Lau) og *Mosekongen* (pr. 28.12. 50) begge instrueret af Alice og Jon Iversen. Sammen instruerede de Korch indtil *Det gamle guld* (21.12. 51), hvorefter Alice selv stod for instruktionen.

Rutinen overtog. Redundansen i 16 års intensiv folkekomedie kunne levere rene danske arketyper i form af Poul Reichhardt, Tove Maes, Peter Malberg, Asbjørn Andersen, Ib Schønberg og ikke mindst Sven Gyldmarks musik. Manus var ikke crediteret før 5. film i rækken: *Fløjtespilleren* (Grete Frische, 18.12. 53). Frische stod for drejebøgerne indtil Alice selv lavede dem i samarbejde med Jon Iversen fra *Vagabonderne paa Bakkegaarden* (19.12. 58) frem til *Kampen om Næsbygaard* (18.12. 64), hvor Alice selv overtog. Alice kom til at stå for intet mindre end 13 Morten Korch-film frem til 1967. De sidste to blev co-instrueret med Ib Mossin. Samtidig blev der i en stor del af perioden udsendt motiverede prøveballoner: Hvor meget kunne disse udvide Morten Korchs koncept og hvor meget kunne de tilpasse det?

Det første blev Jens Locher, der havde været landskendt for det ugentlige radiohørespil "Familien Hansen", med *Fodboldpræsten* (24.9. 51). Jørgen Reenberg spillede en sportsdyrkende præst, som derved vandt ungdommen. Reenberg havde Alice O'Fredericks tidligere brugt i sine to sociale bestillingsfilm *Vi vil ha' et barn* og *I gabestokken*. Han var altså Alice O'Fredericks realistiske bud mod den romantiske Poul Reichhardt. Reenberg blev sidenhen Søs' udkårne i den første *Far til 4*-film (hvor Ib Mossin figurerede som student), men han blev allerede i nr. to *Far til 4 i sneen* (1.11. 54) fejet til side af Ib Mossin som Søs' tilbeder.

Derpå forsøgte Alice sig med Selma Lagerlöfs *Husmandstøsen* (22.9. 52), der indledes med "Jylland mellem tvende have". Den afviger på ingen måde fra Morten Korch-filmene – udover at lokaliteten er jysk.

Bearbejdelsen af Engholm og Hasts tegneserie *Far til 4* (nr. 1, pr. 2.11. 53) først ved Lis Byrdal og siden Grete Frische og Jon Iversen, blev det bypopulistiske svar på Morten Korch-universet. Den krævede helt sin egen serie på 8 film. *Far til 4*-serien var så succesfuld, at både Ib Mossin (Søs' kæreste fra nr. 2), Ole Neumann, Rudi Hansen og Otto Møller Jensen (Lille Per, Mie og Ole) rykkede over i Morten Korch-filmen *Fløjtespilleren*. Ib Mossin forblev herefter også fast inventar i alle resterende. Lille Per fik desuden en mindre rolle i *Det skete paa Møllegaarden* (19.12. 60) og indtog som teenager en dominerende rolle i *Næsbygaard*-trilogien.

Ib Henrik Cavling var selv af Korch blevet udnævnt til hans arvtager og mens Korch-serien var i fuld gang, filmatiserede Alice O'Fredericks netop den roman, hvor Cavling bevidst imiterede Korch *Arvingen* (20.12. 54) med næsten samme besætning som ASAs Krochfilmatiseringen. Cavlings lægeromaner blev til gengæld først fra 1961 taget op af Anker på Palladium.

Selv Leck Fischer blev prøvet af med en filmatisering af sit mest folkeelskede skuespil "Moderhjertet" (*Min datter Nelly* 29.8. 55), der både var skrevet for teatret og udsendt som radiospil. Det blev desuden basis for Ingmar Bergmans 'genre-sombre'-inspirerede debutfilm *Kris* (1946). Grete Frische lagde i sit manuskript vægt på lystspilaspektet, hvor man for en gangs skyld oplevede Maria Garland i en større rolle i samspil med Poul Reichhardt og Lillian Tillegreen.

Ingen af de små afvigende forsøg med direkte redundans til Morten Korch-universet var fiaskoer. Der var blot ingen – udover *Far til 4* – der kunne vinde fodfæste som serier.

Fra 50erne mistede Alice O'Fredericks sin engagerede fornemmelse for samtiden. Hektisk søgte hun at holde sig orienteret og søgte at demonstrere at hun stadig var med på noderne. Publikum gerådede i en Korchsk inerti, der varede ved til langt ind i 1960erne og hendes to sidste forsøg på at svinge med var ingenlunde fiaskoer, især ikke hendes sidste film med Lau, Nina og Frederik-filmen *Verdens rigeste pige* (31.7.6. 58), mens lone Hertz og Baard Ove kriminalkomedien *Sikke'n familie* ikke gjorde sig synderligt bemærket.

Alice O'Fredericks var kørt træt, men hendes indsats til midten af 1950erne forblev den mest indflydelsesrige i den folkelige danske tradition.

Noter

1) 1929; **Højt paa en Kvist, Hr. Tell og Søn.** 1930: **Pas paa Pigerne! 1931: Krudt med Knald, I Kantonnement.** 1932: **Han. hun og Hamlet, Lumpenkavaliere** (østrigsk-tysk Fy og Bi-film),**Med fuld Musik.**

2) Jon Iversen havde været skuespiller i stumfilmsperioden og forsøgt sig som instruktør både i plat og mere seriøs folkelighed på Palladium siden 1937.

3) Det drejer sig om følgende titler:

I: **Frk. Kirkemus** (1941) / **Fröken Kyrkråtta** (Wive Film. Pr. 29.7, 41) efter ungarnsk stykke af László Fodor, filmatiseret tidligere i både Tyskland og USA. Ms: Ragnar Hyltén-Cavallius I: Schamyl Bauman.

II: **Fröken Vildkatt** (Wive Film 15.12. 41) efter ungarsk operette af Armand Szantó og Mihály Szécsén. I + M: Weyler Hildebrand. / **Frøken Vildkar** (ASA. pr. 28.8.42). I: Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, M: Paul Sarrauw.

III: **Lyckan kommer** (Terra pr. 17.8. 42) I + M: Hasse Ekman. / **Lykken kommer** (ASA. pr. 23.12. 42). I: Emanuel Gregers. MS: Svend Rindom.

IV: **Som du vill ha mej** (Svensk Talfilm pr. 22.3. 43) I: Gösta Cederlund. M: Tancred,Ibsen, Ingrid Bruncrona efter Alex Brinckmanns norske skuespil **"Karusell". / Som du vil ha' mig** –! (Palladium pr. 13.9. 43). I: Johan Jacobsen. Ms: Børge Müller. Trancred Ibsen filmatiserede selv "Karusell" i Norge under titlen **Den farlige leken** (pr. 23.2. 42) – uden Marguerite Viby.

V: Revyfilmen **Op med Humøret** (Merkur 1943) blev kun udsendt i dansk version.

VI: **I dag gifter sig min man** (Wive Film pr. 1.10. 43). I: Ragnar Arvedson efter Annemarie Selinko, blev hun udsendt i svensk version.

VII: **Teatertosset** (ASA pr. 28.2. 1944). I: Alice O'Fredericks. Ms: Paul Sarauw / **Dolly tar chancen** (SF pr. 13.11. 44) I + M: Gustaf Edgren.

De følgende fire film blev kun indspillet i Sverige:

VIII: **Lilla helgonet** (Wive Film pr. 1.8. 44): Weyler Hildebrand efter operetten "Nitouche".

IX: **– och alla dessa kvinnor** (LUX pr. 13.11. 44). I: Arne Mattsson.

X: **Sussie** (LUX pr. 14.8. 45). I : Arne Mattsson. Ms: Sölve Cederstrand.

XI: **Peggy på vift** (Kungsfilm pr. 8.6. 46). I: Arne Mattsson. Ms: Erik Berggren, Börje Mellvig.

XII: **Jeg elsker en anden** (ASA pr. 13.9. 46). I: Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen. Ms: Grete Frische / **Jeg älskar dig, Karlsson** (Kungsfilm pr. 13.9. 47). I: Lau Lauritzen og John Zacharias. Ms: Gösta Stevens.

JEG SAVNER FILM!



For filmglade børn var 1950'erne en verden af celluloidskygger, matinéforestillinger, drive-in-biografer, CinemaScope og 3D. Samt en hel masse film, hvis farver og originalkopier i dag er ved at gå tabt! Imens stormer filmindustrien fremad mod nye måder at lave film på, med LaserDisc, Omnimax, HDTV, videobriller, Showscan, Motion Simulators, interaktiv dramaturgi og Virtual Reality. Nicolas Barbano har været i USA, besøgt nogle underlige biografer og snakket med filminstruktøren Joe Dante, hvis seneste film 'Matinee' er en nostalgisk hyldest til biografilivet i 1950'erne.

Paramount Studios, Los Angeles, 17/1-1996. Det første jeg får øje på, da Joe Dante viser mig ind på sit kontor, er væggen bag hans skrivebord, hvor to plakater på farvestrålende vis reklamerer for filmene *Journey to the Seventh Planet* (1961) og *Planet of the Vampires* 1965). Jeg hopper af overraskelse over det uventede syn, og Dante spørger forbløffet om årsagen til min jubel.

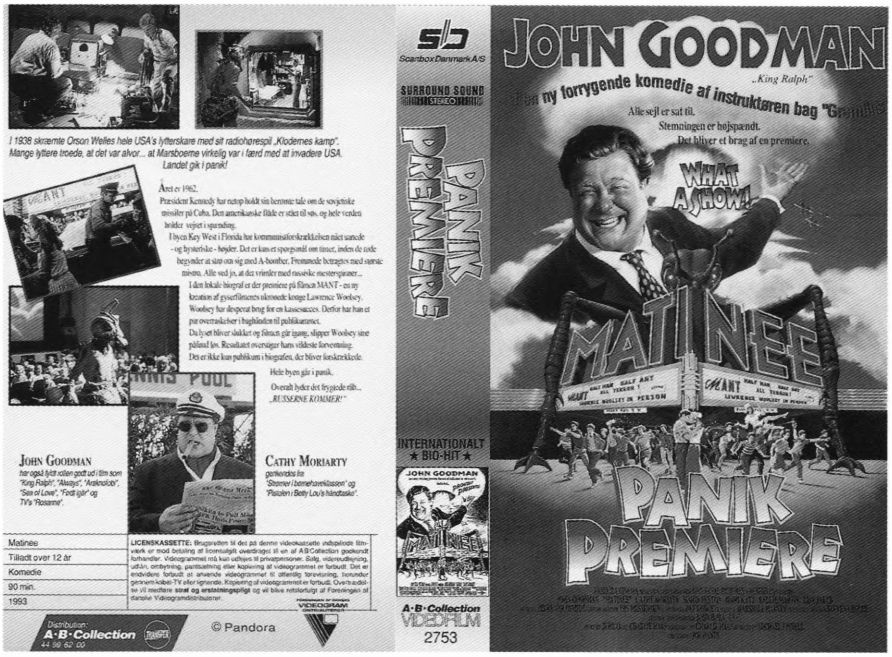
Ekstatisk må jeg forklare, dels at jeg er en stor fan af Mario Bava, som instruerede *Planet of the Vampires* (egl. *Terrore Nello Spazio)*, dels at *Journey to the Seventh Planet* er lavet i mit hjemland (med danske skuespillere og det hele), og dels at jeg netop aftenen forinden i Hollywood har spist middag med Ib Melchior, som skrev manuskriptet til begge film. Dante nikker forstående, han kender udmærket Melchior, var faktisk klipper på Melchior-filmatiseringen *Death Race 2000* (1975). Jeg ihukommer, at Dante samler på gamle filmkopier, og beder ham holde udkig efter en dansksproget kopi af *Journey to the Seventh Planet*, da en sådan måske dukker op engang og ville udfylde et grimt hul i Det Danske Filmmuseums samling.

Efter således at have overstået de indledende høflighedsfraser, sætter vi os ned og starter interviewet.

– Okay, opvarmningsspørgsmål: Hvad arbejder du på for tiden?

– Lad mig se... Et langt stykke tid har jeg arbejdet på en film ved navn *The Phantom* (efter tegneserien af samme navn), som i øjeblikket er ved at blive optaget – uden mig! Så dér spildte jeg en masse tid. Så blev jeg involveret i det projekt, jeg arbejder på nu, nemlig T*he Osiris Chronicles*, en to timer lang science fiction tv-pilot, produceret af Paramount og skrevet af Caleb Carr (forfatter til seriemorder-romanen

Joe Dante under indspilningen af komedien 'The burbs' (1989).
Det danske videocover fra Joe Dantes film 'Matinee' (1993).



'The Alienist', der blev en bestseller i 1994). Den er ret interessant, et forsøg på at lave en utraditionel tv-special. Vi er netop blevet færdige og skal vise den for tv-selskabet i næste uge, og så bestemmer de, om vi skal lave flere episoder.

– Jamen så held og lykke! Jeg har medbragt en lille ting til dig, værsgod: Det danske video-omslag til din film *Matinee* (1993).

– Oh, cool, cool! *Panik Premiere?* Oh, great! "Internationalt bio-hit"?! Hvad betyder det?

– Biografhit.

– (skuffet) Oh. Den tjente nu ikke penge nogen steder!

– Det er en frase, som det videoselskab rent rutinemæssigt skriver på en mængde af deres omslag. Bizart nok ofte om film, som ingen nogensinde har hørt om, såsom obskure tv-film. Men *Matinee* er imidlertid en rigtig biograffilm, også rent bortset fra at den udspiller sig omkring en biograf og handler om en biograffilmproducent. Hvad fascinerede dig så meget ved William Castle og hans måde at lave film på, at du måtte...

– (afbryder) Det var ikke så meget dét. Jeg havde længe ønsket at lave en film om det at gå i biografen. Det var en særdeles interessant del af mit liv, da jeg var dreng, og betød meget for mig. Mere, tror jeg, end det gør for børn i dag – for film i dag laves ikke specielt for børn. Skønt man kunne argumentere, at alle vor tids film laves for børn. Dengang var der film fra folk som William Castle, Roger Corman og Jack Arnold. Det var 50'erne, et meget børneorienteret årti. Krigen var forbi, baby-boomerne var blevet født, og alle flyttede til provinsen, så deres børn kunne vokse op og blive gode amerikanere. Som resultat var man meget opmærksomme på børn. Der var børne-matineer, hvor man fx kunne se gamle film såsom Tarzan-filmene. Voksenfilm såsom *Executive Suite* (1954) eller *The Rose Tatoo* (1955) fik premiere om aftenen. Om dagen viste biograferne rumeventyr, westerns og den slags. Og der voksede et fællesskab op omkring det. For mig var det i høj grad som at gå i kirke. Jeg forelskede mig virkelig i fornemmelsen af at sidde i et stort,

af Nicolas Barbano

mørkt rum med et gigantisk lærred. Da en manuskriptforfatter så kom til mig med ideen til *Matinee...* Hans version var mere fantasy, og manglede et realistisk fundament, så vi besluttede at lade historien foregå i 1962, da Cuba-missilkrisen fandt sted. John Goodmans figur er kun marginalt bygget over William Castle, ved det at han laver gimmicks og har den samme type personlighed, som Castle havde. Faktisk lavede Castle aldrig film af den type, med kæmpeinsekter, som vi ser i filmen. Det nærmeste han kom til det var *Bug* (1975), som dog ikke var en kæmpemonsterfilm. Figuren er en kombination af en række mennesker, som vi børn så op til, hovedsageligt via bladet 'Famous Monsters of Filmland', det første blad, der samlede alt dette baggrundsmateriale og præsenterede det for børn, så de kunne forstå, at der var folk derude, som lavede disse film.

– Jeg kender udmærket bladet, man kunne købe det i København, da jeg var dreng. Jeg besøgte faktisk Forrest Ackerman (bladets redaktør) i 1981 og igen for en uge siden, her i Los Angeles.

