Nr. 226 - vinter 2000

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Historien på film

Historien på film

Forord

Filmen har fra begyndelsen haft et godt øje til Historien, for Historien - med hele dens kompleks af magtfulde skikkelser og betydningsfulde begivenheder - har noget, fiktionsfilmen godt kan bruge. Spillefilmen har dog så godt som aldrig blot til formål at belyse og analysere en historisk begivenhed. Det har mere været dokumentarfilmens ambition. Spillefilmen nærmer sig næsten altid historien med en bagtanke.

Det kan dreje sig om at bruge Historien som en guldgrube, der giver fri adgang til effektfulde handlinger, fulde af dramatik og fascinerende skæbner (jf. *Jeanne d'Arc*, *Titanic*); det kan også dreje sig om at bruge Historien som en nostalgisk retro-baggrund for en romantisk handling, et stemningsfuldt miljø eller en eksotisk setting som profilerer en 'almengyldig' fortælling (jf. *Borte med blæsten*); eller det kan dreje sig om at benytte Historien som en slags allegori for nutiden, ved f.eks. at fremstille aktuelle ideologier og politiske holdninger draperet i en historisk forklædning, sådan som det især kan iagttages i mellemkrigsårenes diktaturstater, hvor ikke bare filmen udnyttede Historien, men også Historien udnyttede filmen (jf. *Alexander Nevski*, *Jøden Süss*). Men ikke blot kan filmen tage historiske emner op, den vil tillige altid være en del af Historien - som en afspejling af de historiske forhold, den er et produkt af. Dette nummer af Kosmorama ser på en række møder mellem filmen og Historien, en række illustrationer af det gensidige forhold.

Ebbe Villadsen gennemgår de danske spillefilm om den tyske besættelse fra *Den usynlige Hær* til *Drengene fra Skt. Petri*. Helle Kannik Haastrup giver en rundvisning i de talrige fiktionsbehandlinger af Titanic, både i litteratur, teater og film - med særlig fokus på Camerons *Titanic*. Karsten Fledelius ser på en håndfuld film fra Mussolinis Italien, Stalins USSR og Hitlers Tyskland, hvor regimet bevidst udnytter den historiske genre som redskab for aktuel propaganda. Casper Tybjerg analyserer en lang række filmiske fremstillinger af Jeanne d'Arc-skikkelsen fra Cecil B. DeMille i 1916 til Luc Besson i 1999. Johannes Riis behandler med udgangspunkt i *Gladiator* den 'romerske' film. Palle Schantz Lauridsen skiller digt fra virkelighed i DRs tv-serie *Edderkoppen*. Og endelig giver Eva Jørholt en panoramisk oversigt over den vestlige fiktionsfilms - oftest frit fabulerende - fremstilling af Afrikas historie.

Kosmoramas næste nummer kommer til sommer og bliver en håndbog om trendsættere og nye stemmer i tidens film.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Vognmagergade 10, 1120 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- & Medievidenskab, Københavns Universitet. Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek eller via Filmhusets boghandel, pr. check eller giro 604 67 38. Abonnement 2000, 46. årg., koster kr. 250, løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt (redaktør af dette nummer), Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Forsiden: *Gladiator, Jøden Süss.*

Indhold

Ebbe Villadsen
Besættelsesbilleder
Den tyske okkupation i danske spillefilm 5

Helle Kannik Haastrup
Et skib man husker
Kulturelle forestillinger om Titanic 28

Karsten Fledelius
Diktatorernes film
Scipione l'Africano, Aleksandr Nevskij, Jud Süss, Kolberg 58

Casper Tybjerg
Det fjerne spejl
Jomfruen fra Orléans og hendes filmiske ansigter 89

Johannes Riis
Tæt på og langt fra
Den romerske films genfødsel 116

Palle Schantz Lauridsen
Hjalmar eller Hasselstrøm?
Myte og realitet i DRs *Edderkoppen* 134

Eva Jørholt
I mørkets hjerte
"Afrika"s historie i vestlige fiktionsfilm 149

Boganmeldelser

Ansa Lønstrup
Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer* 198

Henrik Uth Jensen
Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm* 201

Poul Reichhardt forhøres under tortur af tyskerne i *De røde Enge*.

Besættelsesbilleder

Den tyske okkupation som tema i danske spillefilm

Af Ebbe Villadsen

Den tyske besættelse under Anden Verdenskrig er den eneste virkeligt dramatiske begivenhed i det 20. århundredes danmarkshistorie. Den dag i dag er henvisninger til besættelsen almindelige herhjemme, både i den politiske debat og når moralske spørgsmål bliver diskuteret i medierne. Tillige er besættelsen formodentlig det emne i dansk historie, der er skrevet flest bøger og artikler om overhovedet. Imidlertid er det nu mindre end en trediedel af befolkningen, der har en personlig erindring om tiden, selvom den også i høj grad har præget de årgange, der

er født i 1940'ernes anden halvdel og vokset op i 50'erne. Når yngre historikere forsøger at omvurdere det almindelige billede af begivenhederne, der blev knæsat i efterkrigsårene, er der dog stadig adskillige læserbrevsskribenter, som mere eller mindre kategorisk afviser disse historikeres ret til at skildre noget, der ikke er selvoplevet. Noget tilsvarende vil man næppe komme ud for i forbindelse med andre historiske emner, og holdningen indebærer jo i virkeligheden, at der ikke burde være skrevet noget om den amerikanske borgerkrig de sidste 50 år eller om den franske revolution de sidste 120 år. Den yngre historiker skal selvfølgelig vurderes på sin evne til indlevelse i datiden i lige så høj grad som den, der skriver en roman eller iscenesætter en film om perioden. Der er i de seneste år kommet en mængde faghistoriske bøger om besættelsestidens mere kontroversielle emner, som i større eller mindre grad mestrer denne indlevelse. Debatten i forbindelse med Per Stig Møllers netop udkomne biografi om Kaj Munk viser tydeligt, i hvor høj grad besættelsen og årene forud stadig tjener som politisk lærestykke, men at det er forskelligt, hvad folk lærer (1).

Traf det officielle Danmark den rigtige beslutning, da man den 9. april 1940 under protest accepterede tilstedeværelsen af den tyske Wehrmacht og opfordrede befolkningen til at forholde sig i ro og undgå enhver form for provokation? Dette er nok det væsentligste spørgsmål, Danmarks nyere historie overhovedet rejser, og spørgsmålet er i sidste ende ikke politisk, men etisk. I hvert fald gavnede beslutningen ikke Danmarks omdømme i udlandet. Her fylder Danmark i øvrigt ikke meget i historieskrivningen om Anden Verdenskrig, og den helt forskellige situation før og efter samarbejdspolitikkens ophør 29. august 1943 er man sjældent opmærksom på. At Danmark alt i alt var det besatte land, der slap lettest gennem krigen, kan ikke bortforklares. Heller ikke, at antallet af danskere, der var aktivt involveret i bekæmpelse af besættelsesmagten, kun udgjorde en ret lille del af befolkningen. Modstandsarbejde er imidlertid flere ting, og man må ikke glemme, at blot videregivelsen af et illegalt blad kunne indebære personlig risiko. Det er da vist også stadig den almindelige opfattelse, at det var takket være indsatsen fra modstandsbevægelsen, Danmark i sidste ende kunne accepteres som allieret nation efter den tyske kapitulation. Selv denne opfattelse kan imidlertid diskuteres. Da de fundamentale spørgsmål således er yderst komplekse og da faghistorikere normalt ikke ser det som deres opgave at fælde moralsk dom, kan skønlitteratur og fiktionsfilm måske til syvende og sidst give os en dybere forståelse af besættelsen.

Filmen og Anden Verdenskrig. At de fleste danske film om Anden Verdenskrig handler om modstandsbevægelsen kan næppe overraske. De senere års historieskrivning har imidlertid kun i ringe omfang influeret fiktionsfilmen (som alene skal behandles her). En yngre generation har sikkert i vid udstrækning sine begreber om Danmarks historie 1940-1945 fra Erik Ballings tv-serie *Matador*, sendt første gang 1978-1981, hvor vi endnu kun havde én tv-kanal og hele familien Danmark så det samme om aftenen. For nylig har historikerne Claus Bryld og Anette Warring i bogen *Besættelsestiden som kollektiv erindring* forsøgt en ideologikritisk analyse af periodens medie-eftermæle. De opstiller en ideologisk "grundfortælling", der har dannet sig i årene efter krigen. Her kunne *Matador* have tjent som en oplagt

illustration, men serien behandles ikke. Den ellers grundige og tankevækkende bog kommer desværre næsten ikke ind på ikke ind på film eller skønlitteratur (2).

Internationalt er der lavet talløse film med Anden Verdenskrig som emne. Begrebet krigsfilm er næsten synonymt med film om Anden Verdenskrig. I England og USA lavede man dem straks fra krigens begyndelse, men fra 1945 har alle involverede lande bidraget til genren. Tyskernes film har naturligvis haft karakter af selvransagelse. Det samme gælder ofte filmene fra de tidligere tysk-besatte lande, hvoraf de fleste har modstandskampen som centralt tema. Der er i Østeuropa, Holland eller Norge nærmest tale om en genre i sig selv. Det er imidlertid iøjnefaldende, at Danmark har produceret relativt få film om emnet, kun lidt over tyve fra 1945 til i dag. I 50'erne, hvor genren ellers i særlig grad blomstrede, blev der i Danmark kun lavet to film, der direkte handler om Anden Verdenskrig, og to, der indirekte handler om emnet. Norge havde en noget mindre filmproduktion, men lavede i samme årti mere end dobbelt så mange film om krigen, i 1957 f.eks. Arne Skouens fine og gribende *Ni liv*, en af de første norske film, der blev internationalt kendt. En sammenligning mellem de danske og norske film vil her føre for vidt, men kunne ved lejlighed være interessant. Filmene adskiller sig dog ikke markant fra hinanden, selv om forskellen på de to landes folkekarakter er stor og som bekendt kom yderst markant til udtryk den 9. april 1940.

Den tvetydige danske holdning i de første krigsår forklarer ikke, hvorfor der er så få film om besættelsen. Der er masser af romaner om emnet, som beskriver det fra vidt forskellige vinkler og på ingen måde undgår dets mere kontroversielle sider. Alene i anden halvdel af 1945 udkom der over 50 bøger, der enten var autentiske sabotør-erindringer eller fiktionsskildringer af modstandskampen. Det meste er for længst glemt. Den bedre del af romanlitteraturen er selvfølgelig først udkommet senere. De film, der faktisk er lavet gennem årene, skjuler ingenlunde Danmarks i visse henseender diskutable holdning under krigen. Der er flere gode film imellem, som holder i dag. Imidlertid ligger den historiske periode ikke længere tilbage i tiden, end at man stadig kræver autenticitet i fremstillingen. Når den større jyske by, hvor den ellers vellykkede Drengene fra Sankt Petri udspiller sig, ikke er mørklagt om natten, bliver dette ved filmens fremkomst i 1991 stadig kritiseret af anmeldere. Først når vi f.eks. er tilbage i middelalderen, accepterer vi, at Dreyer af dramaturgiske grunde lader processen mod Jeanne d'Arc foregå over en enkelt dag.

Danmarks ubetydelige rolle i Anden Verdenskrigs overordnede forløb taget i betragtning kan det ikke overraske, at landet stort set aldrig optræder i krigsfilm fra større lande. Jack Lees britiske *The Wooden Horse* (1950, *Den trojanske hest*) skildrer engelske soldaters dristige flugt fra en tysk fangelejr, og her foregår flugten via Danmark. Lis Løwert spiller en dansk pige, der hjælper englænderne. I George Seatons amerikanske *The Counterfeit Traitor* (1962, *Den falske forræder*) er William Holden en hemmelig agent, der også slipper ud af Tyskland og til Sverige via Danmark. Her er flere danskere på rollelisten. Men disse to film er så godt som det hele. I Michael Powells britiske *Contraband* (1940, *Vi sejler ved daggry*) er hovedpersonen ganske vist en dansk handelsflådekaptajn - spillet af Conrad Veidt! - men filmen forgår i London.

Under selve besættelsen kunne der ikke laves danske film, der refererede til den aktuelle situation. En enkelt undtagelse er dog Christen Juls *I Gaar og i Morgen*, der udsendtes i februar 1945 (3). Ellers var krigsårene en opblomstringsperiode for dansk film. Produktionen såvel som den kunstneriske kvalitet steg, og der var et stort publikum til de danske film, som næsten var eneste alternativ til de tyske, da britiske, amerikanske og franske film var blevet forbudt. Det paradoksale var, at inspirationen fra de ledende filmlande først for alvor mærkedes i Danmark, da disse landes film forsvandt fra biograferne. Johan Jacobsen og Bodil Ipsen er centrale navne i denne sammenhæng. Johan Jacobsen har aldrig rigtigt fået den plads blandt vore betydeligere instruktørerer, han fortjener. Han debuterede kort før krigen, og hans komedier fra besættelsesårene er tydeligt Hollywood-inspirerede. Den fremtrædende skuespillerinde Bodil Ipsen startede som filminstruktør i 1942. Hendes melodramaer er tydeligt inspireret af den franske poetiske realisme. Det skulle også blive disse to instruktører, der efter befrielsen lavede de første film om modstandsbevægelsen. Når der tales om en kunstnerisk opblomstring, skal det endvidere huskes, at en film, mange anser for den bedste danske nogensinde, Carl Th. Dreyers *Vredens Dag*, udsendtes i november 1943, efter at Dreyer ikke havde haft mulighed for at lave film i elleve år. Den dystre skildring af hekseforfølgelser i det 17. århundrede har man ofte villet se som en allegori over Danmarks aktuelle situation, men Dreyers film har et langt mere almengyldigt sigte. Den skildrer undertrykkelsesmekanismer til alle tider (4). Film- og biografbrancens forhold under besættelsen er imidlertid også et emne, der trænger til at bliver grundigere udforsket. Myten om, at danskerne boykottede tyske film straks fra 1940, trænger bl.a.til at blive gået efter i sømmene. Efter krigen har man næsten glemt den kendsgerning, at tyske film i 30'erne næst efter de amerikanske var de populæreste i danske biografer. Vore egne kom først ind på tredjepladsen. I 30'erne var tysk også stadig det fremmedsprog, flest danskere forstod.

De to første film om modstandskampen kom allerede i 1945. Vi skal ikke her gennemgå alle danske film om emnet, men de første er på mange måder de mest interessante. Selv om vi taler om fiktionsfilm, bør det nævnes, at der i årene efter krigen kom en del gode dokumentarfilm om den overståede periode. Især Theodor Christensens medrivende *Det gælder din Frihed* (1946) er blevet en klassiker. Den består i vid udstrækning af autentiske illegale optagelser fra krigsårene. Begivenhederne skildres imidlertid helt ensidigt fra modstandsbevægelsens synspunkt, og filmen er stærkt fordømmende over for samarbejdspolitikken (5).

To historier fra 1945. Den første danske film om besættelsen var *Den usynlige Hær*, der havde premiere 6. oktober 1945, fem måneder efter befrielsen. Den var produceret af vort næststørste filmselskab, Palladium, og instrueret af Johan Jacobsen. En af tidens førende forfattere, Knud Sønderby, havde skrevet filmens originalmanuskript, som han samme år udsendte i romanform. Foruden at skildre modstandskampen er filmen også et trekantmelodrama:

Alice, en ung overklassekvinde, bor under krigen sammen med sin mor, mens Paul, hendes idealistiske mand, er i England. Moderen er en overfladisk og sladdervorn kvinde, utilfreds med datterens ægteskab og uden forståelse for den

alvorlige politiske situation. Alice har indledt et forhold til Pauls bedste ven, arkitekten Jørgen, der altid har været forelsket i hende, men begge har dårlig samvittighed over forholdet. Så dukker Paul op; han er kommet hemmeligt til København som britisk faldskærmsagent. Hans modstandsgruppe skal sabotere en fabrik, der fremstiller vigtigt krigsmateriel for tyskerne, og Jørgens arkitektfirma har bygget fabrikken. Den hidtil politisk passive Jørgen går modvilligt med til skaffe gruppen tegningerne. Ved et tilfælde bliver Paul klar over affæren mellem Alice og Jørgen. Han oplever alle sine idealer forrådt og aftaler uforsigtigt et møde med Alice. På grund af en indiskretion fra moderens side er Alice imidlertid konstant skygget af Gestapo, så Paul falder i et baghold og bliver dræbt under skudveksling med tyskerne. På dette tidspunkt er den grundigt planlagte sabotageaktion allerede sat i gang, og Jørgen vælger nu endelig side og indtager Pauls plads. Aktionen lykkes, men koster også Jørgen livet.

Mogens Wieth er faldet i tysk baghold i slutningen af *Den usynlige Hær*.

Selv om filmen i lige så høj grad er en kærlighedshistorie, giver den et ganske realistisk og usentimentalt billede af kampen mod besættelsesmagten, præget af næsten-samtidighedens autenticitet. Historien er elementært spændende, ikke mindst i sidste halvdels action-sekvenser. Det må dog indrømmes, at disse sekvenser ikke lever op til samtidig Hollywood-standard. Dansk film er i 1945 simpelthen ikke vant til at håndtere den slags. Filmen skjuler ikke frihedskampens menneskelige omkostninger, den har ingen happy ending. Det er også vigtigt at bemærke, at denne første film heller ikke skjuler de modsætninger, der herskede i den danske befolkning. Vi følger, hvorledes de unge medlemmer af modstandsgruppen hver især tager hjemmefra, da aktionen skal finde sted. Der er en student fra et overklassehjem, hvis forældre ikke har den fjerneste anelse om hvad sønnen er involveret i, hvorimod tjenestepigen er indviet og gemmer hans våben. En anden sabotører søn af en præst. Han tager afsted med faderens velsignelse og helhjertede støtte. Det fremgår, at aktionen gennemføres med hjælp fra kredse inden for politiet (historien må således foregå før den tyske aktion mod politiet i september 1944). Det dristigste ved filmen er dog næsten dens åbningssekvens. Her ser vi en stikker blive skudt ned på åben gade. Netop de moralske spørgsmål omkring modstandsbevægelsens likvidering af stikkere var i efteråret 1945 genstand for en voldsom offentlig debat.

Det hører med til historien om *Den usynlige Hær*, at de tre hovedrolleindeha-

vere, Bodil Kjer (Alice), Mogens Wieth (Paul) og Ebbe Rode (Jørgen), alle havde haft tilknytning til modstandsbevægelsen. På grund af deres udtalt antinazistiske holdning måtte de i begyndelsen af 1945 rejse illegalt til Sverige. Mogens Wieth rejste videre til England og meldte sig til den britiske hær. Han blev uddannet som faldskærmsjæger, men krigen var slut, før han kom i aktion. Ebbe Rode, der ellers siden blev kendt for en udpræget pacifistisk holdning, tilsluttede sig Den danske Brigade i Sverige.

Den næste film om modstandsbevægelsen havde premiere 26. december 1945. *De røde Enge* var instrueret af Bodil Ipsen med Lau Lauritzen Jr. som medinstruktør. Manuskriptet byggede på en roman, den landflygtige danske forfatter Ole Juul havde publiceret i Sverige kort før krigsafslutningen. Af alle sabotør-romanerne fra 1945 er Juuls bog den eneste, der stadig læses og genoptrykkes i dag. Juul har selv en lille rolle som sabotør i filmen. Historien er mindre kompliceret end i *Den usynlige Hær*:

På en øde mark i Jylland venter en modstandsgruppe på en våbennedkastning fra et britisk fly. Pludselig overraskes de af tyskerne. Det lykkes den unge Michael Lans at slippe bort og forklædt som tysk soldat at komme tilbage til København. Her mødes han med kæresten Ruth og gruppelederen. Gruppen har forberedt en sabotageaktion mod en fabrik, der fremstiller våben for besættelsesmagten. Under denne aktion bliver sabotørerne igen overrasket af tyskerne. Det er nu tydeligt, at der må være en stikker i gruppen. Denne gang bliver Michael fanget, men når dog forinden at udløse sprængningen af fabrikken. Han bliver forhørt under tortur af den brutale Sturmbannführer Mackensen, men røber intet. Til gengæld bliver han under forhøret indirekte klar over stikkerens identitet. Fra fængslet lykkes det ham at smugle en besked ud til kammeraterne, der straks gør kort proces og skyder stikkeren. I mellemtiden er Michael blevet dødsdømt. Han får imidlertid uventet hjælp fra den tyske fangevogter Steinz, der hele tiden har behandlet ham humant og hader Hitler og krigen. Steinz har netop fået besked fra Tyskland om, at hans kone og barn er dræbt under et bombeangreb. Da han og en anden soldat skal køre Michael til henrettelsesstedet, har han undladt at låse Michaels håndjern. Han standser bilen undervejs og skyder først den anden soldat og derefter sig selv. Michael kan ikke gøre andet end at komme hurtigt væk. Det lykkes ham at komme med en båd til Sverige, hvor Ruth venter på ham.

Sammenligner man *De røde Enge* med *Den usynlige Hær*, er det tydeligt, at modstandskampen allerede nu har undergået en slags mytologisering. De røde Enge har godt nok også samtidighedens autenticitet, skildringen af sabotagearbejdet er yderst realistisk og filmen undgår den falske sentimentalitet. Alligevel er stilen mere højtidelig, filmen fremstår i højere grad som en direkte hyldest til modstandsbevægelsen. Personerne er mere almengyldige typer, tilsyneladende uden indre konflikter. Deres psykologi analyseres ikke og vi hører ikke meget om deres baggrund. Der er sabotøren, hans angste kæreste, stikkeren, den onde tysker og den gode tysker.

Lau Jr. spiller selv gruppelederen og Michael Lans spilles af Poul Reichhardt, der netop med denne rolle for alvor blev dansk films populæreste mandlige stjerne. Han er også med i *Den usynlige Hær*. Der spiller han Pauls højre hånd i modstandsgruppen og fremstår som arbejder-

klassens repræsentant. Han har en enkel og ureflekteret holdning til modstandsarbejdet i modsætning til filmens hovedpersoner. I *De røde Enge* står han som repræsentant for hele det kæmpende Danmark. Vi får at vide, at han i virkeligheden ikke bryder sig om sabotagearbejdet, men som han siger: "Jeg ville skamme mig, hvis jeg ikke tog del i kampen på en eller anden måde". Kæresten Ruth spilles af Lisbeth Movin, internationalt kendt for sin hovedrolle i Vredens Dag. Ruth er en tapper pige, men frygter hele tiden for Michaels liv. "Hvis du dør, vil engene ikke længere være grønne, de vil være røde af dit blod", siger hun. Denne metafor fungerer unægteligt bedre i romanen end i filmdialogen.

Preben Neergaard er stikkeren, en ganske ung mand, der skildres som en ynkelig kujon, der har solgt kammeraterne for penge. Filmen har ingen medlidenhed med ham. Hans likvidering kan virke stødende på et nutidigt publikum, men har nok i december 1945 haft publikums opbakning. Den stikker, der skydes ned i starten af *Den usynlige Hær*, har tilskuerne til gengæld ikke lært at kende. Johan Jacobsen lægger dermed op til en mere principiel moralsk stillingtagen. Den onde Sturmbannführer Mackensen kender vi fra talrige andre krigsfilm, han kan måske mere nærme sig klichéen, men han har alligevel rod i en virkelighed, som stadig var i helt frisk erindring. Det er en af Einar Juhls kendteste roller. I 1968 spiller Juhl tysk ambassadør i Danmark i den første film om *Olsen-banden*. Gad vide, om det en en tilfældig casting? Einar Juhl var i øvrigt fætter til forfatteren Ole Juul, trods navnenes forskellige stavemåde. Torturscenen, hvor Michael får sine fingre knust een efter een, ville den danske censur på den tid med sikkerhed have klippet ud, hvis ikke det lige netop havde drejet sig om en film, der hyldede modstandsbevægelsen.

Ellers er det mest bemærkelsesværdige ved filmen dog, at den allerede i 1945 har plads til en god tysker. Steinz er dog ikke nogen entydig karakter. Han handler ud fra personlig fortvivlelse, og han dræber uden videre sin kollega. Det er selvsagt danske skuespillere, der i disse første film fremstiller tyskerne. Hurtigt bliver det dog både i danske og norske krigsfilm almindeligt at lade tyskere blive spillet af tyske skuespillere, som også taler tysk i filmene. På samme måde er det engelske skuespillere, der spiller englændere. Princippet er som bekendt først i de senere år ved at slå igennem i amerikansk film og imponerede tidligere udenlandske filmskribenter. Det præger i øvrigt såvel de danske som de norske film fra de første 20-30 år efter krigen, at tyskerne er beskrevet realistisk og nuanceret. De bliver sjældent karikaturer, dertil huskede publikum dem for godt fra virkeligheden, og under besættelsen kunne danskere f.eks. udmærket skelne mellen SS-folk og almindelige værnepligtige soldater (6).

Om modsætningerne i befolkningen hører vi ikke meget i *De røde Enge*. Efter befrielsen opstod der forbløffende hurtigt en mytedannelse omkring modstandsbevægelsen. De fleste danskere havde på en eller anden måde støttet den. Samarbejdspolitikken havde i virkeligheden været en del af modstandskampen, blot ført med diplomatiske midler, så længe det lod sig gøre. Den samme Vilhelm Buhl, der så sent som i september 1942 i en radiotale have fordømt modstandsaktioner og opfordret til angivelse af sabotører, blev leder af befrielsesregeringen. Modstandsbevægelsen bestod af indbyrdes meget forskellige elementer og kunne ikke udgøre nogen platform for en ny politik.

Ved valget i oktober 1945 blev de gamle politikere i vid udstrækning genvalgt. I 1980 har Michael Bruun Andersen i en artikel givet en god analyse af *De røde Enge* i relation til det politiske klima i efteråret 1945. Det er det grundigste, der er skrevet om en film om besættelsen, men et minus ved artiklen er, at den ikke sammenholder filmen med *Den usynlige Hær* (7). I langt højere grad end *Den usynlige Hær* fortæller *De røde Enge* den historie om modstandsbevægelsen, som danskerne ved udgangen af 1945 tilsyneladende helst ville høre. Det var også *De røde Enge*, der repræsenterede Danmark ved den første filmfestival i Cannes i 1946 (8). Bag filmen stod ASA. Selskabets direktør, Henning Karmark, var filmens producent. Karmark havde under krigen været medlem af det danske nazistparti. Ikke sært, at forholdene i Danmark den gang kan være svære at forklare udlændinge og måske også svære at forstå for en dansk eftertid.

Den usynlige Hær fik dog også en vis udlands-distribution. I 1950 nåede den til USA. Her ser alle anmeldere dog ikke ud til at være grebet af historien, idet det f.eks. i Variety 28. juni 1950 hedder: "When the pic starts off to show sabotage operations and Gestapo methods, it resembles many other pictures done previously on the same subject. This one has both heroes being bumped off, the second one being trapped very stupidly in a Nazi-run armament plant about to be dynamited".

To historier fra 1948. Først i 1948 kom der igen to film om modstandskampen. Igen var instruktørerne henholdsvis Johan Jacobsen og Bodil Ipsen og Lau Lauritzen Jr, og nu var forskellen mellem de to films tonefald blevet endnu større.

Johan Jacobsens *Tre år efter* er nok den mest bitre film, der er lavet om besættelsen. I hvert fald er det den film, der tager fat om flest kontroversielle spørgsmål. Den bygger på et skuespil af Soya, *Efter*. Året forinden havde Jacobsen haft stor succes med at filme Soyas *Brudstykker af et Mønster* som *Soldaten og Jenny*. På *Tre år efter* er Soya selv krediteret for manuskriptet sammen med den ellers ikke synderligt kontroversielle Fleming Lynge. Filmen omarbejder og udvider skuespillet betydeligt.

Som titlen angiver, foregår historien tre år efter krigen. Vi møder Holger Nielsen, en tidligere modstandsmand, der ikke har kunnet tilpasse sig de ny tider. Han arbejder som handelsrejsende, men er netop blevet fyret af sit firma, fordi han altid kommer i voldsom politisk diskussion med kunderne. En aften bryder hans bil sammen i en mindre provinsby. Han tilbydes natlogi hos Isling, en arkitekt, der er handicappet som følge af polio. Det viser sig, at Isling og hans familie lever helt isoleret i byen, fordi han under krigen har tjent gode penge ved byggevirksomhed i Tyskland. Han forsvarer sig med, at han handlede efter regeringens ønske, og senere undskylder han sig med, at han som handicappet siden barndommen har været tvunget til altid at holde sig gode venner med de stærkeste. Holger flytter tidligt næste morgen hen på byens hotel. Senere træffer han direktør Hylmark, der tilbyder ham arbejde. Det viser sig, at også Hylmark har arbejdet for tyskerne og endog har stået på særdeles god fod med dem. Hvor Isling i virkeligheden nages af dårlig samvittighed, men skjuler det bag en kynisk-ironisk maske, er Hylmark uden skrupler. Han blev efter krigen straffet med en bøde og måtte forlade direktørposten for byens største fabrik, men har hurtigt fået gang i nye forretninger. Nu har et

Tyske officerer hylder deres vært, direktør Hylmark (Ib Schønberg i midten). Tilbageblik i *Tre år efter*.

bestyrelsesflertal genindsat ham som direktør. Dygtige erhvervsfolk kan ikke undværes, når landet skal genopbygges. Holger har sine betænkeligheder, men har også hårdt brug for det tilbudte job.Ved en stor reception byder fabrikken Hylmark velkommen tilbage. Hylmark holder selv en svulstig tale, hvor han bl.a. introducerer Holger og i den forbindelse lovpriser den tapre modstandsbevægelse, som den ny medarbejder er repræsentant for. Men så har Holger alligevel fået nok. I kraftige vendinger undsiger han Hylmark og den lille bys hykleri, hvorefter han går sin vej.

Filmens provinsby er tydeligvis et spejlbillede på det danske samfund anno 1948. Omkring de to forskellige kollaboratører placerer sig et bredt galleri af bipersoner. Der er Islings selvmedlidende kone, som har haft en affære med en tysk officer under krigen. Og der er Islings datter, Ilse, et uskyldigt offer for familiens isolation. Hun har længe forsvaret faderen, men da det går op for hende, at han vil have hende forlovet med den langt ældre Hylmark for at denne skal give ham arbejdsopgaver, kommer det til et opgør. Holger har straks følt sympati for Ilse, og i filmens slutning rejser de to bort sammen. Et ondskabsfuldt portræt tegnes af Hylmarks kontorfunktionær, Jørgensen. Han og Holger viser sig at være klassekammerater fra handelsskolen. Jørgensen byder Holger

velkommen og har meget godt at sige om modstandsbevægelsen. Selv ville han gerne have deltaget, men han havde jo kone og barn o.s.v. Derpå bagtaler han Holger over for Hylmark og fortæller, at Holger har deltaget i brutale stikkerlikvideringer. Om dette er rigtigt eller noget, Jørgensen finder på, får vi aldrig at vide. Den biperson, der gør størst indtryk, er imidlertid en forhenværende dommer, der også lever som en paria i byen. Under krigen har han dømt danske frihedskæmpere. Dengang mente han, han gjorde det rigtige. Det var værre, hvis de skulle dømmes ved en tysk krigsret. Nu nages han imidlertid af tvivl. Hans egen søn faldt i modstandskampen. I filmens slutning hører vi, at dommeren har begået selvmord. Endelig er der en tjenestepige, som har fået plads hos Isling, men straks rejser igen, da hun hører om hans fortid. Hendes kæreste faldt i modstandskampen. Den jævne pige er arbejderklassens repræsentant, og hun har ikke problemer med at skelne mellem ret og uret. Denne forestilling møder vi i flere af Johan Jacobsens film.

Jacobsen fortæller historien med ganske raffineret brug af flash backs tilbage til besættelsestiden. Filmen er endvidere meget velspillet i alle roller. Holger spilles af Hans Henrik Krause, og det er sikkert bevidst, at Jacobsen ikke har besat rollen med en af tidens stjerner. Holger er ingen heltetype. Snart har han principper, snart går han på kompromis, og i flere situationer er han irriterende selvretfærdig. De to kollaboratører, Isling og Hylmark, spilles fremragende af henholdsvis Angelo Bruun og Ib Schønberg. Schønberg er egentlig allerbedst, når han spiller skurk. Også Kjeld Petersen gør sin Jørgensen til et påtrængende ubehageligt bekendtskab. Den type har der nok også været en del af i 1948. Den noble Svend Methling er oplagt som dommeren.

Den usynlige Hær og ikke mindst *De røde Enge* havde været store publikumssucceser. Det blev *Tre år efter* ikke. Der gik for mange Hylmark'er rundt i virkeligheden, og der sad også en Isling her og der. Det er dog spørgsmålet, om ikke Johan Jacobsen med denne film har fået sagt de barskeste sandheder om danskerne i de problematiske år. Filmen blev lavet af en lille uafhængig producent og ser ikke ud til at have været vist uden for Skandinavien. Den er da også fyldt med hentydninger, som vil være svært forståelige for et udenlandsk publikum.

En helt anden type film var ASA's *Støt står den danske sømand*, Bodil Ipsen og Lau Lauritzen Jr's hyldest til danske søfolks indsats under krigen. Den fortsætter og forstærker den stilfærdigt-heroiske linie fra *De røde Enge*, men er ikke så svulstig, som titlen måske kunne antyde. Emnet er for så vidt oplagt for en film:

En stor del af de danske handelsskibe, som den 9. april 1940 befandt sig uden for dansk farvand, stillede sig i allieret tjeneste. I løbet af krigen var det godt 5000 danske søfolk, der sejlede under allieret flag på en dansk handelsflåde med en samlet tonnage på 800.000 tons. 1500 satte livet til og 46 % af tonnagen gik tabt. Filmen ser disse søfolk som de første frihedskæmpere. Vi følger en lille gruppe af dem gennem hele krigen, under sænkninger, minesprængninger og luftangreb. Ikke alle overlever. Gennem søfolkenes historie understreges det, at Danmark trods alt også ydede en lille indsats i kampen mod Hitler på det internationale plan.

Filmen har manuskript af Grethe Frische, der ellers kun skrev folkekomedier. Hun havde imidlertid selv haft en bror til søs under krigen og kunne bl.a. bygge

En af frihedskampens faldne begraves til søs i *Støt står den danske sømand.*

sin historie på hans breve. Filmens pressemateriale understregede dog, at hun endvidere havde fået hjælp fra de forskellige søfartsorganisationer, som tillige havde godkendt det færdige manuskript. Det mærkes da også, at man har skullet huske at få alle sider af emnet med. Set i dag bærer flere action-scener til søs i høj grad præg af at være studieoptagelser. ASA-studierne havde ikke megen erfaring med special effects i 1948. Skuespillet er godt nok. Det er atter Poul Reichhardt, Lisbeth Movin og Lau Lauritzen Jr, der har hovedrollerne. Filmen går heller ikke uden om ømtålelige punkter. Der er i begyndelsen en scene, hvor de danske søfolk er kommet ind på en pub i en engelsk havneby. Her sidder i forvejen en gruppe nordmænd, som er populære blandt englænderne. De nytilkomne bliver også taget for nordmænd, men da de siger, de er danskere, bliver der pludselig isnende tavshed i lokalet. Derefter kommer det til en diskussion, der udvikler sig til slagsmål. Scenen afspejler realistisk situationen i 1940, da ingen rigtigt vidste, hvor Danmark stod. I det følgende vises så, hvorledes danskerne gradvist vinder både englænderes og nordmænds agtelse.

De danske anmeldere modtog gennemgående filmen med ærbødighed, og man må da også respektere dens ærlige idealisme. Da den fire år senere endelig fik britisk premiere, var modtagelsen høflig, men forbeholden. Støt står den danske sømand falder da også igennem sammenlignet med britiske klassikere som David Lean og Noel Cowards *In Which We Serve* (1942, *Havet er vor skæbne*) eller Charles Frends *The Cruel Sea* (1953, *Havet sletter alle spor*), men har til gengæld en mindre selvindlysende sag at argumentere for. ASA havde givet filmen den internationale titel *The Viking Watch of the Danish Sailor* (der ligesom den danske titel refererer til et digt af Holger Drachmann), men den britiske distributør valgte det mere banale *Perilous Expedition.*

De senere film om modstandsbevægelsen. Vi har fundet det relevant at gøre mest ud af de første fire film om modstandsbevægelsen, fordi de så klart markerer to forskellige indfaldsvinkler til emnet, en kritisk-debatterende og en mytologiserende. I de senere film er disse to indfalds-

Tyskerne og deres danske hjælpere planlægger opsporing af frihedskæmpere i *Der kom en dag*. Gabriel Axel (uden skæg) er nr. to fra højre.

vinkler ikke så skarpt adskilte, men i det store og hele bliver linien fra *De røde Enge* og *Støt står den danske sømand* den dominerende.

I den mislykkede fællesnordiske episodefilm *Alt dette og Island med* (1951) har Johan Jacobsen instrueret den danske episode. Den foregår også under besættelsen og handler om nogle frihedskæmpere, der holdes skjult i kælderen under væksthuset i Botanisk Have. Ellers er det først i 1955 og nu som markering af tiåret for befrielsen, at der atter kommer en dansk film om krigen. *Der kom en dag* er instrueret af Sven Methling og har manuskript af Flemming B. Muus, der selv var en central skikkelse i modstandsbevægelsen, bl.a. som chef for de fra England nedkastede faldskærmsfolk. Det er en seriøs og samtidig ganske spændende historie om en såret frihedskæmper, der holdes skjult i en præstegård. Filmen understreger sobert kampens store menneskelige omkostninger også for frihedskæmpernes familie. En indlagt kærlighedshistorie mellem den sårede helt (John Wittig) og præstens datter (Astrid Villaume) er lidt sværere at sluge. Efter at hun et par gange har været inde med mad til ham, er de blevet forelskede og bliver gift! Gabriel Axel har en god rolle som en dansk nazi-håndlanger, der er så ivrig og fanatisk, at tyskerne finder det ubehageligt. Filmen har en vemodig rammehistorie, hvor et par gamle modstandsfolk mødes i 1955 for at lægge en krans på en falden kammerats grav. De må konstatere, at fællesskabet fra dengang ikke længere eksisterer.

50'erne var et årti, hvor harmløs underholdning dominerede dansk film. 40'ernes kunstneriske nybrud blev ikke ført videre, og film om politisk-historiske emner var ikke synderligt populære. Årtiet bød kun på yderligere én film, hvor handlingen var direkte henlagt til besættelsestiden, og den kunne man godt have undværet. *Spion 503* (1958) foregiver at være en autentisk beretning om en af besættelsestidens meget omdiskuterede og aldrig fuldt oplyste sager: Modstandsbevægelsens likvide-

ring af Jane Horney, en smuk ung svensk kvinde, der måske var dobbeltagent. Filmen vil gerne være en skandinavisk Mata Hari-historie, men er aldeles usammenhængende fortalt og dilettantisk instrueret af skuespilleren Jørn Jeppesen efter et manuskript af Bob Ramsing. Den tør ikke tage nogen egentlig stilling i sagen. Alligevel vakte den voldsom vrede blandt tidligere modstandsfolk. De forsøgte at få filmen stoppet, men fik kun gennemført, at linien "Efter øjenvidners beretning" blev strøget i pressematerialet. Balladen gentog sig i øvrigt i 1985, da man lavede en dansk tv-serie i fire dele om emnet, instrueret af svenskeren Stellan Olsson. Den fik også stor og i øvrigt lige så ufortjent reklame på den bekostning. Når man sammenligner avisdebatten i 1958 og i 1985, er det forbløffende, hvor lidt positionerne har flyttet sig i de mellemliggende år (9).

I 1959 kom imidlertid en ny betydelig film af Johan Jacobsen med relation til besættelsestiden. *En fremmed banker på*, med manuskriptet er af Finn Methling, er nærmest et eksistentialistisk kammerspil, hvor der kun optræder to personer. En enke efter en frihedskæmper bor alene i et sommerhus ved havet. En augustdag i 1947 giver hun en vejfarende ly for regnen. Det udvikler sig til et erotisk forhold imellem dem. Manden er imidlertid en tidligere tyskerhåndlanger på flugt for politiet, og ved et tilfælde finder kvinden ud af, at det faktisk var ham, der torterede og dræbte hendes mand under krigen. Konfronteret med fortiden nægter han at angre noget som helst, og kvinden skyder ham bagfra og oplever således selv bødlens rolle. Når *En fremmed banker på* vakte opsigt og er den eneste af Jacobsens film, der blev kendt i udlandet, skyldes det desværre mest filmens i 1959 ret dristige erotiske scener, der medførte censurproblemer i Danmark såvel som i udlandet. Det virkeligt provokerende ved filmen er imidlertid netop dens sætten spørgsmålstegn ved den heltemytologi, der var bygget op omkring modstandsbevægelsen. Dertil kommer, at Hipo-manden i Preben Lerdorff Ryes fremstilling egentlig er så almindelig. Først til sidst kommer lidt farlighed frem, ellers er det mere smerte, der gemmer sig bag det skarptskårne ansigt. Den mand har virkelig fået tæsk som barn, men han er på ingen måde psykopat. Personen skal forstås på baggrund af, at psykologiske og sociologiske undersøgelser i 50'erne søgte at tegne et billede af landsforræderne som karakterafvigere og sociale tabere (10). Det er at komme for let om ved problemet, synes Jacobsen og Methling at ville sige.

Ellers er det i 50'erne kun Peer Guldbrandsens *Gengæld* (1955), der har direkte relation til besættelsen. Det er en kriminalhistorie, hvor motivet til et mord viser sig at have forbindelse til sortbørshandlen dengang.

I 1960 kom to gode film om frihedskampen. *Frihedens pris* har igen manuskript af Finn Methling og er instrueret Annelise Hovmand. Denne sobre og lavmælte film er også en refleksion over den enkeltes ansvar. Her ser en dødsdømt sabotør i timerne før sin henrettelse tilbage på sit liv, sin korte kærlighedsaffære og den indsats, han har ydet i den seneste tid. En mindre reflekterende og mere actionpræget, men dog seriøs film er *Den sidste vinter*, skuespilleren Edvin Tiemroths eneste arbejde som filminstruktør. Her er scenen en fredelig lille by på Lolland, hvor den lokale læge endnu i 1944 forsøger at holde sig politisk neutral. Han er blevet gode venner med den tyske kommandant, en tilsyneladende sympatisk officer, der

Frihedskæmpernes endeligt i slutscenen af *Frihedens pris*.

Krigen er kommet til den lollandske landsbyidyl i *Den sidste vinter*.

Henning Moritzen og Malene Schwartz i London under krigen i *Venus fra Vestø*, hvor sangerinden Vera Lynn (i midten) medvirker for at give autentisk atmosfære.

inderligt håber, at alt kan forløbe stille og roligt i hans distrikt til krigen er forbi. Lægen tvinges dog til at vælge side, da modstandsbevægelsen beder ham behandle en hårdt såret britisk faldskærmssoldat, mens kommandanten omvendt viser sig rede til at gøre sin pligt som tysk soldat.

Der kommer yderligere et par film med motiv fra modstandskampen i begyndelsen af 60'erne. *Sorte Shara* (1961) dramatiserer seriøst, kompetent og lidt småkedeligt et autentisk materiale: Den danske flådes situation efter bruddet med tyskerne den 29. august 1943. Den fortæller, hvorledes minestrygeren MS 1 camoufleret slipper til Sverige (matrosen, der omdøber skibet, kan ikke stave, deraf titlen). *Venus fra Vestø* (1962) er nærmest er en komedie. Det er historien om en kostbar præmieko, som britiske agenter med lokalbefolkningens hjælp skal hente fra en lille dansk ø, så den ikke bliver sendt til Tyskland. Anderledes alvorlig er Henning Carlsens *Hvad med os?* (1963). Manuskriptet er af Leif Panduro, som ellers på samme tid fornyer den danske filmkomedie sammen med Bent Christensen. *Hvad med os?* handler om en tidligere modstandsmand, der efter mange års ophold i Afrika vender hjem til Danmark, hvor han har svært ved at forstå den yngre generation, bl.a. repræsenteret ved en pige, han har en halvhjertet affære med. Han opsøger sine gamle kammerater fra modstandsgruppen, men de er slet ikke interesserede i at tale om begivenhederne den gang. En af dem har alvorlige psykiske problemer. Det antydes, at de har været involveret i en stikkerlikvidering, men måske fik ram på den forkerte mand. Da hovedpersonen bliver ved med at stille spørgsmål, ender det med, at de tidligere kammerater simpelthen gennemtæver ham. Denne meget desillusionerede film blev en publikumsfiasko, selv om den ikke er så dårlig, som man har villet gøre den til. Den åbner for en ny problematisering af modstandskampen, men linien blev ikke fulgt op, og det varer herefter længe, inden emnet overhovedet tages op igen (11).

Der er imidlertid en særlig begivenhed i Danmark under krigen, som er almindeligt kendt i udlandet, nemlig redningen af de danske jøder i oktober 1943 – som de svenskere, der tog imod dem, dog også bærer en del af æren for. Denne historie er et oplagt emne for en film. En sådan kom i 1970, men er desværre ikke vellykket. *The Only Way* (*Oktoberdage*) er instrueret af Bent Christensen, der nok skulle have holdt sig til komedierne. Filmen følger en enkelt jødisk familie og skildrer den hjælp, familien får fra en række mennesker med helt forskellig baggrund. Den er indspillet på engelsk og tydeligt produceret med et internationalt publikum for øje. For et dansk publikum er den engelske dialog til gengæld aldeles illusionsbrydende. Den engelske skuespillerinde Jane Seymour har her sin første større rolle som familiens datter, men de øvrige skuespillere er danskere, der taler engelsk efter bedste evne, og det fungerer ikke godt. Dertil kommer, at historien er alt for fragmentarisk fortalt og helt uden den spænding, emnet ellers lægger op til. Filmen opnåede da heller ikke den forventede internationale opmærksomhed. I 1991 kom der endnu en film om emnet, *A Day in October* (*En dag i oktober*), en britisk-dansk samproduktion, instrueret af Kenneth Madsen, der hævdede, at han ikke kendte Bent Christensens film (!). Historien er ellers næsten den samme. Også her koncentreres handlingen om en enkelt jødisk familie. Igen er filmen på engelsk, men denne gang er de fleste skuespillere englændere

eller amerikanere. Trods en lidt større professionalisme er Kenneth Madsens film dog heller ikke vellykket.

Begivenheden er imidlertid også behandlet i en amerikansk tv-film i 1998, *Miracle at Midnight*, instrueret af Ken Cameron. Her er en kristen familie, der hjælper jødiske venner, i centrum. Manden, der spilles kompetent af Sam Waterston, er læge og skjuler bl.a. en mængde jøder på sit hospital. Mia Farrow er hans i begyndelsen forsigtige kone. Der ligger tydeligvis en del research bag denne films manuskript. Således understreges det, at samarbejdspolitikken frem til 29. august 1943 faktisk havde betydet en beskyttelse af de danske jøder. For et dansk publikum kan filmen imidlertid ikke undgå at tage sig lidt ufrivilligt komisk ud. Ikke kun er der stejle klipper ved Nordsjællands kyst, men dialogen er fuld af replikker, som danskere aldrig kunne have sagt til hinanden dengang og alene skal forklare dette og hint for amerikanske seere. Tyskerne er traditionelle Hollywood-klichéer, inklusive den rigsbefuldmægtigede dr. Werner Best. Endvidere får man indtryk af, at ildkampe i gaderne mellem tyske soldater og unge frihedskæmpere har hørt til dagens orden. Endelig erindrer også en film som denne os om, at amerikanere vist ikke altid er opmærksomme på, at jøderne ikke blev hjulpet specielt fordi de var jøder, men fordi de var danske borgere i livsfare.

De alternative historier. Besættelsestiden var andet end modstandskamp, men den almindelige hverdag under krigen er et mindre oplagt filmemne. Ikke desto mindre er det, hvad en af de allerbedste danske filmskildringer af perioden handler om. Palle Kjærulff-Schmidts *Der var engang en krig* kom i 1966 og betegner nybølgens kulmination i dansk film. Inspirationen fra François Truffaut er også tydelig. Poetisk og psykologisk præcist fortæller den om den 14-årige Tim, hvis almindelige middelklassefamilie på villavejen ikke har noget med modstandsbevægelse eller lignende at gøre. Krigen anes kun i baggrunden. I sine dagdrømme er Tim imidlertid frihedskæmper, involveret i dristige kampe med tyskerne. Og så er tidsbilledet alligevel yderst præcist, godt understreget af Leo Mathisen-musik. Kjærulff-Schmidt og hans manuskriptforfatter Klaus Rifbjerg husker, hvordan det var at være teenager under besættelsen; de er begge født i 1931.

Den almindelige dagligdag under besættelsen er også hovedingrediensen i de relevante afsnit af *Matador*, selv om flere af historiens personer er involveret i illegalt arbejde og det også kommer til enkelte dramatiske episoder. Det af Lise Nørgaard tilrettelagte manuskript får utroligt mange aspekter med på en naturlig måde. Det træder ikke på alt for mange politiske ligtorne, men har dog sine sympatier, og de ligger omkring den politiske midte. Historien giver ikke rigtig anledning til diskussion af samarbejdspolitikken. Men når modstandsbevægelsen i Korsbæk synes at have sit udspring i kredsen omkring den radikale dr. Hansen, kan det nok diskuteres, hvor repræsentativt for datiden det i virkeligheden er.

Vi nævnte indledningsvis den nyorientering inden for forskningen i besættelsestidens historie, der har fundet sted siden 70'erne. En række afhandlinger har taget efterkrigstidens myter op til kritisk revision. Sådanne afhandlinger er ofte mødt med protester fra frihedskæmpernes organisationer og har medført megen debat i pressen. Mest opmærksomhed vakte to disputatser, Aage Trommers om jernbanesabotagen og Ditlev Tamms om retsop-

gøret efter befrielsen (12). Hidtil har danske politikere, også de yngste, været meget lydhøre over for tilkendegivelser fra frihedskampens veteraner. Men de gamle frihedskæmpere bliver færre og færre.

