

## 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 færtten af mesterværkerne, for der var rigeligt opreklameret kitsch at spilde tiden med.

I vor alment fremadskridende, venedannende amerikanisering, er det irriterende at kataloget oversatte næsten samtlige *ikke* biografiske titler til engelsk uden at anføre originaltitel (som det dog ellers er kutyeme 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-notteapparatet. Sprogforbistringen førte umotiveret til bibeholdelse af enkelte originaltitler på fremmedsprog såsom: *Une femme française* 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 lige gyldige 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 finansieret 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 smånuskede 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 Saying that I I Love You" (1965) forårsagede forbindelsen til Andy War-

hol 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 catrice intérieure*). 1988 døde hun af hjerneblødning knap 50 år gammel.

Hun var en permanent fascinerende, uforløst 60er-figur; Denne dokumentarfilm var virkelig reserchet 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 Griffin 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 åbninger. 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 kommunist-sympatiserende 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 Barner 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 hid-sige 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 op-hører med netop *Soy Cuba*. Kalatozov havde altid repræsenteret en udfordring. Stalinregimet udhævede hans fantastiske semidokumentariske debut *Salt til Svanetien* (1930 *Sol Svanetii* – foto Kalatozov og M. Gegelashvili) 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).

*Soy Cuba* er som *Tranerne 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 Havnas dekadence, som sætter rigtig gang i den fotografiske kreativitet. Et modeshow i det fri på en skyskraber; fra vippen, durk igennem svømme-pølen, 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 Havnas gader, som

koncentrerer sig om gadehandlaren 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 cumulus-skyer 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 Havnas 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 veks-lende brændvidder i den sort hvide films historie! Det bevægelige kamera følger Enrique fra rygget 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 fabrikkerer bomber til revolutionen til venstre og to mænd foran det stadig 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 lige gyldige 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 Ajmatov-filmatisering i farver *Pasgængereren* (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, gråmellerede 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 30'erne.

Den er lavet som eneste biografilm af det nystiftede TV-produktionselskab 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 *Daibyoinin* (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). *Daibyoinin* 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 Filmværkstedsfestivalerne, 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 cinemaskopie havne i Paladsbiograferne. Hvorfor ikke simpelthen fjerne Natfilmfestivalens ikke biografatsatte film fra de store centrumbiografer og gøre det til en virkelig engageret festival for de få tilbageværende Artcinemas og så overlade forpremiererne til de store centrumbiografer.

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