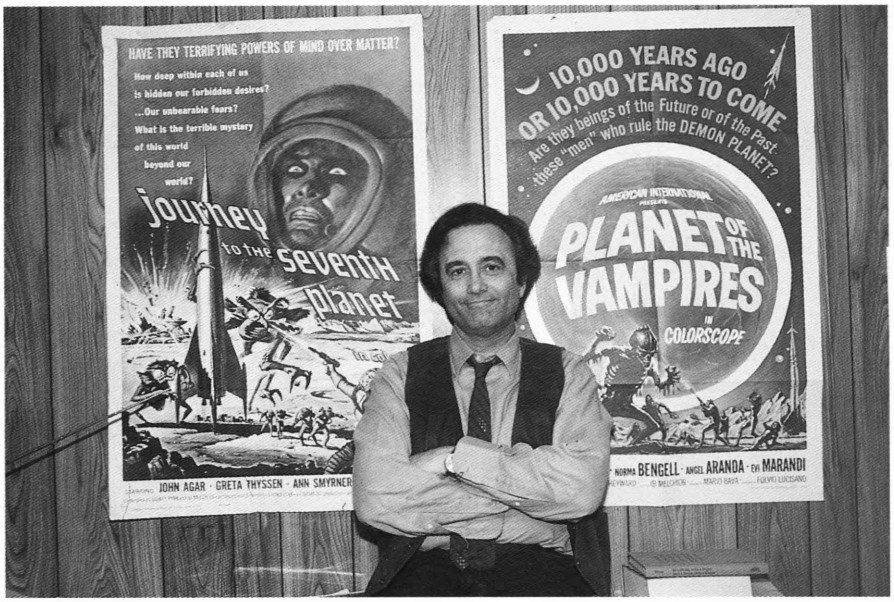
– Det er jeg sikker på, at du gjorde! Jeg vil sige, at man ikke kan rejse til Los Angeles uden at besøge Forry Ackerman!

– Jeg har sågar haft den glædelige oplevelse, for 15 år siden at få et lille indlæg trykt i bladet.

– Også mig. Da jeg var 13 år, publicerede han et brev, jeg havde sendt ind. Forry skrev det om til en artikel ("Dante's Inferno" i 'Famous Monsters of Filmland' nr. 18), og sendte det til mig. Det var det mest fantastiske, jeg havde set. Jeg mener, her var et nummer af mit yndlingsblad, med mit navn og min artikel! Stærkt gennemskrevet af Forry, må jeg indrømme, han var sikkert nød til at få det til at give mening. Men det var en ret gribende oplevelse, og efter det fortsatte jeg faktisk med at skrive om film et godt stykke tid. Jeg skrev for 'Castle of Frankenstein', som var et konkurrerende blad med en lidt mere voksen tone. Omkring 1969-73, efter min tid på college, begyndte jeg at skrive for filmbranchens blade. Jeg anmeldte de fleste af de film, der fik premiere.

– Hvad jeg i virkeligheden ville tale med dig om, var selve det: At se film. Fx det du sagde om den religiøse oplevelse, det at gå ind i det store, mørke rum. Hvilke film og biografer frekventerede du egentlig, da du var dreng?

– Disney-filmene var de første film, jeg så i biografen, sandsynligvis *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) og *Pinocchio* (1940), ligesom alle andre børn. Jeg voksede op i New Jersey, hvor vi havde den klassiske type lokalbiograf, "klassisk" i modsætning til den moderne multibiograf, hvor der spiller 27 film af gangen. Den hed The Colony Theatre, og der var eet lokale med eet lærred. Som regel spillede den dobbeltforestillinger med en stor film



Joe Dante foran de amerikanske plakater fra Sidney Pinks 'Journey to the Seventh Planet' (1961) og Mario Bavas 'Terrore Nello Spazio' (1965). (foto: Erik Hansen)

og en lille film, med mindre det var to spekulationsfilm beregnet på at blive vist sammen. Om lørdagen fik den første dreng og pige i køen lov at komme gratis ind, så skønt forestillingen startede klokken et, begyndte børnene at ankomme ved 11-tiden for at komme først. Normal entre kostede en quarter (25 cent), og den ville man helst ikke spilde ved billetlugen, for den kunne være yderst tjenstlig ved slikboden indenfor. Det var den samme gruppe børn, man kendte fra skolen, bortset fra, at nu var vi altså i biografen. Og vi var, som jeg husker det, en rigtig balladegruppe, med masser af snakken og råben! Konstant løb der børn rundt og ledte efter penge på gulvet, så de kunne købe mere slik. Jeg plejede at sidde på første række, for jeg var meget lille som barn, og jeg ville ikke have hoveder mellem mig og lærredet. Som resultat fyldte lærredet hele mit synsfelt, og jeg kan huske, da CinemaScope dukkede op og lærredet blev bredere. Det rækte så langt ud til siderne, at man ikke kunne se kanten! Det var som at være i selve filmen. Og 3D var populært et stykke tid, men børn tog hele tiden brillerne af for at prøve, hvor godt de kunne se uden, for visse fokalplaner i 3D-billedet kunne man faktisk se uden brillerne.

– Der er en ting, jeg aldrig har forstået. Når man ser billeder af biografitilskuere, der ser 3D-film, så har de altid briller på med røde og grønne filtre. Men sådan som jeg forstår teknikken bag 3D-biografsystemet...

– (afbryder) Der var IKKE røde/grønne briller, det er en usandhed! De røde/grønne briller var til 3D-tegneserier, som blev trykt i henholdsvis rød og blå, men som derudover var monokrome. 50'ernes 3D-biografsystem var faktisk langt bedre, end folk tror. Der var to kopier af filmen og to projektorer med polaroidlinser, så venstre øje så billedet fra den ene projektor, og højre øje billedet fra den anden. Som resultat var billedkvaliteten gevaldigt bedre end det, folk kender i dag, hvor man bruger det røde-blå anaglyph-system , hvor de to billeder er kopieret oven over hinanden, og de ryster, og det er ikke en god 3D-effekt, for det ene øje kan altid se et spøgelses-billede af det, som kun det andet øje burde se. Polaroid-systemet var virkelig godt, men ikke særlig praktisk, og filmene var generelt ikke så fremragende.

– Okay, så går ligningen op! (anaglyph-systemet, som i dag primært bruges til 3D-film på tv, blev oprindeligt brugt til sort-hvide 3D-film i 1920'erne og 30'erne; de to polaroid 3D-systemer, der gennem de sidste årtier nu og da er blevet benyttet herhjemme, bl.a. til *Andy Warhol's Frankenstein* (1973) i Klaptræet, *Jaws* 3-D (1983) i Palads og på Natfilmfestivalen 1996, er ikke identisk med det system, Dante beskriver, men har de to sammenhørende billeder placeret parvis oven over eller ved siden af hinanden på den samme 35mm-filmstrimmel – med et relativt mørkt og grynet billede som resultat).

– I den periode fik vi også et tv-apparat ind i hjemmet. Jeg syntes dog ikke, det var nær så spændende som film i biografen. Allerede på det tidspunkt oplevede jeg en stor forskel på at se film i biografen og på tv. En del af det er romantikken i det at se skygger på et lærred, i modsætning til det at stirre ind i et billedrør, hvor lyset hidrører fra i stedet for at blive reflekteret. Men der var også oplevelsen af et fællesskab og så det, at i en biograf er man

De såkaldte I-Glasses, udviklet af firmaet Virtual i-O i Washington og herhjemme forhandlet af Zallto Trading ApS i Århus for kr. 6.000 sættet. Brillens to LCD-skærme er 1,75 cm brede men ses via et sølvspejl, der får dem til at virke omkring 2 meter brede. De kan tilsammen danne et 3D-billede, og spejlene kan desuden indstilles til at være halvt gennemsigtige. Den dyrere PC-version har også en bevægelses-sensor bagest, til brug ved virtual reality-spil hvor skærmbilledet reagerer på hovedets bevægelser. Fra anden side findes en tv-brille, der kun benytter een monitor, placeret foran brugerens dominerende øje (venstre eller højre, det er forskelligt fra person til person); det udelukker dog 3D!



er nød til at være opmærksom: Dette er, hvad man har besluttet sig til at gøre – man vil sidde her i to timer og kigge på, hvad der sker. Med tv behøver man ikke være opmærksom. Man bliver faktisk opfordret til ikke at være opmærksom, via reklameafbrydelser, telefonopringninger, skærmens størrelse osv. Jeg bliver ofte spurgt om filmens fremtid, om der overhovedet bliver nogen biograffilm osv., men jeg tror på, at der vil blive ved med at være biografer, lige så længe der er årsager til, at børn gerne vil væk fra deres forældre! De må have nogen steder at tage hen og blive underholdt, og der er jo ikke drive-in biografer længere.

– Hvad skete der? Hvorfor forsvandt de?

– Der er mange årsager. En af dem er, at priserne på fast ejendom er røget i vejret. Folk, der ejer en drive-in, vrider hænderne over den tanke, at de kan tjene mange flere penge ved at sælge den. Det er også derfor, filmstudierne ikke længere har backlots (udendørs studioplads). 20th Century Fox havde en vidunderlig backlot med slotte og voldgrave, nu er den blevet til Century City, for det gik op for dem, at de var nødt til at sælge området, det var så værdifuldt, og det samme gælder drive-in biograferne. Der er meget få tilbage, selv i Los Angeles. De få, der stadig ligger her, er lukket eller er blevet loppemarkeder. Folk, der plejede at se film i drive-ins, kom ud af vanen, fordi deres børnene blev voksne og ikke længere ville med. Og de yngre børn er aldrig kommet ind i vanen, for de har haft indendørsbiografer og butikscentre. Desuden var der tidligere en bestemt type film, som var lavet specielt til at blive set i drive-in biograferne. Spekulationsfilm og tredobbeltprogrammer. De film holdt man op med at lave i 70'erne, så drive-in biograferne var nød til at vise det samme, som alle de andre viste. Og efterhånden blev konkurrencen for stor. Det er en svunden æra. Indrømmet, drive-in biografer var ikke det bedste sted, man kunne se en film. Lyden var som regel dårlig, billedet var dunkelt, især hvis filmen startede kl. syv og det ikke blev mørkt før halv ni. Min familie tog mig ofte med i drive-in biografen. Det var meget populært for familer, for det kostede en dollar pr. bil, og det var en meget billig måde at få hele familien i biografen på.



Sådan skal et kamera se ud! Joe Dante under indspilningen af Gremlins (1984).

Men til sidst var det kun familier med lav indtægt, der frekventerede drive-in-biograferne. Så – det er bare noget, folk har lært at leve uden.

– En anden ting, der har ændret sig i filmverdenen, er at film i dag dukker op i nye versioner hele tiden. Som din egen film *Gremlins 2: The New Batch* (1990), hvor videoudgaven var anderledes end den oprindelige biografudgave, og hvori du som en ironiske kommentar til udviklingen omtaler en ny, farvelagt version af Casablanca (1942) – med en happy ending! Noget lignende har muligvis altid været tilfældet, uden at publikum har været opmærksom på det. Men i dag råber distributørerne selv op omnkring de alternative versioner, og der findes endda et blad, som forsker i emnet, Tim Lucas' banebrydende tidsskrift 'Video Watchdog'.

– At film kan komme ud i director's cut og andre alternative versioner, alt det der, har delvis at gøre med en kampagne, som den amerikanske instruktørfagforening lavede for nogle år siden, i et forsøg på at belære folk om, hvad der skete på filmområdet. Jeg mener, film blev rutinemæssigt gjort hurtigere eller langsommere, når de skulle vises på tv, de blev farvelagt osv. Som resultat af den kampagne synes der nu at eksistere en større opmærksomhed omkring dét, at der er en biografversion af filmen, den som alle betalte for at se, og så er der tv-versionen. På den baggrund begyndte især LaserDisc-producenterne at indse, at der rundt i verden findes seriøse mennesker, som gerne vil se filmene i deres oprindelige versioner, og de begyndte så at henvende sig til det marked. Den udvikling fik en del presseomtale. Mange mennesker har stadig ikke LaserDisc-afspillere, men nu viser kabel-tv sommetider film i deres oprindelige billedformat eller i director's cut-udgaver med alternative slutninger, den slags. Det er en spændende udvikling, men det gør også filmforskning vanskeligere, med så mange versioner i omløb af den samme film. Tim Lucas laver konstant sammenligninger, fx tv-versionen af Dune (1984) i forhold til instruktørens oprindelige, kortere version, og opdager at: "Åh, der er nogle interessante scener i tv-versionen, hvorfor mon han udelod dem?" Og pludselig bliver den definitive udgave af en film en anden udgave end den oprindelige. Som tv-udgaven af Godfather-trilogien, hvor de satte alle scenerne i kronologisk rækkefølge og klippede ekstra materiale ind, og pludselig sagde folk: "Dét er filmen!" Og det kan godt få én til at spørge: Hvad er egentlig filmen? Hvilken version er den, som filmmagerne rent faktisk lavede?

– Bekymrer det dig ikke også som kunstner, at det værk, du selv betragter som det definitive, kan blive ændret til noget andet af andre mennesker?

– Joda, men der har aldrig være noget, man kunne gøre ved det. I starten af 50'erne lagde George Stevens sag an på grund af, at *A Place in the Sun* (1951) blev vist med reklamer på tv. Han sagde: "Hør, det var ikke sådan, jeg lavede filmen, der var ikke cornflakesreklamer i min film!" Han tabte sagen, og det var en

domsfældelse med præjudikatsvirkning, hvilket gjorde det meget svært for andre filmmagere at prostere over noget som helst, der blev gjort ved deres film. Motion Picture Association of America, som repræsenterer filmstudierne, er i dag meget stridbare omkring den opfattelse, at: De folk, der laver filmene, er hyrede folk og ikke kunstnere, og derfor tilhører deres film copyrighthaverne, som kan gøre med filmene, hvad de vil! Der er imidlertid mere forståelse omkring problemet nu, end der har været nogensinde. Og studierne er blevet tvunget til at vedkende sig, at de udfører et tillidshverv ved at opbevare de forskellige versioner af filmene. Ted Turners firma, som ejer en masse fremragende film og har computerfarvelagt et antal af dem, er meget specifikt omkring, hvor disse farveversioner bliver vist. De viser dem på deres Super Station, som har et meget bredt publikum, men aldrig på deres Classic Movie Channel, hvor folk ikke vil have det. Der viser de til gengæld letterbox-udgaver af film, som det har været umuligt at se siden 50'erne. Det fantastiske ved den tid vi lever i nu er, at flere film er tilgængelige i deres oprindelige billedformat end nogensinde før. Da jeg var barn, så man en film, når den havde premiere, og så fem år senere kunne man måske se den på tv med reklamer, og det var det. Jeg begyndte at samle på 16mm-film, da jeg gik i college, fordi jeg ikke var tilfreds med systemet. Hvis der var en film, jeg holdt af, ønskede jeg at eje den, så jeg begyndte at opkøbe filmkopier. I dag er der mange, som sælger deres samlinger, fordi de tænker: "Jeg har den jo på video nu, jeg kan bare smide kassetten i maskinen, så behøver jeg ikke skifte spoler osv." Men jeg har et ret romantisk forhold til selve filmmediet. Lige nu editerer jeg den her tv-serie på computer, for sådan gør man i dag. Men da jeg startede som klipper, var det med en movieola og nogle filmruller, og jeg holdt filmstrimlen i munden og lod strimler hænge overalt rundt omkring på min krop. Når folk kom ind i mit klipperum, var der film allevegne! Men nu får man aldrig beskidte fingre. Man trykker bare på knapper, og alting er rent. Det går langt hurtigere – det er fantastisk, hvad man kan gøre med sådan en maskine – men jeg savner film! Jeg savner fornemmelsen af filmmaterialet. Og jeg savner den måde, filmbilledet så ud på. Video vil aldrig komme til at se ud som film, uanset hvad folk påstår. Det kan se ud som glimrende video, men aldrig som film.

– Hvorfor ikke?