Det er bemærkelsesværdigt, at hele denne debat næsten ikke har sat sig spor i dansk spillefilm. I 70'erne og 80'erne er der i det hele taget kun ganske få film om krigen. Men disse film er interessante ved som noget nyt at handle om tabernes historie. I 1976 kom *Den korte sommer*, skrevet og instrueret af Edward Fleming. Det er den tragiske historie om et kærlighedsforhold mellem en dansk kvinde og en tysk officer. I 1983 fulgte Ole Roos' solide og spændende *Forræderne*, baseret på Erik Aalbæk Jensens roman *Kridtstregen*. Den fortæller om to desertører fra Frikorps Danmark. Det var over 8000 danskere, der kæmpede som frivillige på tysk side i dette korps. Mange af dem var mere antikommunister end de var nazister, men de var under alle omstændigheder flere end danskerne på allieret side, alle søfolk medregnet. Det faktum har man som bekendt tidligere ikke talt så meget om. *Forræderne* foregår i den sidste krigsvinter og skildrer de to unge desertørers flugt gennem Danmark, forfulgt af deres egne, af tyskerne og af den danske modstandsbevægelse. Det er både romanens og filmens påstand, at sådanne unge mennesker var forrådte af samarbejdsregeringen. Filmen fik positive anmeldelser, men førte slet ikke til den offentlige debat, som lancering og pressemateriale lagde op til.

En ret speciel film skal også nævnes. Lars von Trier, der snart skulle blive vor mest originale filmskaber, udgik fra Den danske Filmskole i 1982. Hans afgangsfilm fik undtagelsesvis ordinær biografpremiere. *Befrielsesbilleder* er en barsk historie: I dagene lige efter den tyske kapitulation bliver en desillusioneret tysk officer lokket i baghold af sin danske kæreste. Bundet til et træ får han øjnene stukket ud, en behandling, han beskyldes for selv at have udsat en dreng for under krigen. Filmen skildrer opløsningen i de tyske rækker i en visuelt frapperende stil med indklip af autentiske optagelser fra befrielsesdagene. Det er lidt svært at se, hvor Trier vil hen med historien. Den skal næppe ses som en politisk-historisk erklæring. Instruktøren er først og fremmest fascineret af undergangsvisioner, men synes også samtidigt drevet af almindelig provokationstrang.

I 1991 kom der pludselig tre film om besættelsen. Vi har nævnt *A Day in October*. Den anden var Morten Henriksens *De nøgne træer*, en veldrejet, men traditionel filmatisering af Tage Skou-Hansens roman fra 1957, en af dansk litteraturs bedste skildringer af modstandskampen. Mest interessant er dog den tredie film, *Drengene fra Sankt Petri*, instrueret af Søren Kragh-Jacobsen. Inspireret af den autentiske såkaldte Churchill-klub i Aalborg (navnet bruges ikke i filmen) fortæller den om en af de første modstandsgrupper, der dannes under krigen. En gruppe gymnasieelever i en jysk by starter i 1942 en række hærværksaktioner mod tysk materiel. Hvad der begynder som kåde drengestreger, udvikler sig til gradvist til blodig alvor og effektiv sabotage mod besættelsesmagten. Det bemærkelsesværdige er, at heller ikke Søren Kragh-Jacobsen og hans manuskriptforfatter Bjarne Reuter tilsyneladende har interesseret sig synderligt for de senere års mytekritiske historieskrivning. Filmen har et lavmælt-heroisk tonefald, der placerer den klart i traditionen fra *De røde Enge*, *Der kom en dag* eller *Den sidste vinter*, selvom den også vil vise, at

Ung tysk soldat skal identificere de gymnasieelever, der slog ham ned. Med andre ord: De skulle have skudt ham i stedet for. Modstandskampens barske lektie i *Drengene fra Sankt Petri.*

datidens gymnasiedrenge ikke var så forskellige fra nutidens. Den tekniske afvikling af de spændende action-sekvenser er i international klasse. I filmens slutning er drengene arresteret, og på dette tidspunkt er det stadig af det danske politi. Mens de køres bort, ser vi tyskerne fare forvirret omkring, holde biler op o.s.v. Det virker som den levende illustration til noget, Frode Jacobsen hele tiden understreger i sine erindringer i polemik mod bl.a. Aage Trommer: Sabotagens praktiske militære effekt var underordnet i forhold til dens psykologiske virkning (13).

Siden 1991 er der ingen dansk film lavet hverken om modstandsbevægelsen eller om de tabere, der i de senere år er kommet en del litteratur om. Peter Schrøders filmatisering af Lise Nørgaards erindringer, *Kun en pige* (1995) berører naturligvis tiden. Også Palle Kjærulff-Schmidts glimrende tv-miniserie over Anders Bodelsens kriminalhistorie *Mørklægning* (1992) foregår under besættelsen. En stædig politimand fortsætter med at efterforske et mord på en formodet tyskvenlig filmproducent, også efter at han i september 1944 må gå under jorden. Det er imidlertid en pointe, at mordet viser sig at være en privat hævnakt. Politimanden bliver skyld i, at den nabofamilie, der skjuler ham, får sit hus sprængt i luften. Herefter er han mindre moralsk fordømmende over for hævneren, da han finder ham.

Tabernes historier rummer stadig meget filmstof. Der er også en anden vigtig historie, der venter på filmisk behandling. Det er iøjnefaldende, at de danske kommunister glimrer ved deres fravær i filmene om besættelsen, trods deres vigtige rolle. De danske kommunisters skæbne den gang har fået et litterært mindesmærke i Hans Scherfigs roman *Frydenholm* (1962), men en film mangler stadig og skal næppe ventes foreløbig. Efter de kommunistiske diktaturers sammenbrud har mange i den hjemlige debat fået travlt med at sparke kraftigt til folk, der allerede ligger ned, især debattører der ingenting sagde, mens partiet var i vælten. Men når

den lokale betjent i *Matador* advarer Røde i forvejen, da kommunistjagten starter i sommeren 1941, er der grund til at minde om, hvor mange politifolk der med største nidkærhed gik ind i jagten på deres kommunistiske landsmænd.

Det er spørgsmålet, om vi kan vente flere film om emnet. I dag vil sådanne film være på vej til at blive historiske udstyrsstykker, og den slags er dyre. Både under optagelserne af *De nøgne træer* og af *Drengene fra Sankt Petri* måtte mange udendørsscener henlægges til Polen. I Danmark kunne man ikke længere finde locations til et dansk bybillede fra 40'erne. *Drengene fra Sankt Petri* blev langt fra den publikumstræffer, den dyre satsning lagde op til, så sporene skræmmer måske. Filminstituttets nuværende støttepolitik peger ikke i retning af historiske emner, og Dogme 95 forbyder også direkte den slags.

Tilbage har vi en lille håndfuld film, der foruden i nogle tilfælde at være gode film i sig selv også er historiske dokumenter. Dokumenter om, hvorledes en lille nation har forsøgt at bearbejde en fortid, der er mere problematisk, end man tit er opmærksom på uden for Danmark.

Noter

1. Per Stig Møller: *Munk* (Gyldendal 2000) er et eksempel på fin evne til at forstå datiden på dens egne præmisser. Et eksempel på bagklogskab og moraliseren ud fra nutidige forudsætninger er Stefan Emkjær: *Stikkerdrab - Modstandsbevægelsens likvidering af danskere under besættelsen* (Aschehoug 2000). Andre netop udkomne behandlinger af kontroversielle emner er bl.a. Claus Bundgård Christensen, Niels Bo Poulsen og Peter Scharff Smith: *Under hagekors og Dannebrog. Danskere i Waffen SS 1940-45* (Aschehoug 1998), Anders Monrad Petersen: *Schalburgkorpset - historien om korpset og dets medlemmer 1943-45* (Odense Universitetsforlag 2000) samt Christian Jensen, Tomas Kristiansen og Karl Erik Nielsen: *Krigens købmænd. Det hemmelige opgør med Riffelsyndikatet, A.P. Møller, Novo og den øvrige storindustri efter Anden Verdenskrig* (Gyldendal 2000).
   Samtidigt er den tradition for forskning i modstandskampen, der grundlagdes af Jørgen Hæstrup i 50'erne og 60'erne, videreført med Knud J.V. Jespersen: *Med hjælp fra England. Special Operations Executive og den danske modstandskamp 1940-1945* I-II (Odense Universitetsforlag 1999).
2. Claus Bryld og Anette Warring: *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997* (Roskilde Universitetsforlag 1998). To kontroversielle filmværker, Stellan Olssons tv-serie *Jane Horney* og Maj Wechselmanns dokumentarfilm *Ingen Hamlet på Kronborg i år*, gennemgås s. 205-226. En god oversigt over den faghistoriske forskning gives s. 362 ff.
   Matador analyseres til gengæld fyldigt i Ib Bondebjerg: *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie* (Borgen 1993, s. 188-243).
3. Dette påpges af Morten Piil i *Gyldendals Filmguide* (1998, s. 216).
4. Den seneste amerikanske bog om Dreyer, Raymond Carney: *Speaking the Language of Desire* (Cambridge University Press, 1989, p. 137), vender sig da også mod en snæver allegorisk tolkning af *Vredens Dag*. En sådan

tolkning har imidlertid forledt mange håndbøger til fejlagtigt at oplyse, at Dreyer måtte flygte til Sverige på grund af filmen. Dreyer rejste imidlertid helt legalt ud af landet i december 1943 for at arbejde for et svensk filmselskab. Intet tyder på, at tyskerne interesserede sig synderligt for ham.

5. Der gives en oversigt over den danske filmbranches forhold under krigen i Niels Jørgen Dinnesen og Edvin Kau: *Filmen i Danmark* (Akademisk Forlag 1983, p. 165-209). En detaljeret redegørelse for problemerne omkring newsreels og dokumentarfilm er givet af Carl Nørrested i artiklen "Die dänische Filmsituation und der Nationalsozialismus" i Hauke Lange-Fuchs (ed.): *Der zweite Weltkrieg im skandinavischen Film* (Filmstudien 5, Roloff & Seeßlen, 1980, p. 48-56).
6. Peter Cowie, en god kender af skandinavisk film, fremhæver i en introducerende artikel i ovennævnte *Der zweite Weltkrieg im skandinavischen Film* (p. 15-22) netop den nuancerede fremstilling af fjenden og den manglende heroisering af krigen som et særkende ved filmene. Dette aspekt vil udlændinge måske i højere grad hæfte sig ved end skandinaverne selv.
7. Michael Bruun Andersen: "Filmen som besættelsestidens historiograf" i Anders Troelsen (ed.): *Levende billeder af Danmark* (Medusa 1980, p. 54-78).
8. Filmen modtog Den gyldne Palme, men det samme gjorde en film fra hvert af de øvrige deltagende lande. På denne måde markerede festivalen fred og forbrødring. Danmarks andet bidrag var Johan Jacobsens kriminalfilm *Brevet fra Afdøde.*
9. Selve Jane Horney-sagen og debatten om Stellan Olssons tv-serie gennemgås i den i note 2 nævnte bog af Bryld og Warring, s. 205 ff.
10. Vigtige bøger i denne sammenhæng var Thomas Sigsgaard: *Psykologisk undersøgelse af mandlige landssvigere i Danmark under besættelsen* (1954) og Karl O. Christiansen: *Landssvigerkriminaliteten i sociologisk belysning* (1955).
11. En række af de her omtalte film og flere andre bliver grundigere behandlet af Dan Nissen i artiklen "Modstandskampen på film" i den i note 7 nævnte *Levende billeder af Danmark* (p. 79-120).
12. Aage Trommer: *Jernbanesabotagen i Danmark under den anden verdenskrig. En krigshistorisk undersøgelse* (Odense Universitetsforlag 1971) og Ditlev Tamm: *Retsopgøret efter besættelsen* I-II (Jurist- og Økonomforbundets Forlag 1984).
13. Frode Jacobsen: *I Danmarks Frihedsråd* I-II (Gyldendal 1975). Denne bog burde være obligatorisk læsning for alle danske skolebørn!

Filmografi
Danske spillefilm med relation til besættelsen, kronologisk

Den usynlige Hær
Palladium 1945. Instr: Johan Jacobsen.
Manus: Knud Sønderby.
Modstandskampen.

De røde Enge
ASA 1945. Instr: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen Jr. Manus: Leck Fischer.
Modstandskampen.

Støt står den danske sømand
ASA 1948. Instr: Bodil Ipsen og Lau Lauritzen Jr. Manus: Grete Frische.
Modstandskampen til søs.

Tre år efter
Asger Jerrild Produktion 1948. Instr: Johan Jacobsen. Manus: C.E. Soya og Fleming Lynge.
Værnemagerne efter krigen.

Det gælder os alle
Palladium 1949. Instr: Alice O'Fredericks.
Manus: Svend Rindom.
Forældreløs østrigsk pige kommer til Danmark efter krigen. Flashback-scener fra kz-lejr.

Nålen
Flamingo 1951. Instr: Johan Jacobsen.
Manus: Johannes Allen.
Ung piges forhold til tysk soldat og ung mands indblanding i sortbørshandel under besættelsen bruges sidenhen som afpresningsmiddel af insulinsmuglerbande.

Alt dette og Island med
Flamingo-Sandrew-Fotorama-Suomen Filmiteollisuus 1951.
Dansk-svensk-norsk-finsk episodefilm, hvor den danske episode (Instr: Johan Jacobsen, Manus: Arvid Müller) foregår under besættelsen.

Frihed forpligter
Socialdemokratisk Forbund 1951. Instr: Alice O'Fredericks. Manus: Leck Fischer.
Fiktionsfilm, produceret af Socialdemokratiet. Filmen skal begrunde Danmarks tilslutning til NATO, og noget af historien foregår under modstandskampen.

Der kom en dag
Saga 1955. Instr: Sven Methling, Manus: Flemming B. Muus og John Olsen.
Modstandskampen.

Gengæld
Palladium 1955. Instr. og manus: Peer Guldbrandsen.
Kriminalfilm, hvor mordets motiv går tilbage til besættelsestiden.

Spion 503
Dansk Film Co. Instr: Jørn Jeppesen.
Manus: Bob Ramsing.
Omdiskuteret stikkerlikvidering.

En fremmed banker på
Flamingo 1959. Instr: Johan Jacobsen.
Manus: Finn Methling.
Nazihåndlangeren efter krigen.

Frihedens pris
Flamingo 1960. Instr: Annelise Hovmand.
Manus: Finn Methling og Annelise Hovmand.
Modstandskampen.

Den sidste vinter
Rialto Film - Minerva Film 1960. Instr: Edvin Tiemroth og Anker Sørensen.
Manus: P.C. Green, C.C. Vassar, Basil

Dawson og Jørgen Roos, bearbejdet af Karl Bjarnhof.
Modstandskampen.

Sorte Shara
Merry 1961. Instr: Sven Methling. Manus: Hans Hansen.
Flåden efter 29. august 1943.
Filmen senere omdøbt til *Alarm i Østersøen.*

Venus fra Vestø
Saga 1962. Instr: Annelise Reenberg. Manus: Børge Müller.
Aktion mod besættelsesmagten som seriøs folkekomedie. Efter roman af englænderen Jerrad Tickell.

Hvad med os?
Bent Christensen Film – Constantin Films 1963. Instr: Henning Carlsen. Manus: Leif Panduro.
Den tidligere modstandsmands tilpasningsproblemer.

Paradis retur
Nordisk Film 1964. Instr: Gabriel Axel. Manus: Peter Ronild.
Beboere på Islands Brygge følges over en lang årrække, herunder besættelsesårene, hvor to hovedpersoner ender på hver sin side.

Der var engang en krig
Nordisk Film 1966. Instr: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus: Klaus Rifbjerg.
Besættelsestidens hverdag for en teenager.

Ekko af et skud
Panorama 1970. Instr. og manus: Erik Frohn-Nielsen.
Traumerne hos en kvinde, der som barn under krigen oplevede modstandsbevægelsen likvidere hendes far. Frit efter Erik Aalbæk Jensens roman 'Gertrud'.

The Only Way (*Oktoberdage*)
Laterna Film – Hemisphere 1970.
Engelsksproget. Instr: Bent Christensen. Manus: Bent Christensen, Leif Panduro og John Gould.
De danske jøders redning til Sverige i oktober 1943.

Den korte sommer
Crone Film 1976. Instr. og manus: Edward Fleming.
Dansk kvindes forhold til tysk officer.

Befrielsesbilleder
Den danske Filmskole 1982. Instr: Lars von Trier. Manus: Lars von Trier og Tom Elling.
Tyskerne efter kapitulationen.

Forrædderne
Nordisk Film 1983. Instr. og manus: Ole Roos.
Desertører fra Frikorps Danmark.

Den røde tråd
Regner Grasten Film 1989. Instr: Piv Berndt. Manus: Michael Bundesen, Michael Hardinger og Jørgen Thorup.
Lavkomisk farce om en naziofficers søn, der leder efter noget guld, faderen skjulte i Danmark under krigen.

Sangen om kirsebærtid
Hanne Høyberg Filmproduktion 1990.
Instr. og manus: Irene Werner Stage.
Dagdrømmende kvinde tænker tilbage på besættelsestiden, hvor faderen var nazist og en sympatisk tysk soldat elskede hende.

A Day in October (*En dag i oktober*)
Kenmad – Panorama 1991.
Engelsksproget. Instr: Kenneth Madsen. Manus: Damien F. Slattery.

De danske jøders redning til Sverige i oktober 1943.

Drengene fra Sankt Petri
Metronome Productions 1991. Instr: Søren Kragh-Jacobsen. Manus: Søren Kragh-Jacobsen og Bjarne Reuter.
Den begyndende modstandskamp.

De nøgne træer
Lise Lense-Møller Film 1991. Instr. og manus: Morten Henriksen.
Modstandskampen.

Kun en pige
Regner Grasten Film 1995. Instr: Peter Schrøder. Manus: Peter Schrøder, Peter Bay og Jørgen Kastrup.
Filmatisering af Lise Nørgaards erindringer, bl.a. også fra besættelsesårene.

The sinking of Titanic, maleri fra 1912 af Willy Stoewer.

Et skib man husker

Kulturelle forestillinger om Titanic

Af Helle Kannik Haastrup

Klokken var 2.20 den 15.4.1912, da det 45.324 tons tunge luksusdampskib RMS Titanic, efter at have kollideret med et isbjerg, sank ned på Atlanterhavets bund. 1517 mennesker omkom og 706 overlevede. 60 % af første klasses passagerer blev reddet, 42 % af anden klasses passagerer og 25 % af tredje klasses passagerer. Konsekvenserne af denne tragiske katastrofe var nye og skrappere regler for hvorledes dampskibe i fremtiden skulle være udstyret rent sikkerhedmæssigt (Kuntz 1998:554). En væsentlig grund til at så mange omkom var nemlig, at der ikke var nok redningsbåde til alle på det veludstyrede skib, der som bekendt "ikke kunne synke".

Titanic-katastrofen indskriver sig ikke i

verdenshistorien som en traditionel historisk begivenhed med omfattende kulturelle, sociale og politiske konsekvenser. I sin gennemgang af Titanics kulturhistorie fra et amerikansk synspunkt ser mentalitetshistorikeren Steven Biel heller ikke forliset som en ændrende begivenhed, men som et dramatisk øjeblik, hvor konflikter blev stillet til skue (Biel:132). Skibets ulykkelige skæbne kom til at eksponere udbredte bekymringer for samtiden og for fremtidens historiske forandringer. Men efterfølgende historiske begivenheder, fra kvindefrigørelse til Første Verdenskrig, fandt sted uafhængigt af om et dampskib ramte et isbjerg i foråret 1912 (Biel:7).

Titanic er gennem årene blevet ophøjet til et mytologisk skib; det er blevet fortolket og brugt som billede og symbol inden for musik, litteratur og film. Historien bliver fortalt igen og igen, men hvad er egentlig årsagen til den stadige fascination af et skibsforlis tilbage i 1912? Svaret kan være, at Titanic-katastrofen også er et eksempel, et af de tidligste i moderne tid, på en mediebegivenhed, i den forstand at den som meningsløs ulykke fortsat reformuleres i fiktioner, i et forsøg på at forstå hvad som skete og hvorfor.

Medieinteressen og dækningen var enorm allerede i 1912 i dagene efter forliset og særligt under de efterfølgende høringer, afholdt af en af Senatet nedsat komité på luksushotellet Waldorf-Astoria i New York. Og historien om Titanic har vist sig levedygtig udover sin egen tid, op gennem det 20. århundrede, og kan, som det skal vise sig, 'skabe mening' på mange forskellige måder.

Et persongalleri man husker. Allerede i avisernes dækning af Titanic-katastrofen i 1912, samlede interessen sig om nogle af de mere glamourøse passagerer, såvel omkomne som overlevende. Og flere af dem er efterhånden blevet fast inventar i Titanic-fiktionerne på forskellig måde. Titanic-eksperten Walter Lords *A Night to Remember* (1955, *En nat man husker*) er den absolutte klassiker inden for Titanic-litteraturen. I hans fremstilling er de historiske personer detaljeret og levende skildret. Skæbnen vejer tungt i Walter Lords forståelse af katastrofen: I sit forord drager han følgende sammenligning med en roman, der blev skrevet 14 år før Titanics forlis, og som synes at have forudsagt dets skæbne temmelig præcist. Det er Morgan Robertsons roman *Futility* (1898), der handler om "en fantastisk atlanterhavsdamper, der var langt større end nogen, man hidtil havde bygget. Robertson fyldte sit skib med rige og tilfredse mennesker og lod det så en kold aprilnat forlise på et isbjerg (...) Robertson kaldte sit skib for Titan, White Star Line sit Titanic. Dette er beretningen om dets sidste nat." (Lord:7).

Lords bog om Titanics endeligt er baseret på beretninger fra overlevende, fra slægtninge, fra ofre for forliset, redningsfolk og fra vidneudsagn fra de offentlige forhør. F.eks. er der en detaljeret rekonstruktion af skibsdagbogen i de afgørende sidste timer og en komplet passagerliste. Det er Walter Lords fremstilling, som mange efterfølgende Titanic-fiktioner er inspireret af, også i persontegningerne. Der samler sig næsten et fast persongalleri, som alt efter hvilken type Titanic-fiktion det drejer sig om er enten hoved- eller bipersoner i dramaet. Det er historien om millionæren John Jacob Astor, der forsigtigt spørger et besætningsmedlem om han må følge med sin unge kone i redningsbåden, da hun er "i lykkelige omstændigheder" (Lord:83). Astor må blive på skibet, for det var som bekendt kvinder og børn

der havde første prioritet i redningsbådene. Han omkommer, ifølge øjenvidner, stående på skibets bro. En anden millionær, Benjamin Guggenheim, ser døden i øjnene med stoisk ro, sammen med sin kammertjener: "Vi har iført os vort bedste tøj, vi er beredt til at gå ned som gentlemen" (s. 81). Det ældre ægtepar, Isidor og Ida Strauss, grundlæggere af stormagasinet Macy's i New York, holder sammen til det sidste. Hun nægter at forlade sin mand: "Vi har levet sammen i så mange år. Dér, hvor du går hen, der følger jeg dig" (s. 63). Mrs. Brown "der af naturen var tapper og eventyrlysten" (s. 123), bad forgæves kvartermesteren i redningsbåden om at vende tilbage til dér hvor Titanic var gået ned, for at kigge efter overlevende; hun blev senere kendt som 'the unsinkable Molly Brown' i populære viser. Og så er der ejeren af White Star Line Bruce Ismay, der overlever men betragtes som kryster og uden ære, fordi han som mand tager en plads i en redningsbåd forbeholdt kvinder og børn. Bygmesteren Thomas Andrews er manden med den store vision, som går i sort da katastrofen indtræffer: Han står i rygesalonen uden redningsvest, da en steward spørger ham "'Vil De slet ikke prøve at redde Dem selv, Mr. Andrews?' Så kom der intet svar, der sås intet tegn på at han havde hørt spørgsmålet. Titanics bygmester stirrede blot agterud. På væggen med mahognipanelet lige overfor ham hang et stort billede: "Vejen til den nye verden" (s. 94)!". Han gik ned med sit skib. Fra besætningen er der naturligvis kaptajnen, den rolige Edward J. Smith, der vælger at blive ved roret; samt officer Charles Lightoller, der skildres som en af dem, der arbejdede hårdt for at få reddet så mange passagerer som muligt. For ikke at forglemme orkestret, der spillede på dækket til det sidste (s. 97).

And the Band Played On. I sin artikel "Titanic" har kritikeren Bo Green Jensen udpeget to centrale fortolkere af Titanic-myten inden for rockmusikken. Det er Bob Dylans sang *Desolation Row*, der karakteriseres som en "generationssalme" fra albummet *Highway 61 Revisited* (1965), hvor Titanic indgår som én af mange andre allegoriske henvisninger:

> Praise be to Nero's Neptune
> The Titanic Sails at dawn
> And everybody's shouting
> Which side are you on?
> And Ezra Pound and T.S.Eliot
> Are fighting in the captain's tower
> While calypso singers laugh at them
> And fishermen hold flowers
> Between the windows of the sea
> Where lovely mermaids flow
> And nobody has to think too much about
> Desolation Row.
> (citeret efter Green Jensen)

Senere i svenskeren Mikael Wiehes *Sjömansvisor* (1978) med sangen *Titanic (Andraklasspassagerens sista sång)*. Hvor *Desolation Row* bliver et kulturelt portræt af en tid, så er Mikael Wiehes sang en mere generel kommentar til den tids klassedelte samfund og misforståede selvforståelse. Sangen handler om andenklassespassageren, der er tilfreds med egen status og ser lidt ned på dem der "mokker" fra tredjeklasse for at komme med en redningsbåd. Og sangen slutter som en "lettere lamslået Sangen om Larsen" som Green Jensen formulerer det (1998:3):

> Se'n spelar fartygorkestren Närmare Gud til Dig
> Det kändas lita fänigt men ända rätt typiskt för just vår tid.
> Vi har förlorat den allra sista gnuttan hopp.
> Vi går til botten, där vi står, men flaggan den går i topp. (2)

En nylig musikalsk fortolkning er musicalen *Titanic: A New Musical* (1997) af Peter Stone og Maury Yeston. Et udvalg af sangtitlerne giver en god idé om musicalens lette tone og om, hvordan den dramatisk er skruet sammen.

Hovedpersoner er skibsbyggeren Thomas Andrews og et repræsentativt tværsnit af passagererne. Andrews indleder musicalen med en prolog hvor han synger *In Every Age*, mens han kigger på tegningerne over Titanic.Ved afsejlingen fra Southampton synger mandskabet *How Did They Build Titanic*, *There She Is* og *Loading Inventory*. Bruce Ismay, Andrews og kaptajnen E.J. Smith synger *The Largest Moving Object*, anden og tredje klasses passagerer istemmer *I Must Get On That Ship*, mens første klasses passagererne synger *The 1st Class Roster*. Fællessangen ved afsejlingen er *Godspeed Titanic*, resten af forløbet drejer sig om de forskellige klassers drømme og håb for fremtiden. Kollisionen med isbjerget afslutter 1. akt. Fra 2. akt skal nævnes den galgenhumoristiske *Dressed in Your Pajamas in the Grand Salon* og den sidste sang, *Mr. Andrews' Vision*. Musicalen afsluttes ikke med sorg over massedød, men med et optimistisk tableau, i en utopisk scene hvor levende og døde forenes i festligt lag, med en god stemning som på afrejsedagen.

Litterære undergange. I 1959 skriver den danske modernistiske digter Thorkild Bjørnvigs sit lange kulturkritiske digt *Balladen om Great Eastern* :

> Undfanget i sin urolige Hjærne: Great Eastern,
> større end alle Skibe - grebet af synsk strukturel
> Mani; og alting blev nittet ind i dens Jærnskrog: Formue,
> Landsted og Vitalitet - en uendelig nedbrudt Brunel. (Bjørnvig 1959:11)

og temaet rundes af med det mindre digt *Epilog til Great Eastern*, hvoraf den sidste del henviser direkte til Titanic:

> Strengt taget døbt Leviatan
> som Jobs og Melvilles uhyre,
> større end Noahs Ark, hvis tonnage Newton beregned,
> optakt til både, benævnt
> Polyphemus, Medea,
> Marat og Titanic,
> navne som hamre-
> narreskib, dødskib:
> Fundet tilslut mellem svære Plader
> Skelettet af en Nitter, savnet en Menneskealder,
> og af en Læredreng, glemt.
> Det er nødvendigt at nitte -
> navigare necesse est -
> non vivere.
> (s. 18).

Det er de to første digte fra digtsamlingen *Figur og Ild* (1959), og de udtrykker begge tidens kulturkritiske stillingtagen. En kritik af en kultur, der sætter tekniske muligheder og magt over de naturlige betingelser, hvor Titanic bliver et konkret udtryk for netop en positivistisk "titanisk, megaloman teknologidyrkelse" (*Dansk Litteratur Historie*, bind 8:119). *Titanic* er direkte titlen på et langt prosadigt, som i 1962 fremføres af Thorkild Bjørnvig i Studenterforeningen i København med musik af Per Nørgaard; det bliver senere trykt i samlingen *Vibrationer* (1966). Digtet er en næsten minutiøs gennemgang af skibets sidste timer, med alle de velkendte situationer og personer. Det kulturkritiske standpunkt er her koncentreret om det menneskelige overmod i troen på den teknologiske perfektion: "Synkefri, synkefri. Refleksagtig sprang dette Ord frem i Passagerernes Hjærne paa de øverste Dæk, konversationsagtigt, selvfølgeligt faldt det. Leg med Isklumper som i en Skolegaard. 'Lidt Isbjærg til min Whiskysjus,' bad en Passager i Rygesalonen." (Bjørnvig

1966:71). Men også det uforklarlige og skæbnebestemte i forliset betones, både højtideligt og stemningsfuldt i den afsluttende del af digtet: "Ja, Livet, er det Tilfældighed eller Skæbne? Og Lyset, er det Partikler eller Bølger? Men hvad bestemmer Partiklernes Bevægelse? Mellem Tilfældigheden og Skæbnen taler den menneskelige Tunge, og forstummer den, taler Fingrene, og lammes de, taler Øjnene, og blindes de, taler Hjærtet - ensomt eller i den Elskedes Arme, i Is eller i Flammer, til sidste Pulsslag..." (Bjørnvig 1966:92)

Den tyske forfatter Hans Magnus Enzensbergers digtsamling *Der Untergang der Titanic* (1978, *Titanics Undergang*), med undertitlen "Eine Komödie", er "et uimodståeligt sindbillede på den kapitalistiske samfundsorden og det positivistiske livssyns grænseløse optimisme, som hverken isbjerge eller nok så mange katastrofer kan ryste i længden" (Green Jensen). Men samtidig bliver digtsamlingen, med sine 33 sange, også en kritik af 1960'er-generationens storhed og fald. Centralt står den 26. og 27. sang: Den 26. sang er udformet som slutningen på et manuskript til en fiktiv Titanic-film og bliver dermed også en kommentar til den forførende fiktion som Titanic-katastrofen allerede har udviklet sig til. Men det er i den følgende 27. sang, at Titanic bliver iklædt samtidens klæder:

> "I virkeligheden er der intet hændt".
> Titanics forlis har ikke fundet sted: det var
> bare en film, et varsel, en hallucination.
> (...) Naturligvis får personalet feriepenge i dag
> og har farvefjernsyn i kahytten; stewarden er
> tyrk;
> nursen har eksamen i psykologi; men ellers?
> (...) Boutiquerne har som sædvanlig kæmpe
> salgsucces
> med Titanic-askebægre og Titanic-T-shirts;
> i biografen går A Night to Remember; happy
> end er en kær ven ligesom bankrøverier
> og paneldiskussioner om pensionsreformen
> og om socialismen på én damper
> (...) I Café Astor, med selvbetjening, sidder
> de,
> letgenkendelige på deres søsyge blik;
> af plasticbægre slubrer de cola med rom
> og ihukommer, som det sig hør og bør, fremmedarbejderne, eskimoerne og palæstinenserne på mellemdækket.
> (s. 91-92).

Titanic bliver et tvetydigt billede på den kapitalistiske verden, der jo ikke gik under, og en satirisk fortolket udgave af hvorledes et Titanic, som sejler i dag, ville se ud. Der er også beske hilsner til flere karakteriska ved det moderne samfund: f.eks. til dobbeltmoralen, som stadig trives ikke mindst hos samfundets bedre stillede i Café Astor - opkaldt efter John Jacob Astor; men også til den omsiggribende merchandising der i filmbranchen jo kun har udviklet sig siden (også i forbindelse med filmen *Titanic*). Og så gøres der grin med den obligatoriske gratis og næsten fashionable dårlige samvittighed over for de mindre fordelagtigt stillede i samfundet, så sangen kan slutte med at konstatere "I virkeligheden er der intet hændt". Og det er jo sandt nok, at skibskatastrofen ikke revolutionerede verden; men som symbol på det moderne klassedelte samfund holder den sig flydende.

Musikerne på Titanic er i fokus i den norske forfatter Erik Fosnes Hansens internationale gennembrudsroman *Salme ved reisens slutt* (1980, *Salme ved rejsens afslutning*): Romanen handler om skibsorkesteret, der blev kendt for at spille på dækket, mens skibet gik ned. Deres individuelle livshistorier bliver et broget og sammensat portræt af Europa før Første Verdenskrig. Personerne er opdigtede, men i en epilog oplyser Fosnes Hansen at han har konsulteret Titanic-eksperten Walter Lord for at kunne skildre hændel-

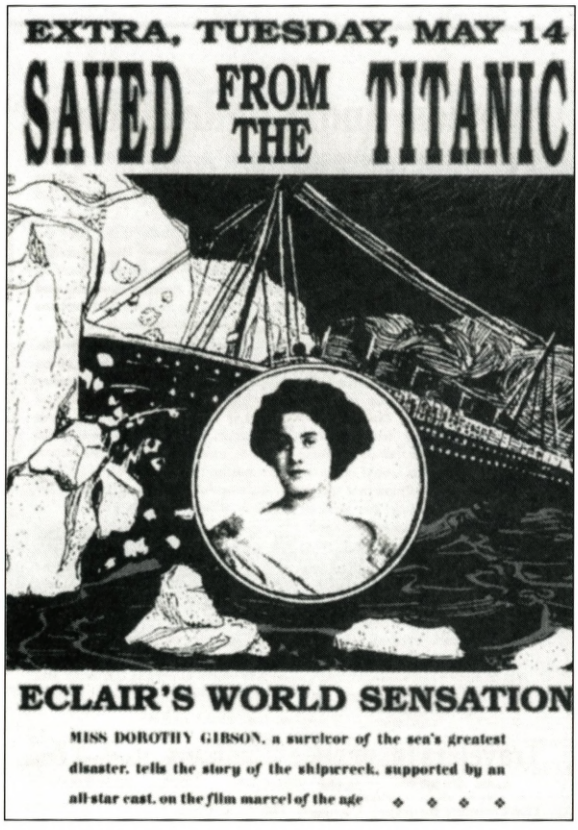
serne og forliset med dokumentarisk nøjagtighed.

Også nyere romaner tager fat på Titanic-stoffet som f.eks. den engelske Beryl Bainbridges *Every Man for Himself* (1996, *Hver mand sit liv*), der som hovedperson har en fiktiv nevø af finansmanden J. Pierpont Morgan. Titlen bliver også indirekte en kommentar til besætningens ordre om at lade kvinder og børn have første prioritet, da Titanics passagerer skulle fordeles i redningsbådene. Konsekvensen af dette blev i mange tilfælde, at mænd netop blev overladt til sig selv med hensyn til at overleve skibsforliset, fordi der ikke var redningsbåde til alle. De omkomnes kønsfordeling var 1360 mænd og 157 kvinder og børn (Kuntz:559). Bainbridge har et skarpt øje for det psykologiske portræt i sin skildring af hovedpersonen, overklassedrengen Morgan. Han har været en af skibsbyggeren Andrews' hjælpere under det store arbejde med at bygge Titanic. Romanen begynder in medias res hvor Morgan hopper i ishavet fra den synkende luksusliner og koncentrerer sig panisk om at se på sine stadig meget nypudsede sko. Først i romanens sidste kapitel afsløres det, om vor hovedperson er blandt de overlevende, - og det er han. Ligesom Fosnes Hansens roman bliver *Every Man for Himself* en kombination af opdigtede personer og så det faste persongalleri.

Titanic er også et gennemgående topos i Peter Schepelerns tekst-samling *Af samme forfatter* (1999), der i anekdotisk form elegant blander århundredets virkelige og opdigtede begivenheder og personer sammen i 99 prosa-afsnit; som f.eks. i "72. Stafet", hvor den unge Adolf Hitler rejser med Titanic og diskuterer Wagner med den jødiske millionær Guggenheim. Da skibet forliser, stjæler han en del af Guggenheims ejendele, klæder sig ud som tjenestepige og overlever, men vender senere tilbage til Tyskland. Også den efterfølgende fiktion, "73. Baglæns", omhandler Titanic-forliset, i en uvant form, for der 'spoles tilbage på filmen': "Mens flere og flere af de nødstedte blev firet op i redningsbåde eller selv sprang tilbage til skibet, begyndte det enorme fartøj langsomt men umiskendeligt at rettes op. Kvinderne, ofte med små børn blev genforenet med deres mænd.(...) Skibet var næsten på ret køl, da et forbipasserende isbjerg med et lille skub bragte alt i orden igen". Men hvor Titanic undgår at synke tilbunds, får skibets orkester alligevel en trist skæbne: "Skibsorkesteret blev opløst, men musikerne mødtes tilfældigvis 25 år senere, hvor de fik ansættelse på luftskibet Hindenburg" (Schepelern:156). Med andre ord: undgår man på mirakuløs vis en katastrofe, kan man være sikker på at skæbnen indhenter én på et senere tidspunkt.

De litterære Titanic-fiktioner spænder vidt: fra kulturkritik af teknologi-fascination og manglende respekt for naturen i efterkrigstiden til et samfundskritisk generationsportræt; fra fin de siècle-musikalske repræsentanter for Europas historie, omkring det psykologiske portræt og afsluttet med skæbneanekdoter om det 20. århundrede.

Forliset på film. Filmen, som det visuelle medie den er, måtte jo kaste sig over en så spektakulær katastrofe som Titanic-forliset, og det kunne ikke gå hurtigt nok. Etienne Arnauds korte *Saved from the Titanic* (1912) er formodentlig den første Titanic-film og havde premiere nøjagtig en måned efter forliset! Det var et melodrama, produceret af filmselskabet Eclair, og i hovedrollen optrådte skuespilleren



Plakaten fra *Saved from the Titanic*, den første Titanic-film, et 'exploitation'-melodrama, med skuespilleren Dorothy Gibson i hovedrollen, der selv havde overlevet Titanics forlis.

Dorothy Gibson, som selv havde været passager på skibet. Fra samme år er den tyske *In Nacht und Eis*, instrueret af Mime Misu. Filmen er opdelt i tre akter, der overordnet omfatter henholdsvis afrejsen, sejlturen og forliset, med fokus på skildringen af overklassens tidsfordriv og festivitas. Slutbilledet skulle i filmens originale udgave være kaptajnens kasket der flyder på havet (Demenok: 25). Senere kom Pierre Angelo Mazzolottis italienske film *Titanic* (1915), der betegnes som en blockbuster produceret på et lille budget (3). Lidt mere omstændelige er forholdene omkring den danske skibskatastrofefilm *Atlantis* (1913). Den var en filmatisering af en roman, der blev udgivet som føljetonroman i begyndelsen af 1912. Den trykte bogudgave udkom fire uger efter forliset, og "forfatteren Gerhart Hauptmann fik næsten ry af profet for på forhånd at have beskrevet en skibskatastrofe, der hensatte den halve verden i forfærdelse, og senere samme år fik han Nobelprisen i litteratur" (Tybjerg 1997: 28). *Atlantis*' begrænsede succes skulle vise sig at være et forvarsel om Nordisk Films endeligt som dominerende filmproduktions- og distributionsselskab på verdensmarkedet. Det var ellers August Blom der instruerede, og hovedrollerne blev spillet af stjernerne Olaf Fønss og Ida Orloff. Filmen er blevet kaldt for en af de første moderne film der er optaget herhjemme, fordi det er en filmatisering af en roman (en forfatterfilm) om moderne mennesker, af en "stor forfatter og filmet næsten helt redeligt" (Erik Ulrichsen gengivet i

Officer Lightoller (Kenneth More) forsøger desperat at genskabe orden i kaos, da Titanic er ved at synke i *A Night to Remember* (Roy Baker,1958).

Engberg 1977:482). Marguerite Engberg pointerer, at det af mange blev anset for at være usmageligt at filmatisere romanen så kort tid efter Titanic-katastrofen, bl.a. fordi en af filmens centrale scener netop er forliset af dampskibet Roland på vej til Amerika. Og det skib, som var lejet af Nordisk Film til optagelserne, var det identiske søsterskib til et andet dampskib, der få år tidligere også var gået ned med sin besætning (Engberg:486-87). Så en egentlig dansk Titanic-film kan man vel ikke rigtigt tale om.

I 1929 kommer Ewald André Dupont med lydfilmen *Atlantic*, der blev produceret både i en tysk og i en engelsk version, og blev markedført som den første "multilingual" film (Bordwell:229). Modtagelsen i den danske presse var overvældende positiv: "Den engelsk-tyske Kæmpefilm om "Titanic"s Forlis. Den mærkeligste og mest gribende Film, der er vist i Danmark i mange Aar. (...) Ikke et Skuepil, men "Titanic"s Forlis skildret med betagende Realisme" var overskrifterne i Aftenposten (22.12.1929). Men det fremhæves også f.eks. i Politiken, at "det er naturligvis kun af Pietet over for denne Katastrofes mange Ofre og deres Efterladte, at Titanic er blevet omdøbt til Atlantic" (Politiken 22.12.1929).

I efterkrigstiden kom der to Titanic-film. Den første var amerikansk, Jean Negulescos *Titanic* (1953) med Barbara

Stanwyck og Clifton Webb som ægteparret i krise på vej hjem til USA. Da katastrofen indtræffer, synes deres indbyrdes familiære problemer pludselig knap så vigtige. Den anden film var Roy Bakers britiske klassiker *A Night to Remember* (1958, *Titanic's sidste timer*) der - indtil 1997 - står som Titanic filmEN. Bygget op efter en *Grand Hotel*-model, med fokus på besætningen og udvalgte passagerer, men primært officeren Lightoller som en slags helt. Han blev spillet af 1950'ernes britiske stjerne Kenneth More, som ellers mest huskes for sine roller som fersk folkekomediehelt (4). I sin bog om James Camerons *Titanic* (1997) pointerer David M. Lubin, at der er mange ligheder mellem Camerons og Bakers film. Men her er det nødvendigt at skelne mellem de episoder, som er identiske, fordi de er en del af den oprindelige historiske begivenhed, og de opfundne episoder, som bliver fortalt på den samme måde. De fleste sammenfald er situationer af den første kategori som f.eks. orkestret, der spiller mens skibet går ned, og Benjamin Guggenheim "preferring his dinner jacket to a life jacket" (Lubin:72), der må siges at høre med til den oprindelige begivenhed. Hvilket ofte næsten er synonymt med en henvisning til Walter Lords detaljerede genfortælling af Titanics sidste nat. En vigtig forskel mellem Bakers *A Night to Remember* og Camerons *Titanic* er dog ideologisk, hvor Bakers film skriver sig ind i sin tid, nemlig efterkrigstiden og det post-koloniale England (Lubin:72). Fokus er nemlig ikke på de mange personlige tragedier, men mere skildringen af de uheldige kommunikationsfejl og manglende forholdsregler, der førte til, at så mange skulle miste livet. Megen tid og mange sekvenser bruges på at skildre telegraferingen mellem Titanic og de omkringliggende dampskibe - Californian der var tættest på, men som ikke kommer til undsætning, og Carpathia. Californian forsøger først forgæves at advare Titanic om isbjerge, men kan ikke komme igennem på grund af de mange private hilsner der skulle sendes. Da en advarsel om is endelig når igennem, bliver den uheldigvis forlagt. Senere på natten slår Californian telegrafen fra, og da Titanic sender nødraketter op, tolkes det som festfyrværkeri.

Optagetheden af den fejlslagne kommunikation skal ses i lyset af, at datidens filmpublikum havde oplevet Anden Verdenskrig og dermed afhængigheden af at modtage advarsels-signaler for at overleve tyskernes bombning af England (Lubin:73). *A Night to Remember* gør tydeligt opmærksom på sin autentiske status ved indledningsvis at takke bl.a. officer Boxhall fra RMS Titanic og "the many survivors who recalled their personal experience". Og som en måde at forstå katastrofen på og de mange tab af menneskeliv, understreges det i filmens slutekster, at de mange mennesker på Titanic ikke døde forgæves: "Today there are lifeboats for everyone. Unceasing radio vigil, in the North Atlantic, and the international ice patrol guard the sea lanes making them safe for the people of the world". Det bliver et forsøg på om ikke at forklare, så i det mindste at gøre opmærksom på, at katastrofen ikke var forgæves og dermed gøre den lettere at acceptere - ligesom de mange tab under Anden Verdenskrig, som man også havde brug for at tænke på som nødvendige i en større sammenhæng.

I 1970'erne kommer tv-filmen *S.O.S.Titanic* (William Hale 1979), et sobert doku-drama, hvor den autentiske historie kombineres med fiktionens dramatiske form. Hovedrollerne spilles af bl.a. David Janssen som Astor, Ian Holm

som Bruce Ismay og David Warner som en (fiktiv) skolelærer på udkig efter kærlighed. David Warner kommer som bekendt ombord på Titanic igen i Camerons film som Cal Hockleys (Billy Zane) nederdrægtige hjælper med det upassende navn Spicer Lovejoy. *S.O.S.Titanic* lægger i forteksterne vægt på, at den dramatiske form er skabt på baggrund af grundig research, og "identifieable characters are drawn form actual persons and fictitious names were given to certain characters whose actual names remain unknown". Og selv på rulletekster-ne er rollelisten 'dokumentarisk' opdelt i "overlevende" og "omkomne".

I den absolut kulørte afdeling for Titanic-fiktioner er Jerry Jamesons *Raise the Titanic* (1980, *Hæv Titanic*), en filmatisering af Clive Cusslers bestseller af samme navn, som ikke uden grund blev et stort flop. I hovedrollerne ses Jason Robards og Richard Jordan, som henholdsvis søofficer og forsker. Filmen foregår i nutiden, hvor vraget af Titanic hæves fra havets bund via sindrigt arrangerede eksplosioner, fordi der i lasten findes et hemmeligt stof som kan bruges i kampen mod russerne. Og efter mange strabadser kan man nyde det fascinerende syn af det gamle rustne skib, der via slæbebåd omsider sejler i havn i New York.

Fundet af vraget. I sensommeren 1985 finder man omsider vraget af Titanic. Det var dr. Robert D. Ballard, der stod for ekspeditionen, og han skriver detaljeret om fundet og udforskningen af vraget i sin bog *Titanic. Exploring the Greatest of All Lost Ships* (1987), som Walter Lord har skrevet forord til. I bogen giver han i sit efterskrift udtryk for sit allerførste møde med Titanic: "Intet vil kunne måle sig med det, jeg følte, da jeg første gang fik set ordentligt på vraget. Pludselig dukkede det frem af det kulsorte dybhavsmørke - en kolossal, knivskarp stævn, der kløvede havbundens mudder og kom direkte hen imod mig..." (Ballard:235). Et billede der minder meget om den ikonografi i både film og markedsføring, som James Camerons *Titanic* benyttede sig af i 1997.

Ifølge Steven Biel bliver fundet af vraget tolket i den amerikanske kulturhistorie som "a triumphalist story from Reagan's America" (Biel: 208). Biel ser fundet som indskrevet i midt-80'ernes trang til at genskrive eller reparere på historien, så den ser passende ud - 'fixing history'. *Rambo* og *Back to the Future* bliver eksempler på denne tendens inden for filmen: Rambo der tager tilbage til Vietnam (Cambodia), i *Rambo: First Blood Part 2* (George P. Cosmatos, 1985) for at vinde krigen, og Marty MacFly der i *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) rejser tilbage i tiden for at reparere på sine miserable familieforhold.

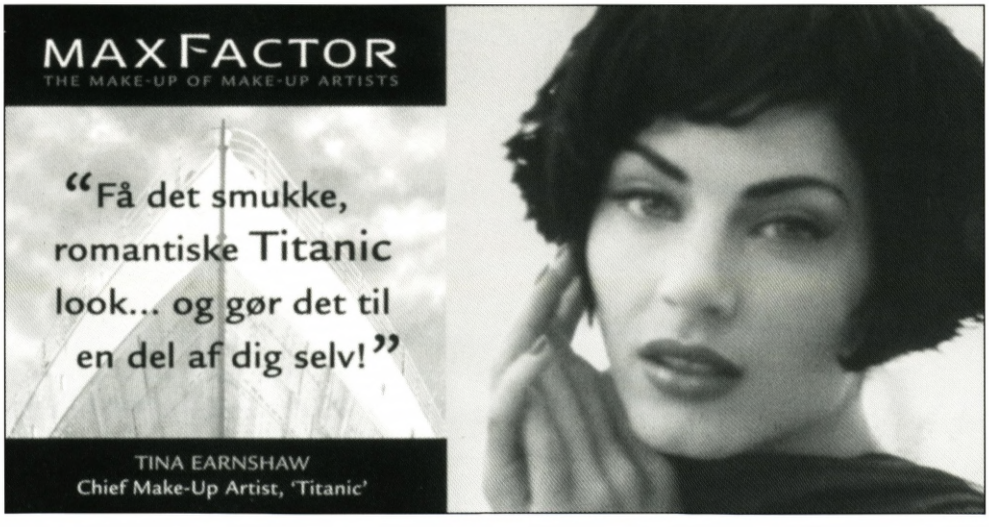
Da billederne af Titanics vrag fra havets bund kan vises, bliver det endeligt dokumenteret, at skibet knækkede over på midten under forliset. Det havde man ikke kunne afgøre med sikkerhed tidligere, da flere øjenvidner havde fastholdt det modsatte. Og det kan man også se på skildringen af forliset i Bakers *A Night to Remember*, hvor skibet går ned i 'hel figur' og *Raise the Titanic*s vision om at hæve Titanic og sejle vraget i havn ville slet ikke være mulig.

Erotik og blockbuster. Med hensyn til fiktionsfilm om Titanic ligger det lidt stille fra 1980 til 1997, men undervejs er der produceret adskillige dokumentarfilm om fundet af vraget, en af de seneste er Imax-filmen *Titanica* (Stephen Low, 1998), der indeholder optagelser af vraget og inter-

views med overlevende. Men en af de seneste Titanic-film er *Femme de chambre du Titanic* (J.J.Bigas Luna, 1997), en spansk-fransk co-produktion, om en støberiarbejder der vinder en billet til Titanic, tilbringer den første nat på skibet (ganske kyskt) med en nydelige ung dame der siden forsvinder. Han overlever forliset, kommer hjem til sin kone som han mistænker for at have været ham utro. Herefter får han stor succes med at sidde på den lokale bar og digte røverhistorier om sine erotiske eskapader med kammerpigen fra Titanic. Denne Titanic-film havde dog ikke haft den store gennemslagskraft, men det fik James Camerons *Titanic*, der kom samme år. En blockbuster af dimensioner, som hvis man regner post-produktion og marketing med, har kostet 1 million dollars per minut at producere (Parisi:204).