– Det er en teknisk ting. Videobilledet er meget skarpt og rent at se på. Filmbilledet har en anden kvalitet, som video kun kan få, hvis de bruger en ny proces, hvor de sender videosignalet gennem en maskine, så billedet bliver blødere og i højere grad kommer til at se ud, som om det var optaget på film. Det ser ikke ud præcis som film, men det kan passere. Der er folk, som eksperimenterer med at filme på video og så overføre det til celluloid, det er blevet gjort mange gange, og det kan se okay ud, men det er ikke den optimale måde at lave en film på. Folk, som tager deres arbejde alvorligt, vil helt sikkert afvise at gøre tingene på den måde, med mindre det som i *Natural Born Killers* (1994) hører med til en grundlæggende stil, hvor man ønsker at blande forskellige ting. Ellers tror jeg ikke, at mange film vil blive optaget på videobånd, ikke foreløbigt. Film har en bestemt egenskab, som video ikke har kunnet indfange, og jeg tror, at det vil forsinke dén ide med, at alting vil blive optaget på video og udsendt via satellit, for i så fald vil alt komme til at ligne sæbeoperaer og live-tv. Filmfotograferne vil ønske at arbejde med celluloid. Fremskridtene på det område er virkelig overvældende. Kodak udsender hurtigere film hver dag, og de har endelig fundet en måde at lave film på, som ikke vil miste farvene.



Joe Dante, fotograferet i sit kontor på Paramount Studios (foto: Erik Hansen).

– Hvordan kan de garantere det?

– Vel, man kan aldrig vide det med sikkerhed. Man må bare lytte til dem, og de siger: "Vi tror ikke, denne filmtype vil miste farverne!", og så må man vente tyve år for at finde ud af, om det er rigtigt. Tidligere lavede man film, hvor farverne holdt, da man kopierede på Technicolorfilm. De film ser stadigvæk mægtigt godt ud.

– Vil vi nogensinde igen kunne lave film, der har den samme farvekvalitet som de gamle Technicolorfilm?

– Ja, for Technicolors dye-transfer-proces (hvor farverne "trykkes" direkte på filmstrimlen via en matrice) bliver for tiden testet netop med henblik på at genindføre den. Det var den bedste farveproces nogensinde. Problemet med Technicolor var, at det var meget dyrt at få lavet de første par kopier, men de følgende 100-200 kopier var meget billige. I 70'erne, hvor mange film blev distribueret i et færre antal kopier, blev det for dyrt at bruge Technicolor, så folk skiftede til Eastmancolor, som var en enkeltlagsfilm, der ikke krævede kopiering af tre filmstrimler. Det var derfor en langt billigere og hurtigere proces, så folk havde tendens til at blive draget mod den. Behovet for færre distributionskopier dræbte Technicolor. Jeg tror, de folk ærgrer sig nu, for nogle få år senere begyndte film at køre i tusindvis af biografer, så hvis de bare havde holdt ud lidt længere, ville alting være fint. Gennem årene har der været adskillige efterspørgsler på måder at få Technicolorprocessen tilbage på. Det lader til, at den blev solgt til Kina, hvor man lavede nogle film med den teknik – som dog åbenbart ikke så specielt fremragende ud. Folk som Martin Scorsese og andre, der tager dette problem meget alvorligt, har bestormet Technicolor-folkene med bønner om forsøg på at genindføre processen, om ikke andet så af hensyn til arkiv-arbejde. At lave kopier af en film som *She Wore a Yellow Ribbon* og få den til at se ud, som den rent faktisk gjorde i 1949, ville være en mægtig ting at gøre. Der er ikke så stort behov for far-

veægte kopier af nye film, tror jeg, for helt ærligt, interessen for nye film er blevet kortere. En film kunne få premiere i 1950 og spille igen i 1955, og så måske igen i 1960, før den blev vist på tv. I dag bliver en film som hovedregel aldrig genudsendt. Min egen film *Gremlins* (1984) blev faktisk genudsendt et år efter premieren, i et dobbeltprogram sammen med *Ghostbusters* (1984), og jeg tænkte, at nu ville den indspille en helvedes masse penge, men ingen gik ind og så den. For selv på det tidspunkt, i 1985, tænkte folk: "Hvorfor er den ikke på tv? Hvorfor kan jeg ikke købe den på video? Jeg vil da ikke se den i biografen igen, jeg så den jo sidste år!" Så der er ikke noget marked i USA for gamle film.

– Hvad bliver der gjort nu for at bevare film, hvis farver er ved at forsvinde?

– Vel, det er et stort problem. Man siger, at halvdelen af de film, der blev lavet før 1950, allerede er gået tabt. Det omfatter selvsagt en masse stumfilm, men også film fra uafhængige selskaber, der ikke længere eksisterer, eller som bare ikke har haft råd til at præservere deres film. Film, som er blevet public domain, er forældreløse, ingen vil betale for dem. Warner Brothers laver rutinemæssigt three-strip-matrixes (tre filmmatricer, een for hver grundfarve) af alle deres film, så Warners film vil eksistere til evig tid. Men de film, som fx American International Pictures lavede, de ejes nu af Orion Pictures, som er et selskab med meget få penge. Og ofte ved de ikke, hvor filmenes elementer er.

– Hvad mener du med "elementerne"?

– De oprindelige negativer til henholdsvis billedet og lyden. Båndene med musikken, den slags. I mange tilfælde bliver elementerne sejlet til udlandet når der skal laves ekstra kopier, og ofte bliver de ikke sendt tilbage, så lukker selskabet, og der er ikke længere papirer på tingene. Jeg har for nyligt været involveret i at lave en LaserDisc-udgave af min film *The Howling* (1980). Det er ikke en gammel film, men det var meget svært at finde elementerne, for Avco Embassy, som producerede filmen, har været lukket i årevis. Flere film end du kan forestille dig, af overraskende nylig dato, er film som ingen ved, hvor de tilhørende negativer befinder sig! Der er film, hvor den eneste eksisterende "original"-kopi er den videomaster, som videobåndene ude i butikkerne blev lavet efter for ti år siden, og som stadig bliver brugt til at trække kopier fra, fordi negativet er forsvundet. Et yderligere problem er, at de fleste tv-film og tv-serier – såsom den jeg selv arbejder på nu – i dag bliver skudt på film, overført til video, klippet på video og kopieret på video. Der bliver aldrig klippet et filmnegativ. Som resultat er der ikke nogen filmkopi, kun et bånd. Så de folk, der ejer filmen, ejer kun et bånd, og når båndet bliver forældet på grund af systemskiftet fra NTSC til HDTV, må de kopiere båndet til det nye format, og det kan måske ikke altid lade sig gøre. Desuden har bånd det med at blive nedbrudt efter en ti år, så man er nødt til at huske at kopiere dem regelmæssigt, ellers begynder signalet at forsvinde. Og du kan vædde på, at de ansvarlige vil vælge at kopiere en stor succesfilm før en lille film. Snart vil man opdage, at selv film fra 70'erne og 80'erne er ved at forsvinde. Det er et ret stort problem. Jeg mener, at det er langt lettere at bevare ting på film end på videobånd, for ingen ved, hvor længe man vil blive ved med at bruge bånd, eller hvad fremtidens formater bliver. Og desuden er en videokopi ikke filmen, men en videoversion af filmen, en souvenir fra den oprindelige biografoplevelse.

– Så du må være meget glad for LaserDisc-systemet?

– LaserDiscs er mægtige. En masse film, som ingen tidlere har kunnet se, kan nu ses sådan som de var beregnet på at blive set. Bortset fra at de er forfærdelig små. Og hvis de er lavet i CinemaScope, bliver de virkelig små. Og hvis ens tv er lille, bliver de mikroskopiske! Det var ikke for at få et mindre billede, at man gjorde lærredet bredere, men for at få et større billede. Det indtryk, man får ved at se *Lawrence of Arabia* (1962) på sit tv-apparat, er som at se en tv-version af en film frem for filmen selv. Man koncentrerer sig skuespillet, historien og den slags, men går glip af de visuelle nuancer. Og *Lawrence of Arabia* er en meget visuel film! Så indtil vi får tv-apparater i vægstørrelse – hvilket er en mulighed, og bestemt ikke usandsynligt om en tyve års tid.

– Der er kommet den her videobrille med en lille tv-monitor. Man ser monitoren gennem en linse, som får den til at se meget stor ud. Det kunne være en løsning på problemet med tv-billedets størrelse.

– Ja, det kunne i sandhed ske. Man ville kunne se folk sidde rundt om i lufthavnen med sådanne tingester på, og kigge ud i luften. Men egentlig bør man vel kun bruge dem derhjemme, for man vil være ret sårbar, når man intet kan se udover filmen. Lommetyve vil kunne tømme end lommer...

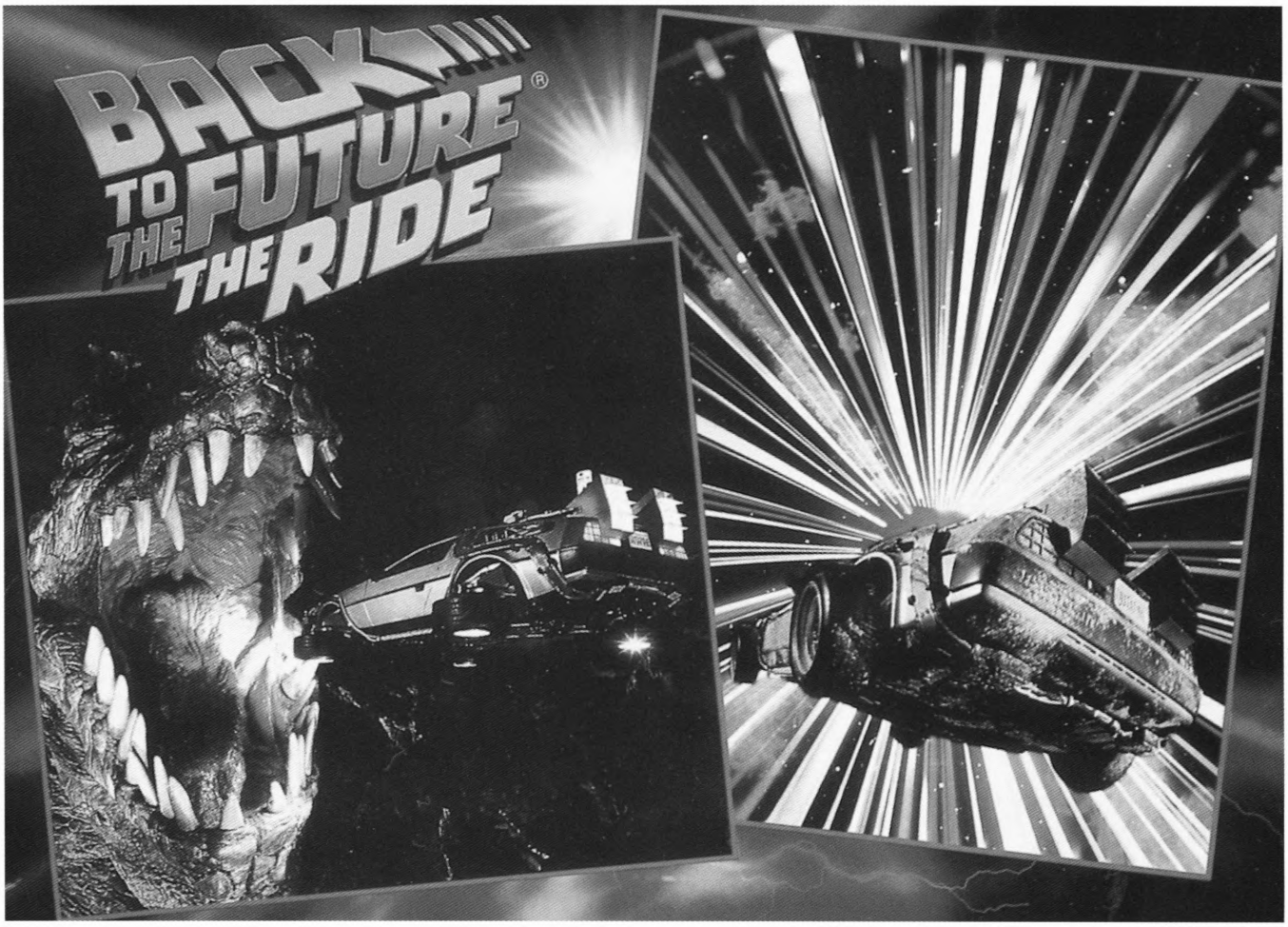
– I din film *Matinee* er der en film-i-filmen, som takket være den hittepåsomme producer både foregår på lærredet og blandt publikum i salen.

– Ja, ligesom i *Gremlins 2*.

– Nuvel. Også William Castle brugte den gimmick, at lade dele af filmoplevelsen foregå andre steder end på lærredet. Et skelet svævede hen over hovedet på publikum, etc. I dag synes noget lignende at ske oftere og oftere i udvalgte biografer, med systemer som Douglas Trumbulls motion simulator-system, hvor biografsæderne bevæger sig i nøje overensstemmelse med filmen, eller Francis Ford Coppolas 3D-film



Anthony Quinn som den stolte sheik i David Leans 'Lawrence of Arabia', der blev udsendt i en restaureret 70mm version i '88.



Reklame for Douglas Trumbulls Back to the Future – the Ride (1990), en af de mange, mange forlystelsesture, der udgør The Univeral Studios Tour i Hollywood.

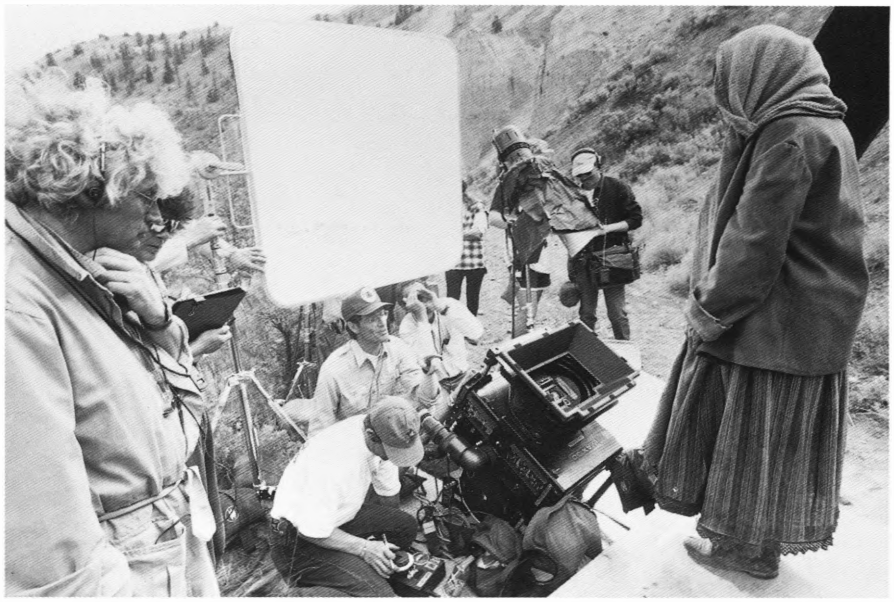
Captain EO (1986) i Disneyland, hvor ægte røg og laserstråler fylder salen, ligeledes i samspil med handlingen på lærredet.

– Ja, og har du været ude på Universal Studios og se *Back to the Future – The Ride* (1990)? Det er den bedste forlystelsestur nogensinde! Det er som motion simulator-filmen *Star Tours* (1987) i Disneyland – men med et lærred, der omslutter hele ens synsfelt, som i en Omnimax-biograf. Man sidder i en bil, der selvfølgelig er programmeret til at bevæge sig præcis i overensstemmelse med filmbilledet. Og så flyver man gennem rummet! Man er fuldstændigt omsluttet af denne fantasi. Folk kan ikke forestille sig, hvor realistisk det virker. Det er ikke i 3D, men det er lavet så kløgtigt og uden huller i systemet, at det bliver en ægte oplevelse. Man føler virkelig, at man har udført noget, at man har været et andet sted. På en måde, som jeg aldrig har oplevet i nogen anden forlystelsestur. Det er helt utroligt! Nogle folk siger, at det system er filmens fremtid, men det tror jeg dog ikke på, for ingen vil fx ønske en sådan tur, der varer 90 minutter. Det ville man ikke kunne udholde. Det gælder også med Imax-film. Der har været flere forsøg på at lave fiktionsfilm til Imaxbiograferne, men man kan ikke fortælle en historie via Imax. Jo, med en fortællerstemme, men ikke med skuespillere.