Titanic til alle. Man får en fornemmelse af den overvældende popularitet som Titanic-filmen oplevede, da den kom frem, når man i New York Times 28.4.1998 læser journalisten Alan Ridings artikel "Why "Titanic" conquered the world". Publikums og kritikernes fascination af Titanic verden over antog forskellige former, viste en rundspørge bland New York Times' korrespondenter, da Titanic-feberen stadig rasede. Det var kort efter, at filmen havde modtaget sine 11 Oscars. På dette tidspunkt havde Titanic allerede indspillet 543 millioner dollars i USA og 933 millioner dollars i resten af verden. Det blev dermed en film, som millioner af mennesker vil have som fælles kulturel reference, "som billede, som historie, som metafor, som film er der ingen vej uden om *Titanic*" (New York Times:28). Men der var faktisk forskel på hvilke aspekter af filmen som appellerede mest: I Moskva var den sørgmodige stemning næsten trykkende når publikum havde set filmen

I forbindelse med Camerons *Titanic* var der mange former for merchandising: Max Factor (the make-up of make-up artists) -reklamen slår på, hvorledes man via make-up kan gøre Titanic-look'et, til en del af sig selv. Og det er en autoritet der kan anbefale produktet, nemlig filmens egen chef make-up-artist. Også i valget af navne til de forskellige typer læbestift og neglelak i Titanic-serien, f.eks. Rebellious, Exhilarated, Independent og Liberated, underbygges den ønskede association til filmens heltinde Rose.

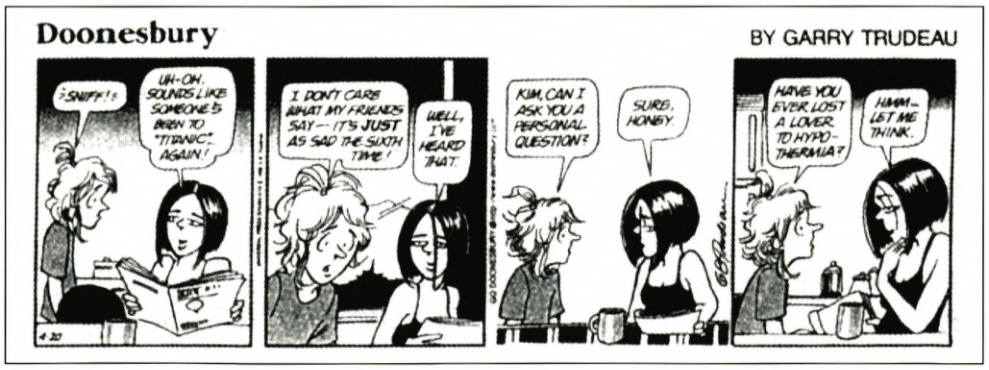


- for mange tog det flere dage at komme sig oven på filmtragedien. Et dagblad udskrev derfor en essay-konkurrence om at skrive den bedste happy end til *Titanic* (ikke for skibet, men for Rose og Jack). I Tokyo var der to vigtige ingredienser, der gjorde filmen til en succes: Mr. DiCaprio (Rio-sama) og den stoiske reaktion til tragedien, det som japaneren kalder gaman, dvs. ro og udholdenhed ved ekstrem modgang.

I London så man filmen som endnu et forfærdeligt eksempel på den amerikanske tendens til at købe sig til succes for obskønt mange penge. Men også som et tilbageskridt for den amerikanske filmkultur, der ellers stolt har ført sig frem inden for de senere år med sine glimrende independent low-budget film. Selvom Titanic-filmen er en fiktion, var der utilfredshed i den lille skotske by Dalbeattie, hvor officer Murdoch stammede fra. De klagede til filmselskabet over fremstillingen af ham i filmen som en, der lader sig bestikke og skyder to passagerer, inden han skyder sig selv. Twentieth Century-Fox måtte ud med en officiel undskyldning og 8000 dollar som et plaster på såret. I New Delhi kune man rapportere, at *Titanic* blev den første film, der brød sprogbarrieren mellem hindi og engelsk, på fem uger så to millioner den engelske version af filmen. I Paris hvor Hollywoodfilm ofte får en hård kritisk medfart, blev *Titanic* anbefalet som en film med politiske perspektiver, om tvivlsomme klasseprivilegier. I Buenos Aries, hvor *Titanic* blev set af gennemsnitlig 70.000 mennesker om ugen fra februar til april, var filmen allerede blevet genstand for parodi i de populære tele-novelas. Storbyen København var ikke med i New York Times, men allerede 3.4.1998 havde over én million danskere set filmen, der havde gået i biografen siden 23. januar samme år. En stort set enig dansk anmelderskare havde også givet filmen god vind på rejsen, så det var let at finde citater til biografreklamen: "Formfuldendt storfilm" (Politiken), "Storslået nok til at gøre en stakåndet" (Berlingske Tidende), "Mere end almindeligt enestående" (Weekendavisen) og "Titanic vil blive et megahit" (Jyllandposten).

Skibet er ladet med: High Concept og oprigtig eklekticisme. *Titanic* er et action-

Titanic igen og igen og igen. Det yngre kvindelige publikum så ofte *Titanic* mere end én gang. En undersøgelse, omtalt i Newsweek (februar 1998), af *Titanics* publikum, kunne konkludere at udaf af de kvinder under 25 år som havde set filmen én gang, havde 45 % set den to gange og 70 % af dem, havde lyst til at se den igen. (Nash & Lahti1999:64). Her en stribe fra tegneserien *Doonesbury*.



fyldt melodrama om den unge Rose Dewitt Bukater (Kate Winslet) og Jack Dawson (Leonardo DiCaprio). De mødes på skibet, der ikke kan synke, og forelsker sig i hinanden på tværs af klasseskel. 'Romeo og Julie på Titanic' var James Camerons high concept-formular til producerne, da han skulle have finansieret filmen.

I en high concept-markedsføring indarbejdes en sammenhængende og gennemført stil i forlængelse af filmens historie og stilistiske udtryk (Wyatt:20), som f.eks. i plakat-form kan kommunikere filmens centrale visuelle og genremæssige tilknytning. Billedet suppleres med en fængende eller forventningsskabende undertitel til at forankre de ønskede betydninger. I *Titanic*s tilfælde blev det, i den trykte kampagne, til to versioner af plakaten med begge hovedrolleindehavere og skibet: Enten med Kate Winslet i profil og Leonardo DiCaprio med nedbøjet ansigt og med forstavnen af Titanic set fra neden midt i billedet. Eller en version af skibet fra siden i fuld længde og Rose og Jack i et dansende favntag, med ansigterne tæt sammen i profil. Den fængende undertitel er den samme for begge billeder: "Nothing on Earth could Come between Them" (Intet i verden kunne skille dem, som det hed på den danske plakat). Hvor billedet associerer til nostalgi, romantik og historisk film, underbygget af den melodramatiske undertitel, blev action-elementet bragt frem med James Camerons navn og henvisning til hans tidligere succeser *Aliens* (1986), *The Terminator 2: Judgment Day* (1991) og *True Lies* (1994); katastrofe-elementet var underforstået i billedet af skibet og filmens titel.

Men *Titanic* blev en alsidig affære, også rent genremæssigt; hvor den på den ene side lægger sig i forlængelse af den nyere actionfilm à la John Woo i en kombination af action og melodramatisk patos, så er det også en kærlighedsfilm med elementer af Women's Film og screwball-komedie, for ikke at glemme at det er en katastrofefilm, suppleret med elementer fra ungdomsfilm og den såkaldte heritage-film (periode-film). Men *Titanic* er (næsten) renset for den ellers så udbredte intertekstualitet indenfor populærfilmen (Haastrup 1999), som også kendetegner det, som Jim Collins har defineret som 1990'ernes hybrid-genrefilm eller eklektiske genrefilm. Et modsvar til den eklektiske genrefilm er 'den nye oprigtighed', en teknologi-forskrækket type af film, der defineres som modsætning til de eklektiske hybrid- og mediesamfundsbevidste genrefilm som Robert Zemeckis *Back to the Future*-trilogi (1985, 1989, 1990, *Tilbage til fremtiden*), Ridley Scotts *Thelma & Louise* (1991) og David Lynchs *Wild at Heart* (1990, *Vilde hjerter*). De nye oprigtige film vender sig bort fra den ofte anvendte ironi og intertekstualitet og søger renheden i genskabelsen af en umulig fortid - jf. Kevin Costners *Dances with Wolves* (1990, *Danser med ulve*), Steven Spielbergs *Hook* (1991) og Phil Alden Robinsons *Field of Dreams* (1989). Alle film, der eksemplificerer en teknofobisk new age-søgen efter det tabte, uberørte; hvad enten det er naturen, et oprindeligt folk eller barndommen (Collins 1995:155ff). *Titanic* kommer til at repræsentere en hybrid mellem de to typer af genrefilm, fordi den er en historisk film, der iscenesætter en nostalgi for en svunden tid konkretiseret i det synkefri dampskib, som bliver symbolet på topmålet af teknologisk ambition og på teknologiens uforudsigelige fejlbarlighed. Mens både produktionen af filmen og dens titel-objekt, samt forudsætningen for at kunne

optage vraget af Titanic på havets bund har været afhængig af sofistikeret teknologi, så tematiseres den nostalgiske længsel på flere planer i filmen i både stil og tematik.

Men først et blik på de forskellige genrer som *Titanic* har med på sin rejse.

En screwball tragedie. Frank Capras *It Happened One Night* (1934, *Det hændte en nat*) og Irving Rappers *Now, Voyager* (1942, *Under nye stjerner*) repræsenterer to af de filmgenrer som *Titanic* trækker på: screwball-komedien og Women's Film. Screwball-elementet, for *Titanic* er ikke nogen komedie, er som taget ud af screwball-klassikeren *It Happened One Night*: Her gør Clark Gable det muligt for Claudette Colbert at indse, at det ægteskab, hun har tænkt sig at indgå, ikke er det rette for hende. Den grundlæggende præmis er, at den unge A (mand eller kvinde) er fanget i en rigid og humorforladt social struktur, indtil den unge B (modsat køn af A) dukker op og befrier A. Her ligger også en del af forklaringen på, hvorfor Cal Hockley (Billy Zane) og Roses moder (Frances Fischer) er så skabelon- og papagtigt tegnede personer (Lubin:37). Det var de tilsvarende personer også i 1930'ernes screwball-komedier, for derved kunne helten og heltinden fremstå så meget mere livfulde og anti-autoritære. Et centralt element i screwball-genren er, når helten skal lære heltinden at gebærde sig i livet: I *It Happened One Night* lærer Gable Colbert hvordan man overlever i det fri om natten, og hvordan man "dunker" en donut. I *Titanic* lærer Rose at spytte og "to make each day count", og i sidste ende gør Jack det muligt for Rose at følge sit hjerte og ikke forblive Cals forlovede. Det bliver tydeligt ved middagen på første klasse, hvor Jack er inviteret med, som Roses redningsmand. I denne scene formår Jack, trods både Cals og Roses mors anstrengelser, uden besvær at vinde både Rose og det øvrige selskabs sympati med sin ligefremme facon: "Just the other day I was sleeping under a bridge and today I am on the grandest ship in the world having dinner with you fine people".

Women's film og mandekroppe. *Now, Voyager* er et eksempel på en Women's Film, også kaldet en 'weepie'. En betegnelse for film møntet specifikt på et kvindeligt publikum; med fokus på kvindelig subjektivitet udtrykte de "a key feminist assumption: that women can and should make choices about their lives" (5). Women's Film handler ofte om stærke kvinder, der modstår de undertrykkende patriarkalske kræfter og søger det meningsfyldte og ligeværdige forhold. Det er situationen for Bette Davis i *Now, Voyager*: hun udvikler sig fra at være den grimme ælling til den selvsikre glamourøse Bette Davis, som vi kender hende. Rose Dewitt Bukater er ikke en grim ælling, men er undertrykt af sin moder (der bifalder giftermålet for at kunne fastholde sin nuværende økonomiske status) og sin kommende voldelige mand, Cal. Rose får hjælp og gode råd af Jack, som hun møder på et skib og forelsker sig i, det samme gør Bette Davis i *Now, Voyager*. Sex-objektet i Women's Film er ikke kvinden, men ofte meget smukke mænd, der er følsomme og følelsesmæssigt og/eller fysisk sårbare - Cary Grant, Montgomery Clift eller Laurence Olivier. Leonardo DiCaprio som Jack Dawson er både følsom og sårbar, følsom fordi han holder af Rose og sårbar fordi han næsten er fysisk mere spinkel end kvinden han elsker (Lubin:44), men det er i lige så høj grad hans evne til at lære hende, hvordan

hun kan ændre sit liv, få kontrol og "make it count", der vækker hendes interesse og varme følelser.

Der er flere kærlighedsmelodramaer i 1990'erne som f.eks. Jane Campions *The Piano* (1993) og Edward Zwick *Legends of the Fall* (1994, *Legendernes tid*), der handler om hvorledes en arbejderklasse-dreng/mand vækker seksualiteten hos en overklasse-pige/kvinde, fordi de intellektuelle overklasse-mænd ikke kan tilfredsstille den kvindelige hovedpersons behov (Lehman & Hunt 1999:95), og det er også tilfældet i *Titanic*. Modsætningen mellem den stive 'ukropslige' overklasse, der sidder og diskuterer forretninger, krydsklippes med Rose, der følger Jacks opfording og kommer med til fest på tredje klasse med irsk folkemusik og dans. Jack er en fri mand fra arbejderklassen og selvbestaltet kunstner, ikke særlig intellektuel. Forlægget for figuren er forfatteren Jack London, autodidakt vagabond og socialist, der bl.a. har skrevet *The Call of the Wild* (1903, *Når naturen kalder*). Men Jack er fysisk f.eks. i dansen med Rose, Cal er kun kropslig, når han er voldelig overfor Rose (Lehman & Hunt: 99).

Lehman og Hunt ser også *Titanics* særlig fokus på Leonardo DiCaprios udseende som begrundet i, at Kate Winslet er overvægtig i forhold til nutidens Hollywood-ideal (s. 91). Her kunne man nævne den allestedsnærværende Gwyneth Paltrow som tyndt eksempel. Leonardo DiCaprios drengede udseende dyrkes i stedet for den kvindelige stjerne, som ellers er det traditionelle objekt for den filmiske skuelyst. Det hænger også godt sammen med Rose som den handlende og Jack som den givende og forløsende. Det er Rose, der udvikler sig, ikke Jack. Rose bliver personifikationen af det 20. århundredes kvinde (Lubin:27); Hun udvikler sig fra at være undertrykt og tilbageholdende til gennem kamp og oprør at blive en udadvendt, moden og selvstændig kvinde. Rose er selv på vej som det antydes i hendes kendskab til Sigmund Freud; hun ryger cigaretter og interesserer sig for moderne kunst. Men det er Jack, der gennem sin kærlighed til hende, er forløseren for denne udvikling.

My Heart will Go On and On and On.

Titanic har i sin kærlighedshistorie flere elementer fra det klassiske melodrama i ungdomsversion; "om manden og kvinden der ikke lever lykkeligt til deres dages ende (...). Følelserne varer evigt - i mindet og det er netop der den store kærlighed kan holdes hellig og uforanderlig, fordi den aldrig bliver udsat for realitetsprøven" (Jerslev:16-17). Men Jack har for Rose den fortsatte forløsende betydning, fordi han bliver katalysator for, at hun kommer til at leve sit liv fuldt ud, uden ham ganske vist. Det klassiske melodrama havde ofte en ulykkelig slutning, og det var netop den, der gav publikum mulighed for "ubegrænset fantasiaktivitet, uanede lystfyldte muligheder for at forlænge oplevelsen og digte videre - på historier om hvordan det kunne have været - hvis bare" (Jerslev:17). Den melodramatiske struktur kan ses som en forstærker af appellen til de mange teenage-piger, som øjensynligt udgjorde en stor del af *Titanics* publikum. Man kan dyrke 'mindet om ham', Leonardo DiCaprio, gang på gang ved enten at gense filmen eller ved at lytte til musikken. Den canadiske 'kærlighedsballade med patos'-sangerinde Celine Dions sang *My heart will Go On* (James Horner og Will Jennings) lægger sig i forlængelse af denne stemning og er på lydsiden, da rulleteksterne begynder:

Every night in my dreams I see you I feel you
That is how I know you go on
Far across the distance and spaces between us
you have come to show you go on (...)
You're here, there's nothing I fear
and I know that my heart will go on.
We'll stay forever this way// you are safe in
my heart
and my heart will go on and on.

Titanic sejler ud på åbent hav i al sin digitale magt og vælde. De to sorte prikker i forstavnen er Jack og Fabrizio.

En konstruktion, der ofte bruges i melodramaet, er ifølge Tania Modleski, at historien fortælles i tilbageblik, så tilskueren faktisk kender 'slutningen' på forhånd, og tiden står stille i en gentagen tilbagevenden til fortiden (Modleski:330). Og det er netop den funktion, som den gamle Roses fortælling også får, og som understreges af den gennemgående nostalgiske tone. Teenage-elementet knytter an til, at det er en kærlighedshistorie mellem to unge mennesker. På trods af, at det er en film der foregår i en anden tid, inkorporeres situationer som er velkendte fra det univers, som vi i dag kalder for 'typisk teenager' - ikke en gængs betegnelse i 1912 - men velkendt tilbage fra Shakespeares *Romeo and Juliet*. (Rollen som Romeo i Baz Luhrmanns filmatisering fra 1996, *Romeo & Juliet*, blev Leonardo DiCaprios gennembrud som teen-idol). Det er den forbudte kærlighed til den forkerte dreng, oprør mod ældre autoritetsfigurer, at slippe væk selvom man har stuearrest og andre karakteristiske situationer fra livet som teenager. Filmen lader endda de to teenagere snige sig til at 'do it for the first time' (Nash & Lahti:65) på bagsædet af en bil, en amerikansk ungdoms- 'klassiker'. Og den hede elskov, som vi ikke ser, antydes med Roses håndfaste Lubitsch-touch på den duggede bagrude (Lubin:63).

Titanic er som de fleste melodramaer i 1990'erne henlagt til fortiden, f.eks. Martin Scorseses *The Age of Innocence* (1993, *Uskyldens år*) og Anthony Minghellas *The English Patient* (1996, *Den engelske patient*). Generelt synes den altoverskridende kærlighed ikke at kunne iscenesættes troværdigt i en nutidig ramme, påpeger Anne Jerslev, utopien om den store kærlighed som udfyldelsen af en fundamental menneskelig bestemmelse kan ikke sættes troværdigt i scene i et nutidigt scenarie (Jerslev: 22). Et bud på en forklaring kunne være, at vi lever i en moderne passionsløs kultur (Jerslev: 29), som så får mulighed for at gennemleve melodramaet i *Titanic*, i spillet mellem det nostalgiske og det autentiske, mellem historien og den præcise rekonstruktion.

På sporet af den tabte tid - nostalgi og high heritage. *Titanic* er også et eksempel på det, som kaldes for en heritage-film, en dansk oversættelse ville være: kulturarvsfilm eller periodefilm, men jeg beholder den engelske betegnelse. Det er en type af film, der svælger i at se tilbage på og genskabe fortiden i al dens magt, vælde og nostalgiske perfektion; måske for at undgå at skildre nutiden og dens mange modsigelser. Det bliver en kombination af kostume-filmen og det historiske epos; f.eks. britiske heritage-film som James Ivorys *A Room with a View* (1986, *Værelse*

med udsigt), *Howards End* (1992) og *The Remains of the Day* (1993, *Resten af dagen*) og amerikanske som Iain Softleys *The Wings of the Dove* (1997) og Agnieszka Hollands *Washington Square* (1997) (Stringer:206). De er alle kendetegnet ved, at de fiktive personer har en overdådig levestandard, en fetichistisk skildring af objekter, nostalgi og fokus på den kvindelige hovedperson. *Titanic* bliver i sin blanding af high concept og heritage til en slag high heritage (Stringer:208).

I arbejdet med *Titanic* var det væsentligt for instruktøren James Cameron at opnå den størst mulige præcision i udformningen af skibet - interiører som eksteriører - og han havde derfor hidkaldt de to Titanic-historikere, Ken Marshall og Don Lynch, som konsulenter på filmen. Indtil produktionen af *Titanic* havde det i Titanic-på-film-sammenhæng været *A Night to Remember*, der var højdepunktet for 'Titaniacs' på grund af sin tekniske akkuratesse. Men det blev nu overgået, som det refereres i bogen *Titanic and the making of James Cameron*: "Titanic made A Night to Remember look like a child's production" (Parisi:127). I den rekonstruerede store luksuriøse spisesal på første klasse var alle borde, også dem i det fjerneste hjørne, dækket med tallerkener og sølvbestik med det originale logo på. Den udskårne trævæg på den store trappe er ikke 'movieland plaster of Paris', men rigtigt egetræ - hele vejen igennem (Parisi:127). Med andre ord: målet var at skabe en så autentisk gengivelse af det oprindelige RMS Titanic som muligt: "I wanted to be able to say to an audience, without the slightest pang of guilt: This is real. This is what happened. Exactly like this. If you went back in a time machine and stood on the deck, this is what you would have seen" (Twentieth Century Fox 1997:VI).

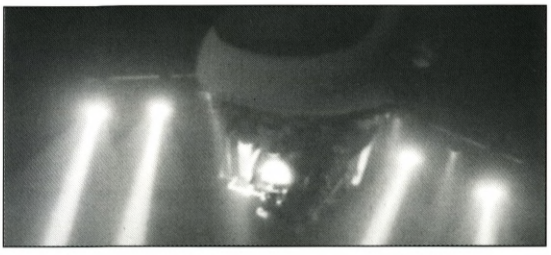
Forudsætningen for at kunne hengive sig helt til nostalgien var således på plads, men nostalgien sættes i scene på flere niveauer: Filmens første billeder gengiver poetisk, hvorledes fortid og nutid bliver forbundet (mellem hændelserne i 1912 og filmens nutid i 1997). Vi ser gulnede optagelser af Titanic, der sejler fra kajen i Southampton i april 1912, en række af overtoninger der også viser en mand med et filmkamera. Dermed angives, at det vi skal se er optagelser tæt på det virkelige. Det er ikke originale optagelser, hvilket også fremgår senere i filmen, hvor nøjagtig de samme optagelser vises i bragende farver, da den gamle Rose (Gloria Stewart) begynder at fortælle sin histoire til lykkejægerne. Til disse billeder lyder en dvælende sørgmodig lyrisk fløjte-melodi. Men de 'historiske' billeder afløses af et billede af månebelyst let bølgende hav, hvorpå filmens titel står: *Titanic*. Musikken fortsætter, og der klippes til under havet, musikken tones ned og der kommer undervands real-lyd. Og et næsten uigennemtrængeligt mørke brydes af rumskib-lignende undervandsbåde, der synker ned i mørke, og hvis lange lyskegler ligner stylter, men snart ser vi at netop disse lysstråler gør det muligt at se vraget af Titanic i dag, som det ser ud på bunden af havet. David M. Lubin ser denne tredelte struktur som fælles for både skibet og kærlighedshistorien; skibet sendes afsted, synker og bliver genfundet på bunden af havet: først får kærligheden vinger og flyver af sted (parret mødes og forelsker sig), så tabes den (de kæmper på havet, og manden bukker under) for til sidst at blive genfundet (kvinden genfinder sin tabte kærlighed i erindringen eller fantasien eller i den overgang til død, som afslutter historie) (Lubin: 17).

Gallionsfigur og rammehistorie.
Rammehistorien etablerer både den melodramatiske og den nostalgiske dimension, men knytter også an til high heritage, fordi vi introduceres til skibet Titanic gennem de gulnede optagelser og videobilleder af vraget på havets bund mærket af tiden: Vi ser døren til den store trappe, en stadig ubeskadiget lysekrone hænger fra et loft, resterne af et par snørestøvler og et par briller, et porcelænsdukkehoved, et flygel og en kamin, hvor en krabbe løber afsted. Døren til trappen og kaminen ser vi flere gange overtonet fra vrag til det genskabte Titanic anno 1912 i al sin første klasses pragt. Den utrolige luksus i indretning og udformning af det helt nye skib skildres tydeligt i de velbelyste og velkomponerede billeder, specielt i filmens første del. Også udvalgte objekter gives særlig betydning (fetich) af Rose: diamanten (Heart of the Ocean), hårkammen med sommerfuglen, håndspejlet og Jacks tegning, alle tingene var ombord på det oprindelige Titanic (i fiktionen) og befinder sig også i filmens nutid.

Kærlighedshistoriens gallionsfigurer. Rose og Jack i Titanics forstavn, hvor Jack som en anden Peter Pan lærer Wendy (Rose) at flyve.

Et af filmens væsentlige genkommende billeder er forstavnen, som også fastholdes i flere af plakatversionerne - en del af high concept-tanken. Det bliver et af flere eksempler på skiftet mellem den nutidige ramme med gamle Rose, der fortæller, og videobillederne af vraget i baggrunden, og fortiden med den unge Rose og Jack. Det første billede, vi ser af vraget, er i 'den historiske ramme' (de gule billeder, hav og vrag), hvor det netop er forstavnen, som den nu ligger på havets bund; først i radar-version og siden i video-version.

Senere da Titanic sejler ud på åbent hav står Fabrizio (Danny Nucci) og Jack i forstavnen; Fabrizio synes allerede, han ser Frihedsgudinden "very small of course" (6), og Jack råber "I'm the King of the world". Hans jublende eufori understreges af det betagende crane-shot i flyvende fugleperspektiv, som viser Titanic i al dens pragt fra forstavn til agterende. Senere, da Rose sidder i te-salonen og tilsyneladende har føjet sin mors ønske om at holde sig til Cal, og ikke føjte med Jack, betragter hun en lille pige, der af sin mor bliver anvist, hvordan man sidder rigtigt, placerer servietten i skødet og holder korrekt på koppen. Den lille fine scene bliver Roses stikord til at ombestemme sig - hun vælger Jack og flygter fra borgerskabets bånd og konventioner. Rose finder Jack i



Titanics historiske ramme. Øverst til venstre: De sepia-farvede 'gamle' billeder af en filmfotograf der foreviger Titanics afsejling fra Southampton. Øverst til højre: Filmtitel på månebelyst hav. Nederst til venstre: Undervandsbåde med projektører. Nederst til højre: Forstavnen af det virkelige Titanic på havets bund idag.

forstavnen. Og som symbol på hendes nyvundne frihed er billedet af de to tæt sammmen ved rælingen. Jack holder Roses arme ud til siden, hun mærker blæsten og flyvefornemmelsen, og de kysser hinanden. Rose bliver 'ført frem' af Jack som en gallionsfigur. På lydsiden fortæller gamle Rose, at det var den sidste gang skibet så dagens lys, og samtidig overtones det solnedgangsbelyste kyssende par til at befinde sig på vraget af Titanic, og til sidst forsvinder også parrets omrids. Der klippes, billedet af vraget ses nu på videoskærmen, og den gamle Rose vender sit ansigt væk fra det og kigger på de lyttende forskere, lykkejægere og barnebarnet på Keldysh. Rose fortsætter sin fortælling siddende med sin kam, med en sommerfugl på, i hånden, og kameraet følger hendes ansigtsbevægelse hen mod videoskærmen igen, hvor billedet af kaminen i Cal og Roses kahyt ses. Der overtones til kaminen på Titanic i 1912 og scenen, hvor Jack tegner Rose "like one of (his) French girls" (7), og hvor hun tager selvsamme kam, som vi just har set i filmens nutid, ud af sit røde hår. Scenen afsluttes med et zoom ind i et nærbillede af den unge Roses øje, og der overtones til et nærbillede af gamle Roses øje, mens hun fortæller, at dette øjeblik var det hidtil mest erotiske i hendes liv. Overtoningen bliver endnu en visuel sammenknytning af fortid og markering af, at de to Rose'r er én og samme person.

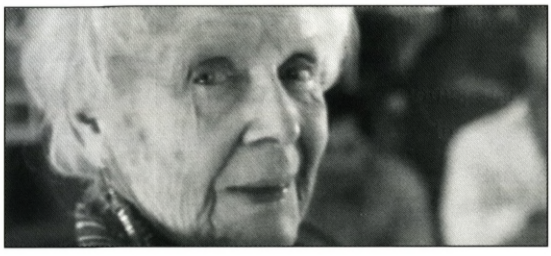
Et postmoderne simulakrum? Camerons optagethed af den nøjagtige gengivelse af Titanic i *Titanic*, ser Alexandra Keller som en skabelse af historien som virtuelt nostalgisk skue (spectacle). Virtuel historie er en unik postmoderne enhed, i hvilken fremstillingerne af de fortidige hændelser fremstår for tilskueren så detaljeret, at de ikke kan afvises (Keller:147). Det bliver for Keller et bevis på *Titanics* falske historicitet, fordi netop den præcise detalje er kendemærket for filmen. Det interessante er,

at Keller sammenligner *Titanic* med film som Oliver Stones *JFK* (1991), Spike Lees *Malcolm X* (1992) og Spielbergs *Schindler's list* (1993, *Schindlers liste*), alle film der skabte debat både i medierne og i privatsfæren (Keller:147). Én af grundene til, at *Titanic* ikke skabte debat som andre film om historiske begivenheder, er måske ikke kun, at den er så detaljeret og 'rigtig' i sin nøjagtige gengivelse. Det er måske netop, fordi Titanic-forliset ikke er en skelsættende og samfundsprægende begivenhed, som f.eks. mordet på John F. Kennedy, Malcolm X og borgerrettighedsbevægelsen og jødeforfølgelsen under Anden Verdenskrig. Men pointen ligger snarere i, at hvis der er et ideologisk argument i filmen, er det ikke en fortolkning som lægges ud til diskussion som i den polemiske *JFK*, men historien er allerede fortolket og præsenteret (Keller:149). Der sker en forskydning af det historiske fra emne til film: Blockbuster-film eller 'event'-film, mener Keller, bliver selv historiske begivenheder: "They aspire to become history not by doing anything but by appearing, or passing, as history. And in this they are exemplary postmodern simulacra" (Keller:152).

Kollision med skæbnen. Action er ikke det dominerende genre-element i filmens første del, med undtagelse af Roses selvmordsforsøg, hvor Jack redder hende, da hun efter at have ombestemt sig og derfor gerne vil ombord igen, er ved at falde i havet. Det er i filmens anden del, at katastrofen indtræffer i samme øjeblik som Jack og Rose kysser hinanden, efter at hun har fortalt ham at hun vil følges med ham, når de går i land i New York. Så kolliderer skibet med isbjerget, og action-katastrofedelen af filmen kan for alvor tage sin begyndelse.

I *Titanic* er man som i de fleste andre katastrofefilm klar over, at katastrofen indtræffer, så spændingen ligger mere i hvem der overlever og hvordan. Ifølge definitionen (Schepelern 1981:119) udlægges der tidligt i filmen flere forskellige 'Vorausdeutungen', som naturligvis ignoreres af de bedrevidende, som f.eks. ejeren Bruce Ismay (Jonathan Hyde) der gerne vil have kaptajn E.J. Smith (Bernard Hill) til at sejle Titanic så hurtigt som muligt til New York "to retire with a bang, eh E.J?" som han siger. Det er bl.a. skibets høje hastighed, der gør det svært at dreje af og bakke tidsnok til at undgå isbjerget. Vi ser kaptajnen afvise en melding om, at der er isbjerge forude med, at det er helt almindeligt på denne årstid. Rose, der får præsenteret skibet af skibsbyggeren Thomas Andrews (Victor Garber), påpeger misforholdet mellem antallet af passagerer og antallet af redningsbåde. Det var æstetiske hensyn, forklarer han hende, de ville fylde for meget på dækket og iøvrigt var skibet jo som bekendt synkefrit.

Rose og Jack bliver forholdsvis tidligt klar over, at situationen er alvorlig, fordi de overhører en samtale mellem skibsbyggeren og kaptajnen, umiddelbart efter kollisionen med isbjerget, og de vælger at gå tilbage til Cal og Roses mor for at advare dem. Kort efter ser vi kaptajnen give telegrafisten besked om at sende CQD (Come Quickly Danger) med angivelse af Titanics position. I kahytten bliver Jack anholdt for tyveri af Heart of the Ocean (diamanthalskæden som Cal har købt til Rose). Men det er naturligvis Cals håndlanger Spicer Lovejoy, som har placeret den i Jacks lomme, og Jack bliver ført til skibets arrest i håndjern. Rose er lamslået og ved ikke, hvad hun skal tro, men følger med Cal og sin mor op på dækket. Ved trappen møder de Andrews, som husker Rose på,



Den nostalgiske erindring. Øverst til venstre: Rose og Jack forenes i forstavnen i solnedgangens varme lys på Titanic anno 1912. Og der overtones langsomt til at de befinder sig, stadig i forstavnen, men på vraget i de dybblå videobilleder på skærmen i filmens nutid (øverst til højre). Den gamle Rose vender blikket bort fra sine tilhørere og kigger på skærmen (nederst til venstre) og ser kaminen (nederst til højre) i undervandsbilleder på video-skærmen, som bliver afsæt for den videre fortælling om Titanics sidste nat.

hvor få redningsbåde der er, og oplyser, at der kun er en time igen, før skibet vil ligge på havets bund. Rose er ved at komme med en af de første redningsbåde, men da Cal siger, at det var ærgerligt, at han ikke gemte Jacks tegning, fordi den vil være mere værd i morgen, går det op for Rose, at Jack er det vigtigste for hende, og at hun vil blive med ham på Titanic. Cal vil forhindre hende i at slippe afsted og slår hende, da hun siger, at hun hellere vil være Jacks hore end Cals ægteviv. Rose spytter Cal i ansigtet (det har hun jo lært af Jack), og i chok må Cal slippe, og hun løber afsted for at finde Jack. Her får hun igen hjælp af Andrews, som forklarer hende, hvor Jack holdes fanget. Rose tvinger en elevatorfører til at køre hende ned på tredje klasse: "I'm through being polite, goddammit!" Rose finder Jack, men nøglen til hans håndjern har Lovejoy taget med sig. Hun går efter hjælp, men da vandstanden er stærkt stigende, og en purser vil hive hende med op på dækket, i stedet for at gå tilbage med hende for at hjælpe Jack, træder actionkvinden Rose i karakter: Hun giver ham én på hovedet, og kort efter får hun fat i en brandøkse, haster tilbage til Jack og befrier ham med et heldigt hug.

Den øksesvingende Wendy. At svinge med øksen er i den amerikanske overlevering indbegrebet af det maskuline (Lubin:85). I *Titanic* svinger Rose øksen for at befri Jack fra håndjernene. I action-genren drejer det sig typisk om en serie af prøver af fysisk art for hovedpersonerne, de bliver ofte såret, nogle gang alvorligt, og som regel afsluttes filmen i en fremvisning af de filmiske muligheder i special effects og potentialet for den menneskelige krop (Krämer:111). I *Titanic* flettes de fysiske prøver sammen med katastrofen, fordi det

for Jack og Rose er kampen mod vandmasserne der udgør den største prøvelse i skibets smalle gange. I sidste instans er den værste fjende kulden, som kun Rose overlever. I action-adventure film som Jan De Bonts *Twister* (1996) og Robert Zemeckis' *Contact* (1997), med henholdsvis Helen Hunt og Jodie Foster som kvindelige action-helte, er handlingen koncentreret om udforskningen af unge kvinders tanker og følelser: i *Twister* er det ægteskabet der er på spil, i *Contact* er det forholdet til forældrene.

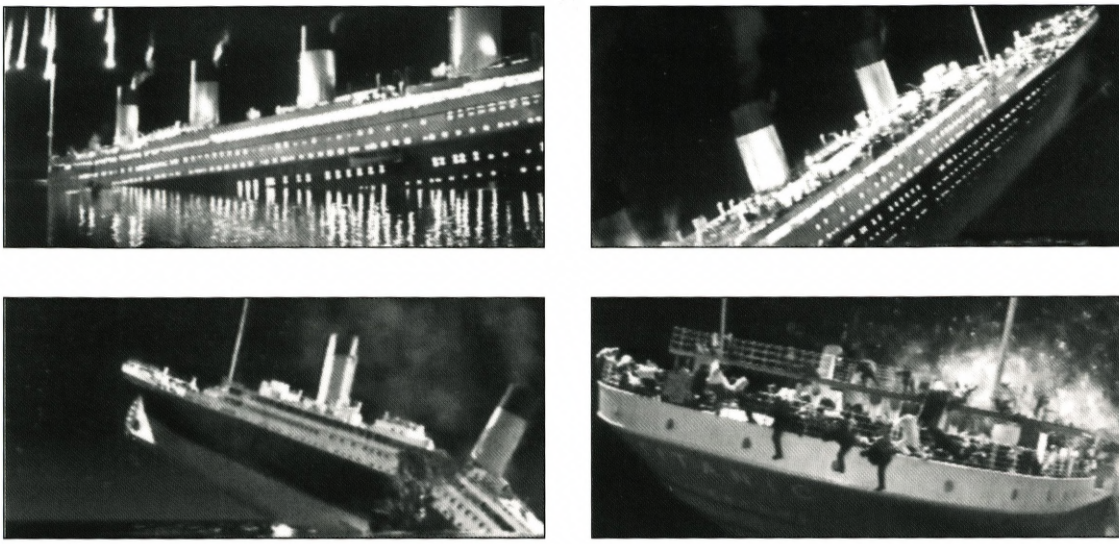
Forgængerne til disse film er de utroligt populære pige-adventureromaner fra begyndelsen af det tyvende århundrede f.eks. L. Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) og J.M. Barries *Peter Pan* (roman 1904, skuespil 1911) (Krämer:113). I *Titanic* lykkedes det at appellere til det kvindelige action-publikum ved at kombinere traditionen fra eventyr- og adventure-historier med en kvindelig hovedperson med elementer fra succesfulde action og science fiction film (8). Men også i den konkrete fysiske fremtoning som Rose får i *Titanic*, er der reminiscenser af f.eks. Wendy i Walt Disneys tegnefilm *Peter Pan* (Hamilton Luske, 1953) - Wendy, der kun iført sin natkjole af Peter Pan føres svævende hen over London, mens hun synger "You can fly". Ligesom Rose, i Titanics forstavn sammen med Jack, der hviskende synger til hende: "Come Josephine, my flying machine, up she goes, up she goes". I en vis forstand kan Jack også ses som en Peter Pan-figur, en romantisk eventyrer der aldrig bliver voksen (og i *Titanic* er det, fordi han dør). Roses klæder i action- og katastrofe-delen i *Titanic* minder også om Wendys hvide og lyseblå natkjole. Rose har en let aftenkjole på, først dækket af en rosa hellang jakke, men den ryger af i farten og så er hun iført en hvid kjole i Empire-snit, med lysviolette ærmer og lyserødt bånd om livet. Ikke det gængse action udstyr; det associerer snarerer til skrøbelig romantisk kvindelighed-stereotypen. Men virkningen af Roses handlinger bliver så meget mere kraftfuld og troværdig - en understregning af hendes personlighed som stærk og følelsesfuld heltinde. Sammenligningen med en af filmhistoriens største heltinder, nemlig Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) i Victor Flemings *Gone with the Wind* (1939, *Borte med blæsten*) ligger lige for: Begge er de unge kvinder der udsættes for ekstrem modgang, som kræver, at den gældende norm for kvindelig opførsel overskrides, for simpelthen at overleve, men også for at få opfyldt personlig ambition og for at finde kærligheden. Begge film er historiske melodramaer med action og spektakulære scener, og uden en lykkelig slutning. Og begge film er nogle af filmhistoriens største succeser nogensinde (9).

You jump, I jump. Rose har befriet Jack, og de kæmper for at nå op på dækket igen, men da de vil videre er tredjeklasse-opgangen afspærret af et gitter - endnu en prøvelse: Jack og hans to venner Tommy og Fabrizio får ved fælles hjælp brudt gitteret ned. Nu indfinder panikken sig, orkestret spiller Orfeus, og Rose er endnu engang heldig at få en plads i en redningsbåd. Kvinder og børn først, var som bekendt ordene. Cal er tilstede og giver hende sin overfrakke på. Jack og Cal knytter en kort forbindelse ved samstemmende at overbevise Rose om, at også Jack kommer med i en redningsbåd sammen med Cal. Da redningsbåden fires ned, og Rose holder blikket fast på Jack, fjernes reallyden og kærlighedstemaet anes i spinkle toner som for at markere, at dette

er den sidste afsked mellem de to elskende. Billederne er i svag slow motion, og da redningsbåden nærmer sig vandet, springer Rose tilbage på Titanic. Gys - for vi har for lidt siden fået at vide af Andrews, at der er mindre end en time til at skibet synker. Rose løber afsted for at finde Jack. De forenes på den store trappe: "You jump, I jump - remember" siger Rose. Cal er fulgt efter dem, tager Lovejoys pistol og forsøger at ramme dem begge, men det lykkes dem at flygte. Og da Cal opdager, at han står i vand til livet, begiver han sig også tilbage på dækket. De flygter ned i skibet igen, og forsøger, efter at have forsikret sig om Cals bortgang, at komme op på dækket igen. På vejen ser de en lille dreng og forsøger at redde ham, som katastrofe-genren kræver det og som de gode mennesker, de er. Hans far kommer pludselig løbende og tager fornærmet sønnen i sine arme, men løber i den forkerte retning, trods Jacks og Roses advarsler, og dræbes af den kraftige bølge, der bryder igennem skibsvæggen. Rose og Jack undgår med nød og næppe selv at blive ramt ved at kaste sig ind i en sidegang. En dynamisk action-sekvens, som vises i slow motion, med et totalbillede af Rose og Jack der løber og den fremstormende vandmasse lige bagved, mens lyset blinker, fordi strømmen er ved at gå og skibet er ved at synke. Den sidegang som blev deres redning viser sig at være aflåst af endnu et gitter (endnu en prøvelse); en purser løber forbi, forbarmer sig over dem og vil låse gitteret op, men taber nøglen og løber selv for livet. I absolut sidste øjeblik, inden vandstanden når loftet, får de fat på nøglen, låser sig ud og kommer op på dækket. Cal har i mellemtiden fundet en lille pige, han kan 'bruge' og - som han siger til officeren der står ved redningsbåden - "I'm all she has", og så kommer han med. Hvor Rose og Jack forsøger at redde den lille dreng af barmhjertighed, er Cals redning for egen vindings og overlevelses skyld.

I actionforløbet skabes spændingen ved bevidstheden (fra rammhistorien) om, at skibet synker kl. 2.20. Vi holdes ajour undervejs med oplysninger om, hvor lang tid der er igen eller med indklip af trappens ur. Spændingsskabende er også prøvelsernes karakter af 'last minute rescue': Rose der befrier Jack, inden han drukner fastlåst i sine håndjern; Rose og Jack, der sammen overvinder den ene af de to gitterporte, lige inden vandet når til loftet. De to gange Rose har muligheden for selv at komme med en redningsbåd, og hvor hun begge gange vælger Jack frem for en sikker redning. Begge situationer skaber spænding, fordi vi ved, at skibet går ned, og at hun overlever, men hvordan og hvad med Jack?

Now there is something you don't see every day. Nu synker Titanics første del, og vi ser de forskellige kendte ansigter en sidste gang: millionæren Guggenheim, der roligt på en stol med en cognac i sit stiveste puds lidt skræmt i blikket betragter de brusende vandmasser vælte imod sig, Astor, der holder fast ved gelænderet på den store trappe; ægteparret Straus, der ligger sammen på sengen i deres kahyt; en mor som putter sine to små med en godnathistoire; og orkesteret der omsider holder op med at spille. Ejeren Bruce Ismay vender ryggen til det synkende skib, han har sneget sig ned i en redningsbåd. Og den usynkelige Molly Brown (Kathy Bates) udbryder fra sin redningsbåd ved synet af det synkende, men stadigt lysende skib: "Now there is something you don't see every day!". Vi bliver som tilskuere inviteret til at beundre Titanic, både som den oprindelige imponerende konstrukti-



Katastrofen indtræffer. Øverst til venstre: Titanic sender stadig nødraketter op i håb om snarlige undsætning. Øverst til højre: Agterenden stikker op, men lyset er stadig tændt og passagererne forsøger at flygte 'opad' fra vandmasserne. Nederst til venstre: Skroget knækker og agterenden flyder et kort øjeblik (nederst til højre), inden den også synker ned på havets bund. Rose og Jack kan skimtes midtfor (over 'a'-et i Titanic).

on og som det digitale special-effects-skabte monstrum til filmen (Lubin:32).

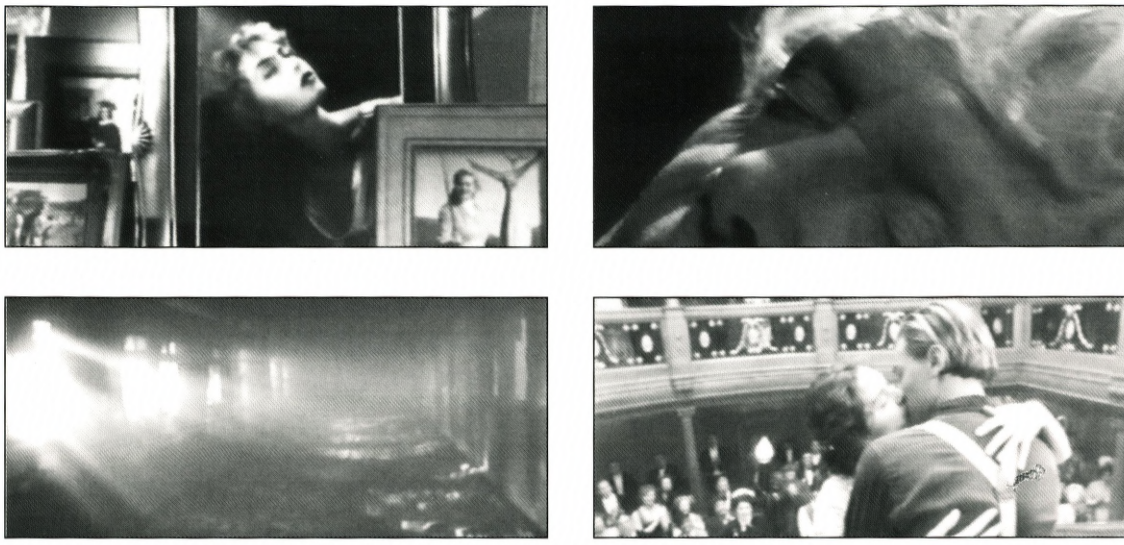
Og så foldes de spektakulære destruktionsbilleder ud. Først knækker Titanic over på midten; den forreste del synker mod havets bund, mens den tilbageværende halvdel stadig flyder. Derpå tipper også denne del således, at agterenden står lodret op et kort stykke tid, inden også den synker tilbunds. Set indefra sprænger vandet sig vej gennem skibets indre korridorer, tallerkener falder ned fra hylder, og udefra, hvor passagerer rutsjer, falder og springer for livet og i havet i hobetal. Den lysende luksusliner spejles i det blikstille hav. Ireren Tommy bliver skudt, da han forsøger at komme med en redningsbåd, og Fabrizio iører sig hans blodige redningsvest, men knuses senere under en af skibets enorme skorstene. Rose og Jack løber mod skibets agterende, og som tilskueren ved fra den digitale rekonstruktion, er det den del af skibet som holder sig længst oven vande.

De fleste forsøger at redde sig ved at holde sig til skibet, men det bliver stadig sværere, da agterenden tilsidst står lodret i vandet. Jack og Rose klamrer sig til skibets ræling og Jack instruerer Rose i, at når skibet går ned og lige før de rammer vandets overflade er det vigtigt, at de tager en dyb indånding og forbereder sig på at svømme opad, for at undgå suget fra skibet. De aftaler, at de skal holde fast i hinanden, ikke slippe. Men alligevel kommer Rose alene op til overfladen, en anden passager forsøger at holde sig oven vande ved at presse hende ned. Jack kommer til undsætning og slår ham ud, og får Rose til at svømme videre. De finder en vragdel, som kun har plads til hende. Luften er kold og vandet er endnu koldere, og Rose har en realistisk fornemmelse af, at de nok ikke overlever. Derfor siger hun til Jack at hun elsker ham. Men Jack fastholder, at det endnu ikke er tid til at sige farvel, at han

er sikker på, at hun nok skal overleve og at det bedste der er hændt ham var, at han vandt billetten til Titanic. Til det sidste er Jack Roses støtte og læremester i livets opretholdelse. På den vis får Jack i sin sidste time markeret over for Rose, at han gennem sin kærlighed til hende også har levet sit korte liv fuldt ud og uden fortrydelse: Underforstået, at hun ikke skal have dårlig samvittighed over at overleve - en fuldendt gentleman til det sidste. Jack og Rose på vragstykket omgivet af hundredvis af flydende medpassagerer i det sortblå blikstille hav, døde af kulde, er endnu et af filmens dystre og uforglemmelige billeder af skibskatastrofen.

Skibskatastrofer og pludselig død. Ifølge den gængse katastrofefilm skulle man have forventet, at Jack som mandlig helt og stjerne i filmen have overlevet, som det f.eks. er tilfældet i John Guillermin & Irwin Allens *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*) og Mark Robsons *Earthquake* (1974, *Jordskælv*) med henholdsvis Paul Newman og Charlton Heston (Lubin:112). På en anden led er *Titanic* faktisk også en anderledes katastrofefilm, fordi man ikke sædvanligvis ser massedød i den genre. I 1990'erne skal man snarere kigge på science fiction film, f.eks. Roland Emmerichs *Independence Day* (1996) og Mimi Leders *Deep Impact* (1998), hvor millioner af mennesker udslettes. En anden parallel er frygten for natur og teknologi. Det er overlevelsesfortællinger, hvor truslen kommer fra miljøet/naturen og ikke mindst den menneskelige skrøbelighed (i *Independence Day* er det de fremmede fra rummet, der er truslen). Men *Deep Impact* (her er det en enorm bølge) og *Titanic* bliver begge eksempler på populariseringer af millenniummyten, forstået som forudsigelsen af katastrofer og evnen til at overleve disse gennem selvstændighed og personlig styrke (Negra:221). I et filmhistorisk perspektiv har det ofte været i den historiske film og/eller krigsfilm at massedød skildres på film, f.eks. i Cecil B. DeMilles Bibel-film *The Ten Commandments* (1956, *De ti bud*), hvor flere hundrede egyptere lider druknedøden i Det Røde Hav, men også *Gone with The Wind*. F.eks. i sekvensen, hvor Scarlett søger sin Ashley blandt hospitalets mange sårede; da hun går ud derfra viser det sig, da kameraet med et crane-shot svinger op i fugleperspektiv, at der er yderligere hundredvis af sårede og døende sydstatssoldater som ligger på rad og række på Atlantas bare jord. Ashley er bare én blandt mange andre. I denne ene kamerabevægelse bliver Scarletts personlige historie til en del af den store historie om Den Amerikanske Borgerkrig. Men massedød optræder også i nyere historiske krigsfilm, senest den realistisk skildrede nedslagtning af de allieredes soldater ved landgangen i Normandiet under Anden Verdenskrig i begyndelsen af Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998).

Men for at vende tilbage til virkeligheden, så kan det moderne menneske, i sin egenskab af turist, også komme ud for at se sin fornøjelsesrejse transformeret til massedød. Det er skam ikke forbeholdt hverken fiktionen eller fortiden. Aktuelle sammenligninger med uforudsete skibs- og flykatastrofer, der har krævet mange passagerers liv er f.eks. TWA-flyet der eksploderede i luften i 1996, og i Europa har vi haft ulykken, da færgen Estonia i 1994 sank og 852 mennesker omkom. Fiktionaliseringen af aktuelle katastrofer har på det seneste udmøntet sig i en planlagt filmatisering af netop Estonia-tragedien: I november 2000 oplyste pressen, at Julia Ormond og Martin Sheen skulle



Stairway to heaven. Øverst til venstre: Roses dokumentation for sit selvstændige og levede liv. Rose sover ind og ser sit sidste drømmesyn (øverst til højre). I en overtoning fra vraget (nederst til venstre) til et drømme-Titanic i sin fordumspragt, kulminerende i den afsluttende forening med Jack på den store trappe (nederst til højre), hvorpå billedet går i hvidt.

spille hovedrollerne i en dansk-finsk-produceret spillefilm om Estonia-forliset med titlen *Code: Baltic Storm*. Af hensyn til de pårørende vil filmen fokusere på pressens mistro over for politikere og myndigheder (Berlingske Tidende 11.11.2000).

I sin artikel "Titanic, Survivalism and the Millennial Myth" kan Diane Negra konkludere, at katastrofefortællinger, hvadenten de foregår i fortiden eller i nutiden, kan forsikre os om, at vores tillid til teknologi stadig er rationel, ved at benytte nye special effects-teknologier til at visualisere katastrofen og ved at skildre muligheden for at overleve den (Negra:236).

Stairway to Heaven. *Titanic* har to symbolske lokaliteter på skibet, den første er, som allerede nævnt, skibets forstavn, og den anden er den store trappe, der udover den indlysende upstairs-downstairs symbolik også bliver mødested for Rose og Jack i flere omgange: Første gang da Jack venter på Rose efter at han er inviteret til middag på første klasse som tak for sin redning af Rose, da hun vil begå selvmord. Her ser Rose tydeligt overrasket og betaget ud over at se Jack i sit stiveste puds (lånte fjer fra den venlige Molly Brown), og da han kysser hende på hånden, kommenterer Jack straks, at det har han set en mand gøre på film engang (i en Nickelodeon) og har altid drømt om at gøre det. Den replik er med til at placere Jack som en moderne ung mand, der også har sit sammenligningsgrundlag i filmen tilfælles med Titanic-filmens publikum. Efter middagen giver Jack en lille billet til Rose: "Make it count, meet me at the clock". Rose går tøvende op ad trappen, hvor Jack står med ryggen til; idet han vender sig om, smiler han til hende og spørger, om hun er klar til at gå til en rigtig fest.

Trappen bliver også stedet, hvor Jack og

Rose finder hinanden, efter at hun for anden gang hopper fra en redningsbåd for at være sammen med ham. Det er også omkring trappen, at Cal følger efter de to for om ikke at fange Rose så at dræbe hende og/eller Jack. Glaskuplen over trappen ser vi senere blive knust af vandmasserne, da skibet går under. Men også filmens afsluttende scene finder sted på trappen: Den gamle Rose går ved nattetide i sin lysende hvide natkjole og med rødmalede tånegle til agterenden af forskerskibet Keldysh og hen til rælingen, hun åbner sine foldede hænder og dér ser vi Heart of the Ocean, den kostelige diamant. Klip til Rose på Carpathia i 1912, hvor hun finder diamanten i lommen på frakken, som Cal gav hende på i redningsbåden, hvor hun jo også præsenterer sig som Rose Dawson. Klip til den gamle Rose ved rælingen på forskerskibet. Det var også ved Titanics agterende, at Rose mødte Jack første gang; og med et lille gisp lader hun smykket falde i havet. Som for at sende en sidste kærlig hilsen til Jack om, at hun ikke har glemt ham, men at han har været hos hende lige siden de skiltes ad og har givet hende et smukt og lykkeligt liv. Klip til Roses kahyt, hvor vi ser hendes fotografier tæt på: Rose der rider i vandkanten ved Santa Monica Pier, Rose som pilot, som glamourøs skuespillerinde - et fuldt og aktivt levet liv - som Jack åbnede for hende. Signifikant er det, at vi ikke ser Rose med børn og mand, de ses heller ikke på fotografierne, en markering af, at det er det som Jack hjalp hende med at opnå, nemlig hendes selvstændige liv som fri kvinde, der var det vigtigste for hende.

Til sidst ser vi Rose dø i fred og i et drømmesyn forenes hun med sin Jack på Titanic. Derpå ses vraget fra stævnen og så glider kameraet hen ad dækket, og ganske langsomt overtones der til Titanic anno 1912, og kameraet drejer ind ad døren til den store trappe, dørene åbnes af to tjenere og Rose træder ind klædt i hvid brudeagtig kjole, Jack står også her ved uret i sit eget tøj, og klokken er 2.20 (tidspunktet, hvor Titanic sank). Han vender sig om og smiler til Rose. Omkring dem er fyldt af mennesker samlet fra alle klasser, Fabrizio og Tommy, Molly Brown og John Jacob Astor og Thomas Andrews, men ikke Cal, Lovejoy og Roses mor. Jack og Rose forenes i et kys, mens alle klapper, og kameraet drejes op i glaskuplen og der overtones til hvidt og filmen er slut. Denne utopiske forening forbinder samtidig de væsentligste fascinationspunkter ved filmen, nemlig kombinationen af den 'virkelige' historie om Titanics katastrofale forlis, dokumenteret med autentiske billeder, og en fiktiv kærlighedshistorie. Ligesom virkelighedens RMS Titanic kom til at udtrykke samtidens konflikter og bekymringer for fremtiden, så er det også en af kvaliteterne ved filmen *Titanic*. Kærlighedshistorien giver katastrofen en menneskelig dimension, og katastrofen giver parrets kærlighed en mytisk dimension (Krämer:117). Der trykkes på alle de rigtige emotionelle knapper, men i et filmsprog der poetisk sammenfletter fordybelse og action, altmodisch Hollywood-Golden-Age æstetik og frapperende state-of-the-art-special effects.

"It's been 84 years and I can still smell the fresh paint"; det er sådan Rose begynder sin historie, med en moderne Madeleinekage-erindringssansning à la *På sporet efter den tabte tid* knyttes forbindelsen til Titanic og fremstillingen af Roses personlige historie troværdigt sammen. James Camerons monumentale film kommer derved til at fremstå både som en film om en kvindes selvstændiggørelse, og

i miniformat som en fortælling om udviklingen i kvindens status i det 20. århundrede. Men det bliver også en iscenesættelse af en katastrofebevidsthed, som selv ikke det 21. århundrede kan befri os fra - tværtimod.

En forestilling om det 20. århundrede?

Det gode skib RMS Titanic er kilde til mange forskellige fiktioner, brugt som symbol på teknologisk hyperoptimisme, kapitalismens overmod og klassesamfundets fortsatte eksistens og polarisering for blot at nævne nogle få. Men en af de overordnede grunde til Titanics stadige fascination er menneskets behov for at skabe mening (10). Forliset i sig selv havde ingen mening, men som begivenhed giver det anledning til at overveje eksistentielle spørgsmål: Hvad ville jeg have valgt at gøre i den situation? I lærebogen *Medier og Kultur* (1996) af Kirsten Drotner m.fl., bliver Titanics historie brugt som eksempel på en begivenhed, der bliver genfortalt med en rituel funktion og dermed også et eksempel på det moderne forhold mellem kultur og medier: "At tilskrive en begivenhed, såsom Titanics forlis, personer som de overlevende eller en hel samfundsnorm, mening er at skabe kultur" (Drotner:10). Det rituelle som kommunikeret mening giver "anledning til en fælles oplevelse og måske et større fællesskab. Moderne kultur- og kommunikationsformer har i en række henseender overtaget religionens funktion i folks liv" (s. 10). Titanics fascination, eksponeret gennem sine mange fiktioner, iscenesætter dette behov for mening, og tilfredsstiller det gang på gang. Forliset har mytologisk status; det er blevet et symbol på historiens uforudsigelighed og teknologiens fejlbarlighed. Emner, der stadig har relevans for millennium-mennesket, og dermed bliver Titanic-katastrofen også en begivenhed, som vi stadig har brug for i vores forståelse for, fascination af og forestilling om det 20. århundrede - her i det 21. århundrede.

Noter

1. Citaterne fra Mikael Wiehe og Bob Dylan er gengivet efter Bo Green Jensens artikel "Titanic" i Weekendavisen.
2. I 1963 blev selskabet Titanic Historical Society stiftet, på dets hjemmeside kan man se fotografier fra deres museum, bestille bøger om Titanic og relaterede emner. Se: www.titanic1.org. Hvis man er yderligere interesseret, kan man abonnere på deres publikation The Titanic Commutor der udkommer fire gange årligt. De dedikerede Titanic aficionados må selvfølgelige besøge deres museum i Indian Orchard, Massachusetts, der, som de udtrykker det, består af "pre-discovery" effekter (dvs. fra før 1985, hvor vraget blev fundet) og diverse memorabilia fra Titanic og hendes to søsterskibe Olympic og Britannic.
3. Informationen stammer fra den ikke altid 100 % korrekte International Movie Database (www.imdb.com).
4. Se s. 352 in Peter Schepelern (red.) (1995): *Filmleksikon*. Munksgaard-Rosinante: København.
5. Andrea S. Walsh om "The Women's Film" in Gary Crowdus (red.): *The Political Companion to American Film.* (Lake View Press: Chicago), s. 485.
6. Fabrizio finder faktisk kortvarig lykke på Titanic i mødet med den yndige skandinaviske emigrant Helga Dahl, spillet af den danske skuespiller Camilla Overby Roos. Hun har tidli-

gere spillet en mindre rolle bl.a. i David Lynchs tv-film *Hotel Room* (1993). Men deres forelskelse er tydeligvis en sidehistorie, der er skåret væk i den endelige version af *Titanic*. Helga ses i korte glimt ved dansen på tredje klasse; da Rose og Jack hænger i rælingen og agterstavnen står lodret, ser vi hende udveksle blikke med Rose og falde skrigende i havet; og i den afsluttende trappescene er hun ved Fabrizios side.

7. Jacks tegninger: Det er tydeligt, at tegningen af Rose er udformet i en anakronistisk stil som Lubin karakteriserer som typisk for reklametegninger i slutningen af det 20. århundrede (den er tegnet af James Cameron selv!). Valget af en stil, der selvom man ikke er kunstkender, 'træder ved siden af', kan undre, når filmen ellers gør så meget ud af at være præcis i alle historiske detaljer. Jacks skitser ligner kopier af kendte fotografier, men fra forskellige perioder, f.eks. Alfred Stieglietz's Georgia O'Keefe: A Portrait of Hand and Breasts (1919) og Brassaïs 'Bijou' of Montmartre (1935) (Lubin:57).
8. At have en kvindelig actionhelt giver ikke altid en film succes, jf. Renny Harlins *Cutthroat Island* (1995, *Djævleøen*) og *The Long Kiss Goodnight* (1996).
9. *Titanic* havde 16.3.1998 indtjent 1.8 milliard dollar i billetindtægter, og *Gone with the Wind* havde tjent knap 400 millioner dollars, men hvis der justeres i forhold til inflationen bliver det til 3.7 miliarder dollar, ifølge www.guinessrecords.com.
10. Se s. 10 in Drotner, Kirsten & Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen, Kim Schrøder (1996): *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori.* Borgen/Medier: København.

Litteratur

Bainbridge, Beryl (1996): *Every Man for Himself.* Abacus: London

Ballard, Robert D. (1987): *Jagten på Titanic. Beretningen om fundet og udforskningen af historiens mest berømte skib.* Haase & Søns Forlag: København (1997).

Bjørnvig, Thorkild (1959): *Figur og ild.* Gyldendal: København.

Bjørnvig, Thorkild (1966): *Vibrationer.* Gyldendal: København.

Bordwell, David & Kristin Thompson (1994): *Film History.* McGraw-Hill, Inc.: New York

Collins, Jim (1995): *Architectures of Excess.* Routledge: London & New York

Dansk Litteraturhistorie Bind 8 (1985) Gyldendal: København.

Demenok, Artem (1998): "Restauriert: In Nacht und Eis (D1912, R:Mime Misu)" in Filmblatt, Nr. 99 - Winter 1998/99.

Drotner, Kirsten & Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen, Kim Schrøder (1996): *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori.* Borgen/Medier: København.

Engberg, Marguerite (1977): *Dansk Stumfilm* II, Rhodos: København

Enzensberger, Hans Magnus (1980): *Titanics Undergang.* Gyldendal: København

Haastrup, Helle Kannik (1999): "Scream - an Intertextual Tale" in Sekvens: Intertextuality and the Visual Media. Institut for Film- & Medievidenskab: København.

Jensen, Bo Green (1998): "Titanic" in Weekendavisen (2.-8.1.1998)

Jerslev, Anne (1997): "Evergreen?

Kærlighedsmelodramaet i 90'erne", in Kosmorama nr. 219.

Keller, Alexandra (1999): ""Size Does Matter": Notes on Titanic and James Cameron as Blockbuster Auteur", in Sandler & Studlar.

Krämer, Peter (1999): "Women First: Titanic, Action-Adventure Films, and Hollywood's Female Audience" in Sandler & Studlar.

Kuntz, Tom (red.) (1998): *The Titanic Disaster Hearings. The Official Transcripts of the 1912 Senate Investigation.* Pocket Books: New York

Lehman, Peter & Susan Hunt (1999): "Something and Someone Else": The Mind, the Body, and Sexuality in Titanic" in Sandler & Studlar.

Lord, Walter (1955): *En nat man husker.* Haase Paperback: København (1997)

Lubin, David M. (1999): *Titanic*, BFI Publishing: London

Modleski, Tania (1987): "Time and desire in the woman's film" in Christine Gledhill (red.): *Home is Where the Heart Is.* BFI Books: London

Nash, Melanie & Martti Lahti (1999): ""Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls": Titanic, Leonardo DiCaprio, and the Paradoxes of Girls' Fandom" in Sandler & Studlar.

Negra, Diane (1999): "Titanic, Survivalism and the millennial Myth" in Sandler & Studlar.

Parisi, Paula (1998): *Titanic and the Making of James Cameron.* Newmarket Press: New York

Sandler, Kevin S. & Gaylyn Studlar (red.) (1999): *Titanic. Anatomy of a Blockbuster.* Rutgers University Press: New Jersey

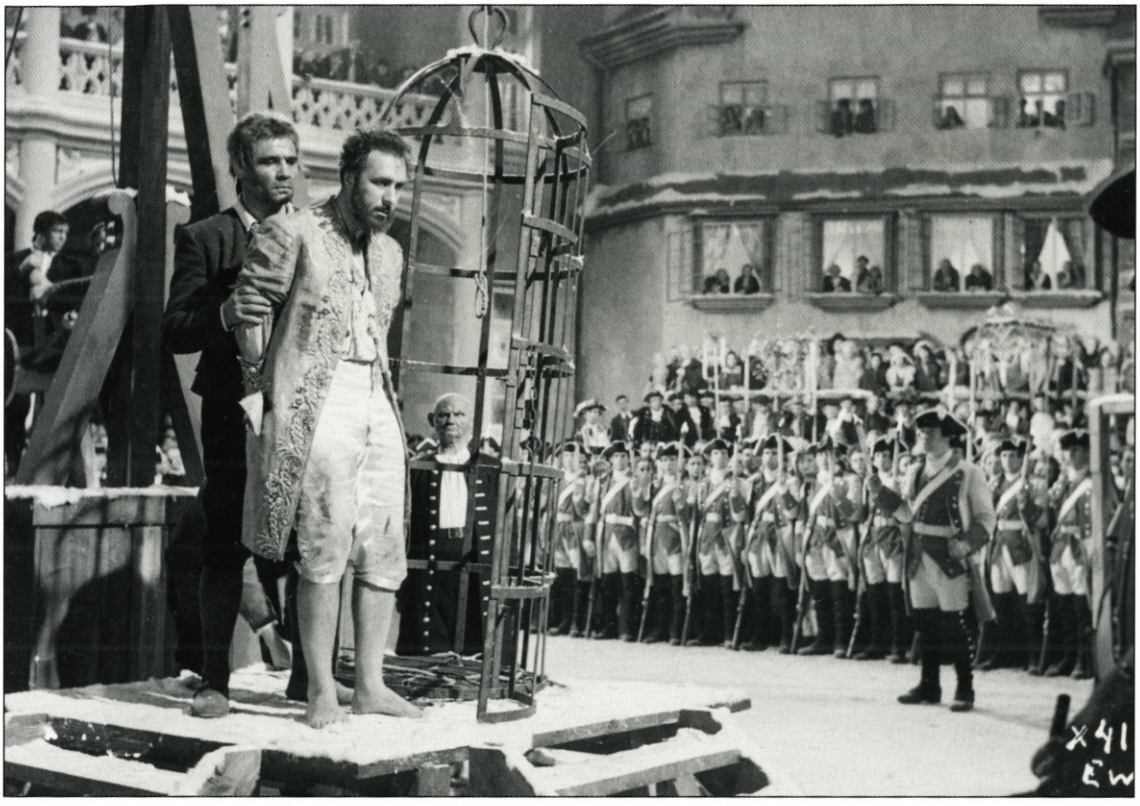
Schepelern, Peter (1981): *Film og genre.* Gyldendal: København

Schepelern, Peter (1999): *Af samme forfatter. 99 fiktioner.* Rosinante: København

Stringer, Julian (1999): ""The China had never been used": On the patina of perfect images in Titanic" in Sandler & Studlar.

Twentieth Century Fox (1997): *James Cameron's Titanic.* Macmillan Publisher LTD: London

Tybjerg, Casper (1997): "1910-19: Spekulanter og himmelstormere" in Kosmorama, nr. 220.



Jøden Süss. Henrettelsesscenen med Ferdinand Marian som Süss.

Diktatorernes film

Scipione l'Africano, *Aleksandr Nevskij*, *Jud Süss* og *Kolberg*

Af Karsten Fledelius

Det 20. århundrede blev filmens århundrede. Og de store ideologiske diktatorers. Både Lenins og Stalins kommunistiske Sovjetunion, Mussolinis fascistiske Italien og Hitlers nationalsocialistiske Tyskland betjente sig af det moderne massemedium. Til direkte propaganda, til afledning fra virkeligheden, og til manipulation med historien. Det er især det sidste, denne artikel vil handle om.

Sovjetunionen. Århundredets første diktaturstat blev den bolsjevikisk-kommunistiske Sovjetunion. Det var om aftenen den 25. oktober (efter moderne kalender 7. november) 1917, at det skud blev affyret

fra panserkrydseren Aurora på Neva-floden, som var signalet til Lenins partisoldaters angreb på Vinterpaladset i Petrograd, det senere Leningrad, i dag Sankt Petersborg - dengang Ruslands hovedstad.

Vladimir Iljitj Lenin, født Uljanov, var også den første af århundredets diktatorer, som så mulighederne i filmen som overtalelsesmedium for masserne. Det var der sandelig også brug for. For det første fordi bolsjevikkernes kup, som senere af propagandaen ophøjedes til at være en revolution, var ufolkeligt og udemokratisk - et af dets første ofre var den forfatningsgivende forsamling, som den provisoriske regering efter tsardømmets fald i februar 1917 havde indkaldt. For det andet fordi størstedelen af befolkningen hverken kunne læse eller skrive - skulle man nå dem med den kommunistiske ideologi, var filmen det oplagte medium. Den tidlige kommunistiske filmpropaganda var meget primitiv og blev udbredt bl.a. via de såkaldte agitprop-tog. Det var særtog, der var beregnet til at udbrede ideologien, og hvori der var en biografvogn til filmforevisninger. I øvrigt var plakater og taler de vigtigste propagandamidler.

I august 1919 skred Lenin til en nationalisering af filmindustrien i Sovjetunionen. Herefter og indtil kommunismens afvikling mere end 70 år senere besad staten et monopol på filmfremstilling, ledet af en filmadministration, som især efter 1930 antog stort omfang og meget bureaukratiske former. Lenins efterfølger som diktator, Josef Vassarionovitj Stalin, født Djugasjvili, forsøgte i Mosfilm Studios ved Moskva ligefrem at skabe et sovjetisk sidestykke til Hollywood, under ledelse af en elektroingeniør han anså for egnet til jobbet, Boris Sjumjatskij.

Det, Stalin var fascineret af, var Hollywood. Også i Sovjetunionen var Hollywood-film beundret, og da filmparret Mary Pickford og Douglas Fairbanks besøgte Moskva i 1927, var det et sandt triumftog, som blev fastholdt i Sergej Komarovs komiske spillefilm *Potseluj Meri Pikford* (dvs. Kys Mary Pickford).

Nu var det ikke sådan, at der behøvedes et Hollywood til at lave gode film i Sovjetunionen. Siden 1925 var der blevet lavet den ene fremragende film efter den anden, af instruktører som Sergej Eizensjtein, Vsevolod Pudovkin, Esfir Sjub og Dziga Vertov. De første var spillefilminstruktører, de sidste lavede dokumentarfilm. Men man kunne nævne adskillige andre fremragende instruktører fra tiden 1925-32. Ikke mange lande bidrog så meget til stumfilmens Indian Summer som Sovjetunionen.

Den første betydningsfulde historiske film var Sergej Ejzenstejns *Bronenosec Potemkin* (1925, *Panserkrydseren Potemkin*), produceret i anledning af og med tema fra den fejlslagne russiske revolution i 1905. Vsevolod Pudovkins bidrag til fejringen af 10-året for 1905 var *Mat'* (1925, *Moderen*) efter Maksim Gorkijs roman. Den store Oktoberrevolution fik også sine jubilæumsfilm i 1927-28, med værker som Pudovkins *Konec Sankt Peterburga* (1927, *Sankt Petersborgs sidste dage*), Ejzenstejns *Oktjabr'* (1928, *Oktober*) og Esfir Sjubs banebrydende historiske dokumentarfilm *Padenie dinastii Romanovyh* (1927, dvs. Romanov-dynastiets fald). Specielt *Oktober* vakte dog Stalins mishag, den var ham for formalistisk, for elitær, for ufolkelig. Stalin ville have film, som virkelig kunne gribe masserne, som de amerikanske.

Dertil kom Stalins fascination af den forestående teknologiske udvikling af filmen: tonefilmen. Den så han som den helt

store mulighed for at styrke filmens gennemslagskraft som underholdnings-, opdragelses- og propagandamedie. Så samtidig med at han sendte Ejzenstejn til USA for at studere tonefilm og lure amerikanerne kunsten af, forberedte han skabelsen af store historiske tonefilm, som skulle gribe masserne. Som ideologien foreskrev skulle de fortrinsvis handle om revolutioner og oprør og på den måde stimulere massernes revolutionære sindelag. Den første af disse blev Georgij og Sergej Vasiljevs *Capaev* (1934, *Tjapajev*), om en kommunistisk helt fra den russiske borgerkrig omkring 1920. Den blev vist for et internationalt publikum ved en filmfestival i Moskva i 1935.

Men i 1936 skiftede tendensen i historiske film fra oprørsfilm til film om store historiske lederskikkelser i ældre russisk historie. Den første af denne række var Vladimir Petrovs *Pjotr Pervyj I* (1937, *Peter den Store*), en storfilm som skildrede den store tsar og Sankt Petersborgs/Leningrads grundlægger som den store modernisator og fornyer. Dette var første, men ikke sidste gang, en tsar eller fyrste blev brugt som positivt forbillede i det kommunistiske Rusland.

Stalin var nemlig begyndt at ændre sin ideologiske kurs. Han drog konsekvensen af, at verdensrevolutionen, som var en del af den kommunistiske ideologi, indtil videre var udeblevet, og indførte nu officielt tesen om muligheden for socialisme i ét land. Denne blev også grundlaget for Sovjetunionens nye forfatning af 1936, der ikke som den oprindelige Sovjetforfatning var beregnet til at kunne rumme hele jorden, men var en mere traditionel grundlov for det eksisterende land. Stalin indså, at Hitlers magtovertagelse i Tyskland i 1933 ikke blot var sidste akt i kapitalismens historie, men opbygningen af en aggressiv, ekspansionistisk nationalstat i Centraleuropa, med mere folkelig opbakning end Sovjetunionen. Nu drejede også sovjetkommunismen i nationalistisk retning. Og det betød en radikal omvurdering af den historiske fortid.

Tyskland. Hitlers magtovertagelse i Tyskland fandt sted den 30. januar 1933 - samme dag i øvrigt som en historisk spillefilm med tema fra Første Verdenskrig fik premiere. Det var Gustav Ucickys *Morgenrot* (*Intet nyt fra u-båd 21*), der handlede om de tyske u-både under krigen. Den velspillede og heroiske film rummede blandt andet denne karakteristiske bemærkning fra u-bådens kommandant, da den mod filmens slutning ligger forlist på havsens bund og der ikke, trods al tysk grundighed, er redningsudstyr nok til hele besætningen: "Leve forstår vi tyskere os måske ikke så godt på - men dø, det er vi fabelagtige til!"

Filmen havde intet med nazisternes magtovertagelse at gøre, det var en ren tilfældighed. Men den viser, at der allerede da Hitler kom til magten var en patriotisk filmproduktion med historiske emner, og tydeligvis også en interesse hos det tyske publikum for den. Således var Rudolf Meinerts *Die elf Schillschen Offiziere* (1926), om forsvaret af byen Kolberg i Preussen mod franske tropper i 1807) på 5. pladsen af de mest sete film i Tyskland i 1926-27, og 1932 lavedes en tonefilm over samme emne med samme instruktør.

Tysk filmproduktion siden kejserrigets sammenbrud i november 1918 havde ellers kun i begrænset grad været præget af historiske film. 1920'erne var i Tyskland som i Sovjet en kunstnerisk blomstringsperiode for filmen, men man beskæftigede sig i Tyskland især med menneskesindets irgange. Filosoffen og sociologen Siegfried

Kracauer brugte efter Anden Verdenskrig 1920'ernes tyske film som en art redskab til psykoanalyse af den kollektive bevidsthed, som havde gjort Hitlers regime muligt i Tyskland. Kracauers bog *From Caligari to Hitler*, der blev udgivet i USA i 1947, er et spændende bud på det evige spørgsmål om, hvorfor et kulturfolk som det tyske overhovedet lod sig forføre af Hitler. Det er meget omstridt, om Kracauer har ret i, at svaret skal findes i 1920'ernes tyske filmproduktion. Men der er absolut ingen tvivl om, at så snart Hitler var kommet til magten, blev filmen sammen med radioen det mest centrale propagandamedie i den nye diktaturstat.

Hitler var selv meget interesseret i film. Især oprettefilm og filmugejournaler. Men regimets vigtigste filmfreak var hans "rigsminister for folkeoplysning og propaganda", dr. Joseph Goebbels. Han blev den reelle leder af tysk film, en position han udnyttede både til at gribe ind i udformningen af konkrete film, samle filmindustrien på få hænder og nedlægge kvindelige filmstjerner. Goebbels havde set, og beundret, en film som Ejzenstejns *Panserkrydseren Potemkin*. I en af de centrale scener i Hans Steinhoffs *Ohm Krüger* (1941), en tysk film om boerkrigen i Sydafrika, vises det hundeæde, man bød boerkvinderne i en engelsk koncentrationslejr, og hvordan lejrlægen ignorerer det, fordi lejrkommandanten lægger pres på ham. Det er en scene, som er direkte kalkeret efter den scene i *Panserkrydseren Potemkin*, hvor skibslægen bruger sine briller som lup og ser maddikerne kravle rundt på kødet, og så erklærer, at det da blot er fluelarver, som man kan vaske væk med salt. *Panserkrydseren Potemkin* måtte ligesom de andre sovjetiske film ikke vises offentligt i Hitlers Tyskland, men Goebbels fik forbudte film importeret via Spanien og fulgte på denne måde med i, hvad der skete i filmkunsten i et land som Sovjetunionen. Og som eksemplet viser, holdt han sig ikke tilbage fra at lære af den.

Goebbels skelede også til Hollywood. Af hans dagbøger fra de sidste krigsår fremgår det, at en af de film, han beundrede mest, var William Wylers *Mrs. Miniver* (1942), en tårepersende amerikansk film om engelsk civilcourage under krigen med Tyskland i 1940 - et synspunkt, som i øvrigt deltes af hans modstandere, USA's præsident Franklin D. Roosevelt og Englands premierminister Winston Churchill.

Nazisterne havde ikke brug for at lave deres egen version af Hollywood. For det havde Tyskland allerede, i form af det store filmselskab UFA's studier i Babelsberg ved Berlin. UFA kontrolleredes ved nazisternes magtovertagelse af den ærkekonservative tyske mediefyrste Hugenberg, som optoges som minister i Hitlers første regering. UFA kom til at udgøre tyngdepunktet i tysk filmproduktion og blev nøje overvåget af Goebbels. Men filmindustrien blev i modsætning til Sovjetunionen aldrig totalt nationaliseret. Derimod blev den i stigende grad ensrettet, og UFA blev gjort totalt afhængigt af regimet og fungerede som dets filmslagskib. Det er karakteristisk, at da instruktøren Veit Harlan 1. juni 1943 tegnede kontrakt om produktionen af filmen *Kolberg*, var det med Joseph Goebbels selv.

Det blev i høj grad dr. Goebbels, som kom til at bestemme indholdet i tysk film, selv om Hitler også af og til selv gjorde sin indflydelse gældende. Goebbels var forsigtig over for en bombastisk propaganda af klar nazistisk karakter - filmpåvirkningen skulle hellere være mere indirekte og spille på generelle værdier som fædrelandsstolt-

hed, mod og udholdenhed, kammeratskab mellem soldater og kvindelig opofrelse. Filmene skulle heller ikke virke for åbent opdragende - Goebbels forstod, at når publikum satte sig til rette i biografen, var det først og fremmest for at blive underholdt. Derfor accepterede han også produktion af film, hvori selv regimets symboler og den obligatoriske hitlerhilsen ikke forekom. Det gælder således Werner Klingers kriminalfilm *Der Verteidiger hat das Wort* (1944, *Forsvareren har Ordet*), der med en af regimets mest loyale skuespillere, Heinrich George, i hovedrollen alligevel er totalt blottet for ethvert tegn på det officielle Hitlertyskland. Det er klart, at dette kun har kunnet ske med rigspropagandaminister Goebbels' godkendelse.

For den indirekte værdipåvirkning, Goebbels gik ind for, egnede den historiske spillefilm sig fremragende. Derfor blev Det tredie Rige en sand blomstringsperiode for historiske film. Ikke mindst Frederik den Store af Preussen (1740-1796) var en hyppig gæst på biografl ærredet, og en skuespiller, Otto Gebuhr, gjorde det ligefrem til sin levevej at spille den konge, som mere end nogen anden blev brugt af Hitler som forbillede for hans egen herskergerning.

Italien. Hvor det først og fremmest var Tyskland i 1700-1800-tallet, som udgjorde referencerammen for naziperiodens historiske mytologi, var det for Mussolinis Italien oldtidens Romerrige, som var forbilledet.

Det fascistiske diktatur i Italien var ældre end det tyske - det var blevet etableret knap seks år efter det kommunistiske i Rusland. I modsætning til den blodige russiske revolution med den efterfølgende endnu blodigere borgerkrig skete Mussolinis magtovertagelse efter en fredelig march til Rom i 1923, som blev vel modtaget af den italienske konge og fejede det skrøbelige og korrupte parlamentariske demokrati af banen. Den fascistiske ideologi var som den kommunistiske modernistisk, og i 1920'erne slog her som i Sovjetunionen den radikale kunstretning futurismen igennem. I Italien skete der dog, som i Sovjetunionen, en drejning i mere konservativ retning i 1930'erne, med større vægt på det folkeligt underholdende. I italiensk filmhistorie er 1930'erne kendt som "de hvide telefoners" periode, efter de societyfilm som lavedes. Også i Italien mærkedes inspirationen fra Hollywood, og i 1937 anlagdes ved Rom filmbyen Cinecittà.

Italiens fascistiske ministerpræsident og diktator Benito Mussolini spillede meget på Italien som Romerrigets efterfølger, og selve fascismens navngivende symbol, øksen omgivet af et risknippe, var de gamle romerske topembedsmænds embedstegn, der symboliserede deres ret til at straffe med død eller prygl. Også den romerske legionsørn fik kronede dage i Mussolinis Italien. Men pudsigt nok blev der ikke satset nær så meget på historiske film med emne fra romertiden, som der blev satset på monumenter, der henviste til samme. Måske var selve det faktum, at italienerne gik rundt i Romerrigets ruiner, en af grundene til, at der ikke blev lavet flere romerfilm, end det er tilfældet. Hollywood har faktisk været flittigere til at lave film fra Romertiden - omend Romerriget ofte får en dårlig behandling i de amerikanske film, fordi det symboliserer både onde imperier og forfølgelse af jøder og kristne.

Som man kan forvente, finder man ikke nogen af disse tendenser i Mussolinitidens italienske film. En af de mest spekt-

Sciopio Africanus. Annibale Ninchi som Scipio.

akulære er Carmine Gallones *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926, *Pompejis sidste dage*), en også efter moderne standard fremragende katastrofefilm. Men i midten af 1930'erne bliver det mere oplagt at lave film, som glorificerer Romerriget - for 1935 var Mussolini gået i gang med at gøre sin konge, Victor Emanuel III til kejser, godt nok ikke af Romerriget, men af Etiopien, sammen med Liberia den eneste tilbageværende uafhængige stat i Afrika.

Scipione l'Africano (1937, Scipio Africanus). Disse imperiale ambitioner krævede en film, som handlede om romersk ekspansion i Afrika. Og intet emne var mere velegnet end Scipio Africanus. For det var denne store romerske feltherre fra anden halvdel af 200-tallet før Kristus, som havde formået at bryde staten Kartagos indkredsning af Rom, føre krigen over til Afrika og afgørende besejre denne Roms da alvorligste fjende.

I forhold til Kartago havde Etiopien dog ikke vidtgående aggressive hensigter over for Romerrigets efterfølger Italien, selvom der var nok af konfliktårsager mellem den europæiske kolonimagt Italien og det gamle afrikanske kejserdømme. Italien beherskede både Erithrea og Somalia og havde ikke glemt den ydmygelse, landet

Sciopio Africanus. Folket hylder Scipio. Hannibal med klap for øjet (Camillo Pilotto). Sofonisba (Francesca Braggiotti) og Masinissa (Fosco Giachetti). Slagscene med elefanter.

havde lidt, da et invasionsforsøg i Etiopien i 1896 var endt i det katastrofale nederlag ved Wal-Wal. Her var der en vanære, der måttet vaskes af i blod, som de mange nederlag, romerne i 200-tallet måtte inkassere fra den store kartagiske feltherre Hannibals side.

Til at lave denne film hentede man instruktøren af *Pompejis sidste dage* hjem fra udlandet til Rom. Og Carmine Gallone

(1886-1973) indfriede forventningerne. Det blev en særdeles flot film. Og samtidig en film, som forholder sig redeligt til det historiske forløb og kildemateriale. Generelt kan man sige, at historiske spillefilm især skal vurderes efter de steder, hvor der manipuleres med kilderne og de historiske fakta. Instruktøren af *Scipio Africanus* havde imidlertid et lettere job end så mange andre historiske filmskabere: For historien var allerede skrevet af de romerske sejrherrer.

Ikke engang en central kærlighedshistorie behøvede Gallone at lægge ind - den findes i kilderne i forvejen, og savner intet i dramatik. Den smukke og højbårne Sofonisba (Francesca Braggiotti) var i den ubehagelige situation at skulle forene kærlighed med patriotisme og samtidig blive rykket rundt med som en brik på et skakbræt. Ganske som det ifølge kilderne hændte. Og med katastrofale konsekvenser for hende selv. Hendes elskede var numiderkongen Masinissa (Fosco Giachetti), men han gik over til romerne, hvad der gjorde deres forhold umuligt, og hun ender med at dø en tragisk og patetisk død.

Man kan ikke sige, at filmen udleverer kartagerne som udyr eller undermennesker. De er fjender, men værdige modstandere. Hvilket naturligvis gjorde sejren over dem så meget desto mere beundringsværdig. Også dette ganske på linie med de romerske kilder fra oldtiden.

Filmen tager udgangspunkt i romernes desperate situation under kartaginienseren Hannibals (Camillo Pilotto) langtrukne felttog i Italien. Gang på gang bliver romerne slået, men samtidig bliver Hannibals forsyningslinier længere. Men det er først, da Scipio (Annibale Ninchi) overtager kommandoen, at der kommer styr på romernes modstand. Hans indsats i filmen indskrænker sig dog mest til at holde opildnende taler og blive siddende på hesten og bevare overblikket. I modsætning til sine officerer og mandskab har han aldrig hjelm på, men lader solen skinne på sit smukke, mørke, krøllede hår.

Filmens kulmination er det 17 minutter lange slag mellem Hannibal og Scipio, slaget ved Zama i 202 f.Kr. Der er ikke sparet på hverken mennesker eller dyr som statister. I starten får et masseopbud af kartagiske elefanter de romerske soldater til at flygte i panik. Men Scipio bevarer roen, åbner veje for elefanterne gennem gelederne og lader sine mænd angribe dem fra siden og bagfra. Man får helt ondt af elefanterne, ikke mindst af den lille medløbende elefantunge, som til sidst står fortvivlet ved sin nedlagte moders side. Der er også nogle flotte rytterangreb og masser af slagsmål. Men egentlig er slagscenerne ret konventionelle og forudsigelige. Filmen slutter med, at Scipio glæder sig over kornhøsten hjemme hos familien i sin villa.

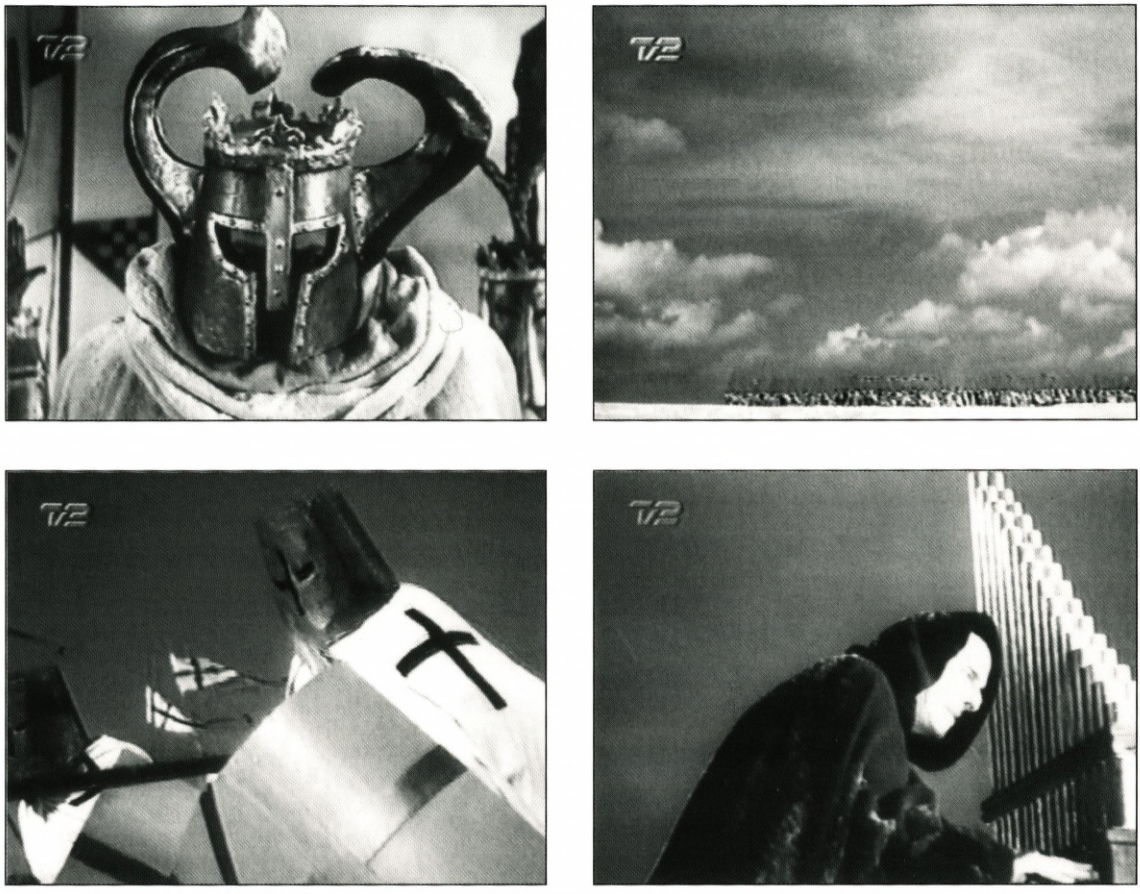
Også instruktøren kunne glæde sig. Ved filmfestivalen i Venezia i 1937 fik han Coppa Mussolini, Mussolini-pokalen. For også Mussolini kunne glæde sig. Filmen kunne ses som en passende hyldest til den feltherre i det 20. århundrede, som igen skaffede romerne sejr på det afrikanske kontinent, ved de italienske styrkers endelige sejr over etiopierne i 1936. At denne sejr så skyldtes en knusende teknologisk overlegenhed snarere end snildhed og tapperhed, er en helt anden historie. Og i modsætning til Roms eksistenskamp mod Kartago, der var en benhård kamp mellem to kolonimagter, der truede hinanden på livet, var den italienske erobring af Etiopien, som ydede tapper, men forgæves modstand, et stykke renlivet moderne imperialisme. Landets retmæssige kejser

Alexander Nevski. Nikolaj Tjerkasov i titelrollen.

Haile Selassie måtte drage i landflygtighed, mens Mussolini udstyrede sin konge med den etiopiske kejsertitel. Folkeforbundet vedtog sanktioner mod Italiens invasion og indlemmelse af en anden medlemsstat. Men sanktionerne fik aldrig nogen alvorlig virkning - især ikke fordi de blev saboteret af Hitlers Tyskland. Dette bragte de to diktaturer tættere sammen, noget som også viste sig klart i deres samarbejde som støttemagter til Francos nationalister i kamp mod den spanske republik 1936-1939 og Italiens støtte til Hitlertysklands annektion af Østrig i 1938 - et politisk skridt Italien selv tidligere havde været modstander af.

Scipio Africanus er ikke nogen særlig subtil propagandafilm. Men det er en underholdende historie med flotte slagscener, som ideologisk understøttede Italiens "naturlige ret" til ekspansion i Afrika. Gallone lavede ikke flere romersk-historiske film under Mussolini - først 1951 vendte han tilbage til Romerriget med *Messalina*, som ikke kan siges at have politisk karakter, og sluttede i øvrigt sin karriere af med en Don Camillo-film i 1961.

Aleksandr Nevskij (1938, Alexander Nevskij). Sammenrendet af højreorienterede diktaturer kombineret med Folkeforbundets manglende evne til at dæmme op for aggressiv nationalisme fik stor betydning for Sovjetunionens politiske kurs i anden halvdel af 1930'erne. Stalin indså, at der var større fjender at bekæmpe end socialdemokraterne i



Alexander Nevski. Tyske ordensriddere. Slaget på isen. Den tyske organist.

Europa, og at fascister og nazister ikke nødvendigvis var de bølgebrydere for verdensrevolutionen, han oprindelig havde troet. Allerede i 1934 var Stalin slået ind på den såkaldte folkefront-politik, som først praktiseredes i Frankrig, dvs. en samling af arbejderpartier og moderate, socialt bevidste borgerlige partier til en fælles front mod de totalitære ideologier. Truslen fra disse øgedes yderligere i 1936, da England og Frankrig ikke kunne enes om at skride ind over for tyske troppers indmarch i det hidtil demilitariserede tyske Rhinland. 1937 oprettedes Berlin-Rom-Tokyo-aksen som et samarbejde mellem de ekspansionistiske højreorienterede diktaturer. Sovjetunionen kom mere og mere til at befinde sig i en tofronts-situation, truet i vest af Tyskland og i øst af Japan.

Det var i denne situation, at Stalin den 9. januar 1938 gav ordre til afskedigelse af den hidtil almægtige Sjumjatskij og andre ledere af den sovjetiske filmindustri og grønt lys for virkeliggørelsen af instruktør-veteranen Sergej Ejzenstejns (1898-1948) filmprojekt *Rusj*, det middelalderlige navn på Rusland. Stalin interesserede sig intenst for dette filmprojekt, så intenst at han fik væsentlige ændringer gennemført i manuskriptet. Blandt andet fortæller

Ejzenstejn i sine erindringer, at Stalin strøg hele slutningen, hvor filmens helt, fyrst Aleksandr af Novgorod dør som følge af, at han drikker vand af sin hjelm, som mongolerne har indsmurt med gift. For "så stor en helt dør ikke" som Stalin sagde. I stedet kom filmen til at slutte med fyrstens afsluttende tale til fangerne, sine mænd og hele verden efter generobringen af byen Pskov. Men hvorfor blev Ejzenstejn så begejstret for Aleksandr Nevskij-temaet, og hvorfor blev Stalin det?

Først til historien. Aleksandr, søn af Jaroslav, var fyrste i det lille russiske fyrstendømme Perejaslavlj syd for Moskva. Men i 1240 blev han gjort til fyrste af borgerne i Novgorod, som ellers var en handelsrepublik. For Gospod Velikij Novgorod, Herren Stor- Novgorod, som byens indbyggere dengang med stolthed kaldte den rige og mægtige handelsstad, der dominerede det nordlige Rusland, var truet af Sveriges stærke mand på det tidspunkt, Birger Jarl. Efter at svenskerne havde fået kontrollen med det sydøstlige Finland, gik de videre mod øst, formelt for at udbrede den romersk-katolske tro til de græsk-ortodokse russere, reelt for at vinde bytte og magt. Svenskerne begunstiges yderligere af, at mongolerne i 1238 var væltet ind over Rusland og blandt andet havde erobret den sydlige russiske hovedby Kiev. Men på den tilfrosne Neva-flods is slog Aleksandr med sine tropper 1240 den svenske invasionshær tilbage, og Aleksandr fik som hæderstegn tilnavnet Nevskij. Men da han ville styrke Novgorods forsvar og i det hele taget sætte sig igennem som fyrste, blev han smidt ud, og republikken vendte tilbage. Aleksandr vendte så hjem igen til sit lille fyrstendømme mod syd, Perejaslavlj.

Det er her, vi møder ham ved filmens start. En højtstående mongol kommer til ham ved søen, hvor han og hans mænd er i gang med fiskeriet, med sit følge af soldater, for at overtale ham til at gå i mongolernes tjeneste - de har brug for gode generaler og Aleksandr slog jo svenskerne for nylig. Men han afslår høfligt - han mener, at man skal leve og dø på sin fædrene jord. Mongolen drager afsted igen, iagttaget af Aleksandr og en ældre russer, som kommenterer situationen med ordene: "Det er et stærkt folk, de mongolere!" Det giver Aleksandr ham ret i. Men han ser en farligere fjende, tyskeren. For mongolerne kan man købe sig fri af, det kan man ikke med tyskerne.
Og ganske rigtigt: I en umiddelbart følgende scene fra byen Pskov vest for Novgorod, som netop er blevet erobret af den tyske ridderorden fra Livland, ser vi hvorledes børn brutalt rives fra deres mødre og kastes på bålet af en ridder, fordi de ikke vil opgive deres ortodokse tro og give sig ind under den romersk-katolske. Massakren i Pskov er uhyggelig og profetisk - et billede på hvad Adolf Hitlers hagekors-riddere fra SS skulle gennemføre få år senere. Scenen slutter med, at Pskovs tilfangetagne fyrste, klynget op i et tårn og døende, råber: "Det døde Pskov kalder på dig, Jaroslavs søn!" (dvs. Aleksandr).

De tyske ridderes næste mål fremtræder klart i scenen: Det er Novgorod. Ridder Ditlev bliver sågar på forskud udnævnt til fyrste af Novgorod af ordenens "Magister", stormester, som ser majestætisk, men også lidt komisk ud med lange, løsthængende, lyse lokker. Og en lokal forræder, som hjælper ridderne, får at vide, at hvis han skaffer tyskerne Novgorod på samme måde som Pskov, dvs. først efter voldsom kamp og uden befolkningens underkastelse, så vil de lade ham hænge. Med til det onde persongalleri hører den pavelige

udsending, i en kardinallignende dragt, som udtaler, at alt og alle, som sætter sig op mod Roms autoritet, vil blive udslettet.

I Novgorod udløser truslen en voldsom strid. En munk, som er i ledtog med fjenden, råder til overgivelse, købmændene vil gerne købe byen fri, mens repræsentanter for håndværkerne og folket forlanger, at man skal kalde fyrst Aleksandr tilbage. Der er tale om et verbalt slagsmål på folkeforsamlingspladsen og et korporligt slagsmål på den træbro over Volkhov-floden, som knytter byens to dele sammen. Slagsmålet kender vi dog kun fra manus, fra Ejzenstejns tegnede skitser til filmen, og fra et fotografi fra filmoptagelserne, der befinder sig i Det danske Filminstituts museumsarkiv. Scenen forsvandt fra den næsten færdige film, fordi den sad i klippebordet, da Stalin en nat forlangte at få filmen forevist i Kreml. Ejzenstejn sad og finpudsede netop denne scene og var faldet i søvn over klippebordet, og den tjenstgørende filmarbejder turde ikke vække ham af bar befippelse. Senere lod bemeldte filmarbejder rullen forsvinde, for at Stalin ikke skulle opdage, at det ikke var hele filmen, han havde fået at se den nat. Ejzenstejn ledte forgæves efter den forsvundne rulle, og det har filmforskerne gjort siden. Det siges, at den brændte, da Hitlers tropper besatte Mosfilm Studios i 1941. Men den kan også være blevet tilintetgjort tidligere.