– I Las Vegas besøgte jeg Omnimax-biografen i Ceasar's Palace og så Jean-Jacques Annauds film *Wings of Courage* (1995), der for mig fungerede udmærket som fiktionsfilm.

– Ja, den fortæller en historie på 40 minutter, som føles meget lange. Den er bedre end Alamo-filmen, som var deres forrige, ret amatøragtige film. Jeg mener, *Wings of Courage* er en rigtig film, men det er ligesom med 3D... Det er meget vanskeligt at lave en film i 3D, for mellem de afsnit, der udnytter 3D-virkningen, kommer de mondæne scener med folk der snakker, og så sidder man der og koncentrerer sig om at kigge på dybdeplanerne i skuespillernes ansigter. Da jeg så *Captain EO*, kunne jeg ikke lade være med at sidde og studere Michael Jacksons plastiske operationer. Formerne i hans ansigt, når man ser det i 3D, er bizarre, for 3D på et stort lærred overdriver ansigtets dybdeplaner, så de bliver vildt overdrevne i forhold til virkeligheden. Så sidder man bare en halv time og studerer hans plastikkirurgi! Det er svært at holde gang i en historie under de betingelser. Så uanset, hvor heroisk en præstation *Wings of Courage* er, så synes jeg ikke, at den fungerer. Det er ikke en uimodståelig fortælling, den drager ikke tilskueren ind i sit univers, sådan som en god film gør. Man er for bevidst om, at man sidder og ser på et gimmick. Gimmickfilm har tendens til at savne styrke, når det gælder plot og følelser. Det hele drejer sig om gimmicket. Og jeg tror, det vil kræve en virkelig brillant instruktør at overkomme de begrænsninger.

– Folk forventer måske, at *Wings of Courage* skal være som en tradionel amerikansk film med stor plotmæssig fremdrigt. Men jeg tror



Jean-Jacques Annaud, til venstre, filmer 'Wings of Courage' (1994) med det enorme Imax 3D-kamera. Optikken er så vidvinklet, at kamerastativet let kommer med i billedet; Annaud ønskede sig forgæves en Steadycam-operatør med korte ben, små fødder og en baggrund som vægtløfter!

mere, den var ment som en introspektiv roadmovie a la Wim Wenders. Og som sådan synes jeg, at den fungerer. De fantastiske omgivelser, den nødlandede pilot vandrer igennem, definerer hans personlighed.

– Jamen det er nok, fordi folkene bag filmen indså, at der er visse ting, man kan og ikke kan med denne teknik. Det er en følelsesteknik, det er ikke en intellektuel teknik. Det er meget svært at lave intellektuelle film med den. Men man kan skabe stemning, give folk en følelse. Jeg har set de andre Imax-film, som primært er dokumentarer, hvor man ser fx et oliefelt og får noget at vide, som man ikke vidste, og bagefter føler man, at man har været der. Og det er fint, men det at have personer, som kan udvikle sig ved at have oplevelser, du ved, fornuft og følelser, på det område tror jeg ikke, at Imax kan bidrage med noget. Til gengæld ville folk sikkert holde af Imax-film i stil med *Die Hard* (1988) eller *Jumanji* (1996), det kan jeg bestemt forestille mig som en fremtidig mulighed. Men det peger igen hen mod mine følelser omkring det, at film er blevet rent spectacle-orienterede og ikke længere interesserede i følelser.

– Kan motion simulators blive en integreret del af filmmediets fremtid?

– Ja, for visse film. Mange film minder i dag meget om forlystelsesture, fordi producenterne gerne bagefter vil skabe forlystelsesture, der er baseret på dem, som fx Universal gør nu med *Jurassic Park* (1993). Det resulterer uheldigvis ikke i rigtigt tilfredsstillende film, for – en forlystelsestur er kun tilfredsstillende, fordi man ikke forventer andet en en forlystelsestur. Men når man går i biografen, ville det være rart, hvis der var en pointe med de scener, som sammenknytter de fem store publikums-tiltrækkende sekvenser. Men i en masse af disse film er der ingen anden pointe end at nå frem til det næste spectacle. Der er intet personligt synspunkt, ingen morale, ingen figur-udvikling. Det er kun et spørgsmål om at fylde nogle hulrum op mellem de store rabaldersekvenser.

– Men hvad angår motion simulators, kan instruktøren jo selv bestemme, hvornår i filmen han/hun vil benytte sig af den mulighed. *Earthquake* (1974) blev oprindeligt vist i sensurround, med nogle store dybbas-højttalere, der fik hele biografen til at ryste. Men systemet blev kun brugt 2-3 gange i løbet af filmen, til at understrege selve jordskælvssekvenserne. Det er det, jeg mener med, at en filmmager sagtens kan være tilbageholdende med en gimmick, så fx dialogscener kan spille på traditionel vis.

– Ja, for søren da, jeg siger ikke, at det ikke kan bruges godt! Blot, at det ikke hidtil er blevet brugt specielt godt. Og at det ville være meget begrænsende, hvis alle film blev lavet på den måde. Og producenternes ideal nu er, at alle eller næsten alle film skal laves på den måde. Hvis du tager til Disneyworld i Florida, spiller der en film ved navn, *Honey, I shrunk the Audience* (1994). Det er en Disney-forlystelsestur baseret på deres film *Honey, I Shrunk the Kids* (1989). Konceptet er, at tilskuerne selv bliver formindsket og anbragt i en lille æske, som så bliver transporteret rundt. De har et helt rum, der står på bevægelige sokler, Og det giver dig rent faktisk det indtryk, at folkene i filmen flytter rundt med dig. Det er virkelig imponerende! Helt fantastisk! Men det er dyrt at lave – enormt dyrt! De har kun råd råd til at lave sådan noget i en forlystelsespark, hvor folk allerede ved indgangen har betalt for det hele, så de går ind og ser også denne oplevelse. Uden for Universal City Cinemas her i Los Angeles har de en anden lille bygning, som viser små, billigt producerede motion simulator-film. De er computeranimerede, varer fire minutter hver og er okay, lidt a la forlystelserne i et omrejsende tivoli. Men pointen er, at de ikke er bygget inde i biografen, for det ville være meget, meget dyrt. Din lokale multibiograf vil næppe instalere motion simulators lige med det samme! Måske vil prisen komme ned, og vi vil om tyve år se biografer blive bygget med denne type teknologi. Men i øjeblikket tror jeg, at det er meget begrænset. De fortalte mig, hvor mange millioner det kostede at bygge den biograf i Disneyland, der viser *Captain EO*, og det var et utroligt beløb (det er usikkert, hvorvidt Dante her taler om *Captain Eo*-biografen i Californien, Paris eller Tokyo). Og biografen er bygget specielt til den ene film, så hvis de vil vise en anden film, må de bygge hele biografen om!

– Nu vi taler om specialbyggede biografer: Har du besøgt de tre biografer i Luxor-hotellet i Las Vegas, hvor man kan se Douglas Trumbulls Ridefilm Theaters-trilogi *Secrets of the Luxor Pyramid* (1993)?

– Ja, jeg var der meget tidligt, da tingene endnu ikke fungerede ordentligt. Problemet med Luxor-filmene er, at man skal følge omhyggeligt med i det utroligt indviklede pre-show (den lille videofilm, der underholder publikum, mens de står i kø for at nå frem til en forlystelsestur). Ellers har man intet begreb om, hvad der foregår! Systemet

er lavet i Showscan af Douglas Trumbull, som også lavede *Back to the Future – The Ride.* Men sidstnævnte bygger på en film, hvis plot folk kender i forvejen, så de ikke behøver følge med i pre-showet for at kunne forstå, hvad der foregår. Plottet i Luxor-trilogien er derimod helt nyt, og da jeg var der, virkede preshowet ikke, så filmen var for mig en gang rod. Jeg mener, det var mægtigt flot, men jeg kunne slet ikke forstå, hvad der foregik.

– Hvorden oplevede du den tredie del af trilogien? For mig var det en af mit livs største filmoplevelser. Især starten, hvor man pludselig ser disse gigantiske mennesker stå lige foran sig! Det tog nogle sekunder, før mit intellekt overbeviste mine sanser om, at det her var en filmillusion og ikke rigtige, tredimensionale kæmpemennesker af kød og blod.

– Den tredie biograf virkede ikke, da jeg var der, så jeg så ikke den tredie film.

– Der må have være gremlins i teknikken! Helt ærligt, du bør give det en chance til nu, hvor de åbenbart er kommet over indkøringsproblemerne. En anden fremtidig mulighed er Virtual Reality. Hvad er dine tanker omkring det?

– Det virkelig interessante ved Virtual Reality er, hvor hurtigt det er blevet accepteret som en eksisterende ting. En del af plottet i *Disclosure* (1994) er hængt op på Michael Douglas' brug af Virtual Reality, og fem år tidligere ville dét have gjort *Disclosure* til en science fiction-film. Jeg mener, for mig VAR *Disclosure* en science fiction-film, men ingen af mine bekendte var enige med mig. Og det faktum, at publikum tog denne del af plottet lige så seriøst, som havde det handlet om aktiesvindel, det er et ret interessant parameter for, hvor hurtigt usædvanlige ideer kan blive absorberet i massebevidstheden, så folk bare siger: "Jamen selvfølgelig, det der kender jeg da!" Da jeg besøgte Disneyworld i Florida, var de ved at forberede en Virtual Reality *Aladdin*-tur. De var ved at teste, hvor koordinerede folk er, når det gælder om at benytte en Virtual Reality-hjem, og de var stødt på en udpræget forskel i folks evner til at sætte sin ind i konceptet bag Virtual Reality. Jeg tror, at den type folk, der tog lsd i 60'erne, vil kaste sig over systemet. Men en masse andre folk er lidt længere tilbage i svinget og vil ikke hoppe på lige så hurtigt. Det er et fascinerende område. Jeg ved endnu ikke, hvor meget det har at gøre med at fortælle en historie, på samme måde som film eller bøger fortæller historier. Jeg tror, at på dette tidspunkt i systemets udvikling er Virtual Reality en meget visuel ting. Og den indlysende appel er, at hvis de kan tilbyde Virtual Reality-sex, så vil alle være interesserede i Virtual Reality-sexfilm, og det vil være den største attraktion. Ikke mange mennesker vil bruge Virtual Reality til at besøge Maine og stå i en kvægindhegning og lugte til en kokasse. De vil tage til Las Vegas så de kan se topløse showgirls! Men systemet hører indlysende til et sted i fremtiden.

– En hoveddel af attraktionen er vel også, at det vil være en interaktiv oplevelse, hvor man selv har indflydelse på slagets gang.

– Ja, og der kørte for et lille års tid siden en 40-minutters interaktiv film, som blev en moderat succes, skønt der udbrød tumulter blandt publikum. Folk ville have, at deres egne valg blev de afgørende, så når der skulle træffes et valg, rejste de sig op og trykkede på de andre tilskueres knapper. Undskyld mig, måske skal det forestille demokrati, men ikke i mine øjne! Og hvad får jeg ud af at sidde blandt publikum og bliver deprimeret, fordi jeg synes, at hovedpersonen er et kvaj, og derfor trykker på den knap som indikerer, at han ikke bør have pigen til sidst, mens alle de andre tilskueren foretager det modsatte valg? Det siger mig ikke en pind! Det er ikke et resultat af fortælleren, det er et resultat af pøbelen, som vil se den mest publikumstilfredsstillende mulighed! Men hovedproblemet med interaktive film, synes jeg, er at de er i modstrid med det at fortælle en historie. For en historie fortælles udfra en bestemt synsvinkel, nemlig forfatterens, og han har en bestemt holdning.

– Ikke desto mindre hører man hele tiden om instruktører, der har lavet flere forskellige slutninger til deres film, fra Carl Reiner med *Where's Poppa?* (1970) til Adrian Lyne med *Fatal Attraction* (1987).

– Jamen det er ikke, fordi de bryder sig om det! Instruktører planlægger ikke flere forskellige slutninger. De har normalt een slutning, som de kan lide, og så er der en hel masse andre mennesker, som har andre ideer. Så bliver de forskellige ideer testet, og så siger de andre mennesker: "Se, vores ide var bedre, lad os bruge den!" Eller producenterne klistrer en slutning på, som viser, at det hele bare var en drøm, for det gør alle glade. Men den nye slutning kan måske fuldstændigt afstumpe filmens pointe. Hvis John Steinbeck lader 'The Grapes of Wrath' slutte med, at Joad-familien ikke vinder i lotteriet men fortsat vil være fattige, så er det hans fremstilling. Det betyder ikke nødvendigvis, at de folk, der sidder og ser en interaktiv version af historien, ønsker den samme slutning. Så nu trykker de på en knap og bestemmer, at Joad-familien skal finde olie og blive til The Beverly Hillbillies. Det er i så fald deres foretrukne slutning, men det er ikke John Steinbecks historie! Så man vil ikke kunne fortælle John Steinbecks historie via interaktiv video! Med mindre man kan finde på et eller andet i retning af skuespillet 'Tamara' (et 3-4 timer langt, canadiske skuespil om den polske maleriinde Tamara de Lempica, henlagt til forfatteren Gabriele d'Annunzios villa i Mussolinis Italien; det har spillet rundt om i USA, men endnu ikke herhjemme). Stykket foregår i et stort hus i forskellige rum på samme tid, og det er designet, så man kan gå rundt og følge skuespillerne fra rum til rum, se forskellige scener udspille sig og gå glip af andre scener, men stadig få det hele til at give mening. Og næste gang man ser stykket, kan man så følge nogle andre skuespillere. Det hele giver mening, fordi det er udarbejdet, så alle scenerne udspiller sig samtidigt på en meget kløgtig måde. Men den form for kryds-og-tværs-tænkning er ret vanskelig at overføre til drama. For mig er ideen med interaktive film lige så spændende som det, at vi har fået publikumresearch, så man kan lave film baseret på skematiserede tilskuerundersøgelser, hvor de har fundet ud af, at "publikum kan lide, når personerne har en hund, publikum kan lide, når personerne bliver frelst, publikum kan lide osv". Der er et firma ved navn Sun Classics, som rent faktisk har lavet en serie utroligt rædsomme film, baseret fuldstændigt på research omkring, hvad de mener, folk gerne vil se. Det samme sker stort set allerede, når film bliver vist til previews. Bagefter kommer researchmanden hen og spørger hver tilskuer: "Hvordan ville du have foretrukket, at filmen sluttede?" Person-

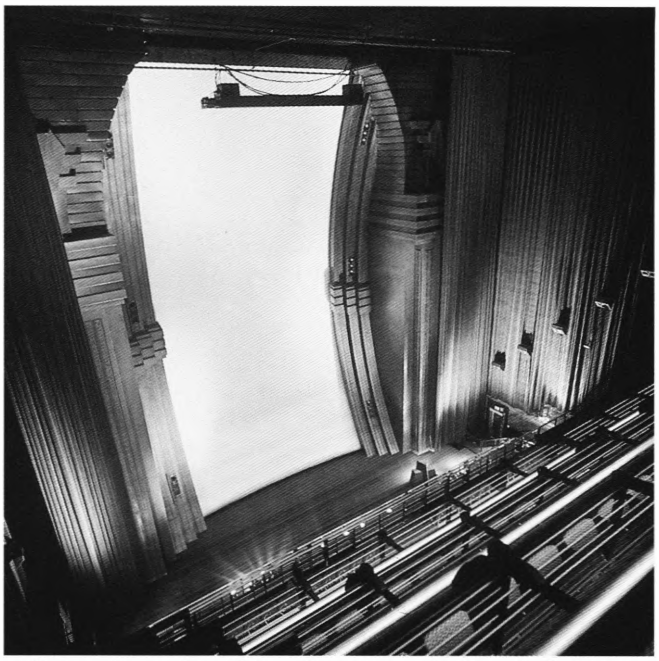
ligt er jeg ligeglad med, hvad tilskuerne ønsker. Det er MIN historie, jeg fortæller den. Hvis tilskuerne ikke kan lide den, så kan de sige det til mig, og hvis de godt kan lide den, så er det på grund af den måde, jeg lavede den på. Ikke fordi de afgjorde, hvordan de helst ville have, at den skulle slutte. Lad dem lave deres egen forbandede film, hvis de vil bestemme, hvordan den skal slutte.