Der var intet 'forkert' med den pågældende episode. Stalin havde intet imod at hænge købmændene ud for deres opportunisme, og heller ikke mod et rask slagsmål, og efter fotografiet at dømme har slagsmålet på broen været utrolig flot. Men angsten for, hvad diktatoren kunne finde på, skabte paranoia hos hans omgivelser. Meget naturligt i øvrigt i betragtning af de fuldstændig vilkårlige udrensninger, som havde ramt mange af hans støtter i 1930'erne.

Resultatet af den i det mindste delvist demokratiske beslutningsproces i Novgorod blev den forudsigelige, og historisk korrekte, at man sendte en delegation til Aleksandr i Perejaslavlj for at kalde ham tilbage som fyrste i Novgorod. Hvilket han i filmen tager imod med en vis skadefryd. Næppe heller uhistorisk. Hvorefter han energisk går i gang med at forberede kampen. Her understreges det, at bønderne skal spille en vigtig rolle i kampen. Aleksandr vil nemlig gøre kampen til hele folkets kamp. Selv en enkelt kvinde lader sig iklæde hjelm, ringbrynje og våben.

Ejzenstejn går igen ind og arbejder med to forskellige heltinder, og to forskellige 'underhelte'. Den første heltinde møder vi i Pskov, det er den døende fyrstes datter Vasilissa. Hun er mørk og krigerisk. Den anden møder vi i Novgorod, den fornemme, blide og blonde Olga. Hende bejler to krigere til: Vasilij Buslaj og Gavrilo Olegsjitj. Vasilij er munter, uregerlig, en slagsbroder, Gavrilo en alvorsmand med orden på tilværelsen. De bejler begge, og Olga ved hverken ud eller ind. Hun vil lade deres indsats i kampen afgøre, hvem hun vil tage til ægtemand - den tapreste skal få hende.

Meget tankevækkende bliver disse bipersoner ikke indordnet i et hierarki. Ingen af dem er mindre værd end den anden, og alle bliver de belønnet til sidst i filmen. De skal vise, at der er brug for både den traditionelle og den emanciperede kvinde, og at der er plads til både den veldisciplinerede alvorsmand og den uregerlige mand med humoren og det voldsomme temperament. Selv et anstrøg af erotik bliver der plads til i slutningen af filmen, dog ikke Aleksandr, som nok kan drikke med en

malerisk repræsentant for det jævne folk og grine ad en sjofel historie, men samtidig svæver over masserne som en græsk hero eller gud.

Nej, i Ejzenstejns Aleksandr Nevskij-skikkelse er der plads til både de fine og de mindre fine fornemmelser. Og der lægges stor vægt på fyrstens umiddelbare nærhed til folket. Det er en hær af alle befolkningslag, som deltager i kampen på russisk side, de adelige er få, og bønderne får tildelt en central rolle i kampen. Aleksandrs slagplan er at lokke de tyske riddere til et angreb på hans styrker ved den tilfrosne Peipussø (i dag går Ruslands grænse til Estland gennem søen). Inspirationen til slagplanen får han fra omtalte vovede historie, hvor en hare lokker en ræv, der forfølger den, ind i en gaffel dannet af et træ, hvor den kiler sig fast, hvorefter haren voldtager ræven. Det er bønderne, der skal udføre harens rolle. Inspirationen til slagplanen kommer fra folket. Men det er lederen, der kan se hvad historien kan bruges til.

Slaget på isen er en vældig slagscene, med både dramatiske og komiske passager. Tvekampen mellem den tyske stormester og fyrst Aleksandr minder nærmest om en musikvideo, her som gennemgående i filmen mærker man det helt integrerede samarbejde mellem instruktøren og komponisten af filmmusikken, Sergej Prokofiev, et af sovjetisk musikkulturs allerstørste navne.

Et af Prokofievs kup er de tyske korsridderes tema, der som det eneste i filmen er på andet sprog end russisk - nemlig på vrøvlelatin. Det bruges både når korsridderne går løs på folkemængden, når de angriber i samlet flok over isen, og da de holder feltgudstjeneste på isen. Her sker der en karikering og samtidig en dæmonisering af den katolske kirke. Og en af de mange symbolske episoder i filmen er, hvor folkets repræsentant (og senere martyr), våbensmeden, som også deltager aktivt i slaget, hugger midterstolpen i korsriddernes gudstjenestetelt over, som man fælder et træ - og man ser teltet skvatte sammen. En kombination af det musikalske og det visuelt-symbolske er også den sortklædte munk, der spiller på et transportabelt orgel - ham gør den brynjeklædte kvinde Vasilissa det til sidst af med, og orgelspillet ender i en dissonans.
Musikken er også med i den berømte scene der afslutter slaget på isen - der hvor isen bryder op og de tyske riddere trækkes ned af deres rustninger, og de flotte ridderhjelme forsvinder ned i vandet til et faldende, klagende motiv, der ender i boblelyde. Igen er musikken med til at gøre tyskerne til grin.

Efter slaget, som er meget dramatisk og vindes af russerne, går kvinderne om natten ud på slagmarken for at se, om der er nogen overlevende russere. En smuk, elegisk scene, hvor det er den smukke Olga, der optræder i denne arketypiske funktion. Og se, hun finder begge sine bejlere, mørbankede, men i live. Og begge mener de, at den anden var den tapreste. Så Olga ved stadig hverken ud eller ind. Foreløbig hjælper hun begge bejlerne op, og de raver hjem støttende sig til hende, som om de gik hjem fra et værtshus.
Slutscenen i Pskov viser, hvor afgørende den officielle politik har ændret sig. For Aleksandr Nevskijs fremtræden og dom over de fangne fjender, herunder stormesteren, foregår på baggrund af en af byens imponerende middelalderkirker, og man får endda set et glimt af de russisk-ortodokse præster, som nu igen kan bruge kirken. Det er kun den katolske kirke, de fremmedes imperialistiske religion, filmen hænger ud og karikerer. Folkets religion,

Alexander Nevski.

den russisk-ortodokse tro respekteres, uden at den dog får lov til at spille en fremtrædende rolle. Og dog på en vis måde alligevel. Massakren i Pskov spiller i virkeligheden på det bibelske motiv Barnemordet i Bethlehem, med de tyske riddere som den onde kong Herodes' soldater. Judas-motivet forekommer også: En lokal forræder står bag Pskovs erobring, og samme dræber senere den folkelige helt, våbensmeden, som stolede på ham da han overgav sig til ham, der så alligevel så sit snit til at stikke sin dolk i ham. Denne forræder overgiver Aleksandr til folkets dom - hvorefter han bliver lynchet på stedet. Og Aleksandr Nevskijs tale til slut, efter at han har givet fjendens fodfolk fri, fordi de ikke deltog frivilligt i krigen, slutter med et tillempet bibelcitat: "Den der kommer til Rusland som ven, skal blive modtaget som ven. Men den som kommer med sværdet, skal dø ved sværdet. Det står det russiske folk inde for nu og i fremtiden." Og for at ingen skal være i tvivl, gentages ordene i skrift på lærredet, til et af filmens musikalske hovedmotiver, som tidligere har båret teksten: "Vi vil aldrig overgive den russiske jord".

Vi står kort sagt over for en beredskabsfilm, der samtidig kan opfattes som en advarsel til den mest sandsynlige angriber: Hitlers Tyskland. At filmens budskab grundlæggende ikke blot var patriotisk-nationalt, men også antitysk, fremgår af det faktum, at da Sovjetunionen den 23. august 1939 indgik en ikke-angrebstraktat med Tyskland, forsvandt filmen straks fra biograferne, selvom den havde været en

stor succes. For i traktaten indgik en bestemmelse om, at de to stater ville holde propagandamæssig våbenstilstand. Og ejendommeligt blev denne regel overholdt af begge parter helt ned til enkeltord i allerede indspillede film.

Der havde således været god grund til, at Ejzenstejn havde haft fart på med produktionen, lige fra det øjeblik, han fik grønt lys i januar 1939. Vinteren havde han ikke tid til at vente på, så al sne og is i filmen er kemikalier. Han opgav også at filme i Novgorod, fordi kirkerne der ikke mere rejste sig så højt over jorden pga. århundredernes aflejringer af skidt og møg. Næsten alt i filmen er skabt i og omkring Moskva en varm sommer. Filmen nåede da også at blive færdig i september 1938, en ekstremt kort produktionstid for en spillefilm. Men Ejzenstejn arbejdede hele tiden under presset af, at Stalin kunne ændre mening. Som han også gjorde året efter.

Men det var af rent udenrigspolitiske grunde. Stalin satte Ejzenstejn i gang med et nyt historisk projekt, *Ivan Groznyj I* (1944, *Ivan den Grusomme I*). Her var der ingen hensyn at tage til tyskerne, og filmen beskæftigede sig mest med Ivans opgør med sine indre fjender, et altid aktuelt tema for Stalin, som så Ivan som sin yndlingstsar.

Stalin fik dog igen brug for *Aleksandr Nevskij*. Da udenrigsminister Molotov den 22. juni 1941 i radioen havde meddelt, at Hitlers tropper havde angrebet Sovjetunionen, spilledes bagefter motivet "Vi vil aldrig overgive den russiske jord" fra filmen, som straks blev sendt ud i biograferne igen. Og da Stalin holdt tale på den Røde Plads i det belejrede Moskva på årsdagen for oktoberrevolutionen, 7. november 1941, placerede han sig selv som senest i den række af store russiske herskere og hærførere, der begyndte med Aleksandr Nevskij. Og ved koncerter under krigen spillede man den kantate, Prokofiev arrangerede på basis af sin musik til filmen. *Aleksandr Nevskij* blev den film, som fortalte russerne, hvad kampen i virkeligheden drejede sig om: at frelse Gamle Moder Rusland, eller om man vil: Det hellige Rusland.

I november 1937, da manuskriptet til filmen med arbejdstitlen *Rusj* var blevet offentliggjort i tidsskrift Znamija (Fanen), vendte historikerne sig mod det og kritiserede det for at være historisk ukorrekt. Det er det også på nogle punkter. Således brød isen ikke op under de tyske riddere ved slaget den 5. april 1242, det er en episode hentet fra et andet slag, hvor dette skete. Men filmen er ellers meget godt i overensstemmelse med de middelalderlige kilder.
Den træffer Aleksandr Nevskijs rolle helt klart: Som forsvareren for russisk identitet over for en farlig angriber fra vesten. Et tema som er blevet taget op igen og igen i russisk historie, udløst af konkrete begivenheder. Det vidste Eizensjtejn, da han valgte emnet for sin film - omend han forsigtigvis valgte den neutrale titel *Rusj*. Og Stalin vidste det, da han besluttede sig for at lade filmen blive realiseret, trods modstand hos filmbureaukrater og historikere.

For Ejzenstejn blev *Alexander Nevskij* vejen tilbage til normal filmproduktion, og det blev hans første fuldendte tonefilm. Nogle vil mene, at hans stumfilm fra 1920'erne var bedre. Men i sin art er *Aleksandr Nevskij* et storladent kunstværk, og helt anderledes end både hans tidligere film og samtidens Hollywood-produktioner. Tempoet er roligt fremadskridende. Og der er skabt en sjælden syntese mellem billedsiden og musikken. Denne blev lavet fortløbende, scene for scene, dag for dag,

og klipningen rettede sig ifølge Ejzenstejn lige så ofte ind efter musikken som omvendt. Karakteristisk er også filmens djærve humor og brug af ordsprog.

Derved lykkedes det endelig Ejzenstejn at lave en film, som Stalin anså for tilstrækkelig folkelig. Og dens succes tyder på, at han havde ret. Filmen kom til at stå som filmindustriens nok mest markante bidrag til Den Store Fædrelandskrig, som kampen mod tyskerne og deres allierede under Anden Verdenskrig normalt kaldes i Rusland.

Ejzenstejns to sidste film, to dele af den planlagte trilogi om *Ivan den Grusomme* var også historiske film, hvoraf Stalin dog kun gav tilladelse til, at den første blev vist offentligt. Den anden, *Ivan Groznyj II* (produceret 1946, *Ivan den Grusomme II*) tegnede et billede af Ivan, Stalin ikke ville eller kunne identificere sig med, og blev først udsendt i 1958 efter tøbruddet.

Jud Süss (1940). Hitlers Tyskland producerede ikke nogen enkelt film, der står så klart som militær beredskabsfilm og kamp for nationens overlevelse som *Aleksandr Nevskij*, før kort før regimets fald. Det var *Kolberg*, og den vender vi tilbage til senere. Der blev som nævnt produceret masser af historiske film både i årene op til og under nazismen. Mange er nationalistiske, og mod slutningen af 1930'erne bliver de i stigende grad præget af antisemitismen. Denne grundlæggende del af den nazistiske ideologi var blevet noget nedtonet

Jøden Süss. Ferdinand Marian som Süss og Werner Krauss i en af flere roller som jøde.

Jøden Süss. Fra højre til venstre: Süss og den unge Dorothea (Kristina Söderbaum), hendes mand, Faber (Malte Jäger) og hendes far, Sturm (Eugen Klöpfer)

1936-38, da hovedstaden Berlin var vært for De olympiske Lege i 1936, og regimet i 1937 forberedte sig til en imperialistisk udenrigspolitik under dække af udlandstyskeres ret til forening med fædrelandet. Denne politik lykkedes i 1938, med indlemmelsen af først Østrig og senere de tjekkiske grænseegne, det såkaldte Sudeterland. Til denne politik var det vigtigt at få Englands støtte. Derfor ville det ikke være klogt at slå for meget på antisemitismen, som kunne fremkalde politisk modstand i udlandet. Det er da også karakteristisk, at der ikke forekommer åben antisemitisme i Hans Steinhoffss propagandafilm *Gestern und Heute* (1938), som propaganderede for et ja til Østrigs indlemmelse i Tyskland forud for folkeafstemningen 10. april 1938.

Men 9. november 1938 slår Goebbels til med en storstilet aktion mod jødiske synagoger og andre ejendomme i Tyskland, den såkaldte "Rigskrystalnat". Det skete kort efter München-overenskomsten, hvor England og Frankrig havde godkendt Tysklands indlemmelse af Sudeterland trods Tjekkoslovakiets protester. Men den vigtigste grund til aktionen er formentlig, at Goebbels, som havde pådraget sig Hitlers vrede pga. sit privatliv, havde behov for at gøre sig fortjent i Førerens øjne. Og hvad kunne være bedre end en beslutsom indsats mod jøderne, som Føreren anså for skadedyr.

Der var en filmisk baggrund for krisen mellem Hitler og Goebbels. Denne brugte sin dominerende stilling inden for tysk film til at tage for sig af retterne blandt de

kvindelige filmstjerner. En af dem blev han særlig glad for, den tjekkisk-fødte Lída Baarová (1910-2000). Det blev dog i 1938 hans kone Magda for meget. Hun krævede skilsmisse fra sin utro ægtemand, som hun havde skænket seks børn, og ville gifte sig med en embedsmand fra mandens eget ministerium. Hitler blev rasende og beordrede ægteparret at droppe deres alternative partnere og tage på ferie til Rhodos. Ellers ville Goebbels blive fyret på gråt papir. Goebbels foretrak karrieren for kærligheden, og Magda havde derefter intet valg. De blev sammen. Og deres seks børn fortsatte med at figurere som "rigsbørn", da Hitler jo ikke selv havde afkom. 'Krystalnatten' 9.11.1938, på 15-årsdagen for Hitlers fejlslagne kup i München, og de efterfølgende antisemitiske film var midler, som skulle bringe Goebbels ind i Hitlers varme igen.

Men bag igangsættelsen af en serie antisemitiske historiske spillefilm ligger givetvis også Goebbels' egen personlige antisemitisme, som holdt sig lige indtil den dramatiske afslutning på hans liv i 1945, hvor han, Magda og børnene begik kollektivt selvmord. Den antisemitiske filmbølge startede med historiske lystspilfilm, hvor skurkene var jøder, men ved en middag med bl.a. Goebbels og partiideologen Albert Rosenberg ytrede Hitler sig meget kritisk om dem, især en film med emne fra 1800-tallet, Hans Heinz Zerletts *Robert und Bertram* (1939), der kombinerede musikalsk lystspil fra Biedermeier-tiden med antisemitisk satire. På det tidspunkt var en mere 'seriøs' historisk film undervejs om den jødiske bankierfamilie Rothschild, men Goebbels blev klar over, at han måtte gøre en ekstra indsats. Resultatet blev *Jud Süss* (1940, *Jøden Süss*), som han overdrog det til en af regimets foretrukne filminstruktører, Veit Harlan (1899-1964), at realisere.

Jøden Süss. Heinrich George som fyrsten.

1.9.1939 overfaldt Hitlers tropper Polen, og inden afslutningen af oktober var hele det vestlige og centrale Polen besat af tyskerne - det østlige fik Sovjetunionen lov til at besætte, i henhold til hemmelige aftaler i forbindelse med ikkeangrebs-traktaten med Sovjetunionen. Hermed faldt store jødiske befolkningsgrupper i tyskernes hænder. I første omgang indesluttede de dem i de allerede eksisterende jødekvarterer i de større polske byer, og omdannede dem til lukkede ghettoer. De indførte dog ikke med det samme den gule jødestjerne. For først skulle der tages billeder af jøderne i de

store ghettoer. Det var formentlig Goebbels' idé, at man til *Jøden Süss* kunne benytte autentiske optagelser af jøder for at gøre skildringen af jøderne i 1700-tallet mere autentisk.

Ideen viste sig dog uanvendelig. I stedet fik ghettooptagelserne fra 1939 to anvendelser: de blev vist for de skuespillere, der skulle spille jøder i *Jøden Süss*, og de kom til at udgøre en væsentlig del af en nazistisk dokumentarfilm rettet mod jøderne, *Der ewige Jude*, et filmprojekt Goebbels gik så stærkt op i, at han ligefrem i sin dagbog omtalte den som "min jødefilm". Det blev dog Rigsfilmintendant dr. Fritz Hippler, der kom til at stå som denne films instruktør, og i en artikel i bladet Filmwelt beskriver han dokumentarfilmen som komplementær til spillefilmen.

Der ewige Jude fik premiere i Berlin i 1940, kort efter *Jøden Süss*, men blev i modsætning til *Jøden Süss* ingen succes. Dokumentarfilmen er modbydelig, den er blandt andet berygtet for sin krydsklipning mellem ghettojøder og rotter, og de ulækre slagtescener i slutningen. Spillefilmen blev derimod en virkelig succes. Den havde international premiere i Venezia den 6.9.1940 og tysk premiere den 24.9.1940 i 66 biografer i Berlin samtidig, så det var ikke svært at få øje på den. Og i løbet af de første fem måneder indspillede filmen 5.290.000 Rigsmark.

Til succesen bidrog flere faktorer. Først og fremmest den veloplagt fortalte historie om hertugen af Württemberg og hans "finansjøde" Joseph Süss Oppenheimer (1692-1738), en fortælling om magtmisbrug og korruption, som var velkendt i Tyskland, bl.a. gennem en novelle af Wilhelm Hauff fra 1827 og en roman af Lion Feuchtwanger, *Jud Süss* (1925, oprindelig drama 1918). Sidstnævnte blev filmatiseret i England under titlen *Jew Suess* (1934, *Jøden Süss*) med Lothar Mendes som instruktør og Conrad Veit i titelrollen, men var ikke blevet nogen succes. Ingen af disse forlæg er af antisemitisk karakter, Feuchtwanger var selv jøde og var gået i eksil, og Mendes' film var tænkt som en advarsel mod den tyske antisemitisme, som efter Hitlers magtovertagelse i 1933 fik et voldsomt opsving. Hauffs novelle blev i 1935 genudgivet i Tyskland med et nazistisk forord og efterskrift. Men dens anliggende er mindre Jøden Süss' historie end en tragisk og aldeles uhistorisk kærlighedshistorie mellem en ung tysker, Gustav, og Süss' opdigtede søster Lea, som ender ulykkeligt, fordi Gustav føler sig tvunget til at vidne mod hendes broder.

For Feuchtwanger drejer historien sig om den magtens og rigdommens fristelse, som lokker Süss væk fra hans jødiske forudsætninger og værdier og ind i en verden, hvor han bliver en brik i andres spil, aldrig bliver fuldt accepteret og til sidst rammes af skæbnen. Men netop i ulykkens stund besinder han sig på sin jødiske identitet og dør værdigt som religiøs jøde. Begge de litterære forlæg følger dog nogenlunde det historiske forløb, som drejer sig om sammenstødet mellem en magt- og kvindeglad katolsk general fra den tysk-romerske kejsers krige i Serbien, og de konservative protestantiske landstænder i det sydtyske fyrstendømme, han pludselig arver. Karl Alexander, som hertugen pompøst hedder, vil gerne have både hær og ballet, og den katolske kirke og kejseren i Wien vil gerne bruge hertugen til at vinde Württemberg for katolicismen, som hersker i de omgivende fyrstendømmer. Hertugen kommer hurtigt i strid med fyrstendømmets landdag, som slet ikke er villig til at betale til hertugens projekter, især ikke til en hvervet hær, som

vil kunne bruges af ham mod den selv. Derfor må han låne penge. Det er her, jøden Süss Oppenheimer fra Frankfurt kommer ind, ved formidling fra det kejserlige hof.

Süss Oppenheimer bliver hertugens finanstroldmand og skaffer hertugen penge til hans projekter, både ballet og hær, og gør det muligt for ham at frigøre sig fra den økonomiske afhængighed af landstænderne. Süss indfører kreative nye afgifter og regerer egentlig ikke værre end så mange ministre for en enevældig hersker. Problemet er bare, at hertugen aldrig får brudt landstændernes magt, ej heller indført katolicismen i Württemberg, og da han dør af et hjerteanfald, mister Süss Oppenheimer hele grundlaget for sin magt, og han bliver slæbt for retten for korruption og magtmisbrug, trods det at hertugen havde givet ham et fribrev på lovligheden af hans administration. Det skal bemærkes, at Hitler i *Mein Kampf* (del I, 11. kapitel) direkte anfører: "Det er de tyske fyrsters skyld, at den tyske nation endnu ikke har formået definitivt at befri sig fra den jødiske fare."

En særlig torn i øjet på borgerskabet var Oppenheimers store succes blandt dets damer og man forsøgte at få ham hængt op på hans erotiske affærer, men uden held. Dødsdommen over Süss, som eksekveredes 4. februar 1738, kan minde noget om den senere dom i Danmark over den tyske læge Struensee, som blev den danske enevældige, men sindssyge konges førsteminister og dronningens elsker og iværksatte en lang række reformer med ret hårdhændede midler, for i 1772 at blive fældet ved et kup og henrettet. Begge kom ind udefra og blev til sidst udstødt som fremmedlegemer. Men i tilfældet Süss Oppenheimer var den fremmede tilmed jøde.

Dette moment er inde under den historiske retssag mod Oppenheimer og bliver også forsøgt brugt, under henvisning til, at det tysk-romerske riges strafferet Carolina fra 1532 straffede kønslig forbindelse mellem kristne og jøder med døden. Men dette kort undlod man i virkeligheden at spille ud mod Süss, fordi det havde betydet, at man havde ikke blot skandaliseret, men også måttet dømme en af borgerskabets egne damer til døden. Og desuden var der ingen, der på det tidspunkt tog den gamle diskriminerende paragraf alvorligt.

Derimod kommer voldtægt ikke med i spillet for virkelighedens Süss. Det indføres til gengæld i den nazistiske *Jøden Süss*. Og hermed har man fået den cocktail af sex, vold, religion og dramatik, som danner forudsætningen for en særlig virkningsfuld historie.

Det andet element i successen var skuespillet. Især hertug Karl Alexander, fremragende skildret i al sin dobbelthed, fra brovtende soldatermanerer og åben liderlighed til jovialitet, folkelighed og ynkelighed, af Hitlertysklands førende mandlige skuespiller Heinrich George. Og jøden Süss Oppenheimer, der trods skikkelsens meget stereotype 'jødiskhed', baseret på fordomme, spilles dynamisk og fængslende af Ferdinand Marian, en skuespiller som også i andre film spillede den elegante skurk. Veteranskuespilleren Werner Krauss spiller en række jødiske roller, til hvilke han skal have gjort grundige studier i ghettofilmoptagelserne i Polen; hans jødeskildringer er ren karikatur, men hans maskering og individualisering af de forskellige jødeskikkelser, han fremstiller, er dygtigt gennemført.

Mindre interessante og mere forudsigelige er de brave württembergere, især deres mest fremtrædende borger, land-

skabskonsulent Sturm, og heltinden, hans datter, som er forlovet med landstændernes sekretær, den unge Faber. Datteren spilles af den blonde svensker Kristina Söderbaum, Veit Harlans foretrukne skuespillerinde, som også blev hans hustru. Veit Harlans forkærlighed for at bruge Kristina Söderbaum i sine film førte sjældent til en højnelse af deres kvalitet og påkaldte sig Goebbels' irritation. Man kan bestemt også diskutere, hvor kunstnerisk fremragende hendes præstation i *Jøden Süss* er. Men på den anden side træffer den hovedet på sømmet i henseende til politisk korrekthed. Kristina Söderbaum var som en billedgørelse af Hitlers ord i *Mein Kampf*, hvor han siger: "Den sorthårede jødedreng lurer i timevis med satanisk glæde malet i sit ansigt på den intetanende [ariske] unge pige, som han skænder med sit blod og derved røver fra hendes folk. Med alle midler prøver han på at ødelægge racegrundlaget for det folk, han vil undertvinge" (del I, 11. kapitel).

For højdepunktet af Süss Oppenheimers hærgen i Württemberg er i følge filmen (men altså uhistorisk) hans forsøg på at besegle sin sociale status ved at gifte sig med den højbårne borgerkvinde ved at henvende sig til hendes fader. Da denne ikke godvilligt vil gå ind på Süss' forslag, som er ledsaget af generøse løfter, går Süss over til trusler. Men faderen giver sig ikke, hans hovedargument er, at hans datter ikke skal føde jødebørn – ikke at datteren allerede er forlovet! Men faderen har forstået advarslen og sørger for, at hans datter samme nat bliver viet til sin forlovede, sekretæren. Denne finder det dog upassende fysisk at fuldbyrde ægteskabet under disse sørgelige og interimistiske forhold. Derfor er hun stadig jomfru, da hendes nygifte ægtemand næste dag bliver underkastet tortur, mens hun tvinges til at høre på det, og får at vide af Süss, at hun kan standse torturen blot ved at hengive sig til ham. Til sidst kan hun ikke holde den unge Fabers skrig ud og giver efter, hvorefter Süss giver tegn til, at torturen kan holde op, og fuldbyrder voldsakten. Men pigen kan ikke leve med skammen og frygten for at skulle føde jødens barn, så hun løber straks ud og drukner sig. Hendes lig bliver fundet og båret tilbage af ægtemanden på hans maltrakterede, blodige hænder, han bærer det gennem Stuttgart og kræver hævn over jøden.

Det var ikke den eneste gang, Kristina Söderbaums deltagelse i en film endte med, at hun løb ud og druknede sig – en omstændighed som fik onde tunger til at kalde hende "Die Reichwasserleiche", Rigsstrandvaskeren (alle vigtige poster i Hitlers Tyskland hed nemlig noget med Reich-!). Men her rammer instruktøren ideologisk plet. For det er netop 'die Blutschande', blodsskænderiet, som gøres til Süss' værste brøde. Ganske i overensstemmelse med Hitler, som på samme side som ovennævnte citat siger: "Et racerent folk, der er stolt af sit blod, vil ... aldrig blive undertvunget af jøderne. De vil til evig tid kun komme til at herske over bastarder. Derfor forsøger han [jøden] planmæssigt at sænke raceniveauet ved stadig forgiftning af den enkelte." Og som blond svensk pige var Kristina Söderbaum sindbilledet på den uskyldige superariske pige, som skulle gøres til moder for en raceniveausænkende bastard.

Filmens politiske korrekthed kommer også frem under retssagen, hvor Süss hele tiden forsvarer sig med, at han har fået et fribrev fra sin hertug og at det kun er dennes vilje, han har udført (i øvrigt en interessant parallel til Hitlers egne folks argumentation efter krigen ved domstolen i Nürnberg!). Men her graves så den gamle

paragraf frem fra Carolina, og bruges. Den citeres sågar af den stoute stænderformand ved den afsluttende henrettelsesscene på torvet i Stuttgart. Det er for "raceskænderiet", ikke sin hårdhændede administration og skattepolitik, at Süss Oppenheimer dømmes til døden. Og næppe mange har haft sympati med ham – måske mindre for hans "raceskænderi" end for voldtægten af en nygift jomfru.

Henrettelsesscenen på torvet, der finder sted i snevejr, er et eksempel på en tredie 'succesfaktor' ved filmen: dens flotte masseoptrin og historiske scener, noget UFA var eksperter i. Scenen virker i øvrigt inspireret af den engelske films, men får den afgørende drejning, at Süss' jødiskhed, der bryder igennem i hans udseende, her udnyttes som et negativt element, og at Süss på ingen måde dør værdigt, men tværtimod ynkeligt og jamrende og til det sidste bedende for sit liv. Dette filmselskab var ikke blot Tysklands største, men også det mest begunstigede. Så der var ingen smalle steder for pragtudfoldelsen, heller ikke under krigsforhold. UFA havde også lov til at lave længere film end andre selskaber - det måtte nemlig godt droppe den såkaldte Kulturfilm, som ellers skulle vises som forfilm sammen med filmugejournalen. Det gav mulighed for at lave virkelige storfilm, også hvad længden angår.

Endelig blev filmen begunstiget i distributionsleddet og forsynet med en række rosende prædikater for kunstnerisk og politisk værdifuldhed. Men ejendommeligt nok måtte den ikke i anmeldelserne præsenteres som en antisemitisk film. Igen Goebbels' ønske om den indirekte, upåfaldende propaganda. Men det forhindrede ikke, at den blev vist til Østfrontens SS'ere, så de var velforberedt på det grove 'oprydningsarbejde', de blev sat ind på mod Østeuropas jøder.

Netop denne omstændighed blev brugt under Nürnberg-processerne efter krigen, hvor bl.a. Veit Harlan og Leni Riefenstahl (*Triumph des Willens*, 1935) måtte stå for skud som filmskabere, der havde bidraget til at gøre tyskerne til massemordere. Men da det ikke var muligt at påvise, at oplevelsen af *Jøden Süss* havde fået konkrete tyskere til at slå konkrete jøder ihjel, slap Veit Harlan for videre tiltale. Og derefter var det faktisk umuligt at dømme nogen instruktør eller skuespiller for genocid propaganda.

Også hovedrolleindehaveren Ferdinand Marian blev ramt af sanktioner – han fik forbud mod at optræde efter krigen. Han plagedes meget deraf, og muligvis også af dårlig samvittighed for at have været med i *Jøden Süss*. Til sidst tog han sit eget liv ved at køre sin bil mod et træ – og dagen efter modtog hans enke ophævelsen af optrædeforbudet. Veit Harlan synes derimod ikke at have lidt af dårlig samvittighed, og han instruerede siden flere film. Han skrev også sine erindringer, der hidtil har været betragtet som en af de vigtigste kilder til den tyske spillefilms historie under Goebbels' regimente. Men Sovjetunionens sammenbrud i 1991 førte til, at Goebbels' dagbøger fra selve krigsårene nu blev tilgængelige i deres helhed. Det har fået Veit Harlan til i mindre grad at fremtræde som den undertrykte kunstner under den nazistiske kunstdiktators og ideologs pisk.

Vi kan ikke vide, om Veit Harlan var fuldblods nazist, og tilhænger af regimets racelære.Men der er noget, der tyder på, at han i det mindste holdt hånden over enkelte jøder. Under alle omstændigheder var han dog en opportunist, som gerne stillede sit talent til rådighed for de store opgaver, Goebbels tiltænkte ham, og han

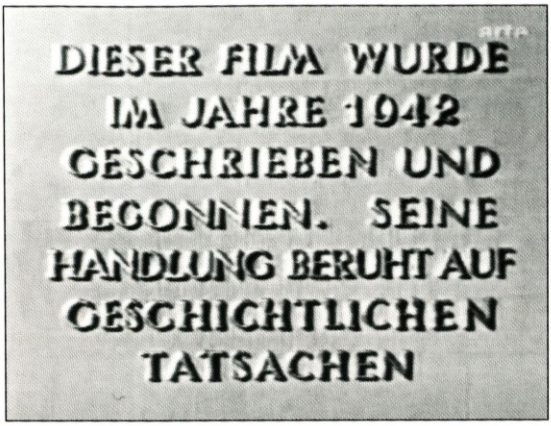
Kolberg. Heinrich George og Kristina Söderbaum som borgmesteren og den unge Maria.

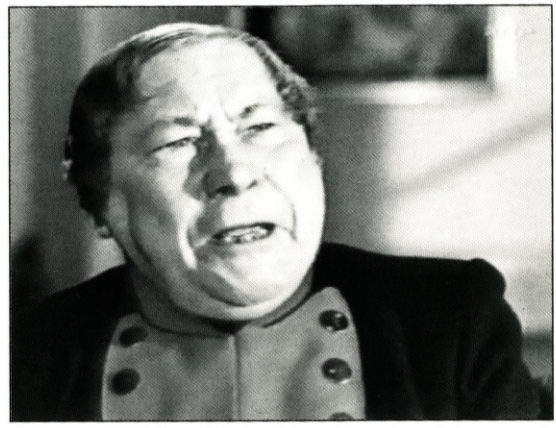
var heller ikke bange for at give Goebbels gode ideer. Og Goebbels' dagbøger giver adskillige eksempler på, at Harlan var besværlig og ville sætte sin egen vilje igennem mod Goebbels'. Noget som i øvrigt viser en af forskellene mellem Sovjetunionen og Hitlertyskland: I Tyskland skulle der faktisk en hel del til, før man faldt i unåde, og så blev man normalt kun fyret, ikke henrettet. Hvilket naturligvis lægger et større medansvar på regimets loyale kunstnere.

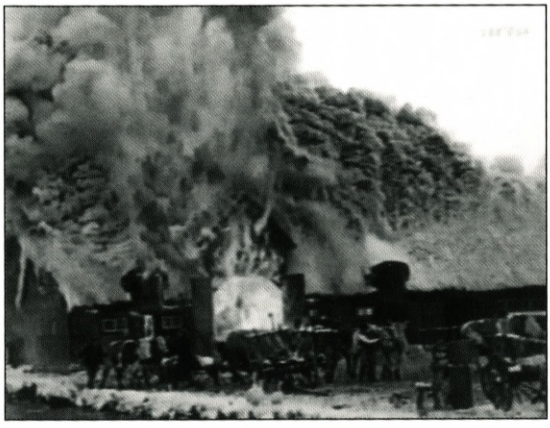
Veit Harlan hørte dog ikke til Goebbels' inderkreds. Det gjorde til gengæld skuespilleren Heinrich George, og instruktøren Wolfgang Liebeneiner, som altid rettede sig efter Goebbels' direktiver.

Kolberg (1945). Alligevel blev det Veit Harlan, som igen fik til opgave at realisere flere storfilm. En af de betydeligste var *Der grosse König* (1941, *Den store Ensomme*), om Hitlers foretrukne konge Frederik den Store af Preussen, som i denne film måtte tale dunder til sine generaler, som rådede ham til at kapitulere, og i sidste øjeblik fik spillet fjenderne ud mod hinanden, så han reddede Preussen. Som derefter blev genopbygget. Det er svært ikke at se denne film som en beredskabsfilm - og Frederik den Store som en Hitler, som må herse med de tykpandede fagofficerer, der ikke forstår sig på politik. *Den store Ensomme* er en opvisning i politisk korrekthed. Den indbragte da også Harlan en professor-titel på Hitlers initiativ.

Et endnu større brød blev slået op i 1943: projektet *Kolberg*. Godt nok hedder







Kolberg. Fortekst. Paul Wegener som kommandanten. Den brændende by. Tyskland i ruiner.

det sig i filmen, at ideen var undfanget i 1942, men det er formentlig kun, for at man ikke for meget skulle se den som en film inspireret af Hitlertysklands katastrofale nederlag ved Stalingrad omkring 1. februar 1943. Filmen passer da også i virkeligheden som fod i hose til det program om "den totale krig", som skulle omfatte hele folket, som Goebbels lancerede i sin berømte og berygtede tale i Berlins Sportspalast den 18.2.1943, og hvori han spurgte den omhyggeligt udvalgte masseforsamling: "Vil I den totale krig?" - og de alle sammen svarede Ja! Midt i dette 'repræsentative' udsnit af den tyske befolkning fokuserer ugejournalens kamera iøvrigt blandt andet på Heinrich George.

Det blev netop Heinrich George, som fik hovedrollen i den nye film - den film som skulle blive den nazistiske spillefilms formidable og monstrøse svanesang. Her, 'på falderebet' skulle han præstere en af sin karrieres største kunstneriske præstationer. Men naturligvis skulle også Kristina Söderbaum med, trods Goebbels' indvendinger. Ligesom hun i øvrigt havde været med i *Den store Ensomme.*

Baggrunden for *Kolberg* er historisk, som i *Jøden Süss* og *Den store Ensomme.*

Men i modsætning til disse film foregår *Kolberg* ikke i 1700-tallet, men i begyndelsen af 1800-tallet, i perioden 1807-1813, under Napoleonskrigene. En periode, som spillede en nøglerolle i Goebbels' propaganda, fordi det angiveligt var folket selv, ikke officerer eller konger, som skabte den genrejsning af det tyske folk, som gjorde sejren over Napoleon og hans franske tropper mulig.

Den 6.8.1806 havde den franske kejser Napoleon tvunget Østrigs kejser til at nedlægge den gamle tysk-romerske kejserkrone. Tyskland eksisterede ikke mere som politisk størrelse. Kort efter udbrød der krig mellem Napoleon og Preussen, som hidtil havde klaret nogenlunde frisag under krigene, og i oktober 1806 blev preusserne slået afgørende. Frankmændene rykkede ind i Berlin, efter at den preussiske konge Frederik Wilhelm III var flygtet til Königsberg (det nuværende Kaliningrad). Byen Kolberg i Bagpommern (i dag Kolobrzeg) blev liggende tilbage som preussisk enklave. Februar 1807 blev preusserne slået igen, og kongen flygtede videre til den yderste del af sit rige, byen Memel (i dag Klaipeda i Litauen). Men Kolberg holdt stadig stand, helt frem til freden i Tilsit i juli 1807, hvor Ruslands tsar Aleksandr I fik forhindret Preussens totale undergang, men landet forblev dog under fransk besættelse - med undtagelse af Memel og Kolberg. Derimod var den smukke preussiske dronning Louises tidligere forsøg på at formilde Napoleon ved et personligt besøg - som muligvis har haft intim karakter - slået helt fejl, hvis man da ikke antager, at Napoleon alligevel er blevet lidt rørt over den preussiske dronnings offervillighed og skønhed.

Kolbergs kommandant var den aldrende oberst von Loucadou, som imidlertid gjorde hvad han kunne for at forsvare byen, sammen med dennes energiske borgmester, brændevinsbrænder Nettelbeck. De fik senere sendt den yngre officer August von Gneisenau til hjælp. Også løjtnant von Schill, som spiller en central rolle som træner og indpisker for forsvarerne, er en ganske velkendt historisk person, om hvem der var blevet lavet film både i 1926 og 1932. Ved dygtig udnyttelse af terrænforholdene, herunder de inddæmmede områder rundt omkring byen, som kunne sættes under vand, lykkedes det forsvarerne at holde byen indtil freden - noget der betød meget for preussernes stolthed og var inspirerende for de hærreformer, der fandt sted omkring 1810. Da Napoleon var blevet slået i Rusland i 1812, lagde den russiske tsar pres på den preussiske konge for at rejse sig mod Napoleon, og mange tyskere sluttede sig i begejstring til den franske kejsers fjender. Men de tyske styrkers sejr over de franske i 1813 i det såkaldte Folkeslag ved Leipzig var nu i høj grad en følge af de forudgående preussiske hærreformer under ministrene Stein og Hardenberg.

Det var imidlertid ikke, hvad Goebbels ville have ud af filmen. Ved den store tale i Berliner Sportspalast havde han sluttet sin retoriske udspørgning af talerne af med ordene "Nu Folk rejs dig og Storm bryd løs!" – et omformet citat af en tysk digter fra 1813, Theodor Körner, hos hvem det lød "Folket rejser sig, og stormen bryder løs". Samme Theodor Körner, født 1791 i Dresden, var allerede forfatter til adskillige skuespil, heriblandt det dramatiske *Zriny* om en kroatisk-ungarsk helt, som ikke ville overgive sig, da borgen i byen Sziget stod til at blive erobret af tyrkerne efter længere tids belejring, men i stedet styrtede sig ind i fjendernes midte i spidsen for sine tilbageværende mænd, hvorefter hans hustru sprængte borgen og sig selv i luf-

ten. Körners næste skridt var i marts 1813 at melde sig til frikorpset Lützow i Breslau i Schlesien, som da hørte til Preussen. Fra april 1813 stammer et poetisk opråb til det tyske folk, hvori han siger, at dette ikke er en krig, de kronede hoveder vil, men et korstog, en hellig krig. Det var netop den ånd, Goebbels ville fremme med filmen *Kolberg*, der er bygget op som en rammefortælling, som netop starter og slutter i 1813 og ser begivenhederne 1806-1807 i et vældigt flashback. Filmen indledes med, at en stor folkemængde med mændene i uniformer marcherer gennem Breslaus gader i foråret 1813 syngende Theodor Körners ord – som i øvrigt først blev udgivet flere måneder efter at Körner var faldet i krigen i august 1813.

Ordene bliver gentaget af Gneisenau, der nu er avanceret til generalstabschef, over for den nølende konge Frederik Wilhelm III, som ikke er meget for at lade sig presse til krig, og slet ikke af folket. Men Gneisenau overbeviser ham om, at han kun har valget mellem at stille sig i spidsen for folket eller abdicere. Kongen vælger så det første.

Scenen er gennemført uhistorisk. Det starter allerede med rollebesætningen. Horst Caspar spiller en ung Gneisenau, men denne er på dette tidspunkt først i 50'erne. Kongen derimod virker midaldrende, men er i virkeligheden 10 år yngre end Gneisenau. Men den helt afgørende afvigelse fra virkeligheden er, at den der havde givet Frederik Vilhelm III valget mellem at gå med til krigen eller miste sin trone, i virkeligheden var den russiske tsar Aleksandr I – men det var det naturligvis ikke politisk hensigtmæssigt at fremhæve i 1943-45, hvor det netop var russerne, man var i krig med.

Hvilken beslutning kongen tager, får vi ikke at vide før i slutningen af filmen. For Gneisenaus hovedargument – at det kan betale sig at gå i krig og holde ud – er hele fortællingen om Kolbergs heroiske kamp mod Napoleon, det store flash back, som omfatter mere end 90% af filmen.

Vi kender siden 1992 meget til Goebbels' tanker under produktionen af filmen. Kontrakten blev skrevet så sent som 1. juni 1943. Ifølge Goebbels havde Veit Harlan ikke været indstillet på at tage opgaven, fordi han hellere ville lave en film om Beethoven, men siden blev Harlan fyr og flamme for ideen. 5. juni læste Goebbels Harlans treatment af filmen, og så brød uenigheden løs. For at citere Goebbels' dagbog: "Harlan har uheldigvis, som det så ofte er tilfældet med ham, lavet en Söderbaum-film ud af en Nettelbeck-film. I stedet for Nettelbeck står en ung pige ved navn Maria i centrum af hele handlingen, og naturligvis er hans kone Söderbaum bestemt for den rolle. Det vil koste en kraftanstrengelse at få Harlan til at opgive ideen ..." Goebbels fik gjort borgmester Nettelbeck (Heinrich George) til filmens centrale figur, men Maria blev nr. 2 – hvad der også siden kom til at fremgå af plakaten for filmen, som viste Nettelbeck og Maria sammen. Det er dog ikke, fordi de er filmens kærlighedspar – det er den sårede og sammenlappede von Schill, som bliver genstand for Marias drømme og kys. Det ville dog være misvisende at tale om, at scenerne mellem de to emmer af erotik, tværtimod er kærlighedshistorien filmens dramaturgisk svageste element. Den ender heller ikke så tragisk som i *Jøden Süss* – Schill drager blot væk til andre opgaver.

Et andet punkt, hvor Goebbels blev uenig med Harlan, var dennes ønske om at gøre filmen til en slags katastrofefilm, med stærkt fremhævelse af kamphandlingerne og omfanget af det franske artilleris

ødelæggelse af byen. Goebbels havde noget i tankerne, der mere mindede om Wylers *Mrs. Miniver* (1942). "Det vil være vanskeligt at gøre det klart for ham, men der er ingen vej uden om igen at omarbejde manuskriptet", noterede Goebbels i sin dagbog.

Optagelserne til filmen strakte sig fra oktober 1943 til juli 1944. Harlan havde fået lov til at anvende soldater fra hær og marine som statister til optagelserne, og ifølge hans egne angivelser har i alt 187.000 personer været med i filmen. Det må dog være stærkt overdrevet. Så mange mennesker forekommer overhovedet ikke. Men det er karakteristisk for filmen, at der var flere soldater med i flere af slagscenerne, end der faktisk havde været det i de virkelige slag omkring Kolberg.

Derimod synes der ikke at have været nogen voldsom diskussion om den mest alvorlige virkelighedsafvigelse i filmen: Den skarpe konflikt mellem kommandanten, von Loucadou (Paul Wegener), og Nettelbeck, om byen skal forsvare sig – en konflikt som udvikler sig faretruende for borgmesteren, der trues med fængsel og henrettelse for lydighedsnægtelse, men ender med kommandantens fald. Konflikten mellem borgeren, der vil forsvare sin hjemstavn, og militærmanden, som vurderer situationen nøgternt og upatriotisk, dukker op igen mod slutningen af flashback'et, hvor det er Gneisenau, som betegner den militære situation som håbløs. Ved denne lejlighed oplever vi filmens måske mest patetiske scene, hvor Nettelbeck falder på knæ for Gneisenau med foldede hænder og trygler ham om at fortsætte kampen. Gneisenau lader sig gerne overtale, og trods det store ødelæggelser lykkes det Kolberg at holde stand. Men Gneisenau glemmer ikke siden i sin samtale med kongen, at det var Nettelbecks standhaftighed, som gjorde udslaget for Kolbergs forsvar, samt mobiliseringen af folket som hær.

Ideen om en folkevæbning, en landstorm, indgik faktisk i den historiske Gneisenaus politik, men den kom aldrig til at spille en væsentlig militær rolle under Napoleonskrigene – disse udkæmpedes først og fremmest af de egentlige hære. Men i nazismens tidlige år havde der været fremsat tanker om en folkevæbning, og Ernst Röhm, lederen af Hitlers massemobiliserings- og terrorkorps SA (Stormafdelingerne) indtil sit fald i 1934, havde planer om en sammensmeltning af Værnemagten og SA til en folkehær under hans egen ledelse. Det var noget, Værnemagten bestemt ikke brød sig om, og Hitler sikrede sig dens opbakning ved at lade Röhm dræbe og droppe planerne. Men hos Goebbels dukker kritiske holdninger til fagmilitæret op som led i hans lancering af den "totale krig", som skulle omfatte hele folket. Et folk i våben bliver hans proklamerede ideal, med stadig højere stemmeføring frem mod Hitlertysklands sammenbrud, og generalerne skal ikke tro, at de er fredet – patriotisme er vigtigere end fagkundskab. Her lå Goebbels i øvrigt helt på linie med Theodor Körner, som han synes mere og mere præget af. I den sidste filmede tale af Goebbels, fra marts 1945 i byen Görlitz ved Oder-floden, taler han til en forsamling af mere eller mindre ynkeligt udseende repræsentanter for det jævne folk om, hvorledes "vi går ind i denne kamp som til en gudstjeneste" – en videreførelse af Körners opfattelse af krigen som Hellig krig, som et korstog, som via den tyske filmugejournal blev formidlet videre til de endnu fungerende biografer.

En anden historisk fordrejning er den vægt, kejser Napoleon angiveligt skulle

have lagt på at erobre Kolberg, fordi byen nægtede at bøje sig for den statholder, han havde indsat i Pommern. Napoleon lagde ikke voldsom energi i at eliminere de små lommer af modstand i Preussen, hans operationer var rettet mod at opnå den stærkest mulige stilling mod sin daværende hovedfjende, den russiske tsar. Kolbergs psykologiske betydning for preusserne er imidlertid rigtigt vurderet i filmen, det at byen ikke blev erobret, oplevedes som et plaster på såret for den ydmygelse, Frederik den Stores gamle militærstat oplevede ved at blive tromlet ned af den franske kejsers moderne kamptropper med deres fremragende artilleri.

Selve holdningen til den franske kejser og hærfører er interessant. For at gøre filmen mere virkelighedstro lader Harlan ham tale fransk, med undertekster på tysk. Og der gøres meget ud af hans respekt for Frederik den Store af Preussen. Det er tankevækkende, at Harlan lader ham sige ved besøget af Frederik den Stores grav i Potsdam, at hvis den store konge havde levet i dag, havde han, Napoleon, ikke stået der i Potsdam. Det er et moment, som tilsyneladende er i modstrid med den antiautoritære tendens i filmen. Men forklaringen ligger formentlig i Hitlers hyppige henvisninger til Frederik den Store som forbillede. Denne havde jo ikke fundet nogen værdig afløser på tronen under Napoleonskrigene, så derfor måtte folket selv rejse sig, under sin egen fører.