– Men du efterlyste tidligere en moralsk holdning i film. Ville det så netop ikke være en styrke at kunne vise forskellige konsekvenser af en situation, alt efter hvilket valg tilskueren foretager?

– Det er der ingen tvivl om. Men spørgsmålet er: Når man fortæller en historie, må dens personer på forskellige tidspunkter selv træffe moralske valg. Hvis tilskueren træffer de valg for personerne, så er ideen bag de personer røget ud ad vinduet! Hvis Raskólnikov beslutter ikke at udføre sin forbrydelse i Dostojevskis 'Forbrydelse og Straf', fordi tilskuerne ikke vil have en forbrydelse, hvor helvede er historien så? Jeg er fuldstændig uinteresseret i interaktivt materiale undtagen på CD-Rom, hvor man kan lære noget via et leksikon eller den slags. Jeg synes, at det interaktive område er meget problematisk, når det er bedst. Og når en god interaktiv film er blevet lavet, så send mig et postkort, for det er ikke sket endnu! Du kan ikke adaptere klassikerne, du kan ikke bruge de historier, der allerede er blevet fortalt, for de historier har allesammen en begyndelse, en midte og en slutning. Du er nødt til at finde på helt nye historier, som er skræddersyet til mediet. Og jeg tror, det vil kræve en mængde talent at fortælle tilfredsstillende historier på den måde.

– Hmm, jeg tror, at der er mange talenter i Hollywood. Og på den her måde vil de blive tvunget til at finde på nogle helt nye historier. Det lyder da udmærket!

Tak til Peder Pedersen, Nina Heinola, Ellen Houmøller og Victoria Stratton.



The Theater of Time, den tredie af biograferne i Douglas Trumbulls Showscan-trilogi Secret of the Luxor Pyramid (1993), der kan opleves i Luxor Hotellet i Las Vegas. Det lodrette lærred er syv etager højt og viser 70mm-film med 60 billeder i sekundet, hvilket gør, at tilskueren opfatter billederne som tredimensionale. Showscan er fornyligt blevet kombineret med Imax under navnet ShowMax.

JOE DANTE FILMOGRAFI

(instruktion af biografffilm, hvis intet andet er nævnt):

The Movie Orgy (antologifilm, 1975)

Street Girls (skuespiller, 1975)

Hollywood Boulevard (co-instruktion, 1976)

Cannonball (skuespiller, 1976)

Piranha/Rædsler i dybet (1978)

Rock 'n' Roll High School (co-manuskript + ukrediteret co-instruktion, 1979)

The Howling/Varulve (1980)

Eating Raoul/En på panden (skuespiller, 1982)

Police Squad (tv-serie, 1982): Afsnittene "Testimony of Evil" + "Ring of Fear"

More Police Squad/Politi patruljen 2 (videosammenklip af afsnit fra tv-serien "Police Squad", 1982)

Twiligt Zone – The Movie/På grænsen til det ukendte (1983): Episoden "It's a Good Life"

Gremlins (1984)

Explorers/På opdagelse i rummet (1985)

The Twilight Zone (tv-serie, 1985): Episoden "The Shadow Man" Amazing Stories (tv-serie, 1985-86): Episoderne "The Greibble" + "Boo!"

Amazon Women on the Moon/Fis i flimmeren (co-instruktion, 1987)

Innerspace/Min mikro-makker (1987)

The 'burbs/Nabokrigen (1989)

Gremlins 2: The New Batch/Gremlins 2: Det nye kuld (1990)

Eerie Indiana/Spøgelsesbyen Eerie (tv-serie, 1991): Instruktion af pilot-episoden + "The Retainer" + "The Loosers" + "The Hole in the Head Gang"; skuespiller i den geniale slutepisode "Reality Takes a Holiday"

Sleepwalkers/Søvngængerne (skuespiller, 1992)

Matinee/Panik premiere (1993)

Beverly Hills Cop III/Frækkere end politiet tillader III (skuespiller, 1994)

The Silence of the Hams [sic] (skuespiller, 1994)

Runaway Daughters (tv-film, 1994)

The Osiris Chronicles (tv-pilot, 1996)

Desuden klipper på film som *Big Bad Mama* (1974), *Death Race 2000* (1975), *Tidal Wave* (1975), *Jackson County Jail* (1976), *Grand Theft Auto* (1977), *I Never Promised You a Rosegarden* (1977), *Starcrash* (1979) og *Tex* (1982), samt på flere af sine egne film.

ET OVERDÅDIGT UDBUD

Natfilmfestivalen 1996 havde et overdådigt udbud: 144 film fordelt på 9 dage i København med et barberet repertoire vest for Storebælt over 4 dage. Størstedelen af titlerne nåede rettidigt frem. De fleste kommer aldrig i dansk biografdistribution.

Natfilmfestivalen har faktisk skummet fløden af det sidste års både små og store festivaler på den vestlige halvkugle. Det blev i praksis overkill. De fleste tilskuere nåede kun færten af mesterværkerne, for der var rigeligt opreklameret kitsch at spilde tiden med.

I vor alment fremadskridende, vanedannende amerikanisering, er det irriterende at kataloget oversatte næsten samtlige *ikke* biografsatte titler til engelsk uden at anføre originaltitel (som det dog ellers er kutyme i festivalkataloger – jvf. den herhjemme cirkulerende Göteborg festivalavis). Fremefter bør man nok kun bibeholde engelsksprogede titler på originaltitler af engelsksproget oprindelse, der ikke kommer til landet; beholde den danske titel på forpremierer, anføre en oversat dansk titel på alle ikke engelsksprogede film, samt originaltitlen (selvom den kommer til at forekomme i fonetisk transskription) i credit-noteapparatet. Sprogforbistringen førte umotiveret til bibeholdelse af enkelte originaltitler på fremmedsprog såsom: *Une femme francaise* og *Sin remitente* (dvs 'uden afsender'). Men kataloget var så godt som fejlfrit, med glimrende faktuelle opsummeringer og creditoplysninger, hvor man heldigvis huskede at anføre produktionsår.

Dokumentarisme

Kataloget var fornuftigt opdelt i blokke, hvor Filmmuseet koncentrerede sig om visninger af de vigtigste Orson Welles-film. Biograferne supplerede med nye dokumentarfilm om geniet, bl.a. den formidable *Orson Welles: The One-Man Band* og den mere traditionelt snakkesalige TV film *The Battle over Citizen Kane* fra PBS-serien *The American Experience* (1995 – research James Naremore). Der var for mange ligegyldige biografiske vidneudsagn, men man fik god indsigt i Orson Welles' uforskammede udlevering af Hearsts samleverske filmskuespillerinden Marion Davies, som Hearst gjorde til kostumefilmstjerne i sit eget produktionsselskab Cosmopolitan (fra 1919) og hun havde faktisk store evner for komedien. O.W. forvandlede hende som bekendt til den helt inkompetente sanglærke Susan Alexander med eget operahus i *Citizen Kane*.

Desværre måtte vi undvære det katalogsatte *Don Quixote*-fragment (116 min) malabarisk indsamlet og redigeret siden 1989 af Jess Franco og Patxi Irigoyen. *Don Quixote* blev financieret af Welles selv på hans mange rejser rundt i verden som birolleskuespiller i perioden 1955-69, skrinlagt på stedet i diverse faser, men vedvarende med den mexicanske skuespiller Francisco Reiguera som D.Q. og Akim Tamiroff om Sancho Panza. Projektet har primært sin basis i O.W.s mærkeligt rodede kortfilmprojekt *Around the World with Orson Welles*, hvor et helt afsnit fra 1955 med bl.a. Kenneth Tynan, er tilegnet *The Bullfight*. Jess Franco var assistent på Welles' *Falstaff* (1966) og har siden 1959 fungeret som instruktør af småsnuskede gysere og pornofilm, der ejendommeligt nok har givet ham kultstatus. Kun een italiensk producent har nægtet at udlevere vigtige sekvenser, hvor D.Q. i moderne tid bekæmper lærredet i en drive in-biograf. Redigeringen af det øvrige materiale udsendtes i anledning af Expo i Sevilla 1992, med Welles' coproducent Oja Kodars velsignelse. Hun har senere fortrudt, hvorved filmen kun måtte vises på video i Danmark og den nåede aldrig frem.

En grundig tysk ZDF-dokumentarfilm om sangerindefænomenet Nico (*Nico Icon* af Susan Ofteringer 1995) gav uventet mange filmhistorisk interessante oplysninger. Den græske producent og filmskaber Nico Papatakis har ført hende fra modeverdenen til filmverdenen og resulteret i hendes navneskift fra Christa Päffgen. Hun blev bemærket i Fellinis *La dolce Vita* (1960). Musikclipet "I Am not Saving that I I Love You" (1965) forårsagede forbindelsen til Andy Warhol og Paul Morrissey, (*The Chelsea Girls* 1966), som tillige medførte stiftelsen af The Velvet Underground, hvor hun endnu ikke turde manifestere sig som amerikansk sangerinde. Det skulle der åbenbart en Jim Morrison til, der var lige så stofafhængig som hun selv. Hun har været femme fatale for en stor del centrale mænd i rockverdenen og har fået en søn (Ari Boulanger) med Alain Delon, der imidlertid ikke vil kendes ved sønnen. 1970 figurerer hun i samspil med den neurotiske franske instruktør Philippe Garel bl.a. (*La cicatrice intérieure*). 1988 døde hun af hjerneblødning knap 50 år gammel.

Hun var en permanent fascinerende, uforløst 60er-figur; Denne dokumentarfilm var virkelig researchet grundigt og har været kræsen angående de personlige udsagn.

Et anderledes Amerika

Det er ikke hos de såkaldte Hollywood independents, man skal finde det anderledes Amerika. De kæmper faktisk indædt for at blive etablerede og antyder nu kun sjældent udvidelsesmuligheder for den kommercielle film. Området forekommer næsten udtømt indenfor splatter og ligeledes med sex (i alle tilfælde efter *Show Girls*). Det er de intellektuelle/europæisk inspirerede konversationsstykker, som oftest produceret i New York, der i dag forekommer anderledes. Henry Jaglom har for Rainbow Productions (der har Orson Welles i sit logo) lavet en typisk nostalgisk new yorker-film *Last Summer in the Hamptons* (1995) omkring skuespillerinden Viveca Lindfors, der døde samme år. Jagloms kone Victoria Foyt spiller en forskruet filmskuespillerinde, der forsøger at bevæge sig ind i den familiære teaterklike og sommerskole omkring Viveca Lindfors, hvor en del implicerede faktisk blot spiller sig selv – særlig bemærkelsesværdig er forfatteren Jon Robin Baitz. Det ville være ganske interessant om Natfilmfestivalen kunne spore Jagloms private party-film *Some One to Love* fra 1987, hvor man for sidste gang ser Orson Welles (i samspil med både Jaglom og Oja Kodar).



René og Maria ved frugtvognen i Mikhail Kalatozovs 'I am Cuba' (64).

Snakkesalighed og en direkte europæisk indfaldsvinkel kan ses i Whit Stillmans *Barcelona* (1994). Skønt den udspiller sig under koldkrigen og anvender parret fra gennembruddet *Metropolitan* (1990) Taylor Nichols og Chris Eigeman, kommer den ikke udover amerikansk mindreværd og kontaktløshed i Europa. Alan Rudolph har fået en mindre visuelt prægnant afløser! *Search and Destroy* (1994) af billedkunstneren David Salle var imødeset med særlig spænding. Den forkommer blot som Martin Scorseses halvhjertede forsøg på som producent at anbringe en billedkunstner i et andet medium og ved sit navn skovle diverse stjerner ind i ret umulige roller (Dennis Hopper, Rosanna Arquette, Christopher Walken, John Turtorp og Friffin Dunne) efter et teaterstykke af Howard Korder, hvor Griffin Dunne viderefører sin rolle fra teaterscenen, med mange mindelser om Scorseses *After Hours*. Det er forbavsende at en billedkunstner fuldstændig svigter i filmens æstetiske udformning. Filmen mangler simpelthen gennemført stil.

Rusland

Det nye Rusland bragte ingen åbenbaringer. Derimod faldt der mange historiske brikker på plads ved visningen af Mikhail Kalatozovs russisk-cubanske *Soy Cuba/Ja, Kuba* produceret i 1964, lagt på is i Sovjet og relanceret med succes af Milestone Film i USA (!), 1995.

Filmen er en af de mange hyldester til revolutionen på Cuba fra inviterede internationale kommunistsympatiserende instruktører, man mente kunne blive inspirationskilder for de unge cubanske instruktører. I den anledning kom bl.a. Joris Ivens, Agnès Varda, Chris Marker, Theodor Christensen til øen. *Sov Cubas* manuskript af Jevgeni Jevtuchenko og Enrique Pinéda Barnet er patetisk besværgende som Dziga Vertovs *3 sange om Lenin* og *1/6 af jorden* – i henført Walt Whitman tradition. Handlingsplan er der ikke meget af, men Sergej Urusjevskis fotografering er simpelthen uovertruffen. Det kan kun kaldes hjernedød adfærd, at lade filmen cirkulere i – en ganske udmærket – 16 mm kopi. Ikke nok med det fik vi den i russisk dubbed version, over spansk tale med engelske undertekster.

Det ville gøre enhver anden film parodisk. Utroligt er det, at *Soy Cuba* alligevel har gennemslagskraft. Urusjevski er som Sergei Eisensteins fotograf Edouard Tisse, vildt besat af eksotismens fascination, som man kan opleve det i fragmentet *Que viva Mexico* (1931-33). I udsøgte grafiske virkninger overgår Urusjevski sin forgænger. Tisse holdt sig i stramme statuariske kompositioner. Urusjevski evner med letvægtsudstyret at ændre og opnå perfekte kompositioner, selv i hidsige skævvinklede kameraforløb, hvor vekslende brændvidder – ofte vidvinkel, bidrager til den impulsive, ekspressive dynamik.

Hrutsjov-regimet oplevede en intensiveret genopliven af Eisensteinsk formalisme ved samarbejdet mellem Mikhail Kalatozov og Sergej Urusjevski, Det kulminerer og ophører med netop *Soy Cuba*. Kalatozov havde altid repræsenteret en udfordring. Stalinregimet udhævede hans fantastiske semidokumentariske debut *Salt til Svanetien* (1930 *Sol Svanetii* – foto Kalatozovv og M. Gegelashivili) som klassefjendsk, formalistisk pessimisme. Den er en æstetisk eksperimenterende gennemkomponeret hyldest til kommunismen, der bryder vej via femårsplanen til et isoleret kaukasisk middelaldersamfund. Under krigen lavede han efter en totalforbudt film, (1932) nogenlunde korrekte Stalinfilm.

Hans farvefilm *Tre mand på en tømmerflåde* (1954) forekommer æstetisk dæmpet (foto: Mark Magidson), men er immervæk det mest åbenlyse angreb på bureaukratismen i Stalinperioden. Først i 1956 forenedes Urusjevski og Kalatozov på *Pervyj esjelon* (Det første tog), der førte til begges gennembrud på verdensplan med *Tranerne flyver forbi* (1957).

Urusjevski (1908-73) blev berømt som dynamisk frontfotograf under II Verdenskrig. Han kom helskindet igennem den socialistiske realisme under Donskoj, Pudovkin og Raizman for at kunne slippe tøjlerne til det kreative fotografi i samarbejdet med Kalatozov, som i USSR kulminerede med det sibirske/lyriske billedorgie *Brevet som aldrig blev afsendt* (1960).

Sov Cuba er som T*ranerne flyver forbi* og *Brevet som aldrig blev afsendt* i sort/hvid. Filmen indledes med en indflyvning over øen, der er filtersat således, at palmekronerne reflekterer i hvidt pur. Derpå introduceres Cubas egen stemme; den lyriske kommentar ledsages af en idyllisk bådindsejling hen mod et kors, der repræsenterer Columbus' tanker om et himmerige på jorden. Efter denne prolog springes kontrastfuldt til Havanas dekadence, som sætter rigtig gang i den fotografiske kreativitet. Et modeshow i det fri på en skyskraber; fra vippen, durk igennem svømmepølen, via, et par negersangere til tre drikkende hvide dekadente amerikanere i interiør, igang med at forføre de lokale negerskønheder. Parallelt vises idylliserende sider af det jævne folk i Havanas gader, som koncentrerer sig om gadehandleren René og hans kæreste Maria. Renés giftetanker konkretiseres ved et vidvinkelklip af en spansk barokkirke. At Maria ikke er slet så seriøs, demonstreres ved hendes opdukken hos de rige amerikanere. Hun hvirvles ind i en heftig lysten dans, der udvikler sig til erotisk besættelse og ligefrem kulminerer i en slags kultisk musical. Den værste flanør udser sig Maria og vil med hende hjem for at købe krucifikser. De kører i taxa ud til fattigkvarteret, som har visuelle ligheder med samtidens ekspressive polske krigsfilm: en skæv og smadret lygte i øvre forgrund og en dekorativ hærget kirke i baggrunden.

Den stakkels René kommer hjem og fortvivler over situationens håbløshed. Bedre står det ikke til på landet, hvor fæstebonden Pedro passer sine sukkerplanter, hvis blade emmer af hvidt lumen, intensivere end prologens palmekroner, på baggrund af de smukkeste cumulusskyer i et klart himmelhvælv, som vi skal helt tilbage til Sjöbergs *Himlaspelet* (Gösta Roosling/Gunnar Fischer) for at finde mage. Dette afsnit er fortrinsvis statuarisk, indtil señor a Costa meddeler Pedro, at han har solgt sine marker til United Fruit. Pedro sender de unge til fest i byen og afbrænder i virkelig indædte skævvinkler sin mark og sit hjem. Så kommer vi i filmens midte til løsningsmodellerne fra byen, repræsenteret af de hvide revolutionære, som senere ædelt knyttes til Havanas Universitet. Ved en drive-in forestilling, der viser Batista i galla, kastes spontant Molotovcocktails mod lærredet og spejlingen går bogstaveligt talt op i luer, mens bilerne farer bort. En af sabotørerne Enrique beskytter den søde Gloria fra at blive forulempet af amerikanske marinere i Havana. En brudekjoleforretning i baggrunden implicerer, at der kunne blive et godt par ud af dem. Dette er oplægget til det ultimative grafiske orgie for bevægeligt kamera og vekslende brændvidder i den sort hvide films historie! Det bevægelige kamera følger Enrique fra rygtet om Castros drab i Oriante, der spredes på udkastede løbesedler. Enrique, støttet af Lenins "The State and Revolution", sætter sig i spidsen, for at overbevise studenterne om, at Castro er med partisanerne i Sierra Maestra. Efter at have stået i positur til José Martis statue, fører Enrique studenterne ad universitets klassiske trappe imod Batistastyrets vandkanoner med en fremstrakt død fredsdue. Kan denne sekvens ikke stå mål med Odessatrappesekvensen i *Patjomkin*, kan Enriques begravelsesprocession så rigeligt stå mål med matrosen Vakulintjuks lit de parade i samme. Kameraet svæver højt op i gylden med ultra vidvinkel og kisten i centrum, bevæger sig forbi diverse jernespalierer og svinger til højre ind i en bygningsgang, hvor mænd ved borde fabrikerer bomber til revolutionen til venstre og to mænd foran det stadigt bevægelige kamera, løber igennem til den modsatte balkon for at fæstne det fri Cubas flag, hvorpå kameraet svæver ud over gyden på den anden side, for atter at fange begravelsestoget. Hvordan det er optaget, er der ingen der begriber.

Sidste afsnit som skildrer partisanernes gode forhold til de lokale beboere i Sierra Maestra, med den stedse gjaldende Radio Rebelde, må nødvendigvis forekomme noget mat. Den fri bonde og familjefar Mariano indser nødvendigheden i at følge partisanerne og selv i kamp mod Batista og amerikanerne, erobre sig et våben.

Kalatozov blev bitter over den manglende internationale reaktion på *Soy Cuba* og lavede derefter kun den ret ligegyldige underholdningsfilm om Nobile-ekspeditionen *Det røde telt* (1969).

Urusjevski blev isoleret i Kirgisien, hvor han debuterede som instruktør for Mosfilm med en ligeså formalistisk manieret Djengis Ajtmatov-filmatisering i farver *Pasgængeren* (1968), som tillige nåede Danmark og indviede Kino Kosmos 1977. Han sluttede sin karriere 1973 i ubemærkethed med en film om Sergej Yesenin.

Balkan

Det var udelukkende pligtfølelse, der fik mig til at se Theo Angelopoulos' film om krigen i ex-Jugoslavien *Odysseus' blik* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995). Det er en rigtig festivalfilm, tilegnet Gian Maria Volonté. Harvey Keitel som filminstruktør, rejser impulsivt og rådvildt rundt og søger efter tre bortkomne spoler fra brødrene Manakia (der fungerede som lejlighedsdokumentarister på hele Balkan fra 1905-54). Det gør han næsten ligeså patetisk som Rüdiger Vogler, der roder rundt efter lyd i Wenders' *Lisbon Story*

(1994). Rejsen, der består af smukke disede, grålellerede billeder, har selvfølgelig visse berøringspunkter med "Odyseen". Det bliver helt slemt da han møder Erland Josefson som filmarkivbestyrer i et udbombet Sarajevo. På en del af rejsen ledsages Keitel af en radbrækket Leninstatue, som er opkøbt af en tysk millionær. Hvis emnet ikke var så alvorligt, ville de fleste få sig et billigt grin. *Vukovar poste restante* (1994) af ex-jugoslaveren Bobo Draskovic er langt mere vedkommende.

Den er lavet med selve krigen som baggrund og formidler tillige sit budskab med en al for stor patos. Der må gribes til Mozart og metaforer fra partisanfilmene – den væbnede soldat konfronteret med en blomsterstængel – for at man som fiktion, i næsten dokumentariske rammer, kan skildre Vukovars totale ødelæggelse.

Japan

Japan var ialt repræsentere med 22 titler og dermed det største filmtilbud.

Den vigtigste *Maborosi no hikari* (1995) kom som ekstragevinst fra Tromsøfestivalen og er intet mindre end et hovedværk indenfor den nyere film. Det drejer sig om en moden debutfilm af Hirokazu Kore-Eda, der imidlertid kun nærmer sig midten af 30erne.

Den er lavet som eneste biografffilm af det nystiftede TV-produktionsselskab TV Man Union. Ingen film kan egne sig mindre til TV. De fleste billeder er mørke, i mange kan man knap nok skelne menneskenes konturer. Der er næsten ingen nærbilleder og farverne er ekstremt dæmpede. Netop denne totale mangel på medfølelseskonventioner, vi er flasket op med af amerikansk tradition gør filmen mere end fascinerende. Man skal ligefrem arbejde for tilegnelsen og det er et arbejde der lønner sig. Titlen angiver som *Den grønne stråle* (Rohmer) en slags forklarelsens lys. Den kvindelige hovedperson Yumiko, spillet som debutant af en af Japans førende fotomodeller (Maiku Esumi), har mistet sin bedstemor som barn, mister pludselig sin mand, der af uforklarlige årsager begår selvmord og står så tilbage som enlig mor i Osaka. Ægteskabssituationen gives i blot tre intensive sekvenser (hvor hun bl.a kigger ind til manden på sin arbejdsplads, sidder med ham på en dødssyg kaffebar – modtager et tematisk nøgleknippe). Uvantheden ved situationsskildringerne, intensiveres ved den næsten fraværende underlægningsmusik og fokusering på forskellige lyde, som vægtes ganske radikalt anderledes end 'virkelighedens' lyde. Politiet meddeler hende pludselig 'at han var så splittet ad, at hun ikke ville kunne genkende ham alligevel' – for derpå at forsøge at meddele hende, at hendes mand har begået selvmord. Ingen traditionel begravelsessekvens følger. Hun bryder op i sin apati til en ø og forsøger langsomt at opbygge et nyt liv. Det er utroligt, at en film, der faktisk på handlingsplan antyder så grumme mange bånd til melodramaet, er fortalt med så gennemført 'verfremdung'. Eksperimentet lykkes i mine øjne perfekt. Posthusteatret blev så fascineret af filmen, at de har planer om at sætte den i distribution. Juzo Itami har lavet en optimistisk film om at dø *Daibyonin* (1993), der ikke står tilbage for Bob Fosses *All that Jazz* (1979). Anledningen var, at Itami var blevet slået til plukfisk af yakuzaen efter premieren på *Mimbo no onna* (*Gangsterpigen* 1992). *Daibyonin* veksler mellem soapopera, hvor en komponist har kræft og opsøges af sin hengivne kone som ligeledes lider af sygdommen og hovedhandlingstråden, hvor filminstruktøren (Rentaro Mikuni) også rammes af sygdommen. Virkelighed og film glider sammen med ret gnistrende sammenstød samt en nådeløs alvidende fortællers nedtælling fra 365 dage til 0. På begge planer forenes parterne til "Save the Last Dance for Me". Der er kostelige sammenstød mellem plat vulgaritet og patos, som også yder referencer til Kurosawas film om samme emne *Ikiru* (1951). Samtidig er den et effektivt debatindlæg mod lægernes umenneskelige behandlingsprogrammer.

Alt i alt var det japanske udbud seværdigt. Jeg har dog stadig svært ved at se det store stilistiske geni hos Seijun Suzuki, som Kim Foss ydede en hel særrække på 6 film. Hidtil har vi kun i Danmark kunnet se *Tokyo Drifter (Tokyo nagaremo*



Fra 'Tokyo Drifter' (66).

1966), men kun som købevideo via Husets Biograf under titlen *Mannen från Tokyo.*

Natfilmfestivalen er hermed rost for sit filmvalg, men den skal ikke roses for sin afvikling. Den har stadig samme problemer som var endnu mere udpræget for Filmværkstedsfestivallerne, hvor katalogsiden altid er i top, men afviklingen præget af tilfældigheder. Biografernes engagement kan ligge på et lille sted, fordi de simpelthen ikke vidste, hvad de skulle vise, selvom nogle biografer sikkert er glade for at ikke skulle bruge tid på at planlægge programfladen. Det kan jeg nu næppe tro gælder de tilknyttede Art Cinemas (Posthusteatret, Husets Biograf, Gloria og Vester Vov Vov). Det er nok ikke ingen god idé at filmene placeres fra centralt hold, men at man lader biograferne være medbestemmende fra starten. Biografernes engagement er ligesom mere indbygget i modellen fra Copenhagen Film Festival, der bla er etableret af Filmbranchens Samarbejds- og Ideudvalg. Derfra ville det nok være utænkeligt, at man lod en 16mm cinemascopekopi havne i Paladsbiograferne. Hvorfor ikke simpelthen fjerne Natfilmfestivalens ikke biografsatte film fra de store centrumbiografer og gøre det til en virkelig engageret festival for de få tilbageværende Artcimemas og så overlade forpremiererne til de store centrumsbiografer.

Skismaet vil blive ganske iøjnefaldende, når det nye Filmhus åbner. Hvis man ikke sadler om i vadestedet vil sådanne festivaler, der jo må blive styret fra Huset, fuldstændig overlade de gamle artcinemas til en ganske ufortjent, men sikker død.

Carl Nørrested

SPÆNDENDE SERIER

Nationalmuseet har en glimrende, lille biograf, der anvendes til diskussioner, til teaterarrangementer, til oplysende filmkørsler, og ind imellem til små festivaler med fjerne, eksotiske film, som aldrig ville få en chance i de øvrige danske biografer. I slutningen januar præsenterede museet koeanske nybølgefilm, og i slutningen af marts og en uge ind i april var der mongolske film på programmet.

Koreanske film

Korea, der var koloniseret af Japan i årene 1910-45, begyndte så småt at producere film i 20'erne, men japanernes censur- og forbudslove fik mange instruktører til at flygte til Shanghai i Kina.

Fra 1938-54 skete der næsten intet indenfor Koreas filmproduktion, men da krigen var ovre, fejrede man befrielsen ved for tredie gang at indspille alle koreanernes yndlingsfilm, *Historien om Ch'unghyang*, der tidligere var lavet af Yun Paegnam i 1923 som Koreas første spillefilm – og i 1935 af Yi Myongu som Koreas første lydspillefilm.

I slutningen af 50'erne begyndte koreanske film at dukke op ved asiatiske og europæiske filmfestivaler, men da militærstyret regulerede filmproduktionen meget stramt, skulle der gå mange år, før de koreanske film blev interessante og engagerede.

I slutningen af 70'erne voksede folkets utilfredshed med regimet, og i oktober '79 blev præsident Pak myrdet; i maj '80 demonstrerede studenterne med støtte fra befolkningen, hæren blev sat ind mod urolighederne, og flere hundrede mennesker omkom. Først i '93 blev det første demokratiske valg afholdt i Sydkorea. På trods af disse vanskelige forhold spirede en ny bølge frem indenfor koreansk filmproduktion, og således er nu en del af Koreas samlede produktion, der er på 90 film årligt, af interesse for de internationale filmfestivaler.

I '93 så jeg i Torinos Ungdomsfilmfestival Pak Hysongs debutfilm, *Den første kærlighed*, og blev begejstret. Instruktøren brugte en hel utraditionel fortællestil og blandede tegneserieeffekter ind i filmen, så ikke bare tilskuerne men også den unge, forelskede heltinde tydeligt blev gjort opmærksom på, at dette bare var film.

I september '95 kunne vi i Danmark se *Hvorfor drog Bidhi-Dharma mod øst?* af Ba Yong-Kyu. Det var en stor oplevelse at følge den lille buddhistiske drengs kamp for at forstå naturens balance mellem liv og død ude i de øde bjerge, hvor han er tilknyttet et Zen-kloster med kun een eneste munk som læremester.

På Nationalmuseet præsenteredes en vovet ægteskabskomedie, *Historien om et ægteskab* af debutanten Kim Ui-Seok. Hvad der i starten lignede en halvpornografisk film viste sig at være en seriøs skildring af forholdet mellem mand og kvinde i det moderne Seoul. Filmen er en af de største succes'er i Korea i nyere tid, og den har skabt en hel ny genre: Sex-krigs-komedien. Mange koreanske tilskuere, der havde taget deres børn med til forestillingen, flygtede midtvejs i filmen.

Museet viste desuden to film af Koreas gamle mesterinstruktør, Im Kwon-Taek, der har været igang siden '62 og har været så flittig, at hans produktion af spillefilm nærmer sig de hundrede. Inspireret af Kinas nye instruktører begyndte Im Kwon-Taek i 80'erne af lave troværdige og realistiske dramaer som fx *Flammernes datter* (83): En redaktør af et moderne magasin opdager, at hans mor, som han ikke har set i årevis, er en magtfuld shaman, og at han selv har arvet hendes magiske evner. I sin søgen efter moderen rejser han ud til sin fødeø, men dette giver ham alvorlige problemer med sin kone, der er nyomvendt kristen. Da deres lille søn bliver syg, nægter hun at tro på, at denne sygdom kan have noget med de nedarvede kræfter at gøre, og familien går i opløsning.