Goebbels var en person, som altid satte politisk korrekthed over den historiske. Så meget desto mere bemærkelsesværdigt er det, at den sidste kamp mellem ham og Harlan om *Kolberg* netop kom til at dreje sig om historisk korrekthed – hvor det denne gang var Goebbels, der forfægtede den! Det drejer sig igen om Harlans skildring af de voldsomme virkninger af franskmændenes bombardement af byen, som fik denne til meget mere at ligne et offer for Anden Verdenskrig end for Napoleonskrigene. Men Goebbels havde også en psykologisk grund til sin kritik: Stillet over for virkeligheden, de udbombede tyske byer, frygtede han, at publikum ville reagere negativt på filmen, fordi den for meget kom til at ligne hvad folk var gået i biografen for at lægge bag sig for en stund. Han lod i december den færdige version vise for en forsamling på ca. 150 naziledere og krævede således opbakket en række passager klippet ud. Men da Harlan dukkede op med en revideret version, var den efter Goebbels' opfattelses værre end den foregående. Han overdrog det så til den dybt loyale instruktør Wolfgang Liebeneiner at foretage en afsluttende redigering af filmen, som denne foretog den 3.1.1945, kun 27 dage før den fastsatte premieredato, tolvårsdagen for Hitlers magtovertagelse den 30. januar 1945.

Der var ingen tvivl om, at filmen dårligt kunne have været lanceret på et tidspunkt og i en situation, hvor dens appel til den enkelte borgers kamp for sin hjemstavn til sidste åndedræt var mere relevant. Men det område, i hvilket den flotte Agfacolorfilm kunne vises, var skrumpet radikalt ind på de mellemliggende to år. Den fik derfor urpremiere samtidig to meget forskellige steder. Det ene var i rigshovedstaden Berlin, det andet i den franske Atlanterhavsfæstning La Rochelle. For godt nok havde Frankrig på dette tidspunkt været befriet i adskillige måneder. Men i La Rochelle holdt der stadig en garnison af Waffen-SS ud. De fik filmen sendt ned med faldskærm, klart som en opfordring til at følge Kolbergs eksempel fra 1807 og ikke overgive sig.

Kommandanten sendte et takketelegram og fortalte, at filmen havde været en

succes. Men et par uger efter kapitulerede La Rochelle alligevel. Som resten af Tyskland i løbet af de næste måneder, også Kolberg selv, hvis seje slutkamp mod de russiske tropper kan følges fra dag til dag i Goebbels' dagbøger. Denne kamp havde imidlertid et formål: At sikre de mange tyske flygtninges evakuering over havet fra byen – der var i marts 1945 samlet 50.000 flygtninge fra de tyske områder i Kolberg. Det lykkedes at holde byen indtil den 20. marts, men så trak de sidste tropper sig tilbage også fra denne by. Goebbels fik i øvrigt sikret sig, at opgivelsen af Kolberg ikke blev omtalt i meddelelserne fra Oberkommando der Wehrmacht – han mente det ville være uforsvarligt for den psykologiske virkning af *Kolberg*-filmen, som han stadig anså for at være et vigtigt psykologisk krigsinstrument.

Helt lykkelig var Goebbels dog stadig ikke for *Kolberg*. Han ville gerne have den suppleret med en ny stor spillefilm i farver. Den skulle hedde *Das Leben geht weiter* og foregå i Berlin i 1943/44. Instruktøren var Goebbels' yndling Wolfgang Liebeneiner, og Heinrich George skulle spille en flyfabrikant, der arbejdede på et nyt vidundervåben, som kunne vende krigen. 14. april 1945, dagen før Lüneburg blev erobret af britiske tropper, fandt her de sidste optagelser med den store skuespiller sted. Han blev taget til fange efter krigen som nazist og anbragt af russerne i koncentrationslejren Sachsenhausen, hvor han døde i 1946, angiveligt af blindtarmsbetændelse, 52 år gammel. Filmen blev aldrig gjort færdig, men var klart inspireret af *Mrs. Miniver*.

Noget af det ejendommelige ved *Kolberg* er, at dens overdrevne billede af ødelæggelserne i 1807, som Goebbels var så meget imod, skulle blive en selvopfyldende profeti: Ved byens fald den 20. marts 1945 var 80% af den ødelagt. Men den anden profeti: at byen ville holde ud og blive frelst til sidst, holdt ikke stik. Godt nok vurderede både Goebbels og Hitler, at *Kolberg* i sin psykologiske virkning var at sammenligne med en sejr på slagmarken. Men det hjalp ikke. Kolberg var i 1807 blevet reddet ved fredsslutningen mellem Frankrig og Preussens allierede Rusland. 1945 havde Tyskland kun Japan tilbage som allieret, og det kunne ikke redde Kolberg. Det må Goebbels kunne have set. At han desuagtet pressede på med endnu en spillefilm, viser noget om den realitetsflugt, der prægede de fleste af Hitlertysklands ledere i de sidste krigsmåneder.

Tilbage bliver en film, som er meget ujævn, men alligevel rummer meget spændende præstationer. Især Heinrich George i rollen som borgmester Nettelbeck. Klart blev han set som et forbillede for de lokale politiske ledere i Festung Breslau eller Festung Königsberg eller hvad de enkelte byer i frontlinien ellers blev omdøbt til. At det bliver borgmesteren, som får sat sin vilje igennem på trods af de traditionelle hierarkier, svarer til den rolle, Hitler og Goebbels gav partiets lokale ledere, Gauleiterne. Det var dem, som på Nettelbeck'sk vis skulle sikre befolkningens kamp til sidste åndedrag mod de bolsjevikiske horder. Få af dem levede dog op til forventningerne, men stak som f.eks. Breslaus Gauleiter halen mellem benene. *Kolberg* har nok kunnet påvirke virkeligheden, men ændre den afgørende lå ud over filmmediets formåen, trods Goebbels' håb om det modsatte.

De fire film gennem otte år, fra *Scipione l'Africano* til *Kolberg*, har ført os fra den italienske traditionelle og politisk løst sty-

rede historiske film til det politisk detailstyrede historiske drama, hvor grænserne mellem historie og aktuel virkelighed, og mellem fact og fiction, ofte flyder ud. Det mest forbløffende er, at det trods magthavernes nidkære indgreb har været muligt at skabe kunstnerisk interessante film. Men én fordel havde de totalitære regimers udvalgte filminstruktører: De behøvede ikke at spare på ressourcerne. Filmene blev set som en central del af krigsindsatsen, og især i Sovjetunionen og Tyskland var den øverste ledelse direkte interesseret i filmen ikke blot som propagandamedium, men også som kunstart.

Det er også tankevækkende, at mens den store opblomstring af italiensk film sker efter diktaturets fald, også hvad den historiske spillefilm angår (Fellini, Bertolucci m.fl.), bliver filmproduktionen i Tyskland hårdt ramt både af 'afnazificeringen' og af den lavere prioritet, filmen fik i efterkrigstidens Tyskland. I Sovjetunionen fortsatte en betydelig historisk spillefilmproduktion både i Stalins sidste år og i tiden helt frem til statens opløsning, men kun dissidenter som Tarkovskij nåede det niveau, som filmene i perioden 1937-1946 repræsenterer. Mange af de bedste sovjetiske historiske film endte i øvrigt på filmselskabernes hylder efter at være blevet vist frem på filmfestivalerne – frygten for at forbryde sig mod den politiske korrekthed stillede sig i vejen for den nødvendige forarbejdningsproces af den russiske fortid. Det meste af den godkendte og støttede sovjetiske filmfiktion kredsede omkring Anden Verdenskrig – Den store Fædrelandskrig, den krig som sås som et mere slagkraftigt samlingsmærke for nationen end den kommunistiske ideologi. Derfor fortsatte også en film som *Aleksandr Nevskij* med at bevare sin begunstigede status i den sidste overlevende af 1920'ernes og 1930'erne diktaturstater.

Litteratur:

Culbert, David: "Kolberg (Germany, 1945): The Goebbels Diaries and Poland's Kolobrzeg Today", in John W. Chambers II & David Culbert (red.): *World War II, Film, and History*. New York & Oxford 1996 (Oxford University Press), s. 67-83.

Fledelius, Karsten: "Middelalder på film som propaganda: Sergei Eisensteins "Aleksandr Nevskij" (1938)", in K. Fledelius & Niels Lund (red.): *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. oktober 1981*. København 1981, s. 349-396. (Museum Tusculanums forlag)

Fledelius, Karsten: "Verfilmung oder Zerfilmung? Überlegungen zum Fall "Jud Süss" (Veit Harlan, 1940)", in Klaus Bohnen & Bjørn Ekmann (red.): *Verfilmte Literatur* (Text & Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien 18 1-2, Kopenhagen & München 1993 (Wilhelm Fink Verlag)

Fröhlich, Elke (red.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II*. München 1993-1996 (Saur)Hollstein, Dorothea: *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*. München-Pullach und Berlin 1971.

Hitler, Adolf: *Mein Kampf* (1925). Citeret efter da. overs., *Min kamp*. København 1966 (Paludans forlag).

Leyda, Jay: *Kino - A History of the Russian and Soviet Film*. London 1961 eller 1973 (George Allen & Unwin)

Leyda, Jay (red.): *Eisenstein: Three Films*. London 1974 (Lorrimer)

Taylor, Richard: *Film Propaganda - Soviet Russia and Nazi Germany*. London 1797 (Croom Helm)

Paret, Peter: "Kolberg (Germany, 1945): As Historical Film and Historical Document", in John W. Chambers II & David Culbert (red.): *World War II, Film, and History*. New York & Oxford 1996 (Oxford University Press), s. 47-66

Sakkara, Michele (red.): *Die grosse Zeit des deutschen Films - 1933-1945*. Zeitgeschichte im Bild. Leoni am Starnberger See 1980 (Druffel Verlag)

Trevor-Roper, Hugh (red.): *Final Entries, 1945: The Diaries of Joseph Goebbels*. New York 1978 (Putnam)

Welch, David: *Propaganda and the German Cinema*. Oxford 1983

Rénee Falconetti i *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928).

Det fjerne spejl

Jomfruen fra Orléans og hendes filmiske ansigter

Af Casper Tybjerg

Jeanne d'Arcs historie er blevet genfortalt mange gange i levende billeder; i 1999 alene kom hele to versioner, Luc Bessons stort opsatte *Joan of Arc* med Milla Jovovich og CBS-tv-miniserien *Joan of Arc* med Leelee Sobieski, instrueret af Christian Dugay. De forskellige udgaver af Jeanne d'Arc-skikkelsen, som biograf-

lærredet gennem årene har kunnet byde på, udgør en meget blandet flok. Mange af filmene har hævdet at være fremstillinger af den 'sande' eller 'virkelige' Jeanne d'Arc, og det indbyder til at vurdere og sammenligne Jeanne d'Arc-filmene udfra en målestok, som ofte tages i anvendelse på historiske film, nemlig deres troskab (eller mangel på samme) over for kendsgerningerne. Der er meget få middelalderlige levnedsløb, som er så veldokumenterede som Jeannes, hvad der giver et solidt udgangspunkt for en sådan vurdering.

Imidlertid er der ganske forskellige opfattelser af, hvilke kendsgerninger der er væsentlige i sammenhængen. Er det de komplicerede politiske forhold i hundredeårskrigens Frankrig? Er det middelalderlivets ydre virkelighed - klædedragter, bordskikke, ritualer, borge, rustninger? Eller snarere den indre virkelighed - ridderskab, kvindeunderkuelse, feudale bindinger, dyb gudsfrygt? Eller måske er det først og fremmest skildringen af Jeannes sjæl, der skal være ægte – men hvad er så kendsgerningerne bag de overnaturlige røster, som forkyndte hendes mission for hende? De forskellige svar, som disse spørgsmål har fået, udgør i sig selv historiske kendsgerninger. De måder, som hun er blevet fremstillet på, er ofte stærkt prægede af deres samtid.

I sin oversigt over Jeannes behandling i kulturhistorien, *The Judgements of Joan*, skriver Charles W. Lightbody:

> Studiet af Jeanne d'Arc i åndshistorien er i virkeligheden ligesom en række transformationsbilleder, sådan som man kunne se dem forevist med en gammeldags laterna magica; vor heltinde viser sig belyst i mange forskellige farver efter hinanden. Hver generation, hver ny gruppe af skabende ånder, endog hver ny historiker, digter eller kunstner, hvis i besiddelse af en uafhænging og nyskabende indstilling, ser hende i et forskelligt lys. Man kan også sige, at hver generation genskaber Jeanne i sit eget billede. (Lightbody 1961, s. 17)

Jeanne er både historisk person og mytologisk skikkelse, og derfor har filmskaberne kunnet vælge mellem forskellige Jeanne d'Arc-skikkelser at være tro overfor. Denne artikel vil behandle en halv snes forskellige filmversioner, instrueret af Cecil B. DeMille (1916), Carl Th. Dreyer (1928), Marco de Gastyne (1929), Gustav Ucicky (1935), Victor Fleming (1948), Roberto Rossellini (1955), Otto Preminger (1957), Robert Bresson (1962), Jacques Rivette (1994), foruden de to nævnte fra 1999. Bortset fra Dreyers og Bressons versioner, der alene skildrer domfældelsesprocessen (og Rossellinis, der er en filmudgave af Claudels og Honeggers oratorium), følger filmene hele Jeannes løbebane, med mødet med dauphinen, Orléans, kongekroningen, domfældelsen og bålet som faste punkter (mere om disse begivenheder nedenfor). Barndommen i Domrémy og mødet med herremanden i Vaucouleurs er også hyppigt inkluderet. Ikke desto mindre er der tale om række meget forskelligartede film. De fleste hævder som nævnt at være tro overfor kendsgerningerne, men det er ikke altid lige rigtigt, og det er også forskellige kendsgerninger, som de vælger at være tro overfor. Sagen kompliceres yderligere af at en række af filmene findes i mere end en version. Det gælder *Joan the Woman* (hvorom mere senere), Flemings *Joan of Arc*,[1] *Jeanne la Pucelle*,[2] og Luc Bessons *Joan of Arc*.[3]

Ud over de nævnte findes der et antal Jeanne d'Arc-film, som jeg ikke har haft mulighed for at se og derfor ikke vil gå nærmere ind på; de to vigtigste er:

1) Den franske episodefilm

Destinées/Kvindernes oprør (1954), som bestod af tre forskellige historier om kvinder og krig: "Elisabeth" instrueret af Marcello Pagliero, "Lysistrata", instrueret af Christian-Jacque, og "Jeanne", instrueret af Jean Delannoy efter manuskript af Jean Aurenche og Pierre Bost. Michèle Morgan spiller her Jeanne d'Arc i en episode af hendes liv, hvor hun efter kongekroningen begynder at tvivle på sig selv og sin mission.

2) Den meget roste *Natjalo/Begyndelsen/The Debut*, som blev instrueret af Gleb Panfilov i Rusland i 1970. Her spiller Ina Tjurikova en ung arbejderkvinde, der får rollen som Jeanne d'Arc i en historisk film; hun identificerer sig så meget med rollen, at den efterhånden helt overtager hendes identitet.

Dertil kommer en række tidlige Jeanne d'Arc-film, som heller ikke har været tilgængelige for mig. Den første Jeanne d'Arc-film blev lavet i 1898 for brødrene Lumière af Georges Hatot. Kun en stump af den minutlange film er bevaret. Géorges Méliès lavede i 1900 en næsten 15 minutter lang Jeanne d'Arc-film, omfattende 12 tableauer (med apotheose til sidst); filmen er en af Méliès' indtil da mest ambitiøse produktioner, bevaret i en håndkoloret kopi, som blev fundet i starten af 1980'erne. I 1909, året for Jeannes saligkåring, udsendte det førende franske filmselskab Pathé en version instrueret af Albert Capellani, en af datidens betydeligste filmskabere. Endelig spillede den mest sødmefulde af de store italienske divaer, Maria Jacobini, Jeanne d'Arc i 1913 for den talentfulde instruktør Nino Oxilia, der faldt i krigen i 1916.

Nærværende artikel er langt fra at være den første oversigtsartikel om de mange filmversioner; emnet er tidligere blevet behandlet af Martin Drouzy, Henri Agel, Claude Beylie, Robin Blaetz, Jean Darrigol, Franz Ulrich, Gerda Lerner, Kevin Harty, Christian-Marc Bosséno (to gange) og Tony Pipolo. Robin Blaetz har desuden skrevet en upubliceret ph.d.-afhandling om emnet, og tidligere har to filmtidsskrifter udsendt temanumre med en hel række artikler om de forskellige Jeanne d'Arc-filmversioner: *Etudes cinématographiques* nr. 18-19 (1962) og *Cahiers de la cinémathèque* nr. 42-43 (sommer 1985). Mange af disse artikler er imidlertid mere optaget af at vurdere filmenes respektive kunstneriske kvaliteter end at sætte dem i forhold til den historiske baggrund. Eftersom det undertiden kan være svært at begribe de dynastiske intriger, som fremprovokerede de krigshandlinger Jeanne tog del i, følger her en summarisk redegørelse.

Den historiske baggrund:
Hundredårskrigen. Jeannes bedrifter var en del af Hundredårskrigen, den lange konflikt om arveretten til Frankrigs trone, som udkæmpedes (med skiftende intensitet) mellem 1337 og 1453. Da Karl [Charles] 4. af Frankrig døde i 1328 uden arvinger, gjorde to nevøer krav på tronen: Filip af Valois, søn af Karls bror, og kong Edvard 3. af England, søn af Karl 4.s søster Isabella. Som de, der kender Shakespeares *Henry V* vil vide, vandt englænderne i 1415 en knusende sejr i slaget ved Agincourt. Ved forliget i Troyes i 1420 skrev den franske konge Karl 6., kaldet den gale, at den rette arving til hans trone ikke var hans egen søn, dauphinen (kronprinsen) Karl, men den førstefødte søn af Henrik 5. og Karl 6.'s datter Catherine, som Henrik fik til ægte som en del af aftalen. Sønnen fødtes året efter, men inden han var blevet et år gammel, døde både Henrik 5. og Karl 6.

Karl 6. havde været mentalt ustabil allerede ved sin tronbestigelse i 1380, og det var meningen, at hans bror Louis, hertug af Orléans, og hans fætter Filip den Dristige, hertug af Burgund, skulle støtte ham. En morderisk rivalisering brød straks ud mellem de to. Louis blev myrdet af burgunderne i 1407, og Filip den Dristiges søn, Johan den Uforfærdede [Jean sans Peur], allierede sig med englænderne. Burgunderne kontrollerede meget af det nordøstlige Frankrig, og efter Agincourt var hele Nordfrankrig i hænderne på huset Valois' fjender. Efter forliget i Troyes gjorde ham arveløs, måtte dauphinen måtte tage tilflugt i Midtfrankrig; han havde desuden fået en alvorlig plet på sit ry gennem sin direkte indblanding i det skændige mord i 1419 på Johan den Uforfærdede. Mange franskmænd, deriblandt Paris' indbyggere, støttede det burgundiske parti og håbede på, at forliget med englænderne endelig kunne bringe fred efter næsten hundrede års krig.

I 1429, hvor Jeanne træder ind på historiens scene, var Frankrig således delt, og det var uklart, hvem kongeværdigheden tilhørte. Hun var født og opvokset i Domrémy i Lorraine, godt 200 kilometer øst for Paris. I februar 1429 henvendte hun sig til Robert de Baudricourt, den lokale herremand, hvis by Vaucouleurs var et af de få steder i området, som ikke hørte under burgunderne. Hun overtalte ham til at udstyre sig med hest og eskorte og en introduktionsskrivelse til dauphinen. På imponerende kort tid red hun tværs over Frankrig (gennem burgundisk territorium) til Chion, syd for Loire-floden, hvor dauphinen opholdt sig. Hun fik foretræde for ham og bad om en hær til at undsætte den belejrede by Orléans; derefter ville hun føre ham til Rheims for at blive kronet; så skulle Paris befries, og englænderne jages helt ud af landet. Jeanne la pucelle (jomfruen eller møen), som hun kaldte sig selv, påstod, at hun havde fået dette i opdrag af "Himlens konge". Efter at være blevet udspurgt af teologer i Poitiers, der sagde god for hende, fik hun sine soldater.

Orléans, på Loires nordlige bred, var en strategisk afgørende by. Faldt den, ville vejen til Sydfrankrig stå åben for englænderne. De havde belejret den siden oktober 1428. Byen var ikke fuldstændig indesluttet, men det var vanskeligt for franskmændene at føre forråd derind. Sydenden af byens bro over Loire var befæstet med en forborg, kaldet *Les Tourelles*; den havde englændene indtaget, og byens forsvarere slog hul i broen for at forhindre dem i at krydse over. Jeanne førte sine tropper ind i byen den 29. april 1429. Den 4. maj blev et af englændernes belejringsforter løbet over ende, fulgt af endnu et, og den 7. angreb franskmændene Les Tourelles. De faldt tilbage, da Jeanne blev såret af en pil; men da hun rejste sig og opildnede til et nyt angreb, blev befæstningen stormet. Dagen efter hævede englænderne belejringen.

Opildnet af fremgangen vandt franskmændene en knusende sejr over englænderne ved Patay; mange engelske riddere, som kunne indbringe vældige løsesummer, blev taget til fange, og henved to tusind fodsoldater blev uden nåde hugget ned. Englænderne havde ikke styrker til at forhindre den franske hær i at marchere til Rheims, dybt inde i deres territorium. Katedralen var de franske kongers traditionelle kroningskirke, og her blev dauphinen salvet som kong Karl 7. den 17. juli 1429. Jeanne, der havde gjort det muligt, så til, klædt i rustning og med sit banner i hånden.

I september forsøgte Jeanne at storme Paris, men blev alvorligt såret og led nederlag. Vinteren afbrød krigshandlingerne. Næste forår tog hun del i forsvaret af Compiègne, som var belejret af burgunderne; under et udfald den 23. maj blev hun taget til fange. Af uklare grunde løskøbte Karl 7. hende ikke, hvorefter hendes burgundiske tilfangetager solgte hende til Hertugen af Bedford, Henrik 5.s bror og regent for den spæde engelske tronarving; hun blev bragt til hans borg i Rouen, englændernes hovedstad i Normandiet, i december 1430.

Her blev der nedsat en kirkelig domstol under foresæde af Biskoppen af Beauvais, Pierre Cauchon, og Jean Lemaître, vikar for den franske storinkvisitior. De anklagede Jeanne for kætteri og hekseri og fordrede, at hun skulle underkaste sig kirkens autoritet. Kirken havde monopol på at fortolke Herrens vilje på jorden. Når Jeanne hævdede, at de stemmer, hun hørte, og hvis ordrer hun fulgte, stammede fra Gud, tilrev hun sig en autoritet, som Kirken under ingen omstændigheder ville afstå. I februar og marts blev hun forhørt i alt 16 gange. April gik med dommernes overvejelser, og i maj fulgte flere retsmøder, hvor hun blev formanet til at underkaste sig og ved én lejlighed truet med tortur. Stærkt presset gav hun efter og underskrev en afsværgelseserklæring, hvor hun indrømmede, at hendes stemmer var opspind. Men få dage senere fortrød hun. Hun iførte sig atter de mandsklæder, som forhørsdommerne havde krævet hun skulle aflægge til fordel for kvindetøj, hvad der på en meget synlig måde viste, at hun ikke ville indordne sig.

Den 30. maj 1431 blev Jeanne brændt på Rouens torv. En tid var krigslykken med englænderne, og den lille Henrik 6. blev kronet som fransk konge i Notre-Dame i Paris. Imidlertid sluttede Karl 7. i 1435 fred med burgunderne. Året efter indtog han Paris, og i de følgende år erobrede han mere og mere af Frankrig tilbage; i 1449 faldt Rouen, og i 1453 var Calais den eneste engelske besiddelse på fastlandet. Karl beordrede en juridisk undersøgelse af processen mod Jeanne, som efter omfattende afhøringer af vidner omstødte og nullificerede domfældelsen.

Kildeskrifterne. De vigtigste kilder til Jeanne d'Arcs liv og personlighed er protokollerne fra de to retssager, domfældelsesprocessen i 1431 og nullificeringsprocessen i 1455-56. Den første omfatter den lange række detaljerede forhør, som Jeanne blev underkastet.
Procesprotokollen, udfærdiget på latin, blev nedskrevet i fem eksemplarer; heraf blev ét højtideligt brændt i 1456 som udtryk for nullificeringen af dommen, et er forsvundet, og tre er bevaret. Denne protokol på latin blev udarbejdet efter Jeannes død, enten i efteråret 1431 eller nogle år senere, på grundlag af forhørsreferater på fransk. Disse var ikke stenografiske referater, men blev skrevet ned efter hvert forhør og læst højt for Jeanne og dommerne ved starten af næste forhør. (Størstedelen af denne tekst på fransk blev læst ind i protokollen for nullificeringsprocessen, men de originale dokumenter er ikke bevarede.) Som oftest bliver det sagte refereret som indirekte tale, men undertiden indgår også nedskrevne replikker (udgaver af protokolteksten beregnet på det bredere marked af historieinteresserede, f.eks. Pernoud 1962 og Warner 1996, omsætter ofte det hele til replikker, så protokollen ligner en teatertekst).

Der er tale om en exceptionelt omfattende procesprotokol; Karen Sullivan, der har skrevet en tænksom bog om forhøre-

ne som litterær tekst, peger på, at protokollerne i almindelige kætteriprocesser omfatter nogle få sider, og selv processen mod en af Frankrigs fornemste adelsmænd, Jeannes våbenbroder Gilles de Rais, der i 1440 blev hængt, dømt for at have udøvet sort magi og skændet og myrdet snesevis af drenge- og pigebørn, er kun knap halvt så omfattende (Sullivan 1999, s. xiii).

Endnu mere omfattende er nullificeringsprocessen, under hvilken der blev optaget vidneforklaringer fra henved halvandet hundrede mennesker, der alle havde kendt Jeanne og været øjenvidner til begivenheder i hendes liv. Det er ikke alle forklaringerne, der fuldt ud stemmer overens med hinanden, men de tilfører alligevel mange yderligere oplysninger og historier, der har haft stor betydning for fremstillingen af Jeanne d'Arc-skikkelsen.

Herudover findes der flere optegnelser fra Jeannes samtidige; for eksempel førte en af Orléans' indbyggere en journal under byens belejring, som indeholder mange detaljer. Hertil kommer krønikeskriverne, hvis beretninger om hundredårskrigens begivenheder var grundlaget for hvad man vidste om Jeanne d'Arc indtil første halvdel af 1800-tallet, hvor den nyindførte kildekritiske historiskeskrivning rettede historikernes opmærksomhed mod håndskrifterne med procesprotokollerne. Den førende ekspert på området var en tysker, men opgaven med at udgive protokolteksterne blev betroet en ung franskmand, Jules Quicherat (1814-84), der arbejdede med opgaven i ni år og frembragte en fornem tekstudgave i fem bind, udgivet 1841-1849, omfattende begge procesprotokoller og en række andre samtidige kildeskrifter.

Den historiske baggrund: Frankrig i det 19. og 20. århundrede. Interessen for Jeanne d'Arc, efter i flere århundrerer at have været temmelig begrænset, fik et gevaldigt løft i første halvdel af 1800-tallet. Et væsentligt bidrag hertil kom fra den store nationale historiker Jules Michelet (1798-1874), Quicherats lærermester, hvis kapitler om Jeanne d'Arc (1841) i monumentalværket *Historie de France* blev udgivet som en lille selvstændig bog, som fik stor udbredelse. I Michelets øjne var det Jeannes kærlighed til Frankrig, der bragte landet sammen som en nation: "Lad os altid erindre, franskmænd, at fædrelandet hos os er født af en kvindes hjerte, af hendes ømhed, af hendes tårer, af blodet som hun udgød for os" (citeret efter Winock 1992, s. 702). Denne identifikation af Jeanne som sjælen af den franske nation og det franske folk placerede fremstillingen af hende centralt i de konflikter om Frankrigs nationale identitet, som prægede landet i det 19. og langt op i det 20. århundrede. Den republikanske tradition, med sine rødder i den franske revolution, stod i stejl modsætning til monarkister, aristokrater og ikke mindst den katolske kirke. Efter revolutionen i 1848 fik den sidste gruppe overtaget med etableringen af det andet kejserdømme under Napoléon 3., som gav den katolske kirke markant øget indflydelse over det franske samfundsliv. Den kirkekritiske Michelet blev suspenderet for en tid, da han nægtede at sværge den nye kejser troskab.

For republikanerne var Jeanne d'Arc et attraktivt emblem: hun var født af folket, hendes sindelag var patriotisk, og hendes død skyldtes den katolske kirkes nederdrægtighed. På grund af Jeanne d'Arcs popularitet var det ubehageligt for kirken, hvis hun kunne føres i marken som samlingspunkt for antiklerikale synspunkter. Som modtræk valgte kirken at søge at

gøre Jeanne-skikkelsen til sin ved at udråbe hende til helgen. Tanken var oppe i tiden; Ingres' berømte billede fra 1854 af Jeanne ved kong Karls kroning udstyrer hende med en helgenglorie. I 1869 (to år efter udgivelsen af den første oversættelse til fransk af Quicherats latinske tekst) blev Jeannes helgenkandidatur officielt proklameret af Biskoppen af Orléans.

Efter langstrakte indledende undersøgelser gik kanoniseringsprocessen i gang i Vatikanet i 1892 - på sin vis Jeannes tredje retssag, hvor hun blev angrebet af djævelens advokater (som de præster, der fremfører argumenterne mod en helgenkåring kaldes). Processen, hvis fascinerende forløb er blevet studeret af Jacques Dalarun og Henry Ansgar Kelly, førte til, at Jeanne i 1909 blev saligkåret. Sluttelig fulgte hendes helgenkåring den 16. maj 1920, en begivenhed, der har haft stor betydning for den måde hun er blevet skildret på.

Jeanne d'Arc blev også et vigtigt emblem for Action Française og andre radikalt-nationalistiske grupper, der dukkede op i forbindelse med Dreyfus-affæren. Ved deres offentlige møder omkring århundredeskiftet, fortæller Michel Winock, blandede råbene "Ned med jøderne!" og "Leve Jeanne d'Arc!" sig med hinanden (Winock 1997, s. 63). Under Anden Verdenskrig benyttede det kollaborationistiske Vichy-styre Jeanne-skikkelsen i sin propaganda. Det gjorde de Frie Franske under de Gaulle på den anden side også; deres emblem var Lorraine-korset, og Lorraine var Jeannes hjemstavn. Marina Warner omtaler De Gaulles egen "ivrige tilknytning og livfulde identifikation med hende" (Warner 1991, s. 265).

I mange henseender kom Jeanne dog først og fremmest til at fungere som en samlende skikkelse i årene efter Første Verdenskrig. Den 'horisontblå' regering, opkaldt efter farven på den franske fodfolksuniform, fordi den omfattede et større antal krigsveteraner, blev valgt i 1919 og vedtog året efter en national Jeanne d'Arc-helligdag, der blev fejret den 8. maj, årsdagen for befrielsen af Orléans. På 500-års-dagen i 1929 deltog både republikkens præsident og premierministeren i festgudstjenesten i Orléans. Her deltog statens ledere for første gang efter den officielle adskillelse af kirke og stat i Frankrig i 1905 i en kirkelig handling. Jeanne var blevet 'nationens helgen', og hendes symbolske betydning i Frankrig gjorde, at man dér ofte så med betydelig uvilje på udenlandske fortolkninger.

Jeanne-skikkelsen blev påny taget til indtægt for fremmedfjendsk nationalisme, da Jean-Marie LePens højrepopulistiske parti Front National i 1980'erne begyndte at holde en årlig Jeanne d'Arc-demonstration i Paris, ikke hverken den 8. maj eller den 30. maj (Jeannes dødsdag), men den 1. maj, som en bevidst provokation mod venstrefløjen. Som politisk symbol er Jeanne d'Arc-skikkelsen stadig gangbar.

***Joan the Woman* (1916).** Cecil B. DeMille var allerede etableret som en af de førende amerikanske filmmagere i kraft af film som *The Cheat* og *Carmen* (begge 1915), men *Joan the Woman* var hans hidtil mest ambitiøse projekt. Den havde stort opsatte bataljescener og vældige statistskarer, den blev ledsaget (ganske usædvanligt) af et komplet musikarrangement, og den varede omkring 2 timer og 20 minutter, en dengang usædvanlig lang spilletid (mange steder blev den delt i to, med hver del vist som en separat film). Ikke bare var det en storfilm, men DeMille søgte og fik også anerkendelse af filmen som et kunstnerisk

Geraldine Farrar i *Joan the Woman* (1916).

førsteklasses værk. DeMille understregede den finkulturelle fordring ved, ligesom i sin *Carmen*, at besætte titelrollen med den feterede operaprimadonna Geraldine Farrar (som var 34 år gammel og for et nutidigt publikum nok virker vel matroneagtig i rollen som Jeanne d'Arc). Ved filmens danske premiere i august 1918 blev den af flere anmeldelere sammenlignet med *Birth of a Nation*: "*Jeanne d'Arc* er fuldt paa Højde med Griffith's Film," skrev *Berlingske Tidende* (6.8.1918); og selv om *Politiken*s anmelder mente, at *Birth* "dog naaede højere rent kunstnerisk set" var han stadig "imponeret af det kolossale Forspring, amerikansk Filmsteknik og Filmsinstruktion foreløbig har for vor egen og for den evropæiske overhovedet" (3.8.1918).

Joan the Woman skildrer hele Jeannes karriere og får de fleste af de berømte begivenheder i hendes liv med, selv om den forholder sig temmelig frit til kendsgerningerne. Som titlen understreger, er det et vigtigt mål for filmen at understrege Jeannes menneskelighed. Det sker først og fremmest ved at introducere en fiktiv skikkelse, den engelske ridder Trent (han spilles af Wallace Reid, hvis død af en narkotikaoverdosis i 1923 blev en af stumfilmtidens største skandalesensationer i Hollywood). Trent forelsker sig i Jeanne; hun har også følelser for ham, men sætter dem til side for sit lands skyld.

Den mest slående særegenhed ved filmen er imidlertid, at den indfatter Jeanne's historie i en moderne rammefortælling. Den handler om en ung engelsk officer, der under Første Verdenskrig melder sig frivilligt til en farlig mission i ingenmandsland. Han finder et middelalderligt sværd i jordvæggen i opholdsbunkeren. Jeanne d'Arc viser sig for ham i et syn og siger, at han må sone sin synd mod hende. Hans tanker søger tilbage til fortiden, og vi præsenteres nu for Jeannes historie. Officeren indgår også i den; han er Trent (som må være en forfader eller en tidligere inkarnation). Trent er anfører for et kompagni burgundiske soldater, der skal plyndre Domrémy. Bondepigen Jeanne gør front mod dem; Trent trækker hende ind i en stald med tydeligt uædle hensigter, men hendes rene og sjælsstærke udstråling bremser ham. Trent bliver såret af en fej fransk kriger, og Jeanne plejer ham. En forelskelse vågner, men da Trent skal til at drage bort, og Jeanne giver ham sit krucifix, toner det for hendes øjne over i en vision af et lysende sværd, som hun viger tilbage for. Trent går, og i hans sted viser Sankt Michael sig og giver Jeanne hendes mission.

Så følger mødet med dauphinen i Chinon og befrielsen af Orléans, stort og

imponerende sat i scene. Jeanne møder atter Trent, der leder forsvaret af Les Tourelles. Senere, i Rheims, modtages Jeanne og dauphinen af biskop Cauchon, her en gennemført skurk og forræder, der prøver at forgive dauphinen. Ved kroningen beder Jeanne kongen om at frigive den tilfangetagne Trent. Denne erklærer hende sin kærlighed, men hun svarer med tungt hjerte: "Englishman, there is room in each heart but for one love - - mine is for France!" Skæbnen vil, at det bliver Trent, der tager Jeanne til fange. Da kongen, hans sind forgiftet af træske rådgivere, ikke løskøber hende, falder hun i Cauchons kløer. Trents forsøg på at befri hende mislykkes, og hun bliver brændt. Bålets flammer er i filmen farvelagte med et særligt system, der tillod mekanisk kolorering af dele af billedet, den såkaldte Handschiegl-proces.[4] De slikkende orangerøde flammer i det ellers sort-hvide billede er utroligt effektfuld, omend ikke alle i samtiden var begejstrede: "Det er daarlig Smag at kolorere Film", skrev Berlingskes anmelder.

Fra bålets flammer toner DeMille over til en lille stearinlysflamme; handlingen vender tilbage til den engelske officer i bunkeren. Han begiver sig ud på sin mission, som koster ham livet. Jeanne viser sig atter: englænderen har sonet. Denne forsoning mellem Frankrig og England, indsat i skyttegravskrigens ramme, har selvfølgelig et propagandistisk sigte. USA stod på dette tidspunkt uden for verdenskrigen, men mange gik ind for, at USA skulle støtte England og Frankrig i krigen med Tyskland, et synspunkt som DeMilles film åbenlyst støtter. Geraldine Farrar udtalte i et interview: "I knew when I played Joan of Arc for Mr. DeMille's picture that it would be ... the greatest of all pro-ally propaganda" (citeret i Higashi 1994, s. 140).

I Frankrig blev filmen imidlertid udsendt i en markant anderledes version. Her er hele rammehistorien fjernet, og de mere intime scener med Trent er også strøget; de scener, hvor han stadig optræder, identificerer mellemteksterne ham som den engelske hærfører Talbot, en historisk figur, og som en uforsonlig fjende af Jeanne. Robin Blaetz har beskrevet forskellene mellem de to versioner; hun bemærker, at beskæringerne i den franske version giver de drabelige slagscener en relativt større vægt i filmen som helhed, hvorved den bliver endnu mere krigerisk og heroisk (se Blaetz 1994).

Hverken i den ene eller anden version fylder sagen mod Jeanne d'Arc mange minutter; det eneste ordskifte er Jeannes berømte svar til det farlige fælde-spørgsmål "Har du del i Herrens nåde?" (som det ville være gudspotteligt at påstå sig sikker på): "Hvis jeg ikke har, da gid Gud vil skænke mig sin nåde, og hvis jeg har, da gid han vil bevare mig deri." Bemærkelsesværdig er dog DeMilles panorering hen over de bænkede dommeres ubønhørlige ansigter, der minder slående om nogle af køreindstillingerne i Dreyers Jeanne d'Arc-film. Det er troligt, at Dreyer så *Joan the Woman* i København i 1918; men bortset fra enkelte sådanne detaljer valgte han en tilgang, der var diamentralt modsat DeMilles.

***La passion de Jeanne d'Arc* (1928).** Carl Th. Dreyers mesterværk står stadigvæk sikkert placeret som det filmkunstnerisk betydeligste af alle de her beskrevne værker. Hvad der i denne sammenhæng er mindst lige så vigtigt er, at denne film tilsyneladende er den første, hvor filmskaberne søgte at fremhæve deres trofasthed over for de historiske kendsgerninger.

Det er tydeligt allerede med filmens første billeder, som viser et middelalderligt håndskrift, der påstås at være procesprotokollen (men i virkeligheden ikke er det). Historikeren Pierre Champion, tidens førende Jeanne d'Arc-ekspert, som Dreyer havde engageret som rådgiver, skrev kort efter filmens premiere i Frankrig i 1928:

> Når Carl Dreyer, den store, viljestærke kunstner, ville filme helt hen til deputeretkammerets bibliotekar i færd med at åbne det manuskript, han hengivent opbevarer, det eksemplar af processen der bærer Pierre Cauchons segl, var det fordi han havde forstået at den sande Jeanne d'Arc er hende, som disse dokumenter afslører for os. Det var derfor han ville åbne et dokument foran os. (citeret i Drouzy 1988, s. 161)

Rent faktisk havde Dreyer ikke held til at filme håndskriftet med Cauchons segl, selv om han gerne "ville", og det er tvivlsomt, om det håndskrift, der vises, overhovedet omhandler processen. Ikke desto mindre lægger filmen klart op til at blive opfattet som autentisk gennem denne fremvisning af protokollen og den ledsagende tekst om, at "ved Læsningen ser vi Jeanne saaledes som hun virkelig var", og filmens mellemtekster er da også for langt de flestes vedkommende hentet fra domfældelsesprotokollen og nullificeringsprocessen.

Sine steder tager Dreyer sig nogle betydelige friheder i forhold til de virkelige begivenheder, først og fremmest ved til slut at lade folket rejse sig til oprør i vrede over Jeannes død. Det er der intet belæg for, og det var tilsyneladende heller ikke en del af det oprindelige manuskript, skrevet af den surrealistiske forfatter Joseph Delteil (Delteil 1927). Det var tydeligvis vigtigt for Dreyer at give filmen denne afslutning. Som statister til folkemængden brugte han russiske emigranter, mennesker, der havde oplevet brutal undertrykkelse på nærmeste hold (Drum and Drum 2000, s. 140).

En afgørende tilføjelse er også replikskiftet mellem Jeanne og den unge munk (spillet af Antonin Artaud), der skal føre hende til bålet:

> "Og den store Sejr?"
> "...mit Martyrium!"
> "...og Befrielsen du talte om?"
> "Døden!"

Endelig trænger Dreyer hele den lange proces sammen til to forhør, ét i kapellet og ét i cellen, og giver sin film en meget klar og gennemført dramaturgisk struktur: den overholder både de tre enheder (tidens, stedet og handlingens) og den klassiske franske tragedies fem-akts-struktur. Gennem denne strækt koncentrede dramatiske effekt (snarere end en nøje genskabelse af det historiske forløb) mente Dreyer, at han bedst kunne yde Jeannes livsdrama retfærdighed.

Dreyer forsøgte ikke at skildre middelalderen med arkæologisk realisme, men derimod at lade dekorationerne genkalde middelaldermenneskes egen måde at gengive virkeligheden på; i Jørgen Roos' portrætfilm *Carl Th. Dreyer* fortæller han om grundlaget for scenografien: "Det var et håndskrift fra, tror jeg nok, det 15. århundrede, det vil sige fra Jeanne d'Arcs egen tid. Og det karakteriske ved disse akvareller, det var, at husene i baggrunden var små og stiliserede, mens personerne stod helt fremme i forgrunden og var om jeg så må sige af normal størrelse og realistiske. Det var denne stil vi kopierede, navnlig i udebillederne."

Det er dog ikke dekorationerne, der er i forgrunden, men ansigterne. Imidlertid styrkede Dreyers insistente brug af nærbilleder faktisk autenticitetsfølelsen i nogle skribenters øjne. For Thomas Mann, der

hyldede *La passion de Jeanne d'Arc* som et kunstnerisk nybrud, lå filmens historiske overbevisningskraft i de medvirkendes fysiognomiske ægthed: "Det historiske milieu er næsten ikke angivet gennem dekorationerne, der er behandlet med største sparsomhed, men derimod næsten udelukkende gennem det menneskelige åsyn, gennem dette galleri af middelalderligt prægede hoveder, bondske og forfinede fra det bondske ... i hvilke selve tidsånden afspejler sig" (citeret i Greve, Phele, and Westhoff 1976, s. 396).

For andre samtidige forsyndede Dreyers film sig derimod grundlæggende mod den historiske virkelighed ved at fjerne alt andet end lidelsen; Jeanne som hærfører, befrier, og nationalt symbol mangler ganske i Dreyers film og Falconettis fremstilling. Det var Jeanne, "som reelt skabte Frankrig", skrev kritikeren Jean-José Frappa, som allerede da projektet blev annonceret så en fare i, at man havde sat en udlænding, en dansker, til at skildre Jeanne. "Hun hører os til," fortsatte Frappa, og videre: "For ordentligt at forstå Jeanne d'Arc skal man være fransk, for at opfatte alt det som er fransk i hendes skælmske sunde fornuft, i hendes gode humør, i hendes lystighed, lige så vel som hendes gallikanske andagt. Man skal være fransk, fransk gennem slægtled efter slægtled.... Hvordan end [Dreyers] talent måtte være, hvordan end hans underdanighed, hvordan end hans ønske efter ikke på nogen måde at chokere os, kan han ikke give os en Jeanne d'Arc i den franske tradition" (citeret i Bosséno 1997, s. 110).

***La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (1929).** I marts 1927 bekendtgjorde den franske filmproducent Bernard Natan sin beslutning om at producere en konkurrende Jeanne d'Arc-film, som skulle være en "film national". Frappas protester mod Dreyers projekt synes ikke at have været uden betynding for beslutningen - netop Frappa blev engageret til at forfatte manuskriptet. Til et af filmbladene skrev han: "I virkeligheden har jeg altid ment, at det mirakuløse ved Jeanne d'Arc ikke skulle findes i hendes død, men i hendes liv, i dette korte og forunderlige epos, som reddede Frankrig og skabte nationalfølelsen hos os." (*Comedia*, 20.3.1927, citeret i Otto 1990, s. 5)

Simone Genevois i *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* (1929).

Dette synspunkt understreges af titlen, "Jeanne d'Arcs forunderlige liv". I Marco de Gastynes instruktion blev resultatet en virkelig storfilm. Stormen på Les Tourelles og kongekroningen i Rheims blev genskabt med tusindvis af statister (til slagscenerne stillede det franske militær beredvilligt betydelige hærstyrker til rådighed), og effekten er overvældende. Kampscenerne er heftigt klippede og får tilført yderligere dynamik af overraskende kameravinkler, håndholdte optagelser og stor voldsomhed.

En række scener blev endog optaget

med Hypergonar, et eksperimentelt bredlærredsystem baseret på anamorfiske linser, som var den direkte forløber for CinemaScope. Jean-Loup Bourget fremhæver af den grund filmen i sin lille bog *L'histoire au cinéma: Le passé retrouvé.* Heri skriver han om, hvordan mange af den historiske films konventioner stammer fra historiemaleriet. Han peger her på, at mange historiemalerier, ikke mindst bataljemalerier, har et aflangt, panoramisk format, hvis dimensioner svarer til CinemaScope-formatet. Blandt de eksempler, han nævner, er en farvebilledbog om netop Jeanne d'Arc, illustreret af Boutet de Monvel og udgivet i 1896 (Bourget 1992, s. 56-58). Desværre for Bourgets interessante overvejelser har det vist sig, at Natan valgte ikke at udsende filmen med Hypergonar-sekvenserne på grund af de tekniske problemer med at vise dem i biograferne (Otto 1990, s. 13).

La merveilleuse vie er så forskellig fra Dreyers *Passion* som den overhovedet kunne være, og det er dens Jeanne også. Falconettis præstation er overvældende, men det er vanskeligt at forestille sig hende i spidsen for en hær. Simone Genevois, som spiller hovedrollen i *La merveilleuse vie*, udstråler en sådan gejst, at man ikke ville tøve med at følge hende til helvedes forgård. Hvor Falconetti var 35 år, var Genevois 17 da optagelserne begyndte, og således jævnaldrende med Jeanne. I flere scener, bl.a. i fængslet, lader hun med lillepigeagtige bevægelser Jeannes ungdom træde frem.

Rettergangsscenerne, effektfuldt optaget i Mont St. Michels middelalderlige klosterkirke, viser en Jeanne, der med skarpt vid duellerer med sine dommere, ikke Dreyers troskyldige helgeninde, der svarer fra hjertet, uden hverken malice eller kampvilje. Hvor konflikten hos Dreyer først og fremmest handler om retten til at tale på Guds vegne, og dommerne derfor har sejret, da Jeanne underskriver afsværgelsesdokumentet, er det i *La merveilleuse vie* ikke nok for Jeannes fjender, at hun afsværger sine stemmer, sin guddommelige inspiration. De ønsker hende død, og når deres mål gennem rænkespil: hendes mandsklæder lægges ind i cellen, hvorpå rå soldater truer med at voldtage hende, og hun trækker bukser på for at værne sin jomfrudom. Da iler dommerne ind i cellen og erklærer, at mandsklæderne viser, at hun fremturer i sin gudsbespottelse, og at hun derfor skal brændes.

Denne fremstilling af hændelsesforløbet baserer sig på to vidneforklaringer fra nullificeringsprocessen; Marina Warner mener dog, at de talte usandt i et forsøg på at "exculpate Joan from the moral disgrace from the moral disgrace of her attachment to male dress" (Warner 1991, s. 273). Under alle omstændigheder gør den i højere grad Jeanne til offer end Dreyers version (der også kan underbygges historisk) hvor Jeanne selv vælger at dø for sin overbevisning - og det er derfor en lidt overraskende udgang på en film, der mere konsekvent og med større held end nogen anden udgave fremstiller *helteskikkelsen* Jeanne d'Arc.

***Das Mädchen Johanna* (1935).** Dette er i mange henseender den mærkeligste af alle de her beskrevne film. Umiddelbart kan det undre, at man i Det Tredje Riges Tyskland lavede en film, der hylder Frankrigs nationalhelgen. Der er ydermere ingen tvivl om, at der er tale om en stærkt ideologisk film. Den blev instrueret af den habile Gustav Ucicky (en uægte søn af Gustav Klimt), hvis stærkt tysknationale film *Morgenrot* og *Flüchtlinge* (begge

1933), med deres lovprisning af førernes jernvilje og de undergivnes offervillighed, blev berømmet for deres ideologiske sindelag af det nye regime.

Da optagelserne til *Das Mädchen Johanna* begyndte, holdt Goebbels en tale for filmholdet, hvor han understregede, at det rette sindelag ikke var nok. Han ønskede en film, der også kunne stå distancen på det kunstneriske felt (Kanzog 1994. En række hæderkronede navne var med til at sikre *Das Mädchen Johanna* nogle af tysk films traditionelle kvaliteter. Filmen er helt og holdent optaget i studiedekorationer, hyllet i et karakteristisk, dystert UFA-halvlys. Det visuelle udtryk kan minde en del om Murnaus *Faust* (1926), og begge film havde da også samme scenografer: Robert Herlth og Walther Röhrig, der også skabte dekorationerne til bl.a. *Der letzte Mann* (1924) og *Tartüff* (1925). Fotografen, Günter Krampf, havde tidligere stået for bl.a. *Orlacs Hände* (1925), *Der Student von Prag* (1926), og *Die Büchse der Pandora* (1929). På rollelisten fandtes en stribe ansete skuespillere, "a Who's Who of the German legitimate stage" (Hull 1969, s. 73), anført af Gustaf Gründgens som kong Karl.

I april 1935 afholdt Goebbels en storstilet International Filmkongres med 2000 delegerede fra 40 lande. De skulle gerne rejse hjem opfyldt af beundring over det nye Tyskland og blev ødselt beværtet. Kongressens galla-åbningsforestilling var premieren på *Das Mädchen Johanna*. Jeanne d'Arc-stoffets internationale appel synes at have været en vigtig grund for det overraskende emnevalg. Det var en film, som man håbede kunne blive en succes uden for Tyskland og stille landets filmkunstneriske formåen til skue. Men selv om den færdige film senere blev udmærket med prædikatet *staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll*, var Goebbels ikke tilfreds; han skrev i sin dagbog om filmen: "For højrøstet, for villet. Desværre ikke helt som jeg havde ønsket mig" (citeret i Moeller 1998).