Denne film gjorde mig nysgerrig efter at vide mere om Koreas kultur og traditionelle religion og efter at se mere fra Im Kwon-Taeks hånd. Og hans næste film, *Sopyonje* (93), var endnu mere fascinerende. Den beretter om en speciel slags folkesang 'Pansori', som med sine guturale og skrigende lyde aldrig vil kunne blive populær hos os. 'Pansori' har øjensynligt været af stor kulturel betydning i det traditionelle Korea, men er i dag praktisk taget forsvundet. Filmen beretter om en kunstner, der drager rundt i landet med sine to elever og optræder med pansori-sang. Mange år senere forsøger drengen – nu en mand – at finde sin 'søster', og gennem talrige flashbacks præsenteres vi for et bevægende drama.

Vejen til Buddha af Jang Sun Woo er tilsyneladende en historie om en ung dreng, der rejser gennem landet for at finde sin forsvundne mor. Han møder undervejs mange forskellige slags mennesker, der tilbyder ham venskab og kærlighed, men han forlader dem alle for at søge videre. Originaltitlen *Hwaomkyung* antyder imidlertid, at historien er en opdateret version af Sutras historie fra Avatamsaka Sutra, et buddhistisk skrift fra det 5. årh. f. Kr. Ved at rejse gennem mange år udvikler drengen sig åndeligt, så han til sidst kan opnå adgang til Nirvana.

Kun een af de præsenterede film havde et politisk indhold, nemlig Park Kwang Sus *Til den stjerneklare ø* (93). Under Koreakrigen led mange under landets deling og ønskede en genforening. Handlingen udspilles på en lille ø nær 28. breddegrad, som markerer adskillelsen af de to lande. Militæret vælger at prøve indbyggernes loyalitet overfor Sydkoreas regering og spiller dem et dødeligt puds. Handlingen udspilles via flashbacks: En tidligere beboer er kommet hjem på besøg, og glimtvis skabes i hans erindring et uhyggeligt billede af en meningsløs tragedie. Fra filmens start ved man, at noget forfærdeligt er sket tidligere, og i løbet af fortællingen spidser situationen til – og på trods af at vi ved, at tragedien kommer, giver det alligevel een et veritabelt chok, når det sker til sidst. En mesterlig instruktør, der kan bruge sit materiale meget fornemt – ham ville vi godt se mere til, mon ikke Filmmuseet kunne overtales til at følge op?

Mongolske film

Det var ikke mange danskere, der opdagede, at Nationalmuseet spillede mongolske film i marts-april lige op til lukningen af den store udstilling om mongolernes verden. De seks film blev kun vist een gang hver, og pressen blev ikke informe-

ret om kørslerne. Det er virkelige ærgerligt at gå glip at så spændende film, for det er 'now-or-never!', idet flere af filmene var så slidte, at de konstant knækkede – en enkelt kunne end ikke køres til ende.

De fleste af filmene var fra de senere år – efter uafhængigheden fra Sovjetunionen og lavet af unge, selvstændige instruktører. Men Ilya Traubergs *Son of Mongolia* (36) var også med som Mongoliets første film.

Da Mongoliet på det nærmeste var koloniseret af Sovjetunionen op til kommunismens fald i '90, er regionens filmproduktion i høj grad præget af russiske temaer, russiske forbud og russiske filmuddannelser. I '45 lavede en russer Mongoliets første historiske film, *Knights of the Steppe*, med manuskript af den mongolske forfatter Rinchin. På det tidspunkt dominerede Stalin enhver form for kultur i hele sit store rige, så man kan undre sig over, at denne film, der hylder de stærke mongolske krigere, som i 1600-tallet kæmpede til døden for frihed og uafhængighed, kunne slippe gennem censuren.

I 1600-tallet splittedes det mongolske rige op i flere dele og kom til at stå under manchuernes styre; religiøst forblev een del af landet ledet af traditionel Shamanisme og en anden del af Tibetansk Buddhisme. Adskillige af Mongoliets historiske film fortæller om disse sørgelige tider med klanfejder, levende Buddhaer og kinesiske invasiontropper. Og hvis man ikke er inde i Mongoliets historie, kan man godt føle sig i vildrede med disse film. Man kan komme til at kede sig – uanset hvor flot filmen så end er – hvilket jeg også gjorde under Zerendors og Sharavdorsh' 2½ time lange *A Saint in a Turbulent Age* (92).

Mongoliets største instruktør hedder D. Baljinnyam, og han har bl.a. lavet *Queen Mandukhai* (89) og *By the Power of the Eternal Sky* (92), der begge hører til i den historiske genre. Der var desværre ingen af Baljinnyams film med i Nationalmuseets serie. Til gengæld var den russiske periode repræsenteret ved R. Dorshpalams film *Mirage above the Gobi-dessert* (80). Denne fortæller om en ung nyuddannet lærer, der ansættes som skoleinspektør langt ude i Gobi-ørkenen. Han får tildelt en filthytte og et kontor og bruger så den lange sommer til at prøve at lære miljøet at kende. Vi der alt dette mærkelige med hans øjne og følger spændt hans første forsøg på at erobre den eneste smukke, unge kvinde i byen. Instruktøren tager sig god tid til og bruger megen humor på skildringen af dette kultursammenstød.

Tre af filmene repræsenterede Mongoliets nye bølge fra '91. Og to af disse havde et barn i hovedrollen. Den ene, *Shackles*, af N. Uranchimeg er stilistisk beslægtet med italiensk neorealisme og foregår blandt hjemløse drenge i en storby. En 10-11 års dreng løber hjemmefra, da hans mor har giftet sig med en ny mand. Drengen lever af at hjælpe en professionel tyvebande med at bryde ind i højhuslejligheder. Da han træffer en ældre lama, får han et andet syn på tilværelsen og prøver at leve et bedre liv i pagt med Buddhismen, men tyvebanden vil ikke acceptere hans frigørelsesforsøg. Det var en stærk oplevelse at se denne film, der vel er for voldelig, til at nogen tør købe den?

Nationalmuseets lille præsentation har givet smag for mere, for det er tydeligt at se, at de har noget på hjerte og kunstnere, der evner at vise os deres betagende, smukke stepper, så vi lever med i deres verden.

Karen Hammer



Herover: Fra 'Historien om et ægteskab'. Herunder: Fra den koreanske film 'Vejen til Buddha', der er en opdateret version af af Sutras historie fra Avatamsaka Sutra, et buddhistisk skrift fra det 5. årh. f.Kr.



RECEPTIONSHISTORIE

De nye ret amerikansk styrede tiltag i filmhistorisk forskning har udgangspunkt i bred kulturel receptionsteori og går i værkanalyse over mod de ikke-narretive film (primært travelogues før documentarybevægelsen). Det kan spores i værkvalgene til de trendsættende festivaller i Pordenone og Bologna. Var Corinna Müllers "Frühe Deutsche Kinematographie" forsøget på at afdække det tyske område i dette perspektiv, er Yuri Tsivians "Early cinema in Russia and its Cultural Reception" så afgjort det tilsvarende mht Rusland i perioden 1896-1920. Det får han sågar sin blåstempling på af det amerikanske koryfæ Tom Gunning i et rosende forord, der finder værket intet mindre end banebrydende indenfor receptionsforskning. Der er da heller ikke mange kapitler uden henvisninger til Gunning, Bordwell og Gaudreault... så er man ligesom godt inde i den internationale universitære varme. Men al respekt for "Early Cinema in Russia". Det er et utroligt indviklet område i en nærmest uoverskuelig brydningstid, og der er bestemt ikke en mekanisk uløselig affinitet til Gunnings efterhånden godt tyndslidte byflaneur. I bogen findes mængder af belæg for den russisk kulturelt betingede filmopfattelse mellem 1896 og 1920 – og det i den allerbredeste betydning. Der hældes faktisk heller ikke til den efterhånden næsten uomgængelige "Instinktive/naive" tilskuer. I affiniteten mellem tidens vigtigste litterære retning symbolismen og forskernes nærmest semiotiske tiltag i russisk formalisme, er der righoldige frugtbare tråde direkte til filmen.

Yuri Tsivian vil næsten have det hele med – men glemmer måske nok den russiske futurisme. Han starter konkret i biografernes fysiske udvikling og funktion (lige fra akustik til projektion) og giver en udførlig udredning af filmens tidligste publikum i Rusland. Inden revolutionen oplever Rusland springet til luksusbiografen, hvor bevidstheden "om at gå i biografen" veksler til valget af en hel specifik film, ikke en forestilling. Dette hænger naturligvis sammen med introduktionen af den traditionelle lange handlingsfilm. Stjernekulten i Rusland blev som i Tyskland lanceret med Asta Nielsen.

Alle basiselementer gennemgås i bogens første del, mens bogens andel del gør rede for selve aflæsningen af denne i sandhed kompliceredе "tekst" – og det uden at blive teoretisk tåget. Hvordan film indtager en værkkarakter. Hvordan basale artikulationer etableres. Brownlows påvisning af den "frontale" orientering af det kørende tog, kan med rimelighed iflg. Tsivian betinge samme orientering i skildringen af Anna Kareninas selvmord i den første russiske filmatisering af Tolstojs roman (1914), netop fordi der i romanen slet ikke er belæg for lige netop den orientering. Hun kaster sig imellem togstammerne.

Der antydes ligefrem filmiske "arketyper" og dermed eksistensen af begrebet "filmisk". Det ved Tsivian udmærket, som god semiotiker, at det er ikke rimeligt. Denne sidste del af bogen er den mest fængslende, fordi den immervæk inddrager filmproduktionen. Yuri Tsivian er mærkbart ængstelig for at gentage sin Pordenoneafhandling "Silent Witnesses. Russian Films 1909-19", skrevet sammen med adskillige andre forskere.

Jeg tror faktisk at dette værk havde mistet noget af sin teoretiske tørhed ved at være sammenskrevet med hint.

"Early cinema in Russia" indgår i Routledges store spændende serie om Soviet Cinema, redigeret af Richard Taylor og Ian Christie ("The Film Factory" / "Russian and Soviet Cinema in Document 1896-1939" / "Inside the Film Factory" / "Eisenstein Rediscovered" og "Stalinism and Soviet Cinema".

Carl Nørrested

Yuri Tsivian. **Early Cinema in Russia, Routledge** London/New York 1995. 45 £.

TYSK AFHANDLING OM DANSK FILM

Det er åbenbart permanent vigtigt at gøre opmærksom på den tyske filmforskning, som ofte tager empiriske områder op, der direkte angår den danske film i perioden indtil tonefilmen. Her tages så utraditionelle og uoverskuelige områder, som grundforskning i biografrepertoireplaner, produktions- og distributionshistorie, publikumsevaluering op. Det er altid delstudier i Danmark; der er ikke ressourcer til samlede oversigter. Delstudierne vil ofte være særområder på Københavns Universitet, som i de lykkeligste tilfælde når Filmvidenskabs publikationsrække Sekvens. De når næppe ud over universitetets rammer.

Men Corinna Müllers "Frühe Deutsche Kinematographie" har vi atter et tværgående studie i tysk film, der simpelthen leverer basismateriale til dansk filmforskning. Corinna Müller har i dette doktorværk utroligt bredt fokuseret på udviklingen til den normale spillefilmslængde, hvor Pathé, Oskar Messter og Nordisk Films Kompagni spiller en afgørende rolle. Vægten ligger på Europa, fordi den lange spillefilm i USA blev effektivt modvirket af patentkompagnierne. Nordisks *Den hvide Slavehandel* er her skildret som et symptom af mange og det drejer sig ikke om hvemkom-først-forskning, men et omstændeligt udlagt sammenhængende kompleks af faktorer i samspillet publikum, produktion, udlejning og biografdrift. Det er ganske imponerende, hvad der er gennemgået af basismateriale. Det skal indrømmes, at forfatteren efterlader en nærmest udmattende mængde af litteraturhenvisninger og fodnoter til et meget, meget bredt kulturfelt. Der er øjensynligt kun enkelte ortografiske fejl i de danske betragtninger – såsom *En Rekrut fra 64*, der bliver til *En Rekrut fra 68* – det er da småting.

Corinna Müllers bog er helt uomgængelig læsning for forskere og folk, der er interesserede i den tidlige lange spillefilms udbredelse i Norden. Hun er den eneste, der helt har kunnet gøre mig alle aspekter af det tyske begreb "Monopolfilm" klart. Her spiller Asta Nielsen-filmen *Afgrunden* en afgørende rolle for dette system, via sin gigantiske distributionssucces i Tyskland (Ludwig Gottschalk). *Afgrundens* tyske distributionssucces har haft afgørende betydning for spillefilmsproduktionen i Danmark.

Carl Nørrested

Corinna Müller: **Frühe Deutsche Kinematographie.** Verlag J. B. Meltzwe. 367 sider, 1994. DM 78.

VELVALGT

Den 18. maj 1993 er blevet en institution i dansk samtidshistorie, som datoen for den anden danske EU-afstemning og de voldsomme gadekampe på Nørrebro efter afstemningen. I den nye danske film *Den attende* er valgets afgørende betydning for Danmarks fremtid, samt de konsekvenserne af udfaldet, den symbolske baggrund for historien om tre forskellige mennesker. På denne skæbnesvangre dag når de hver især til et afgørende punkt i deres tilværelse, og da døgnet rinder ud, er deres liv endegyldigt forandrede af tilfældet og deres egne valg. Efter forbillede i film som *Short Cuts* og *Russian Pizza Blues* snor de tre historier sig ud og ind mellem hinanden, og de involverede griber uafvidende ind i de andres liv med drastiske konsekvenser.

Filmen åbner med historien om Ulla, der netop har forladt mand og barn, og på denne dag både skal flytte ind i en kommunalt anvist lejlighed, debutere som jazz-sangerinde i radioen, og helst også nå at deltage i datteren Sarahs 7-års fødselsdagsfest. Alt dette lykkes selvfølgelig ikke, og hun ankommer længe efter, at gæsterne er gået. Den lille pige er naturligvis glad for at se hende, og selvom Ulla må gå igen efter et kort besøg, er der en god stemning mellem dem. Kort efter går Sarah troskyldigt med et par af kvarterets rødder ud for at lege, men de narrer hende med en grov drengestreg, og skræmt fra vid og sans løber hun lige ud foran en bil - alt imens hendes mor er i gang med sin koncert i radioen, og netop har dediceret en fødselsdagssang til hende.

Filmens andet centrum er supersælgeren Michael, der af sit firma får chancen for et kæmpeavancement, hvis han kan sikre en vigtig aftale med et italiensk gigantforetagende. Han griber opgaven an med kirurgisk præcision, og iscenesætter kontraktunderskrivelsen ned til mindste detalje med call-girls og det hele. Undervejs i processen får vi indblik i, hvor fuldstændig indhyllet han er i den kyniske og manipulerende logik, der er hans fags adelsmærke, og hvor stor en pris han selv har betalt for det. Kontraktunderskrivelsen udvikler sig imidlertid anderledes end planlagt, og Michael må tage sine idealer op til revision.



Supersælgeren Michael (Niels Anders Thorn) får hjælp til at revidere sine idealer.

I den sidste historie følger vi Jens, en intelligent og let utilregnelig ung mand, hvis kaotiske følelsesliv har taget magten fra ham, og sendt ham på den lukkede afdeling til observation. Da hans kæreste afslutter deres forhold over telefonen, stikker han af fra hospitalet og kører mod København for at tale med hende. På vejen får han følgeskab af en anden patient, den unge pige Pernille, der tavs har lukket sig inde i sig selv, og verdensfjernt danser rundt på rulleskøjter med "An der schönen blauen Donau" i sin walkman. Undervejs på deres fælles flugt nærmer de to sig gradvist hinanden, skønt Pernille fortsat ikke taler. Kort før de kommer til København løber en lille pige direkte ud foran bilen, og Jens kan ikke undgå at køre hende ned. Flugten intensiveres, og da de kommer til Nørrebro, bliver de ganske uforvarende hvirvlet ind i de voldsomme gadekampe, hvorunder Jens bliver skudt i benet. Han reddes ind i en taxa af sangerinden Ulla, der er på vej til Rigshospitalet, hvor hendes datter ligger voldsomt medtaget efter en trafikulykke....