Angela Salloker i *Das Mädchen Johanna* (1935).

I 1935 var det en vigtig del af Nazitysklands udenrigspolitik at forsøge at så splid mellem England og Frankrig for at undergrave den forhadte Versaillestraktat. Englænderne i filmen er gennemført skurkagtige, grusomme og nedrige, men forsøget på at vinde goodwill hos franskmændene ved at hylde deres nationalhelgeninde på film slog helt fejl: filmen blev totalforbudt af den franske censur (Bosséno 1997, s. 70). En anstødssted (eller undskyldning) har måske været filmens meget løse relation til historien (som premiereprogrammet ellers henviser til ved at sætte nøjagtige datoer på en række af begivenhederne): for eksempel mødes Jeanne og kongen på en gade i Orléans, ikke i Chinon; der udbryder pest umiddelbart efter kroningen, og Jeanne får skylden af de forsamlede adelsmænd,

Gustaf Gründgens som den Führer-agtige konge i *Das Mädchen Johanna.*

der kalder hende heks; og hun er udstyret med en trofast hjælper, Maillezais, hvis navn historien ikke kender til. Han er en arisk supermand, hvis stålsathed understreges af, at han altid optræder i en tung rustning.

Filmens ideologiske indhold er dog langtfra udtømt med de anti-engelske elementer. En anmelder, Edwin Arnet fra *Neue Zürcher Zeitung*, henviste til den socialdemokratiske politiker Gustav Stresemann (som nazisterne havde lagt for had som indbegrebet af foragtelig demokratisk slaphed) og trak paralleler til Jeannes modstandere: i filmen, skrev han, "står den rænkefulde politik over for den hellige enfold. Her diplomati - her folkelig hjerteinderlighed; her Stresemann - her Hitler" (citeret i Ulrich 1994, s. 6).

I virkeligheden er det nok en anden af figurerne, som er filmens Führer-skikkelse, nemlig kong Karl. En anden samtidig anmelder (i den engelske avis *The Observer*) indså dette; filmens Karl forstår, at "legenden om Jeannes død ville anspore Frankrigs samling langt mere end hvis Jeanne forblev i live. Karl er hendes helt, Karl er hendes 'Führer'..." (citeret i Steinberg 1962, s. 56). Karl må tage den vanskelige beslutning om at ofre Jeanne i den højere sags tjeneste og har dermed den tungeste byrde: "At dø for en sag er ikke det sværeste. At leve og handle for en sag er meget sværere," lyder en af kongens replikker. I en scene, hvor han forklarer for hertugen af Burgund, hvorfor han ofrer Jeanne, er han belyst fra oven, så hans øjne forsvinder i mørke huler, og hans næse kaster en skygge, der ligner Hitlers overskæg. Det dystre ansigt vækker også mindelser om Ludwig Hohlweins berømte Stahlhelm-plakat fra 1932 (gengivet bl.a. på omslaget af Peter Adams *Art of the Third Reich*).

Jeanne bestiger bålet med ordene: "Jeg tror på, at jeg må dø, for at mit fædreland kan blive frit. Det tror jeg fuldt og fast!" Hun er, proklamerer en herold i filmens slutning, "statens mest trofaste tjenerinde". Den 22-årige Angela Sallokers klare barneøjne skinner af betingelsesløs idealistisk begejstring. Det er denne *tro*, der er filmens centrale ideologiske tema. Indledningsteksten proklamerer: "Når et folk er holdt op med at håbe, må det friste en skamfuld tilværelse på denne jord. Men når et folk er holdt op med at tro, så må det forsvinde fra denne jord."[5] Folket mister troen på Jeanne, da der udbryder pest i landet, og kun hendes offerdød kan give folket denne tro tilbage.

***Joan of Arc* (1948).** Udgangspunktet for denne film var et teaterstykke af Maxwell Anderson (1888-1959), *Joan of Lorraine*, som blev førsteopført i 1946. Det handler om en teatertrup, der øver på et stykke om Jeanne d'Arc. Jeanne d'Arcs historie er således her et stykke-i-stykket, som danner basis for en idédiskussion mellem de

medvirkende om det er nødvendigt eller acceptabelt at gå på kompromis med sine idealer og samarbejde med slette og gemene mennesker for et højere måls skyld.

I sin artikel om de forskellige Jeanne d'Arc-film skriver Kevin Harty, at stykket har klar adresse til den afsluttede verdenskrig og den truende kolde krig, og han fremhæver især en scene, hvor Jeanne indtrængende (men frugtesløst) opfordrer den netop kronede konge til at forsætte kampen mod englænderne, i stedet for give dem tid til at forstærke deres stillinger ved at slutte fred i utide og sende hæren hjem. Der er også i filmen scener, der uvilkårligt minder én om scener i Hollywoodfilm om den europæiske modstandskamp, hvor helte på flugt fra tyskerne får hjælp af almindelige mennesker, der sætter deres liv på spil (Jeanne d'Arc som Viktor Lazlo...). Selve titlen på teaterstykket har i samtiden utvivlsomt mindet folk om Lorraine-korset, de frie franske styrkers mærke (en effektiv krigsfangelejrfilm med titlen *Cross of Lorraine* blev udsendt i 1943).

I filmversionen blev hele Andersons stykke-i-stykket-disposition droppet til fordel for en ligefrem genfortælling af Jeanne d'Arcs historie. Filmversionen, instrueret af Victor Fleming, var nemlig først og fremmest Ingrid Bergmans projekt. Ingrid Bergman havde helt fra barnsben dyrket Jeanne d'Arc. I 1939, kort efter at David O. Selznick havde engageret hende, fik hun at vide, at han havde planer om at lave en Jeanne d'Arc-film med hende i hovedrollen. I sine erindringer beskriver hun sin reaktion: "Der var et lille kapel på båden, der faldt jeg på knæ og sagde: 'Tak, Gud. Nu skal Jeanne og jeg endelig føre det igennem. Og, Jeanne, jeg håber jeg kan leve op til din historie'" (Bergman and Burgess 1981, s. 79).

Ingrid Bergman i *Joan of Arc* (1948).

Men Selznick opgav projektet igen. Bergman citerer et af hans berømte memo'er: "Der er ingen kærlighedshistorie, og nu er englænderne og franskmændene allierede og kæmper mod nazisterne, så det ville være dårlig propaganda, og det er i hvert fald en kedsommelig historie" (citeret i Bergman and Burgess 1981, s. 85). I 1946 kom der en ny mulighed, og Bergman greb ivrigt chancen for at spille hovedrollen i Maxwell Andersons teaterstykke, selv om en sådan Broadway-optræden var en vovelig satsning.

Bergman var dog ikke særlig begejstret for Andersons idédrama-ramme og fik under prøverne overtalt ham til ændre en del i stykket: "Til slut var det cirka halvfjerds procent Jeanne og tredive procent snak, hvilket var lige det modsatte af hvad det begyndte med" (Bergman and Burgess

1981, s. 153). Forestillingen blev en kæmpesucces med næsten 200 opførelser, og det gjorde det muligt at rejse penge til en grandios filmatisering. Den blev ikke optaget af et af de store selskaber, men af et produktionsselskab oprettet til lejligheden af Bergman, hendes mand, og den uafhængige producent Walter Wanger. Der var imidlertid igen smalle steder af den grund; *Joan of Arc* havde et budget på 4 1/2 million dollar, én million mere end *Borte med blæsten* (Spoto 1997, s. 231).

Den film, som Bergman ønskede at lave, var nemlig en storslået farvefilm, noget ganske andet end Andersons idédrama, der opførtes på en bar scene. Bergman skrev i sin selvbiografi: "Maxwell Andersons Jeanne var sød og sky og meget kvindelig, men på teatret brugte han hende til at illustrere sine egne synspunkter angående tro og moderne problemer, og jeg syntes ikke det overhovedet kom vor historie ved," og fortsatte, "Hvad vi forsøgte at vise på film var den virkelige Jeanne, man kender fra dokumenter og fra processen" (Bergman and Burgess 1981, s. 160).

Filmen gør sig ganske stor umage for at følge det historiske forløb. De mest iøjnespringende ændringer skyldtes den katolske lobbyorganisation Legion of Decency. Gennem denne organisation havde den katolske kirke en betydelig indflydelse på håndhævelsen af Hollywood-studiernes selvcensur-reglement, den såkaldte Production Code.[6] Den forbød bl.a. en skurkagtig eller bare uærbødig fremstilling af gejstlige. Således så MGM sig nødsaget til, i deres filmatisering af *De tre musketerer* (1948), at lave kardinal Richelieu om til "Hertug Richelieu" (Walsh 1996, s. 222)! Derfor indførtes der nogle scener, der klart viser, at Cauchon forbryder sig mod kirkens love, og filmen starter med Jeannes kanonisering.

Selv om Andersons ramme blev sat til side, var der dog stadig en del af hans dialog tilbage i den færdige film, f.eks. Jeannes replik, da hun tilbagekalder sin afsværgelse: "To live without faith is more terrible than the fire, more terrible than dying young." Selv om *Joan of Arc* først og fremmest er et farveprægtigt Hollywood-produkt, indeholder den interessant nok også elementer, der synes at være hentet direkte fra Dreyers film. Således forstætter Jeanne efter den ovenfor citerede replik, "I see it so clearly now. My victory is my matyrdom. My escape... my death." Det er tydeligvis en gengivelse af Dreyers replik. Og da Bergman står på bålet, hjælper hun bødlen ved at holde kæden, som hun skal bindes til pælen med; i Dreyers film gør Falconetti det samme.

Bergmans Jeanne er meget omdiskuteret. Nogle affærdiger hende som stiv, men i en artikel om "Jeanne d'Arc på filmlærredet" skriver den berømte Jeanne d'Arc-ekspert Régine Pernoud: "Hvordan tale om 'Jeanne på lærredet' uden fra første færd at tænke på *Ingrid Bergman*?" (Pernoud 1985, s. 40). Hun bringer især i filmens sidste del en stor, lidenskabelig overbevisningskraft til rollen.

Giovanna d'Arco al rogo (1955). Ingrid Bergman fik endnu en lejlighed til at spille Jeanne. Oratoriet *Jeanne d'Arc au bûcher*, med tekst af Paul Claudel og musik af Arthur Honneger, blev førsteopført i 1938. I december 1953 satte Robert Rossellini, Bergmans mand, det op på Teatro San Carlo i Napoli, med hende i titelrollen (som er en talerolle). Forestillingen blev opført på Pariseroperaen og i London i 1954 og i Stockholm i februar 1955. Rossellini optog også en filmudgave. Det er ikke helt og holdent en affilmning af

teateropførelsen; visse elementer i scenegangen og belysningen er arrangeret for kameraet. På den anden side er der ikke gjort noget forsøg på skjule, at der er tale om filmet teater. Resultatet er en utilfredsstillende mellemform, der hverken fungerer helt som en dokumentation af sceneopførelsen eller som film, omend de ivrigste beundrere af Rossellini har fundet dybtliggende åndelige kvaliteter i dette sjældent viste "eksistentielle melodrama" (Gallagher 2000). Med Claudels digtning er man imidlertid allerede bragt på afstand af historien, og oratoriefilmens stilisering distancerer den yderligere fra den historiske film; det er alene den mytologiske Jeanne, der her er tilbage.

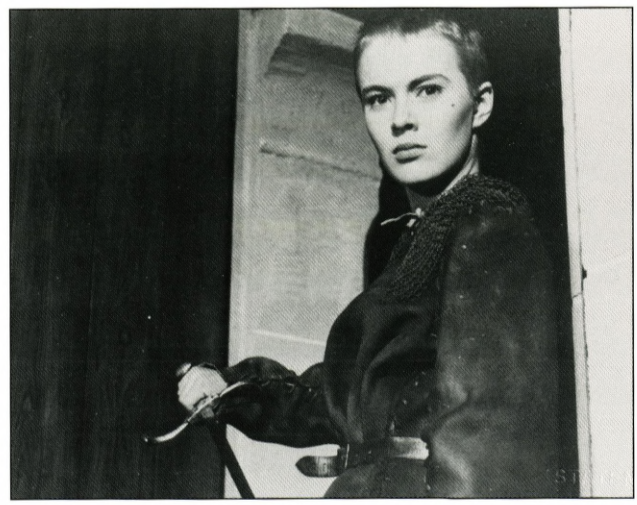
Ingrid Bergman i *Giovanna d'Arco al rogo* (1955).

***Saint Joan* (1957).** Otto Preminger fortæller i sin selvbiografi (s. 151), at han siden sin ungdom havde været begejstret for George Bernard Shaws teaterstykke *Saint Joan*, førsteopført i 1923. Premingers egen karriere var i høj grad præget af uvilje til at indordne sig under Hollywood-systemet; meget tidligt blev han sin egne producent, med fuld kontrol over alle aspekter af filmene, helt ned til reklamegrafik o.l. Han var også den første, der åbent og med held trodsede Production Code-systemet ved at udsende sin sexkomedie *The Moon Is Blue* (1953) uden godkendelse.

Premingers respektløse Jeanne er i mange henseender en tidlig ungdomsoprører. Da hun får at vide, at en af hendes planer ikke vil blive fulgt, fordi ældre og klogere hoveder er imod, svarer hun: "Then your older and wiser heads are fatheads!" Premingers bemærkninger i 1970 om studenteroprørerne og vigtigheden af at trodse de gældende regler passer fortrinligt på Jeanne: "If you don't challenge these rules, then the world doesn't move forward. That's why I admire some of the young people. Whether they are completely right in challenging the establishement today, and the world we have made for them, or whether they are wrong, or half right, or half wrong, they are mostly honest; they protest, they *mean* what they are doing, they want to be listened to" (Pratley 1971, s. 103).

Under stor medieopmærksomhed

Jean Seberg i *Saint Joan* (1957).



arrangerede Preminger en meget omfattende, international jagt på et nyt ansigt til at spille Jeanne. Valget faldt på den 17-årige Jean Seberg fra Marshalltown, Iowa. Premingers stjernemageriforsøg har mødt megen kritik; både fordi Seberg i manges øjne var utilstrækkelig i rollen, og fordi hendes senere skæbne var omtumlet og tragisk. Holder vi os til hendes spil i *Saint Joan*, springer det i øjnene, at Seberg under mange af sine replikker står med armene stift strittende ned langs kroppen, hvad der vidner om hendes uerfarenhed og nervøsitet. På den anden side giver hun Jeanne-skikkelsen en næsten Pinocchio-agtig kækhed, og hendes stakåndede iver virker ganske overbevisende. Endelig er hun fuld af smil og latter, noget som adskiller denne Jeanne markant fra de øvrige, der - hvadenten de er heoriske, helgenindeagtige, eller fanatiske - holder ansigtet i alvorlige folder.

Til gengæld falder hun noget igennem i forhørsscenerne, hvad der ifølge Premingers eget udsagn skyldes, at han i sin instruktion ikke gjorde noget forsøg på at hjælpe Seberg til at forstå rollen, nærmest tværtimod. For Preminger var hendes uskyld og uspolerede friskhed en vigtig kvalitet, og han ville have, at hun skulle *være* Jeanne (Frischauer 1973, s. 151). De problemer, som dette medførte, trådte desto skarpere frem, fordi det ikke mindst var de intellektuelle kvaliteter i Shaws stykke, som havde tiltrukket Preminger, og som han ønskede skulle komme til udtryk i hans filmatisering; det er Shaw, ikke historien, som han insisterer på sin troskab overfor.

CinemaScope var blevet lanceret i 1953, og få instruktører havde vist samme umiddelbare forståelse for scope-formatets kompositoriske muligheder som Preminger med farvefilmene *River of No Return* (1954), *Carmen Jones* og *The Court Martial of Billy Mitchell* (begge 1955). Så meget desto mere overraskende virker det, at han besluttede sig til at lave *Saint Joan* i sort/hvid og normalformat. Til en interviewer sagde han i 1956: "... I am doing this *Saint Joan* picture in black-and-white, on the normal screen, because I want to put the emphasis on people, on characterisations, on emotions, and on the words of Bernard Shaw.... Colour, or too much spectacle added to it, would distract rather than help to give this play to the public" (Pratley 1971, s. 119).

Florence Carrez i *La procès de Jeanne d'Arc* (1962).

***La procès de Jeanne d'Arc* (1962).** Ligesom Dreyer begrænser Robert Bresson sig til domfældelsesprocessen alene. Den er som beskrevet tidligere meget veldokumenteret, og Bresson har søgt at følge protokolteksten meget nøje. Hvor Dreyer komprimerer forhørene til to, ét i kapellet og ét i cellen, markerer Bresson tydeligt, at der er tale om en lang række forhør. Selv om filmen er ganske kort (65 minutter), får han ganske meget af protokolteksten med; replikkerne falder meget hurtigt, med den

for Bressons film så karakteristiske tonløse og neutrale diktion.

Bresson var meget bevidst om Dreyers film (den var blevet genudsendt i Frankrig i 1952 af kritikeren og artcinema-direktøren Lo Duca, i en version med misvisende mellemtekster og barokmusik, men med meget høj billedkvalitet). Hvor Dreyers kamera konstant skifter placering, holder Bresson sig til et meget begræset antal kameravinkler. Hans ønske om at gøre sin film forskellig fra Dreyers førte til kunstneriske valg, som hans kameramand, Léonce-Henri Burel, var uenig i. Mesterfotografen Burel, der arbejdede på nogle af fransk stumsfilms største værker (de fleste af Abel Gances film, inklusive *Napoléon*, Jacques Feyders *Visages d'enfant*, og en række andre), har i et interview beskrevet sin irritation over hvordan Bresson nægtede at bruge det imponerende middelalderlige rum, som scenografen havde fundet, hvordan han insisterede på aldrig at vise Jeanne og dommerne i samme billede, og især hvordan han aldrig ville lade filmens Jeanne se opad mod kameraet. "I was so furious I really let myself go, and Bresson didn't like it. He didn't want to have Joan look up because Dreyer had done that" (Nogueira 1977, s. 21).

I en indsigtsfuld sammenligning af de to film har Jean Sémolué dog fremholdt, hvordan Bressons indadvendte, udjævnede og antidramatiske stil tjener sit eget formål. Bressons film lægger hovedvægten på ordene, på processen som en intellektuel duel mellem Jeanne og Cauchon. Bresson har (i en interessant parallel til middelalderhistorikeren Karen Sullivans meget senere tolkning) beskrevet processen som et litterært værk: "I sine svar til sine dommere, gjorde Jeanne, uden at røre en pen, en forfatters gerning. Hun skrev en bog, et rent hovedværk i vores litteratur" (Bresson and Guitton 1962, s. 91). Bressons Jeanne er heller ikke en udpræget folkelig skikkelse. Hvor folket i Dreyers film reagerer på Jeannes død med sorg og vrede, viser Bresson kun folkemængden ved bålet i få glimt, mest af fødder. Hoben er her usædvanligt fjendtligt indstillet over for Jeanne; da hun føres til bålet, lyder der hadefulde råb (på engelsk) mod hende.

Sémolué beskriver, hvordan Dreyers film i modsætning til Bressons tekstorienterede fremgangsmåde lægger stor vægt på de fysiske aspekter af Jeannes prøvelser: soldaternes spot, torturkammeret, åreladningen, hårklipningen, opbrændingen. Dreyers film søger, både igennem den meget håndgribeligt fremstillede lidelse og gennem den meget klare dramaturgiske konstruktion, at påvirke tilskuerens følelser på en bestemt og direkte måde.

Denne dramatiske klarhed og umiddelbarhed mangler Bressons film helt: "For den som kender de historiske tekster dårligt frembyder Bressons film i det mindste ved et første gennemsyn betydelige vanskeligheder: vi drukner dér i fakta, som vi ikke har tid til at fortolke", skriver Sémoulé, men netop derved får den i hans øjne "en dokumentarisk tiltrækningskraft. Forhørshandlingerne minder her næsten om reportagefilm" (Sémolué 1962, s. 101, 102). Det var da også Bressons erklærede mål at aktualisere Jeanne d'Arc: "At give fortiden tilbage til nutiden, det er filmkunstens [*le cinématographe*] privilegium, forudsat at den skyr den historiske stil som pesten" (Bresson and Guitton 1962, s. 91).

Minimalismen sikrer også, at ganske små detaljer kan pointeres; da Jeanne påpeger en afgørende procedurefejl, giver Cauchon med et blik ordre til, at denne bemærkning ikke skal nedskrives; Bresson

Sandrine Bonnaire i *Jeanne la pucelle* (1994).

viser blot hånden med fjerpenne, der løftes fra pergamentet og holder stille, men på baggrund af de meget, meget ensartede indstillinger, der er gået forud, bliver det en markant effekt.

***Jeanne la pucelle* (1994).** Som ung kritiker ved *Cahiers du cinéma* tog Jacques Rivette Bressons *Procès* i forsvar. Da han selv tog Jeanne d'Arc op mere end tredive år senere, valgte han på samme måde som Bresson at begynde filmen med Jeannes moder, der ytrer sit vidnesbyrd ved nullificeringsprocessen. Man kan også se en slags *homage* i den omstændighed, at Rivette, i hvert fald i den forkortede firetimers version af filmen, springer processen helt over (heller ikke i den seks timer lange originalversion synes der at være gjort meget ud af den): efter at Jeanne er blevet udleveret til Cauchon springer filmen direkte til afsværgelsen med mellemteksten "24. maj 1431 i Rouen, efter fire måneders proces".

Rivette skildrer hele Jeannes karriere, og gør især meget ud af de mindre begivenheder, som i andre versioner lades ude af betragtning. Rivette gør også meget ud af tidens gang. I starten, da Jeanne forsøger at få Robert de Baudricourt i tale, bliver hun afvist gang efter gang. En mellemtekst oplyser: "Og dagene gik – næsten uden bevægelse." Andre mellemtekster i løbet af filmen oplyser om tider og steder, og årstidernes gang er synlig: i Vaucouleurs er februarkulden tydelig, mens majsolen skinner over kampene ved Orléans. Der er i det hele taget lagt stor omhu i den historiske rigtighed af baggrundsdetaljerne. Der er ikke reduceret i persongalleriet for klarhedens skyld, og tilskuerens overblik hjælpes heller ikke af, at filmen holder sig helt til Jeanne. De hændelser, som sker uden Jeannes vidende, får vi ingen del i.

Karakteristisk er iscnesættelsen af Jeannes ankomst til dauphinens hof i Chinon. I alle de andre fremstillinger gøres der et stort nummer ud af, at dauphinen lader en anden tage sin plads, og Jeanne viser sin mirakuløse indsigt ved at gennemskue bedraget og knæle for den rigtige dauphin. Men her ser vi først tronsalen, da Jeanne betræder den; hun går lige hen til en mand i baggrunden og knæler for ham, og først da bliver vi klar over, hvem der er dauphinen (i alle de andre udgaver har vi fået ham præsenteret inden Jeanne kommer ind). Salen henligger i dunkelt halvmørke, kun oplyst af fakler, og der er historisk belæg for, at mødet mellem Jeanne og dauphin fandt sted efter mørkets frembrud (i alle de andre udgaver foregår scenen i dagslys).

Der er selvfølgelig en række begivenheder, hvorom der mangler historiske vidnesbyrd. Et vigtigt eksempel er teologernes afhøring af Jeanne i Poitiers, som endte med at de anerkendte hendes påstande. Rivette gør ganske meget ud af denne ikke synderligt velkendte episode,

men afhøringsprotokollen herfra er forsvundet, muligvis destrueret af Cauchon. Rivette har her valgt at bruge nogle af Jeannes udsagn fra domfældelsesprocessen for på den måde at sikre det autentiske præg.

Det spektakulære, som ellers spiller en stor rolle i mange middelalderfilm, træder til gengæld i baggrunden. I mange af slagscenerne synes statistmængden vel sparsom; til at storme Paris' frygtindgydende mure virker det som om Jeanne kun har en snes mænd bag sig, men selv om det nok mest skyldes budgetbegrænsninger, stemmer det for så vidt udmærket overens med filmens generelle afstandtagen til den konventionelle kostumefilm.

Leelee Sobieski i *Joan of Arc* (1999).

Det er en middelalder uden mirakler, som Rivette præsenterer os for. Vi ser gentagne gange Jeanne bede, men der er ingen forsøg på at formidle hendes egen oplevelse af hendes stemmer, hendes forbindelse til det overnaturlige. Rivettes distancerede facon, med lange, langsomme kamerabevægelser, er med til at understrege hvor fremmedartet middelalderens verden var. Det mest markante eksempel er nok kong Karls kroningsritual, der varer næsten et kvarter og er fyldt med sære liturgiske detaljer. Det gør det svært at få greb om Jeanne-figuren, der i Sandrine Bonnaires rolige og fattede fremstilling virker slående normal, men på den anden side tydeligt hører til i en fortidsverden, som er meget fjern fra vores egen, og som vi i virkeligheden ikke rigtig bliver klogere på gennem Rivettes fascinerende skildring, en gennemført prosaisk og konkret skildring af en verden, hvis virkelighed er opfyldt af tro og åndelige kræfter.

***Joan of Arc* (1999).** Dette er en canadisk tv-miniserie, udsendt i to dele på i alt tre timer, instrueret af Christian Dugay. Den begynder ganske slående med kameraet svævende over Jeannes bål; hun stirrer lige op og siger: "Thank you!" Med det ulmende bål som baggrund følger så en introducerende tekst: "Once, in a time known as the Dark Ages / There lived a legend whose coming had been foretold by the great prophet Merlin. / It was said that after nearly a century of war this young maiden would unite her divided people / And lead them to freedom. / It did not say how..." Denne spådom, som bliver Jeannes skæbne, er rygraden i manuskriptet. Umiddelpart kunne man tro, at der er tale om et påhit, der udspringer af nutidens New Age-drevne optagethed af keltisk mytologi. "The opening captions dealing with the 'prophecy by Merlyn' [sic] did nothing to enhance the film's historicity," skriver en fakta-dyrkende Jeanne-fan på internettet (Williamson 1999).

Men rent faktisk synes Merlins spådom og andre profetier at have spillet en betydelig rolle i datiden. Merlin og Kong Arthur betragtedes som historiske personer, og der fandtes nedskrevet en lang,

kryptisk tekst, der anerkendtes som Merlins forudsigelser. Den store middelalderlige digterinde Christine de Pisan (ca. 1365-1431), som skrev et langt hyldestdigt til Jeanne, mens hun endnu var i live (det første litterære værk om hende), henviser direkte til disse profetier: "Thi for mere end 500 år siden forudså Merlin og sibyllen og Beda hendes komme" (Pisan 1977, s. 45).

Profetierne blev ikke taget op under domfældelsesprocessen (hvilket nok er en af grundene til, at de øvrige film ikke interesserer sig for dem). Det skyldtes, antager Marina Warner, at henvisninger til Merlins spådomme ville have styrket Jeannes legitimitet. Merlins autoritet var bredt anerkendt i samtiden, og historikerne har vist, hvordan alle parter i hundredårskrigen fremsatte udlægninger af spådomsordene, der understøttede deres side. Her er et af de steder, hvor man opdager et svælg mellem middelaldermenneskenes verdensbillede og vort eget; man ser kun vanskeligt for sig, at en moderne politiker kunne underbygge sin ret til magten ved at henvise til Nostradamus.

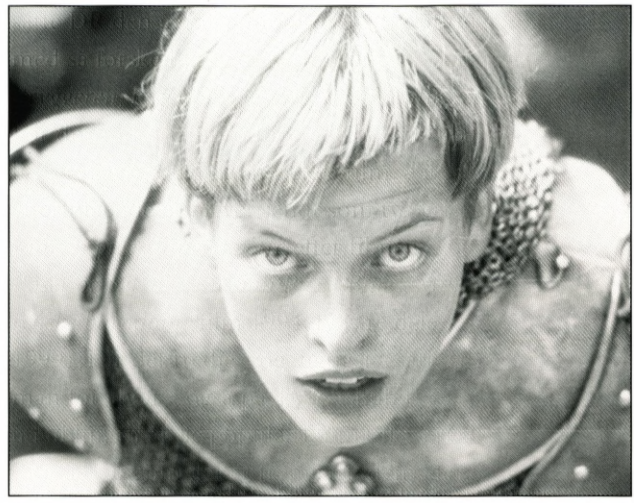
I denne *Joan of Arc* er profetien om befrier-møen kendt af alle, høj som lav, og da Jeanne dukker op, synes hun selvskreven til rollen. Hun er til at begynde med uvillig til at tro, at hun er den mø, som profetien forudsagde skulle komme, men det ulykkeplagede folk er ivrigt efter at tro. Allerede inden hun når Chinon, har Jeanne fået militær betydning gennem det håb, hun skaber, og hertugen af Burgund sætter betragtelige hærstyrker ind for at få hende dræbt: "Never underestimate the power of a myth", siger han. De høje herrer indtager et koldt pragmatisk syn på legenden og er meget bevidste om dens betydning for herredømmet i Frankrig. Blandt de magtfulde er det her usædvanligt biskop Cauchon, der kommer nærmest ved at tro på Jeannes guddommelige sendelse. Hans rolle er blevet gjort større og mindre entydigt skurkagtig ved at lade ham være rådgiver for kongen frem til kroningstidspunktet, og Peter O'Toole lægger smæld i hver eneste replik, inklusive den kyniske bemærkning, "In the eyes of the church, that which produces faith *is* a miracle", som er taget næsten ordret fra Shaws *Saint Joan*.

Jeannes visioner er imidlertid ægte nok; de har her et tydeligt guddommeligt udspring, med en vældig hvid due og himmelske lysstråler med englekor til. Da hun ligger såret efter det første forsøg på at storme Les Tourelles, får hun et sådant syn og beslutter sig for at påtage sig den rolle, som profetien åbner for hende: "I *am* the Maid", stråler hun, og denne beslutning, snarere end den endelige sejr ved Orléans, udgør det første afsnits afsluttende højdepunkt.

Selv om godt kan se, at størstedelen af Jeannes hær er computergenererede kopier af den samme lille statistflok, er opsætningen ganske imponerende, med flotte tjekkiske borge som kulisser. Noget mærkværdigt kan det dog synes, at både stormen på Les Tourelles og Jeannes død foregår i sne og kulde, eftersom begge begivenheder skete i maj måned. Den 16-årige Leelee Sobieski spiller rollen mut og viljefast, en jordbunden og tapper bondepige. Trods hendes unge alder er der imidlertid ikke meget af en Jean Sebergs uskyld over hende. Hun har i et interview fortalt om hvordan hun til en fest mødte Milla Jovovich, Bessons Jeanne: "I felt like, 'I've got to dance with her like she's my bitch.' Which I did" (Rebello 2000, s. 56).

Joan of Arc / The Messenger: The Story of

Joan of Arc (1999). Hvor tv-seriens Jeanne er rolig og selvsikker og finder sin styrke i omgivelsernes iver efter at tro på hende, er Jeanne i Luc Bessons udgave overspændt, hektisk utålmodig, og pint af en uerkendt tvivl på sig selv. Dermed ikke være sagt, at skildringen af Jeannes psykologi er i hovedsædet; Bessons film præsenterer sig først og fremmest som kulørt og larmende underholdning, garneret med falde-på-halen-præget mandfolkekomik. Filmen har fået mange dårlige anmeldelser, der anklager den for at være udvendig og Hollywood-agtig.



Milla Jovovich i *Joan of Arc* (1999).

Det er ikke helt retfærdigt; hvad det visuelle angår, har Besson tydeligt sat sit præg på filmen. Ved at bruge markant centrerede kompositioner, hvor det vigtigste billedelement konsekvent placeres lige i midten af bredlærredsbilledet, giver han sin *Joan of Arc* et udpræget flot, villet og pompøst look, ganske forskelligt fra hvad man ser i Hollywood-storfilm, hvor en mindre iøjnespringende og mere realistisk præget billedvirkning normalt foretrækkes.

Interessant nok følger handlingsgangen ret nøje *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (selv om den erstatter Frappas højstemte patos med rabalder og platheder); begge film fokuserer på Jeannes forhold til de samme tre hærførere, den brøsige La Hire, libertineren Gilles de Rais og den ridderlige d'Alençon, og skildringen af deres personligheder er forbløffende ensartet. Skildringen af Jeannes visioner og af rettergangen er imidlertid væsenforskellige.

Selv om visionerne ikke minder meget om den beskrivelse, som Jeanne gav af dem, er de ganske effektfulde, med hvirvlende, kraftladede himle, lysende sværd, og en kristuslignende, men foruroligende og skulende mandsskikkelse. De synes åbenbart overnaturlige, men er det ikke nødvendigvis. Et element i filmen, der har vakt betydelig uvilje, er en scene tidligt i filmen, hvor Jeanne skjult bag en væg ser sin søster blive myrdet og voldtaget af en ækel engelsk soldat. Denne traumatiske oplevelse kan så fungere som en banal motivering af visionerne; "en løgn, og oven i købet en pervers én", ifølge filminstruktøren Roland Maxwell (som lavede *Gettysburg* og selv har et Jeanne d'Arc-projekt, *Joan of Arc: The Virgin Warrior*, under forberedelse). Hermed overser han dog, at Jeannes visioner begynder allerede inden denne scene.

Vigtigere er det dog, at det afgørende element i Bessons tolkning af Jeanne-figuren er hendes menneskelighed, især som den viser sig gennem hendes tvivl. Besson har forklaret, at han fandt nøglen til Jeannes personlighed, da han læste, at hun efter sejren ved Orléans græd og græd ved synet af de mange faldne (Besson 2000). Det er derfor vigtigt for ham at så tvivl, både i vores og i Jeannes sind, om hendes visioner virkelig er himmelsendte. Denne tvivl antager i filmen Dustin Hoffmans

skikkelse; han viser sig for Jeanne i cellen og piller hendes tro på visioner, mission og mirakler fra hinanden. I forhold til dette opgør med hendes egen samvittighed kommer processen til at træde noget i baggrunden.

Philippe Contamine, professor i middelalderhistorie ved Sorbonne, har skrevet en interessant anmeldelse af filmen, hvor han godt nok gør indvendinger mod en række historiske brølere (som brugen af belejringstårne og kastemaskiner i angrebet på Les Tourelles), men også understreget, at dette perspektiv på fremstillingen af Jeanne faktisk er ganske originalt:

> Ved denne persons [Hoffmans] virksomhed - han er ifølge instruktøren Jeannes samvittighed - ledes hun til at erkende, at hun måske har fundet glæde i kamptummelen, trods alle dens rædsler, ... at hun måske har vist sig grusom, at hun har set tegn der hvor der bare var tilfældigheder, at hun i sin hovmod har tilrevet sig Guds plads ved at give ham ansvaret for en krig, som i første række var hendes.
>
> Kun da, gennem denne fordybelse og smertefulde renselse, har hun ret til tilgivelse: "*Absolvo te*", siger den mystiske skikkelse og lægger hånden på hendes hovede. Hun er rede til bålet og martyriet. Det vil sige, at Luc Besson ikke kun ikke kategorisk forkaster de klagepunkter, som Jeannes dommere formulerede under hendes proces, men i et vist mål tager dem til sig. (20)

Noter

1. *Joan of Arc* varede ved premieren i november 1948 145 minutter, men på grund af den blandede modtagelse blev den til videre distrubution klippet ned til 100 minutter, og denne version var den eneste tilgængelige i USA indtil UCLAs filmarkiv restaurerede premiereversionen i 1999. Imidlertid findes der også en 133 minutter lang version, som tilsyneladende er den, der blev udsendt i Europa, og det er den, der er brugt ved udarbejdelsen af denne artikel.
2. De to dele af filmen, *Les batailles* og *Les prisons*, varer i Rivettes originalversion henholdsvis 160 og 176 minutter, altså i alt lidt over 5 1/2 time. De er også blevet udsendt i en forkortet version på 112 og 115 minutter, og det er kun denne korte 4-timers-version, som jeg har haft mulighed for at se.
3. Luc Bessons film findes i to forskellige versioner. Den blev udsendt internationalt (bl.a. i Danmark) som *Joan of Arc*, med en spilletid på 158 minutter (selv om filmen er en fransk produktion, er den indspillet på engelsk). I USA blev den udsendt i biograferne i en version på 148 minutter med titlen *The Messenger: The Story of Joan of Arc*; samme titel er brugt på omslaget til den amerikanske video- og DVD-udgivelse, men det er rent faktisk den førstnævnte 158-minutter-udgave, som man får leveret.
4. Dette farvelægningssytem blvet udviklet til *Joan the Woman* af Max Handschiegl i samarbejde med DeMilles faste filmfotograf, Alvin Wycoff. Handschiegl-processen muliggjorde mekanisk farvelægning af dele af filmbilledet. Farverne blev påført ved hjælp af duplikatnegativer, ét for hver farve. Disse duplikatnegativer var lavet fra positivkopier, hvor de områder, der skulle indfarves med en bestemt kulør, var overmalet. Efter at duplikatnegativet var fremkaldt, kunne de dele af strimlen, der svarede til de overmalede partier, optage farvestof, mens resten af billedfeltet afviste farven. Ved at lægge det indfarvede negativ nøjagtigt ovenpå en positivko-

pi og køre begge gennem en maskine blev farven overført til positivkopien. Handschiegl-processen blev senere bl.a. brugt af von Stroheim i *Greed* til at indfarve alle gyldne genstande i filmen.

5. Ifølge Kanzog 1994, s. 89. I den udgave, jeg har set, mangler disse sætninger i indledningsteksten, men der er muligvis tale om enten en repremiere-version eller en eksport-version.
6. En absurd effekt af systemet kan i *Joan of Arc* ses i fremstillingen af La Hire, en af Jeannes hærførere, som var berygtet for sine eder og forbandelser; hun tvang ham til at beherske sig, fordi hun ikke ville tåle hans gudsbespotteligheder. Men sådanne kraftudtryk var selvfølgelig forbudt af The Production Code, og La Hire (som spilles af Ward Bond...!) må derfor lade sig nøje med uskadelige og til lejligheden opfundne eder.

Litteratur

En omfattende Jeanne d'Arc-bibliografi kan findes på The International Joan of Arc Societys hjemmeside:
http://dc.smu.edu/ijas

Af biografierne må særlig fremhæves den af Pernoud og Clin, som er opbygget efter kildernes kronologi, ikke Jeannes; halvdelen af bogen udgøres af korte biografier af de mange personer, som havde vigtige roller i Jeannes liv, og af omfattende appendikser. Lucie-Smiths mere traditionelle levnedsskildring er også god. En meget vigtig bog er Marina Warners *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*, som er halvt biografi, halvt beskrivelse af Jeanne-skikkelsens udvikling i kunsten, litteraturen og historieskrivningen. Desuden har jeg har stor gavn af det fortrinlige populærvidenskabelige tidsskrift *L'Histoires* Jeanne d'Arc-særnummer (nr. 210, maj 1997).

Et site med mange links:
http://members.aol.com/hywwebsite/private/joanofarc.html
Luc Besson:
http://www.besson.qc.ca/fr/jeanne.html
http://www.spe.sony.com/movies/joanofarc/index.html

Adam, Peter (1995): *Art of the Third Reich.* pb udg. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Agel, Henri (1988): Jeanne la Pucelle en dix-huit films. Sainte et conquérante. *CinémAction* (49):84-88.

Bergman, Ingrid, and Alan Burgess (1981): *Ingrid Bergman - mit liv.* København: Samlerens Forlag.

Besson, Luc (2000). *Préface du DVD de Jeanne d'Arc (zone 2).* Webadresse http://www.besson.qc.ca/fr/joa_dvd.html.

Beylie, Claude (1988): Les ultrasons de l'âme. *L'Avant-Scène Cinéma* (367-368):4-6.

Blaetz, Robin (1993): 'La Femme Vacante' or The Rendering of Joan of Arc in the Cinema. *Post Script* 12 (2).

Blaetz, Robin (1994): Cecil B. DeMille's *Joan the Woman.* In K. Verduin, red.: *Medievalism in North America.* Cambridge: D. S. Brewer.

Bosséno, Christian-Marc (1997): Des frères Lumière à Rivette: Une héroïne de cinéma. *L'Histoire* (210):70-71.

Bosséno, Christian-Marc (1997): Jeanne d'Arc, la brûlure de l'historie. *Vertigo* (16):109-114.

Bourget, Jean-Loup (1992): *L'Historie au cinéma: Le passé retrouvé.* Paris: Gallimard.

Bresson, Robert, and Jean Guitton (1962): Entretien. *Études cinématographiques* (18- 19):53-57.

Dalarun, Jacques (1997): Naissance d'une sainte. *L'Histoire* (210):50-55.

Darrigol, Jean (1994): Celle qui donna tout. *Le Mensuel du Cinéma* (14):40-43.

Delteil, Joseph (1927): *La passion de Jeanne d'Arc*. Paris.

Drouzy, Maurice (1986): Jeanne d'Arcs mange ansigter. *Kosmorama* (176):50.

Drouzy, Maurice (1988): La carrière du film. *L'Avant-Scène Cinéma* (367-368):161-163.

Drum, Dale D., and Jean Drum (2000): *My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer, Scarecrow filmmakers series; no. 68*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

Frischauer, Willi (1973): *Behind the Scenes of Otto Preminger: An Unauthorized Biography*. London: Michael Joseph.

Gallagher, Tag (2000). *On Giovanna d'Arco al rogo*. Webadresse http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr0300/tgfr09a.htm.

Greve, Ludwig, Margot Phele, and Heide Westhoff, red. (1976): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Exhibition Catalogue udg. Marbach a. N.: Schiller-Nationalmuseum.

Harty, Kevin J. (1996): Jeanne au cinéma. In B. Wheeler and C. T. Wood, red.: *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Garland Publishing.

Higashi, Sumiko (1994): *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Hull, David Stewart (1969): *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema 1933-1945*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Kanzog, Klaus (1994): *"Staatspolitisch besonders wertvoll": Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*. Bd. 6, *Diskurs Dilm*. München: Diskurs-Film- Verlag.

Kelly, Henry Ansgar (1996): Joan of Arc's Last Trial: The Attack of the Devil's Advocates. In B. Wheeler and C. T. Wood, red.: *Fresh Verdicts on Joan of Arc*. New York: Garland Publishing.

Lerner, Gerda (1995): Joan of Arc: Three Films. In M. C. Carnes, red.: *Past Imperfect: History According to the Movies*. New York: Henry Holt.

Lightbody, Charles Wayland (1961): *The Judgements of Joan: Joan of Arc: A Study in Cultural History*. London: Allen & Unwin.

Moeller, Felix (1998): *Der Filmminister: Goebbels und der Film im Dritten Reich*. Berlin: Henschel.

Nogueira, Rui (1977): Burel & Bresson (Interview with Léonce-Henry Burel). *Sight & Sound* 46:18-21.

Otto, Daniel (1990): *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc*. Bochum.

Pernoud, Régine (1962): *Jeanne d'Arc par elle-même et par ses témoins*. Paris: Seuil.

Pernoud, Régine (1985): Jeanne d'Arc à l'écran. *Cahiers de la cinémathèque* (42-43):40-42.

Pipolo, Tony (2000): Joan of Arc: Cinema's Immortal Maid. *Cineaste* 25:16-21.

Pisan, Christine de (1977): *Ditié de Jehanne d'Arc*. Redigeret af A. J. Kennedy and K. Varty. Bd. 9, *Medium Ævum Monographs. New Series*. Oxford: Society for the Study of Mediæval Languages and Literature.

Pratley, Gerald (1971): *The Cinema of Otto Preminger*. New York: Castle Books.

Preminger, Otto (1977): *Preminger: An Autobiography*. Garden City, N.Y.: Doubleday.

Rebello, Stephen (2000): Leelee Land. *Movieland*, March, 54-60.

Sémolué, Heinz (1962): *Passion* et *Procès* (de Dreyer à Bresson). *Études cinématographiques* (18-19):98-107.

Spoto, Donald (1997): *Notorious: The Life of Ingrid Bergman*. New York: HarperCollins.

Steinberg, Heinz (1962): *Das Mädchen Johanna*, de Gustav Ucicky ou Jeanne et Goebbels. *Études cinématographiques* (18-19):53-57.

Sullivan, Karen (1999): *The Interrogation of Joan of Arc*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Ulrich, Franz (1994): Eine Jungfrau für jede Jahreszeit: Jeanne d'Arc und ihre Darstellung im Kino. *Film-Dienst* 47:4-8.

Walsh, Frank (1996): *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

Warner, Marina (1991): *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. London: Vintage.

Warner, Marina (1996): *The Trial of Joan of Arc*. London: Arthur James.

Williamson, Allen *My Review of CBS' "Joan of Arc" movie*. Webadresse http://members.aol.com/hywwebsite/private/joanofarc_CBS_JOA_review.html.

Winock, Michel (1992): Jeanne d'Arc. In P. Nora, red.: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.

Winock, Michel (1997): Jeanne d'Arc est-elle d'extrême droite? *L'Histoire* (210):60-66.

Ridley Scotts *Gladiator* (2000) med Russell Crowe.

Tæt på og langt fra

Den romerske storfilms genfødsel

Af Johannes Riis

En af sidste års mest populære film, Ridley Scotts *Gladiator* (2000), kommer efter en periode på næsten 40 år uden vellykkede bud på en storfilm med oldtidens romere. Den har alt det der hører sig en storfilm om romere til: antikke bygningsværker, masseoptog, kostelige kostumer, blodige kampe, kærlighed der ikke ruster og en kejser der misbruger sin magt. Og så blander filmen det bedste af de bedste i sidste bølges romerfilm.

Personerne og handlingsgangen er i det store hele identisk med Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* (1964, *Romerrigets fald*), hovedpersonen er placeret i en trup af gladiatorer ligesom Stanley Kubricks *Spartacus* (1960), og fremdriften er sikret med et brændende ønske om

hævn, ikke ulig William Wylers *Ben-Hur* (1959). Når *Gladiator* har kunnet tjene sig hjem knap fem gange (Gray, 2000), er det blandt andet fordi elementerne er prøvede. Dertil kommer Ridley Scotts evner for den storslåede fortælling – der er om ikke en egentlig undergangsstemning som i *Blade Runner* (1982), så en dødslængsel der lægger en mørk tone i *Gladiator*.

Hollywood og Romerriget. Når Hollywood i mange år har har holdt sig fra forsøg med storfilm med romere, er den ene grund historisk. Anthony Manns film fra 1964 var ikke nogen økonomisk succes, og udgifterne til Joseph Mankiewiczs *Cleopatra* (1963) løb løbsk og lagde filmselskabet bag i økonomiske ruiner. Den anden grund er at andre typer af film talte mere direkte til ungdommen og ungdomskulturen. Den samtidsfilm der kom frem i 1960'erne, med den franske Nybølge og f.eks. Mike Nichols *The Graduate* (1967, *Fagre voksne verden*), har givetvis fået romerfilm til at tage sig antikverede ud og ikke for det gode.

Da en ny bølge af spektakulære storfilm brød igennem var det med fremtiden og rummet som baggrund, med George Lucas' *Star Wars* (1977, *Stjernekrigen*) og Steven Spielbergs *Close Encounters of the Third Kind* (1977, *Nærkontakt af tredje grad*) som forbilleder. En af pointerne som det er muligt at uddrage af Lucas' og Spielbergs succes, er at de taler til et publikum i alle aldersgrupper, fra 10 år og opad. Det er blevet fremført at denne aldersspredning altid har været kendetegnende for størstedelen af de bedst indtjenende Hollywoodfilm, og at strategien med at producere samtidige actionfilm, tæt pakket med special-effects, i sidste halvdel af 90'erne er slået delvist fejl (Thompson, 1999, s. 350f). I det perspektiv er det mindre overraskende at Hollywood har vendt sig mod romerriget. Dels er her en filmtradition at bygge på, med en verden af helte og skurke og faste indslag som Senatet og Colosseum, dels er denne type film nye for et moderne publikum.

På den ene side er romernes verden genkendelig i en grad som ikke står mål med hvor langt væk perioden er. Måske er det et tilfælde, f.eks. et spørgsmål om at der i 1800-tallet blev skabt en tradition for romerske skuespil og romaner som man har kunnet bygge videre på, vel vidende at publikum kender den verden der gengives. Måske er bevidstheden om romernes verden resultatet af at Jesus blev født og døde under romersk overherredømme, og at den katolske kirke siden har udfyldt tomrummet da legionærerne forsvandt. Måske er det vitterligt et spørgsmål om at bylivet i Rom sammen med det politiske liv og måden at administrere på ligner vor tids urbane kultur og politiske system.

På den anden side er oldtidens romere langt væk. Så langt væk i bevidstheden at ingen føler sig gået for nær hvis en person eller begivenhed gengives historisk ukorrekt eller forvrænget. Selv faghistorikere affinder sig med kunstneriske friheder så længe gengivelsen i det store og hele tjener til almindelig oplysning. Ganske vist har der under Mussolini været italienske forsøg på at udnytte fortidens sejre i Afrika i propagandaøjemed (se Fledelius' artikel i dette nummer), men ellers er reglen at antikkens romere uden at vække anstød kan gengives som moralsk fordærvede, kejserne som gale og de menige legionærer som seksuelt optagne af hinanden. Romere og romerske forhold kan benyttes til det formål filmskabere måtte ønske.

For Hollywoods vedkommende har romerriget i vid udstrækning udgjort

rammen for at lave storfilm. Med storfilm (på engelsk: epic) tænkes her på den type, hvor handlingen udspiller sig på en anden tid og har en tendens til forstørrelse af figurernes kærlighed, deres had, mod, fysiske og åndelige styrke eller svaghed. Forstørrelsen er ikke så stor at man kan tale om egentlige epos, traditionelt forstået som fortællende digte om en helts storslåede bedrifter og rejser på grænsen af urtid og historisk tid. Således hedder det i Valdemar Vedels *Helteliv*, at indiske, græske og islandske heltedigte har til fælles en "Luft af Tidernes Morgen og Verdens Ungdom, /.../ over alle Livsforhold ligger ligesom Dug endnu," (s. 6). De romerske film gør en dyd ud af at verden ikke er ung – en scene fra senatet fortæller i alle tilfælde at vi befinder os i en ordnet og civiliseret verden, hvor der længe har været grund til lede ved politik og alle dens kompromisser.