De tre historier har ikke nogen klokkeren, fælles morale, men der løber en rød tråd gennem hele filmen. Det er billedet af en verden, hvor afstandene mellem mennesker er blevet for store. Så store, at det kræver modige og uselviske handlinger at vinde nærheden og det umiddelbare tilbage - men at det også er muligt, hvis man tør og evner at påtage sig ansvaret for sig selv og andre. Radioer, mobiltelefoner og mediebegivenheder er tilstede over alt i filmen og fungerer som direkte henvisning til overfladiskhed og nærvær på skrømt. Som kontrast hertil står de langt mere konkrete tegn på hengivenhed, der udveksles mellem personerne: Den lille pige lægger ubemærket sin plastic-frø ned i moderens skjortelomme, så hun ikke skal være helt alene, og den indesluttede Pernille sætter sit liv på spil for at redde en blomst, Jens har givet hende.

Collagestilen fungerer godt, med radioens timenyheder som det element, der binder historierne sammen, mens mængden af levende og interessante bipersoner og -situationer giver filmen en frodig fortællestil, der engagerer tilskueren fra start til slut.

Filmens absolut bedste del er historien om Jens og Pernille. Denne del af filmen er holdt i kornet sort/hvid, og optaget med et aldrig stillestående kamera, der kredser utålmodigt omkring personernes ansigter og kroppe. Billedernes hårde kontraster og den abrupte klipning suger tilskueren ind i Jens' hektiske univers, hvor kompromisløshed og sårbarhed kæmper om overtaget. Stilsikkerheden sammen med spillefilmsdebutanten Rasmus Bo-

tofts fremragende, intense spil, lader tilskueren opleve vejen fra indeklemt klaustrofobisk isolation til en befriende åbning mod et andet menneske. Ved at lægge vægten på det ansvar, de to aktivt tager for hinanden i afgørende stunder, træder tematikken om valget tydeligt frem i historien. Historien bliver troværdig ved, at vi er i stand til at følge og forstå deres udvikling i forhold til sig selv og hinanden. Det er vi desværre ikke i de to andre fortællinger. Her synes skæbnen at spille den altafgørende hovedrolle, og personerne i fiktionen sidder helt ude i biografsæderne sammen med tilskuerne, uden mulighed for at gribe ind i deres eget liv. Dette er der i og for sig ikke noget galt i, men det giver historierne en stærkt allegorisk tone, der kolliderer med det personcentrerede fortælleperspektiv.

Hvor historien om Jens giver mulighed for at følge det indre drama på nærmeste hold, viser de øvrige historier kun mennesker, der uforberedte går skæbnen i møde. Den stilistiske mangfoldighed, der lader tilskueren få et nuanceret indtryk af Jens, bliver i de to andre historier til planløs ordrigdom.

De vigtige poster bag filmen er besat af spillefilmsdebutanter midt i tyverne. Samtlige scener lyser af entusiasme og talent, og filmsproget udnyttes til fulde. Når der alligevel er ting, der ikke lykkes, skyldes det især, at al denne fortælleglæde viderebringer nogle historier, der på visse punkter bliver for tynde og fremstår som postulater - uden overbevisende engagement i det, der fortælles om. Dette bliver endnu tydeligere, når man ser, hvor godt det hele lykkes i afsnittet om de to flygtninge. Her får man konkrete beviser for, at dansk film er blevet tilført en række nye talenter.

Rasmus Helles

Den Attende (...), DK 1996. I&M: Anders Rønnow Klarlund. P: Thomas Mai. F: Eigil Bryld. Lyd: Sven Pors. Mu: Martin Rønnow Klarlund. Kl: Steen Schapiro. Medv: Sanne Graulund, Rasmus Botoft, Niels Anders Thorn, Rebecca Sørensen, Lotte Bergstrøm m.fl. Længde: 96 min. Udl.: Warner & Metronome. Premiere: 24.05.96.

DR. JEKYLL OG MARY REILLY

Siden *Ondskabens øjne* (91) har amerikansk film været tæt befolket med gale mænd og uforståelig ondskab. Et foreløbigt højdepunkt og muligvis et endepunkt er nået med *Seven* (95), for fascinationen af det onde har forlængst nået et mætningspunkt. I en tid med massemordere en masse har verden ikke ligefrem brug for endnu en film om Dr. Jekyll og Mr. Hyde.

Stephen Frears fortæller istedet historien om den gamle doktors forsagte tjenestepige, Mary Reilly. Hun betragter doktorens hjem som et fristed fjernt fra en ond far og en angstfyldt fortid, og hendes tilværelse består nu i at tjene Dr. Jekyll. Mary er betaget af sin lærde herre, og han er tydeligvis ikke uinteresseret i hende, men konventionerne og klasseskellet personificeret ved den strikse butler Poole skiller dem, og doktorens generthed og gentlemanidealer forhindrer enhver fysisk kontakt. Den skjulte lidenskab under den korrekte facade er et velkendt motiv i de film, der skildrer perioden. Senest i *Fornuft og følelse* (95). Det må være et problem, som stadig giver genlyd i vor nutid, som man fx kunne se i *Et hjerte af sten* (92). *Mary Reilly* kunne da også sagtens blive en anelsesfuld fortælling om indebrændte følelser, men efter de to lyse komedier *Den forkerte helt* (92) og *Snapper* (93) har Stephen Frears set mørket, så han introducerer Mr. Hyde som doktorens assistent. Den gådefulde Hyde trænger sig straks helt ind på livet af Mary, der viger tilbage, men alligevel et sted indeni er tiltrukket af Hydes dyriske kropslighed.

Fascinationen af det monstrøse

Mary Reilly handler om denne tiltrækning. Hvor tidligere versioner af R. L. Stevensons mytisk dimensionerede gyser ofte fokuserede på schizofrenien, gruen og den spektakulære vold, følger vi i Mary Reilly begivenhederne fra tjenestepigens side, og dermed griber filmen netop fat i fascinationen af det onde. Mary Reilly bliver således en repræsentant for gyserpublikummet, der skræmt, hjælpeløst og dybt fascineret følger det monstrøse. Hun drages uundgåeligt mod Mr. Hyde med det blodplettede natteliv. Men hvad er det så, hun ser i ham? Hvad ser vi?

Det tiltrækkende ved Mr. Hyde er, foruden hans livslyst og ubekymrethed i forhold til konventionerne, det gådefulde. Mary undrer sig over, hvorfor Hyde forsvinder om natten, og da hun endelig opdager, hvad han foretager sig, bliver dette kilde til ny undren, for hvorfor er han så ond? Fascinationen gælder noget, hun forsøger at se i sig selv, men alligevel ikke kan begribe. Hun spørger derfor Jekyll: "Hvor kommer det fra, dette voldsomme raseri?" Det er det, vi undrer os over, for hvorfor er den hæmningsløse livsudfoldelse ond. Jekyll ligger ikke inde med svaret: "Hvor skulle jeg vide det fra?" Undervejs forsøger filmen at give en forklaring. Dr. Jekylls tager sin eliksir for at blive et nyt menneske. Eliksiren fjerner mismodet, men det er ikke ren Fontex, så Jekylls forsøg på at undslippe dødsdriften kræver en mere dybdegående forvandling. Jekylls længsel mod døden erstattes med Hydes livslyst, men dødsdriften må have en retning, og Hyde kanaliserer den ud mod omverden. Den uhæmmede livsudfoldelse er ond, når den har sæde i en lede ved livet. God gammeldags ennui. Det er sandelig noget modernismens børn kan forstå. Men Mary er barn af en anden tid og kan ikke sætte sig ind i denne dødsdrift. Hun har fundet et fristed fra verdens ondskab, og lige nu er hun i al ydmyghed taknemmelig for livet. Derfor må hun opgive at forstå Jekyll og Hyde, hvilket ikke forhindrer hende i at føle med begge.

Farlig forbindelse

Mary nægter at erkende den tætte forbindelse mellem Jekyll og Hyde. I en scene får hun et fysisk bevis for



Julia Roberts som Mary Reilly.

forbindelsen, idet Jekyll har et sår i hånden, som Hyde tidligere havde fået. Samtidig spørger han: "Ved du ikke, hvem jeg er?". Hun fælder en tåre over sin herre, men derefter er det, som om hun har glemt denne erkendelse. Før hun tør tro på det, skal hun se selve forvandlingen. Og det kommer hun så til. Hun ser den indre kamp mellem to personligheder, hvor doktoren stritter imod, mens det onde rent fysisk forsøger at bryde overfladen og komme fri af hylsteret.

Som publikum kender vi historien og har egentlig ikke brug for dette fysiske bevis, men det er netop i den yderste konkretisering af et abstrakt problem, at filmkunsten finder sin styrke. Alligevel virker det helt forkert, når pludselig computeranimationen går amok, og Mr Hyde forsøger at bryde ud af doktorens krop. Vi ser blot teknikken bag. Der er noget obskønt ved denne fremvisen af specialeffekter, og scenen ville eksempelvis have virket stærkere, hvis vi kun så Marys reaktion på forvandlingen.

Hvis man ser bort fra denne fatale scene, fungerer filmen glimrende som underspillet gyser. Der fremmales et dystert indelukket billede af byen og doktorens hus, og filmen udspiller sig fortrinsvis om natten og indendørs. Når den vover sig udenfor om dagen, dækker tågen og byens tunge skygger solen. Den eneste farve, der får lov at skinne igennem er naturligvis en blodig rød.

John Malkovich må undertiden gribe sig selv i at spille Jack Nicholson, men ellers får han mange facetter frem i den krævende dobbeltrolle og lader de to ekstremer nærme sig hinanden. Imens fortaber den ellers ferme Julia Roberts sig i indadvendte lillepige-attituder, som gør rollen unødvendigt enstrenget.

Mary Reilly er en på mange måder gedigent vellykket gyser, og der er ikke noget forkert i, at Frears rejser flere spørgsmål, end han er i stand til at besvare. Fejlen består i, at han selv tilsyneladende tror, han besvarer dem.

Henrik Uth Jensen

Mary Reilly (...), USA 1996. I: Stephen Frears. Ma: Christopher Hampton efter Valerie Martins roman. P: Ned Tanen, Nancy Graham Tanen, Norma Heyman. F: Philippe Rousselot. Mu: George Fenton. Kl: Lesley Walker. Medv: Julia Roberts, John Malkovich, George Cole, Bronagh Gallagher m.fl. Udl: Nordisk Film. Prem: 14.6.1996.



Familien Perez.

Djævel i blåt (Devil in a Blue Dress), USA 1995. I: Carl Franklin. Medv: Denzel Washington, Tom Sizemore, Jennifer Beals, Don Cheadle. Premiere: 17.05.96.

'Devil in a Blue Dress', Shorty Longs nummer fra 1964, lyder som den perfekte titel til en noir-film, men ærgerligt nok er der ingen femme fatale i beretningen om Easy (Denzel Washington), der tager én forkert beslutning.

Netop fyret fra sit job siger han ja til at finde Daphne Monet for hendes kæreste, der muligvis er byens næste borgmester. Daphne har en 'forkærlighed for farvede', hvilket ikke er så heldigt i den racebevidste efterkrigstids LA, så Easy hvirvles snart ind i et spil, hvor ven og fjende ikke kan skelnes fra hinanden, og sex og vold hurtigt omsættes til magt.

Easy er ingen hårdkogt detektiv, men efterhånden som folk dør omkring ham, lærer han genrens regler - at holde kortene tæt ind til livet og vide, hvornår man skal bluffe. Alligevel må han til sidst trække sin trumf og hente hjælp hos sin skydegale barndomsven Mouse.

Walter Mosleys roman er den første i serien om Easy. Carl Franklin har bevaret den komplekse intrige og giver med den helt rigtige lakoniske voice-over uafvendeligheden en lys og undertiden endda vittig tone. Det er en habil filmatisering med et plot, som man godt kan tygge på en dags tid, men så er den altså også glemt.

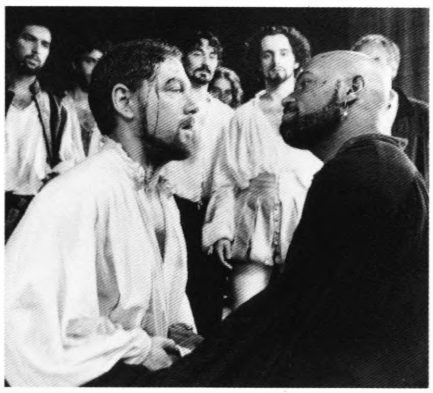
Henrik Uth Jensen

Familien Perez (Perez Family), USA 1996. I: Mira Nair. Medv: Alfred Molina, Marisa Tomei, Anjelica Huston, Chazz Palminteri. Premere: 24.05.96.

Efter tyve års adskillelse kommer den politiske fange Juan Raul Perez til Florida for at blive genforenet med sin kone, men på båden fra Cuba møder han en tidligere luder. Den billedskønne Dottie Perez ved, hvad hun vil, og er ufatteligt indladende. Samtidig er hun farverig og vulgært forførende. Hun er meget svær at holde ud. Det samme er filmen om hende og de andre Perez'er.

Juans kone har ventet trofast på, at han blev løsladt, men et par banale misforståelser og kvindens overbeskyttende bror, Angel, gør, at de ikke mødes. Frarøvet sit sidste håb er hun åben for en ny kavaler.

Betingelsen for at skabe en tilværelse i Florida er en rigtig familie, så efter at have gjort den meget modstræbende Juan til sin mand skaffer Dottie sig hurtigt også en svigerfar og en halvvoksen søn. De er en stor og lykkelig familie, indtil Dottie bliver opsøgt af Juans datter.



Othello.

Dottie er i begyndelsen dybt irriterende, men til slut viser hun faktisk ærlighed og ægte følelser og vinder dermed tilskuerens sympati. Tænk hvis filmen havde turdet gøre det samme.

Henrik Uth Jensen

Othello (...), England 1996. I: Oliver Parker. Medv: Laurence Fishburne, Irene Jacob, Kenneth Branagh. Premiere: 31.05.96.

Oliver Parker har studeret Welles grundigt og anstrengt sig for at undgå sammenligninger med mesteren i den noget forpligtende filmatisering af Shakespeares studie i jalousi og falskhed. Parkers debut bærer dog for tydeligt præg af hans baggrund i teater, ogOthello røber et pinligt ukendskab til filmens virkemidler. Han er oppe imod Welles og må finde frem til noget nyt. Det gør han ved at koncentrere sig om nærbilleder og lade Iago henvende sig til kameraet for at forklare sig og sine intriger. Det sidste virker faktisk rigtig godt, når Iago det ene øjeblik slesker for dem, han skal manipulere i position, for så i næste øjeblik at skifte udtryk og afsløre sin kyniske falskhed, når så 'offeret' dukker taknemmeligt op igen, glemmer han igen kameraet og smiler indladende. Det er godt tænkt, og Branagh er manden, der har formatet og manererne til at føre det igennem. Hans spil er overbevisende på enhver måde, og det får lov til at fremstå som netop spil, hvilket passer godt med en figur, der i den grad overbeviser omverdenen om sin ærlighed og joviale ufarlighed. Branagh får støtte af den fortræffelige Fishburne som Othello, mens Desdemona ødelægges af en fersk Irene Jacob med eksotisk accent og indstuderet Shakespeare-betoning, der mest virker, som om hun ikke forstår sine replikker.

Samtidig forsøger Parker sig med filmiske metaforer, hvor Iago kaster skakbrikker ned i en dyb brønd. Gæt selv brikkernes farve og rang. Det er vist det, man i teateret kalder spil for galleriet, og selvom det foregriber Parkers uspektakulære version af Welles uset flotte begravelsesoptog, hører det ikke hjemme på film.

Selvom borgen indimellem fremtræder med en egen grafisk pragt, forstår Parker ikke at udnytte lærredet til kompositioner og grafiske virkemidler. Tilbage er faktisk kun en lidt teatralsk tolkning af myten med en blændende Branagh, som stadig lader Iago fremstå uforståelig med tragisk positur. En mand, der åndeligt og menneskeligt drukner, fordi han følger sin natur.

Henrik Uth Jensen