I mange tilfælde følger forstørrelsen af at de historiske personer allerede er 'store.' Julius Cæsar erobrede store landområder og gjorde en ende på republikkens borgerkrige, hvorefter han – og sidenhen hans højre hånd, Marcus Antonius – får et barn med Dronningen af Ægypten. I én og samme historie er der mulighed for at forene magt og status med intimitet og kærlighed. Manuskriptforfattere har heller ikke behøvet at opfinde en bestemt figur, den gale kejser – den var der allerede hos de romerske historieskrivere. I den fremragende *Romerne* beskriver Peter Ørsted hvordan den romerske historieskrivning var domineret af tanken om at historien drives frem eller står stille på grund af aktørernes *moral* (s. 46ff). Hvis man ville fjerne en kejser måtte man fælde en moralsk dom, og som Ørsted bemærker så er det ikke uden grund at eftertiden har måttet opfatte de fleste kejsere som galninge: det er et fåtal der sad deres tid ud og dem har der intet behov været for at fælde moralske domme over (s. 50).

Det betyder ikke at de historiske kilder til kejserne er upålidelige, blandt andet fordi der er flere af dem og de kan holdes op imod hinanden. Men i hvert fald i et enkelt tilfælde betegner en historiker den overvældende enighed om Caligulas dårligdomme som en karikatur af en hersker. Garrett Fagan mener at beskrivelsen af Caligula hos Sueton, Josephus, Tacitus og Dio, i mindre grad Seneca, forstørrer en faktisk arrogance og magtmisbrug, så resultatet er et monster af en tyran. Beskrivelserne af galskab, grænseløs grusomhed, seksuelle eskapader, blodskam med indtil flere søstre, planerne om at gøre sin hest til konsul, stemmer ifølge Fagan ikke overens med at det eneste øjenvidne, Philo, trods stor modvilje, ikke beskriver hans adfærd som sindssyg. Caligula har efter en indledende periode med folkelig opbakning formentlig opdaget at posten gav ubegrænset magt og hæmningsløst benyttet sig af det, men har ifølge Fagan næppe været sindssyg.

Det er Hollywoods brug af det romerske materiale, der i det følgende vil være i centrum; især hvordan materialet forløses kunstnerisk. Andre filmtraditioner har benyttet det samme historiske materiale med andre formål end blot at betage og underholde. Europæiske auteur-instruktører har benyttet oldtiden, nogle gange for at ændre vores opfattelse af historiske forløb generelt og romerrigets i særdeleshed, andre gange som et led i at ændre vores opfattelse af seksualitet. Men storfilmen er særlig interessant fordi der her tegner sig en genre med sin egen verden.

De første romerfilm – Cæsar og Cleopatra. Der er blevet lavet film om

oldtidens romere lige fra filmens tidligste start. En af grundene til at man har kunnet henlægge handlingen til romerriget er at der allerede var en udpræget bevidsthed om romerne blandt publikum. I sidste halvdel af 1800-tallet blev udgivet en række historiske romaner der lagde sig i den populære slipstrøm efter Walter Scott, men med romerske temaer. Forfatterne har kunnet bygge på et boom i historieskrivningen i perioden forinden, med Edward Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788) som hovedværket.

Hvis Filoteo Alberinis *Il Sacco di Roma* (1905) er det tidligste forsøg på en prestigefilm i genren, så er Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914) det første rigtigt vellykkede. *Cabiria* udspiller sig på Sicilien, hvis herredømme romerne og den anden middelhavsstormagt på dette tidspunkt, kartagenerne, kæmper om. Det er en af de få storfilm der skildrer republikken; de fleste går ind på det tidspunkt hvor Cæsar og kejserne regerer. Også i det 2. århundrede før vor tidsregning led sicilianerne under vulkanen Etnas pludselige udbrud, og filmens skildring af huse der styrter sammen over mennesker på flugt er overbevisende. Man studser en ekstra gang, da man opdager en tiger der som det naturligste indgår i et overdådigt hof. Helten Fulvios måde at forcere en borgmur på er vel den mest opfindsomme på film: han lader sine soldater danne en trappe for sig, så han ubesværet kan kravle fra det ene lag skjolde til det næste. *Cabirias* lange format kan være svært at følge, men de mange små realistisk skildrede detaljer undervejs er forbløffende. Den overordnede historie skildrer bortførelsen af en pige af den romerske adel og hvordan Fulvio redder hende i to omgange, sidst da hun er blevet voksen.

Ramon Novarro i Fred Niblos *Ben-Hur* (1925).

Den første amerikanske storfilm som det er værd at hæfte sig ved er Fred Niblos *Ben-Hur – A Tale of Christ* (1925). Hvis man har set Wylers senere version (der også er baseret på Lew Wallaces roman) og er blevet imponeret af væddeløbet i stridsvogne, så skal man unde sig at se originalen. Niblos udgave har alt det som en populærfilms skildring af fart og dødskørsel må have. Kameraet er placeret på siden af vognene, nedenunder så vi bliver kørt hen over, og ovenfra så vi kan orientere os. Inden løbet starter gøres vi opmærksomme på vognakslerne som et følsomt punkt, og ganske rigtigt giver de anledning til halsbrækkende styrt. Så meget mere imponerende da sikkerhed for stuntmændene næppe har haft samme plads dengang som nu. Filmen er generelt eksplicit i sin skildring af vold, og man kan mærke at filmen er fra før industrien indførte selvcensur ved Hays Office. Således ser vi en galej blive vædret af sørøvere – med en fange spændt fast til stævnens yderste punkt.

En historisk film i det store, populære format kræver en vigtig ingrediens: en kærlighedshistorie. Ingen kan bedre levere den end Cæsar og Cleopatra – i det mind-

ste ikke hvis der skal appelleres til vores fornemmelse for svundne tider. Man véd at Cæsar blev i længere tid i Ægypten – efter at have afsluttet jagten på en rival til enemagten i Rom – og at han og Cleopatra fik en søn, Caesarion. Man ved også at da Cæsar blev myrdet af en gruppe senatorer, stod kampen mellem den senere kejser Augustus og Marcus Antonius, og at en af grundene til at sidstnævnte tabte den var at også han flyttede til Alexandria og fik børn med Cleopatra – trods det at han var gift med Augustus' søster.

Den, der bedre end nogen anden forstod at skildre magt og lyst hos historiske personer, er Cecil B. DeMille. I *Cleopatra* (1934) møder vi det han med rette er blevet berømt for i sine historiske film: erotik camoufleret som historisk oplysning. Claudette Colbert spiller en Cleopatra der oser af undertrykt lyst og lidenskab, men også af et mål af beregning, som da hun udbryder til Cæsar: "Manden i dig synes om muligt endnu mægtigere end generalen." Og henåndet til Marcus Antonius da han er trådt i karakter: "Jeg har set en gud blive vækket. Jeg er ikke mere dronning – jeg er en kvinde." Det er imidlertid uretfærdigt at hæfte sig alene ved det erotiske træk hos De Mille – man bør ikke se bort fra hans andre kvaliteter. Hele starten af *Cleopatra*, hvor hun bortføres og efterlades ude i ørkenen for så at vende tilbage og få foretræde for Cæsar gemt i et sammenrullet tæppe, har den samme lette og eventyrlige tone over sig, som vi nu forbinder med især Steven Spielbergs Indiana Jones-serie, og som vidner om en instruktør med evne og vilje til at underholde.

Cæsar og Cleopatra har givet anledning til mange film, ikke alle med en instruktør bag sig til at forme helheden efter sit eget hoved. Ikke sjældent giver det anledning til at skuespillerne får lov at glimre, og selv om spillet alene ikke kan gøre en film helstøbt, sammenhængende og storladen, kan det i bedste fald få os til at tage øjnene fra scenografien. Romerfilmens historie, set fra et kunstnerisk perspektiv, er i høj grad skuespillernes historie.

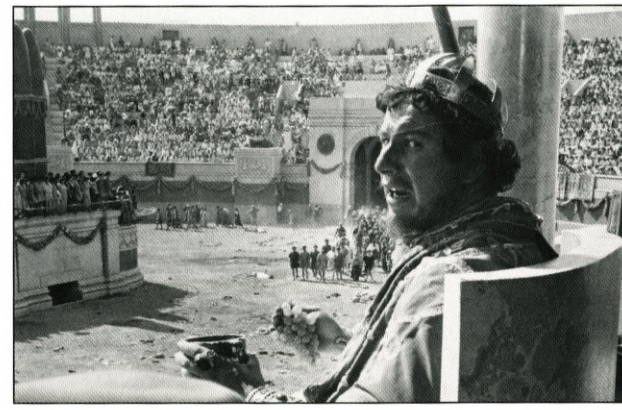
Det gælder ganske vist ikke, som man måske kunne tro, Vivien Leigh og Claude Rains i Gabriel Pascals adaption af et Shaw-stykke, *Caesar and Cleopatra* (1945, *Cæsar og Cleopatra*). Alting står stille, og det virker nærmest komisk at den barnlige Leigh falder for Rains. Anderledes saft og kraft er der i Rex Harrisons spil som den seriøse, mærkede og hurtigt talende Cæsar i Joseph Mankiewiczs *Cleopatra* (1963). Den historiske Cæsar skal have lidt af "parlamentssygen" epilepsi, og det benyttes her til at give ham et træk af svaghed der komplicerer Cæsar og Cleopatras indledning af et forhold.

Mankiewiczs *Cleopatra* er kendt for at have lagt Twentieth Century Fox i økonomiske ruiner på grund af den bekostelige produktion (hvor ægte guld skal være indgået i Cleopatras kjole), og for at Elizabeth Taylor og Richard Burton, der spillede Marcus Antonius, også privat dannede par. Det er en smule uretfærdigt. Selv om man mærker manglen på konsekvent instruktion, så gør især Taylor det godt. Hun er bevægende i slutningen og frygtindgydende da hun får en slavinde til bryde sammen og indrømme et forsøg på at putte gift i en drik – for så at befale undersåtten at drikke. Taylor forstår replikbehandlingens svære kunst, og det er som borer replikkerne sig ind i medspillerne. Men især Richard Burton spiller ikke op til sit bedste, og efter at Rex Harrison som Cæsar forsvinder ud af historien, bliver den mindre interessant. Harrison viser at en dygtig skuespiller ikke kun skal kunne illudere, men også gøre

følelsesmæssige indtryk og nuancere vores forhold til figuren, menneskeliggøre den.

Den onde kejser. Udover brugen af romerne i de spektakulære og romantiske historiers tjeneste, kommer der tidligt en tradition for at skildre dem som den kristne kirkes onde modstandere. Kilderne til denne skildring er at finde blandt de de romaner og skuespil der kommer frem i sidste halvdel af 1800-tallet: Edward Lyttons *The Last Days of Pompeii* (1834), Cardinal Wisemans *Fabiola* (1854), Raffaello Giovagnolis *Spartaco* (1874), Lew Wallaces *Ben-Hur* (1880), Henryk Sienkiewics *Quo Vadis?* (1895) og skuespillet fra samme år, Wilson Barretts *The Sign of the Cross*. Man kan se disse som et forsøg på at skrive den relativt ukendte, tidlige kristne kirkes historie ved at sætte den ind i en veldokumenteret romersk samtid (Wyke, s. 114).

Kejser Nero er vel den kejser der først og fremmest fordømmes som Den onde selv, uden tvivl på grund af sin forfølgelse af de kristne. Den historiske kilde til kristenforfølgelse er Tacitus der beretter om hvordan de bliver gjort til syndebukke for en brand i år 64: de blev enten korsfæstet, sat ild til og brugt som fakler om natten eller klædt i dyreskind så hundene flåede dem i stykker (cit. in Wyke, s. 113). Antikrist som Nero kaldes i en voice-over i Mervyn LeRoys *Quo Vadis?* (1951), spilles her af Peter Ustinov, og han skal have gjort et sådant indtryk af virilitet i sin samtid (jeg har ikke haft mulighed for at se filmen) at merchandising, bl.a. af boxer shorts med romerske spyd og uniformer, blev en succes (Wyke, s. 110). Filmen der var selskabet MGMs største succes efter Borte med blæsten, spandt en kærlighedshistorie ind i kristenforfølgelsen sådan at en romersk legionær måtte vælge mellem



Peter Ustinov i Mervyn LeRoys *Quo Vadis* (1951).

at følge sin kærlighed eller sin pligt mod Rom. Med den kejser har det sikkert ikke været svært at sympatisere med valget af kærligheden.

Romerens pligt over for den kærlighed der i tilgift åbnene øjnene for Jesus, er også temaet for Henry Kosters tunge *The Robe* (1953, - *men jeg så ham dø*). Her spiller Richard Burton romeren der gennem slaven Jean Simmons får åbnet øjnene for Jesus, blandt andre i nogle tungt instruerede åbenbaringer forårsaget af berøring af et klæde. I Cecil B. DeMilles *The Sign of the Cross* (1932, *Korsets tegn*) spilles Nero af Charles Laughton, efter sigende som underforstået bøsse. Netop det affekterede går igen hos flere kejsere, især den nærtagende og ærekære Caligula i The Robe, spillet af Jay Robinson.

Den værste kejser verden endnu har set – i hvert fald på film – er Malcolm McDowell i titelrollen i Tony Brass' *Caligula* (1979). De romerske historikeres rædselsberetninger om Caligula (se Fagan) er alle indarbejdet: han dræber sin forgænger, har sex med sin søster, forguder sin hest og ydmyger og plager sine undersåtter, så der til sidst intet menneskeligt er tilbage i figuren. Resultatet er

ensidigt og useværdigt, og det hjæper ikke at *Caligula* i store dele er en pornografisk skildring af kønsorganer i arbejde. Selv om sexorgier kunne være passet ind i portrættet af en gal kejser, så fremmer McDowells spil ikke just sagen: han illuderer overbevisende som barnagtig og halvgal, men tilføjer ikke figuren forsonende træk overhovedet.

Filmatiseringerne af William Shakespeares *Julius Caesar* er interessante derved, at de skildrer en grundlæggende god titelfigur der fjernes på grund af idealisme, med borgerkrig til følge. Brutus og Cassius skildres som to republik-tilhængere, der bliver stadigt mere betænkelige ved Cæsars magtbegær, især efter at han i Colosseum, med Marcus Antonius' hjælp, har forsøgt at blive kronet som konge (romerne nærede et indædt had til monarken, der forhindrede at han kunne blive konge, men ikke at han kunne blive valgt af senatet til dikator på livstid). Historikeren Michael Grant peger på, at Brutus og Cassius' historiske bevæggrunde næppe alene har været idealisme, et ønske om at vende tilbage til en bystatsrepublik, sådan som Shakespeares tekst har været med til at give indtryk af. Udover at de var tidligere tilhængere af Pompejus, Cæsars modstander i borgerkrigen i årene forinden, så kan deres motiv i høj grad have været, at de ikke ønskede sig regeret af chefen for Cæsars livgarde, mens han drog på krigstogt (se Grant).

Kvaliteterne i Joseph Mankiewiczs *Julius Caesar* (1953) beror i høj grad på John Gielgud i rollen som Cassius. Han spilles så skarpt og overlegent intelligent at man ikke et øjeblik er i tvivl om at han må være manden bag mordet på Cæsar. At skuespillerne er afgørende for hvordan manuskriptets roller ender med at virke i historien, viser Gielgud ved at stjæle opmærksomheden i Stuart Burges *Julius Caesar* (1970). Også denne film bliver mindre interessant da John Gielgud, denne gang i titelrollen, ikke er med i anden halvdel. På samme måde repræsenterer hans birolle i *Caligula* en storhed som de øvrige figurers ynkelighed kan kontrasteres med.

Mankiewiczs og Burges' to udgaver af *Julius Caesar* er interessante også for en sammenligning af rollen som Marcus Antonius, spillet af henholdsvis Marlon Brando og Charlton Heston. Navnlig er det påfaldende hvor godt Brando gør det i den ene scene hvor han har en masse følelser at spille på, hvorimod han i resten af filmen og i modsætning til de engelsk trænede skuespillere falder væk. Han kan ikke som f.eks. Gielgud få en replik til at fremtræde prægnant og levende i sig selv. Brandos spil kræver at der i forvejen er en situation og nogle følelser som han kan benytte. Brandos spil i denne scene, hvor Shakespeare lader Marcus Antonius anklage Brutus og Cassius ved hjælp af det virkningsfulde retoriske greb, gentagelsen, er i øvrigt desto mere imponerende sammenlignet med Hestons. Den 47-årige Charlton Heston virker nærmest ældre end han er, og hans vrede over mordet på Cæsar blegner ved siden af Brandos.

Spartacus og klassekampen. Romerne har ikke blot leveret historier om kærlighed mellem store erobrere, om moralsk fordærvede kejsere med uindskrænket magt og endeløse magtkampe. En revolutionshelt er det også lykkedes at opdrive i form af Spartacus, en gladiator, der i 73-71 f.v.t. ledede et stort slaveoprør. Den historiske Spartacus er omtalt i en biografi om hans banemand, Licinius Crassus, og hans oprør må have haft tilstrækkelig stor tilslutning til at slå en romersk hær på

40.000 mand, som på et tidspunkt blev sendt ud mod ham (se Harris).

Til forskel fra de romerfilm der er diskuteret indtil nu, fremtræder Stanley Kubricks *Spartacus* (1960) som en moderne og mørk film, omend f.eks. slutningen virker sentimental. Kubrick blev hentet ind da filmen havde været under optagelse i et par dage, idet Kirk Douglas krævede Anthony Mann fyret af filmselskabet. Senere insisterede Douglas på som producer at godkende sin nye instruktørs beslutninger (Elley, s. 110).
Manuskriptforfatteren, Dalton Trumbo, var blacklistet under den amerikanske kommunistjagt i 1950'erne, og manuskriptet byggede på en bog af Howard Fast af samme titel fra 1951. Her gør Fast det i forordet klart at Spartacus skal ses som et forbillede for alle der kæmper mod undertrykkelse, et eksempel på oprørsånden (cit. in Wyke, s. 60). Da Spartacus blev produceret har holdet næppe længere udgjort et kontroversielt valg, og den kan netop tages som udtryk for anerkendelsen af at nogle fortjente en rehabilitering.

I det store og hele er *Spartacus* håndteret en klasse bedre end hovedparten af romerfilm. Man gyser da gladiatorerne først tvinges til at kæmpe mod hinanden, mens de stadig er under oplæring og er ved at danne venskaber på gladiatorskolen. Under denne gladiatorkamp for en lukket kreds fastholder Kubrick det nøgternt registrerende kamera. Derfor virker det så meget stærkere at vores hovedperson taber sin kamp og kun redder livet fordi hans ven ofrer sit ved at nægte at følge spillereglerne for en gladiator. Denne sekvens og hele opbygningen til den i form af træning og en finden sin identitet i den nye gruppe minder om første del af Kubricks *Full Metal Jacket* (1987). Også den kulminerer i vold.

Kirk Douglas (t.v.) i titelrollen i Stanley Kubricks *Spartacus* (1960).

I titelrollen spiller Kirk Douglas den tidligere mineslave der bliver solgt til en gladiatorejer. Til forskel fra de tidligere film bliver det med denne type hovedperson muligt at benytte et naturalistisk spil hvor følelser holdes tilbage, beherskes og bygges op indvendigt. Dette fungerede for Brando i en enkelt scene, men ved at vælge en person fra underklassen – hvor vi ikke forventer et slebet, verbalt udtryk – bliver det nu muligt at have en stjerne i centrum der underspiller og derved også får sympati. Denne funktion af spillet er især tydeligt i brugen af engelske skuespillere i de mange biroller. Peter Ustinov (fra *Quo Vadis?*) spiller ejeren af en gladiatorskolen, Charles Laughton (der siden sin rolle som Nero havde forsøgt sig med rollen som Claudius i Josef von Sternbergs ufuldendte *I, Claudius* (1937)) spiller den djærve senator Gracchus af folket. Som den onde senator, overklassens repræsentant og dén der ender med ved list at besejre slaveoprøret, spiller Laurence Olivier senator Crassus.

Hvis man anerkender, at der med især

en række af englænderne er tale om en særlig spillestil, med ordet som det centrale virkemiddel, så er Laurence Olivier sammen med John Gielgud mesteren. Stilens beherskelse består ikke alene i teknik, men som i enhver spillestil også i en fornemmelse for hvordan en given fortolkning eller nuance vil påvirke tilskueren. På trods af at Olivier skal fremstå moralsk fordærvet på vegne af sin klasse – Olivier gør seksuelle tilnærmelser til en purung Tony Curtis i en birolle – så fremstår han hverken ynkelig eller ond. På afstand fremstår han mere interessant end Kirk Douglas. Man kunne næsten ønske sig, at slavinden Varinia (Jean Simmons) var havnet hos senatoren frem for i revolutionsheltens arme. Kirk Douglas og Jean Simmons forekommer alt for entydige i deres tiltrækning af hinanden, og denne del af filmen har haft sværest ved at stå distancen.

Spartacus ender i det sentimentale flere steder. Blandt andet i slutningen, hvor en korsfæstet Spartacus tager afsked med Varinia og deres nyfødte søn: "Dette er din søn, Spartacus. Han er fri! Fri!" Vi forstår at frihedsideen har forhindret dem i at leve et fredeligt liv, og det er rørende, fordi temaet er behandlet i en tidligere scene hvor Spartacus er i tvivl om sagen. Men når Varinia uden tøven beder sin mand, fastnaglet til korset, glæde sig over at selvopofrelsen vil komme efterkommerne til gode og filmen forsøger at få os til at gøre det samme (frem for at træde lidt på afstand i denne situation), så kammer det over i sentimentalitet og man irriteres over at blive talt ned til. I lyset af Kubricks senere film er det nærliggende at give Kirk Douglas ansvaret for denne del.

Historikeren W.V. Harris roser Spartacus for at have fået det overordnede billede af et slavesamfund rigtigt. Han påpeger ganske få træk der ikke stemmer overens med historikernes viden, bl.a. at senator Gracchus, der forsøgte sig med reformer, var død længe inden slaveoprøret, og at Spartacus ikke overlevede slaget for som i filmen at blive korsfæstet foran Rom. Med mindre det er udtryk for de romerske historieskriveres afstandtagen fra slaveoprørslederen, så skulle han også have været grusom og dræbt 300 tilfangetagne romere som hævn for en af sine medgladiatorers død. Harris mener dog, at der er tale om historisk bedre formidling end den i Howard Fasts roman der lader romerne lave pølser ud af de besejrede slaver.

Der er dog næppe noget historisk grundlag for at tale om friheds- eller klassekamp i romerriget, sådan som Spartacus kan give indtryk af. Brugen af slaver til at udføre det manuelle arbejde var den almindelige produktionsform i oldtiden, og som Per Ørsted forklarer i Romerne, så har ingen formentlig haft fantasi til at forestille sig en anden samfundsform. Efter de store slaveoprør i århundredet før vor tidsregning, med Spartacus' som et af de største, blev det store flertal af slaver i landbruget behandlet bedre og kunne regne med at få deres frihed på et tidspunkt. Ørsted fortæller at hvis man var ikke-romer og havde ambitioner på sine børns vegne, krævede den sociale mobilitet enten krigstjeneste eller at man fik sine børn placeret som slaver hos en romer (s. 184). Man kan nærmest sammenligne det med, fortsætter Ørsted samme sted, at man i Danmark langt op i det 20. århundrede sendte sine børn ud at tjene på en gård. Det tætteste romerne kommer en egentlig klassekamp, er i konflikten i den sene romertid mellem bønder, forpagtere og jordejere (s. 202).

Det negative billede eftertiden har haft

Væddeløbsscenen fra William Wylers *Ben-Hur* (1959)

af livet som slave passer bedst på mineslaverne, mener Ørsted. Man blev sendt i minerne, hvis man var kriminel eller besværlig, og her havde man ikke nogen der følte et moralsk ansvar for behandlingen af én. Ørsted betoner også at man må skelne mellem formelle og faktiske positioner. Slavens ejer havde i princippet hånds- og halsret over sin ejendom, herunder også husstandens børn og kvinder, og slave var noget også den almindelige romer kunne risikere at ende som, f.eks. på grund af en gæld der ikke kunne betales (s. 181). Men de forbedrede vilkår for slaver i landbruget er en reaktion på de store slaveoprør, så selv om Spartacus ikke har kæmpet for afskaffelsen af slaveriet, så har han haft en vigtig historisk betydning.

Ben-Hur, Commodus og Maximus. *Spartacus* er hæmmet af de romantiske scener med Jean Simmons og Kirk Douglas og føles ikke som en helstøbt film; de passer ikke i tonen med den dystre stemning under f.eks. oprøret på gladiatorskolen. Tre film kan til gengæld betegnes som helstøbte inden for storfilmen: William Wylers *Ben-Hur*, Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* og Ridley Scotts *Gladiator*.

William Wylers *Ben-Hur* (1959) er det mest fremtrædende eksempel på en romerfilm hvor historien om Jesus bygges ind, men uden at det har betydning for historien før til sidst (da de gode skal kureres for spedalskhed). Forlægget, Lew Wallaces *Ben-Hur* (der også lå til grund for Fred Niblos udgave fra 1925), kan bedst ses som et af forsøgene på at give den tidlige kristendom en historisk grund ved at sætte den ind i en romersk samtid. Ben-Hur skildrer en jødisk adelsfamilie der bliver falsk anklaget for forsøg på at komme den romerske statholder til livs da denne rider ind i Jerusalem. Mens moderen og datteren henslæber et liv i fængslet og bliver spedalske, bliver sønnen, Ben-Hur, spillet af Charlton Heston, slave på galajerne hvor han synes sikker på at dø. Ved et tilfælde redder han en romersk tribunal, bliver adopteret og kan som romer vende hjem til et opgør med den kommandant der i Jerusalem mod bedre vidende dømte ham og familien skyldige,

Sophia Loren og Alec Guiness som Lucilla og Marcus Aurelius i Anthony Manns *Romerrigets fald* (1964)

Messala. Det spektakulære højdepunkt er som i Niblos version løbet med stridsvogne.

I titelrollen fremstår Charlton Heston som indædt, men martret – i konstant sorg og vrede over den uretfærdige skæbne familien har lidt. Hestons store krop, høje pande og kindben er sammen med den lange næse med til at give ham et forfinet præg, og netop disse kropslige kvaliteter spiller filmen på. Da Ben-Hur umiddelbart efter væddeløbet er blevet kaldt ind til den dødeligt sårede Messala, spillet af Stephen Boyd, spiller Heston først rollen som afklaret omkring tabet af familien. Lige indtil det øjeblik, da Boyd hæst og ondt udbryder: "De er ikke døde!" Heston kræver svar på hvor søsteren og moderen er, og Messala – en tidligere barndomsven – kan triumferende fortælle hvor han skal kigge: "De spedalskes Dal!" Hestons store ranglede krop farer sammen, hovedet bøjer sig som i fysisk smerte af piskeslag. Wyler skildrer reaktionen i modlys, så effekten af hans mørke front bliver endnu større, hans bøjen sig frem i bar overkrop endnu mere dramatisk. Wyler er om nogen en mester i brugen af bredformatet uden at behøve at klippe til reaktionerne, og når han endelig klipper, er det med særlig stor virkning. Klippet til nærbillede på Ben-Hurs reaktion da Ester (Haya Harareet) beskylder ham for at være blevet som Messala, er så abrupt at det i sig selv bliver et vigtigt øjeblik.

Historien der gengives, er i det store hele den samme i Anthony Manns og Ridley Scotts film. Kort fortalt: Marcus Aurelius fører, trods sit svagelige helbred, krig i Germanien, og har udset sig en af sine generaler til at følge efter sig som kejser. Det skuffer i første omgang sønnen Commodus, men det bliver ham der trods faderens ønske bliver udråbt til ny kejser. Generalen enten har (*The Fall of the Roman Empire*) eller har haft (*Gladiator*) en affære med Commodus' søster, Lucilla. Commodus får i generalen sin værste modstander, og det afgørende slag, udkæmpet som tvekamp i Colloseums arena, bliver kejser Commodus' død.

I *The Fall of the Roman Empire* hedder generalen for legionerne i nord Livius (Stephen Boyd fra *Ben-Hur*), og han og Commodus (Christopher Plummer) er gamle venner, nærmest brødre, og det er kun forskellige opfattelser af hvilken politik der skal føres i forhold til de erobrede provinser der ender med at gøre de to til modstandere. Commodus er i Anthony Manns film uden skyld i eller viden om mordet på faderen (Alec Guinness), idet det er officerer der planlægger og gennemfører det. Livius og Lucilla (Sophia Loren), er forelsket i hinanden, men Lucilla må gifte sig med en armensk konge i et forsøg på at sikre freden i den østlige del af Romerriget. Mens Livius sikrer grænsen mod de vilde barbarer i nord, nyder Commodus sit liv i luksus i Rom. Han føler imidlertid sin stilling truet da

Livius foreslår en række reformer i den hensigt at holde sammen på riget, og Commodus tilbyder at søsteren, Lucilla, kan få lov at opgive sit første ægteskab i bytte for at Livius opgiver sine reformplaner." Lucilla vil hellere ofre sin personlige lykke for en bedre verden, og først da Livius har slået kejser Commodus ihjel i en tvekamp, kan de to elskende forlade Rom for at skabe deres egen lille verden.

The Fall of the Roman Empire har en betagende slutning hvor Livius og Commodus kæmper en tvekamp i sandet i det menneskетomme Colosseum, kun med den anonyme, kejserlige livgarde rundt om dem i en kreds, mens der festes i Roms gader. Mange af filmens valg, også det øde og golde landskab langs den nordlige grænse som danner baggrund i starten, er med til at øge indtrykket af et eksistentielt tema, af personer i en fastfrossen tid. Men tvekampen i Colosseum er filmens, og måske endog alle romerfilms højdepunkt. Man hører kun metallyden af sværd mod sværd, resten er tavshed. Man ser dem i det tørre sand, og det er som står tiden stille. Anthony Mann demonstrerer hvad han især har mestret i westerns: at forstørre et enkelt træk ved en situation så det opnår en form for selvstændighed. En eksistentiel dimension trækkes frem af kampen uden at det på nogen måde føles påtvunget.

I *Gladiator* gøres ingen forsøg på at hænge intrigen op på den historiske, politisk ustabile situation. De historiske grunde som Anthony Manns film forsøger at indarbejde, presset på de ydre grænser og behovet for øgede skatter, er ikke det der driver handlingen i *Gladiator* frem. Det eneste der driver hovedpersonen er i lighed med Ben-Hur ønsket om hævn. Da generalen, her Maximus (Russell Crowe), ikke vil anerkende Commodus (Joaquin Phoenix) som ny kejser, befaler Commodus sin general dræbt og hans familie udslettet. Maximus undslipper, men kommer hjem til Spanien og finder sin gård brændt, barnet og hustruen myrdet. I sin svækkede tilstand tages han som slave og sendes i arenaen som gladiator, men resten af filmen lever han alene for at få hævn over Commodus – og længes efter at dø så han kan blive forenet med sin familie i dødsriget.

Af denne hævnhistorie følger at der ikke som i Anthony Manns film er plads til kærlighed for Lucilla – der i Connie Nielsens fremstilling hverken mangler kødelighed eller intellekt. Faktisk lader hun ikke Sophia Loren noget efter i den retning. Joaquin Phoenix' Commodus er i forhold til Christopher Plummers et monster af en anden verden, en narcissist der giver sig sine lyster og behov fuldstændig i vold. Da han kvæler sin far, spillet af Richard Harris, har han lige grædt over manglen på faderkærlighed, så vi er rørt til tårer. Overrumplede opdager vi at hensigten ikke var at få renset luften – da faderen kæmper for at komme ud af hans

Joaquin Phoenix og Connie Nielsen som Commodus og hans søster i *Gladiator*.

bogstaveligt talt kvælende favntag. Denne blanding af følsomhed og grusomhed kombineres rask væk med det brutale og ondskabsfulde som da han truer med at tage sin nevøs liv, hvis ikke Lucilla røber sine planer. Også glæden ved slagterierne i arenaen kommer tydeligt frem: da det går blodigst for sig i arenaen, klippes der et kort øjeblik til Commodus der har tungen ud af halsen af lutter lyst ved synet. Phoenix' kejser minder lidt om Jay Robinsons ærekære og nærtagende Caligula i *The Robe*, uden at virke affekteret, men her følger vi figuren og hans magtudøvelse så tæt på, at personlighedstræk der ellers kunne tjene til at karikere figuren kommer til at virke skræmmende. Vi er langt fra Christopher Plummers umodne legebarn.

Russell Crowes Maximus stikker også ud fra flertallet af helte i romerfilm, blandt andet ved at han ikke er romer, men spanier. Et andet træk er at han er bonde, og han knyttes yderligere til jorden ved at han før hver kamp smører sine hænder med jord. Det er de nære ting der udgør Maximus' verden og som han forsøger at koncentrere sig om. Især er det spillet der gør Maximus påfaldende: det er som Russell Crowe i mange situationer er ved at koge over, men hver gang vinder selvbeherskelsen. Et indtryk der må have krævet ikke så lidt koncentration for Crowe. Crowe benytter i udpræget grad samme naturlistiske spillestil som Douglas, og ligesom Douglas i *Spartacus* er Crowe afhængig af kontrasten til en ekspressiv modspiller for at tilbageholdelsen og selvbeherskelsen ikke bliver påfaldende.

Man fornemmer, at Ridley Scott har lånt fra asiatiske kampfilm i sin håndtering af Maximus' ekvilibristiske evner med et sværd. Da Lucilla og Maximux mødes første gang i filmen, ser vi dem netop i en dialog, med kameraet skiftevis bag den enes og den andens skulder (krydsindstillinger). I kraft af at en blød skygge, tilsyneladende fra teltet, rammer Lucilla i ansigtet, så virker det hver gang som om hun rykker en lille smule nærmere Maximus når kameraet cirkler ind mod hans skulder. Omvendt rammes han af et stærkt sollys i ansigtet, som står hun mindre tæt på. Hendes tilnærmelse og hans afvisning understreges på den måde.

Det var hverken en general ved navn Livius eller Maximus der tog livet af Commodus. Historikere mener at vide at det var hans elskerinde, Marcia, der sammen med chefen for livgarden arrangerede at en massør (i følge én af de antikke kilder) kvalte Commodus. De stod for tur næste gang det var tid til udrensning, i følge en tilfældigt fundet tavle (Davidson, 11). Et af de træk som Gladiator får frem hos den historiske Commodus, er at han var selvoptaget og iscenesættende ud over det sædvanlige. Han forsøgte at skabe et billede af sig selv som Hercules ved at slagte dyr i massevis i Colosseum, iklædt dyreskind. Således skulle han ifølge øjenvidnet Dio engang have taget livet af fire flodheste, og en anden gang skulle han have brilleret med at aflive en giraf med venstre hånd. En anden kilde peger på at han skød hovedet af utallige strudse vha. en særlig pil – til stor begejstring hos publikum da strudsene fortsatte deres løb uden hovede (cit. in Quinn). I *Gladiator* ser man giraffer i gladiatorlejren, men selv de glubske løver der angriber vores helt nøjes med at blive skræmt. Tiden synes at være løbet fra massakrer af dyr.

Selvbeherskelse hos Maximus er fuldt ud motiveret i sammenhængen; han forsøger at kontrollere sine følelser, mens de

hele tiden koger. En særlig filosofi går ud på at bevare kontrollen over sine følelser, stoicismen, i det hele taget at bevare kontrollen over det man kan beherske. Filosofien bag denne tanke blev udarbejdet første gang af romerske filosoffer, blandt andre Seneca, Marcus Aurelius og Epiktetos. I sidstnævntes Håndbog (år 100), lægges vægten på "adskillelsen mellem det, der er i vores magt, og som derfor kommer os ved, og det, der ikke er i vores magt og derfor ikke kommer os ved." (cit in Lund m.fl., s. 107) Til det sidste hører de ydre kår, til det første følelser og beslutninger. En anden historisk parallel er at Lucilla faktisk skal have forsøgt sig med et komplot mod broren (se Quinn, n34).

Historiske films værdi. I vurderingen af kunst er det ikke ualmindeligt at vælge et instrumentalistisk standpunkt hvor værdien af en film afhænger af hvad den potentielt kan tilbyde én. Det indebærer blandt andet: følelser i forhold til personerne og historiens udfald, fornemmelse af helstøbthed og mangfoldighed i udtrykket, af teknisk beherskelse, af moralsk og psykologisk kompleksitet hos personerne, af relevans i forhold til samfundet og livet generelt. Hvis man følger en instrumentalistisk opfattelse, er det i sig selv værdifuldt at de romerske film øger vores bevidsthed om en historisk periode. Ikke sådan at forstå at det er grunden til at vi ser dem, og vi ville næppe heller give køb på fornemmelsen af helstøbthed eller indlevelse i personerne for at blive des mere oplyste. Men det er en værdifuld bivirkning.

Den historiske films værdi afhænger blandt andet af hvor godt den formår at bibringe os et indtryk af en periode. Når *Gladiator* lader giraffer blive behandlet på samme måde som gladiatorer og af de samme mennesker, så behøver man ikke at betragte det som en hilsen til den indforståede Commodus-kender. Tilskueren bibringes et indtryk som det måske er muligt at benytte i en anden romerfilm; vi vil i givet fald ikke overraskes over at giraffer benyttes som led i den almindelige underholdning af folket. Den historiske film udnytter at vi trækker information fra erindringen, fra det vi ved eller har erfaret, ofte uden at være bevidste om den præcise kilde, men det er netop medvirkende til at gøre den værdifuld.

Et eksempel er skildringen i *Gladiator* af hvordan Marcus Aurelius efterfølges som kejser af sin søn, Commodus. Umiddelbart forventer vi, at en søn efterfølger sin far på en sådan post, og vi forstår Com modus' skuffelse da det pludselig ikke mere er faderens hensigt. Men i samtiden ville Commodus ikke kunnet have forventet at efterfølge sin far på grund af sin fødsel. De foregående kejsere i knapt hundrede år var blevet udpeget i kraft af deres fortjenester, ikke fødsel. Når tilskueren især motiverer ønsket og kravet hos Commodus ved at trække på arvefølgeskemaet, er det i første omgang udtryk for, at vi trækker på kendskab til nutidens monarki og forventninger om arvefølge. Men i Commodus' tilfælde leder skemaet os hen til en forventning, der stemmer overens med historiske kendsgerninger. Commodus var i en ung alder blevet indsat som medregent, en co-augustus. Frem for at gøre et sort nummer ud af at forklare denne særlige situation, udnytter filmen uden videre arvefølgeskemaet og vi undrer os ikke over, at Commodus efterfølger Aurelius uden f.eks. senatets godkendelse. Kilden til vores forventninger, den baggrundsviden vi trækker på, når vi former bestemte forventninger til filmens hand-

Connie Nielsen og Russell Crowe i *Gladiator*.

ling, er ikke altid opdelt i forskellige 'kasser' med mærkater som nutid og datid.

En anden værdi af hele gruppen af romerske film er det som de udtrykker om samtidens interesse for Rom. Selv om filmene og de kunstneriske fremstillinger kommer i bølger, så vidner de om en vedvarende interesse for den romerske verden som har varet i nu to århundreder. Maria Wyke beskriver i sin *Projecting the Past* hvordan Robert Montgomery Birds skuespil *Spartacus* (1831) var en overvældende succes der blev spillet på de amerikanske scener i over 70 år (s. 59). Det er den samme interesse som manifesterer sig i de senere historiske romaner og i nogen grad i 1900-tallets mange film. Wyke placerer Birds *Spartacus* i en samtid, der var stærkt optaget af opbygningen af et ordnet samfund, og den romerske republik har kunnet tjene som forbillede. Således blev George Washington, USAs første præsident gengivet som en tænksom, men handlekraftig romer på en statue fra 1815, iført romersk militæruniform og siddende med en tavle (in Wyke, s. 16). I arkitekturen er regeringsbygninger i Washington udtryk for samme interesse i et forbillede som vi herhjemme møder i Københavns Domhus

Det er fristende at udlede en historisk pointe af det forhold, at to af de bedst sælgende film det år de kom frem, har en arbejder og en bonde i hovedrollen. At grunden til at hhv. *Spartacus* (1960) og *Gladiator* (2000) i højere grad taler til det store publikum end f.eks. *The Fall of the Roman Empire*, er at de har den jævne mand, en mand af folket i centrum. De føles mere moderne end de film der har kejsere og adelige i hovedroller – de sidstnævnte kan i dag let føles som overtydelige forsøg på at imponere tilskueren med ydre pragt. Der er som vi så med *Ben-Hur* og *The Fall of the Roman Empire* ikke nødvendigvis tale om en ringe kunstnerisk udførsel i film med de adelige i centrum. Den moderne helt i efterkrigstidens amerikanske film er en mand af folket og skal ikke forsøge at imponere os med fine kostumer og titler. Tilsvarende kan man muligvis finde samme type helt i mange af Poul Reichhardts roller herhjemme.

Før man slutter at indtrykket af samtidighed hos Kirk Douglas' og Russell Crowes figurer skyldes ændringer i publikums smag, er det værd at overveje hvilke muligheder denne type helt giver uafhængigt af den historiske udvikling.

Referencer til socialt beskedne kår og kontrasterne til overklassens udtryk, i *Spartacus* ved Olivier, i *Gladiator* en overfølsom Phoenix, er med til at motivere det naturalistiske spil hvor følelser i kog tilbageholdes. Som en bivirkning af tilbageholdelsen virker figuren sympatisk og ikketeatralsk, og det er denne effekt der i første omgang er vigtig. En dramaturgisk mulighed af denne type helt er sympatien for en underdog. Vi holder med Spartacus

og Maximus i et samfund, hvor der i særlig høj grad ikke er lige muligheder for alle. Det er kejserens magt til på forhånd at såre Maximus i Gladiator, mens han er lænket og ikke kan forsvare sig, der er så oprørende – og grunden til at vi glædes da han dræbes. For denne type forklaring taler også at både Spartacus og Maximus tegnes som generaler der beundres af deres mænd, men at deres klassemæssige tilhørsforhold gør det klart at det er en position, de har gjort sig fortjent til.

De romerske films værdi ligger først og fremmest i den oplevelse, de kan tilbyde os. Jeg har lagt vægt på den oplevelse der tilbydes os i storfilmen, men en anden vigtig filmtype er komedien. En af episoderne i Buster Keatons *Three Ages* (1923, *Kærlighedens komedie*) udspiller sig i Rom, hvor Keaton med et kobbel slædehunde pludselig ender op i et væddeløb i en ring der hedder Ben-Hur. Buster Keaton har senere en cameo-rolle i Richard Lesters *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966, *Der skete noget skægt på vejen til Forum*), en fornøjelig forvekslingskomedie med forlæg i en musical. Buster Keaton spiller Erroneous der har været ude at rejse, men nu må lokkes afsted igen, en tur rundt om de syv høje, idet hans hus er fyldt med et harem.

En anden vigtig filmtype er de såkaldte peplums, hurtigt producerede romerfilm der fik deres tilnavn på grund af skørterne der blev båret. Man rammer tonen hvis man taler om spaghetti-romerfilm. En af de film der ville kunne sættes i den kategori, om ikke andet så fordi Sergio Leone er på manuskriptet, er Enzo Merolle/Guidi Brignones *Nel segno di Roma* (1958, I gladiatorens tegn). Anita Ekberg spiller den oprørske, syriske dronning Zenobia, en historisk skikkelse som er mindre kendt end Cleopatra, men var lige så magtfuld. Zenobia planlægger et oprør mod de skatteopkrævende romere og tager på et tidspunkt en romer til fange som hun forsøger at gøre forelsket i sig. Den kødfulde og nedringede Zenobia ender med at tabe slaget om den syriske hovedstad, men får lov at beholde sin romer.

En tredje type er de europæiske kunstfilm hvor romerriget ikke benyttes pga. de politiske intriger og magtkampe i Rom. Således skildrer Derek Jarman i sin *Sebastiane* (1976) livet som romersk legionær i en barak ude i ørkenen; især soldaternes driftsliv der er vendt mod hinanden. Historien skildrer forskellige episoder med Sebastians (Leonard Treviglio) afvisning af sin forelskede chefs tilnærmelser som det gennemgående tema. Filmen er traditionelt blevet set som udtryk for Jarmans beskæftigelse med homoseksualitet, og at den historiske værdi ikke skal tages alt for tungt understreges af at drengene på et tidspunkt kaster frisbee (i plastic) til hinanden. Men der tales latin og benyttes ord og vendinger fra tiden, så det er primært fordi vores forventninger til en romerfilm går i en anden retning, nemlig storbyen Rom, at vi skuffes. På samme måde kan man se Federico Fellinis *Fellini Satyricon* (1969) som et forsøg på at forholde sig historisk til Petronius' fortælling fra cirka 50, *Satyricon*. Filmens handling, optaget udelukkende i studiet, kan bedst karakteriseres som en surrealistisk springen i tid og rum med to unge romere som gennemgående i de forskellige episoder, mange med religiøse undertoner. Fellini har udtalt at en nytænkning af formen skal til for at befri romernes verden for den støvede og skolede tilgang; ved at fremstille en trancelignende verden kan man få

åbnet øjnene for en ny romerverden (cit. in Wyke, 192).

Spørgsmålet er så blot om en ny romerverden er det vi ønsker og hvilken værdi, der skulle være i det, i forhold til den traditionelle fremstilling med en intrige med kejsere, krige, senatet og Colosseum. I hvert fald er der ikke blevet fulgt op på forsøget på en alternativ tilnærmelse til romerriget. I Jean-Marie Straub og Danièle Huillets *Geschichtsunterricht* (1972) gøres et forsøg på en materialistisk historieformidling. I en form for interviews med Cæsar og nogle af hans samtidige fortælles der om handel, politik og sociale forhold på den tid, med den interviewede siddende på en moderne parkbænk. Forsøget på at undgå at forskønne og gøre underholdende er fastholdt helt ud til den indledende køretur med en bil gennem byen, i alt ottte minutter uden at der sker noget.

Man kan ikke på forhånd slutte at den historiske værdi af de europæiske, alternative romerfilm er større eller mindre. Det kræver, at man sætter vurderingen ind i en sammenhæng, ser på hvad vi i forvejen ved og hvilke egenskaber af den romerske verden der har størst formidling behov. Men man kan sige at det ikke er det vi forventer os af en romerfilm, og man kan sige at det ikke er den form der udnytter de dramatiske muligheder i romerriget bedst. Handlingen i *Sebastiane* kunne for så vidt lige så godt foregå på en anden tid – når der alligevel ikke er suset fra den romerske storhed, så er denne verden pludselig mindre interessant. Det gælder for så vidt også *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, at den lige så godt kunne udspille sig blandt andre typer af borgerskab end det romerske, men her udnyttes fjernheden i tid til at give den romantiske komedie et nyt præg. Men nogen storfilm er det ikke. Netop præget af storhed gennem væddeløbet og misbruget af enorm magt, gør at *Ben-Hur* føles mere central i genren selv om den overvejende foregår uden for Rom. Der er ikke en essens i genren; der er snarere en lang række træk som film kan udnytte nogle af og som gør at den føles som en romerfilm.

De underholdende værdier af BBCs tv-serie *I, Claudius* (1976, *Jeg, Claudius*) måske have en plads. Der er tale om en filmatisering af Robert Graves' roman af samme titel, med Derek Jacobi som den gennemgående fortæller der præsenterer os for de første kejsere: Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius og Nero, slægten af kejsere med aner tilbage til Julius Cæsar. Historikere peger på, at Graves' fremstilling har fået en halten, stammen og savlen korrekt hos Claudius, men at billedet af en grundlæggende god og velmenende kejser er forskønnet (se Fagan). Det er sandsynligt at han havde en finger med i planlægningen af mordet på Caligula, og han greb ofte ind i juridiske sager uden om domstolene, og henrettelsen af den utro hustru Messalina passer ligesom valget af Nero som efterfølger heller ikke på billedet af en intellektuel. Men det gør mindre i forhold til den fornøjelse det er at følge især Derek Jacobi. Hans indtrædelsestale (i den sidste fjerdedel) hvor han foran senatet skal forsvare at han ved et tilfælde er blevet kejser er på højde med den tidligere omtalte af Marlon Brando. Der er ganske vist tale om tv-teater, med en dårlig finish på billed- og lydsiden, men det politiske rænkespils nuancer kommer her bedre frem end i nogle af spillefilmene.

En handling der udspiller sig med romerriget som baggrund, tillader brugen af en række dramatiske elementer. Disse

kan findes andre steder end i romerriget, men den romerske verden adskiller sig dels fra den type fortid som er knyttet til den nationale selvforståelse. Romerriget føles som en universel kulturarv (selv om den er specifik vestlig). Dels adskiller den sig fra den græske oldtidsverden ved at dens regler, magtstrukturer og aktører føles så bekendte. Det er tydeligt når det er den græske verden som i Robert Rossens *Alexander the Great* (1956, *Alexander den Store*), der en sjælden gang gengives. Her er ikke på samme måde kendte personer og institutioner (kejseren, senatet, Colosseum), som vi kan forme vores forventninger til handlingen i forhold til. Som Derek Elley har noteret sig, så er det historiske Grækenland enten sjældent gengivet eller som i Spartas tilfælde, gengivet som minudgave af Rom (s. 69). Den romerske verden er på en gang tæt på og langt fra – og derfor tilbyder den filmskaberne rige muligheder, bedst udnyttet i storfilmens form.

Litteraturliste

Davidson, James. "What Happened to the Giraffes?" Times Literary Supplement, 12. Maj, 2000, pp. 11-12.

Elley, Derek: *The Epic Film. Myth and History, Cinema and Society*. London: Routledge & Kegan Paul 1984.

Fagan, Garrett G., "Claudius (A.D. 41-54)", www.roman-emperors.org. 2000.

Fagan, Garrett G., "Gaius (Caligula) (A.D. 37-41)", www.roman-emperors.org. 2000.

Felperin, Leslie, "Gladiator", Sight and Sound, juni (2000).

Grant, Michael, "Julius Caesar", *Past Imperfect. History According to the Movies* (Carnes, Mark C., red.), pp. 44-47. New York: H. Holt and Co. 1996.

Gray, Brandon, "Top Grossing Pictures 2000 Worldwide", www.boxofficemojo.com. 2000.

Harris, W.V., "Spartacus", *Past Imperfect: History According to the Movies* (Carnes, Mark C., red.), pp. 40-43. New York: H. Holt and Co. 1996.

Lund, Erik, Mogens Pihl & Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie*. 30. oplag. København: Gyldendal 1987.

Mayer, David, "Introduction", *Playing Out the Empire. 'Ben Hur' and other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology* (Mayer, David, red.), pp. 1-20. Oxford: Clarendon Press 1994.

Mayer, David, red.: *Playing Out the Empire: 'Ben Hur' and other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*. Oxford: Clarendon Press 1994.

Quinn, Dennis, "Commodus (A.D. 180-92)", www.roman-emperors.org. 2000.

Solomon, Jon: *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick, N.J.: A.S. Barnes 1978.

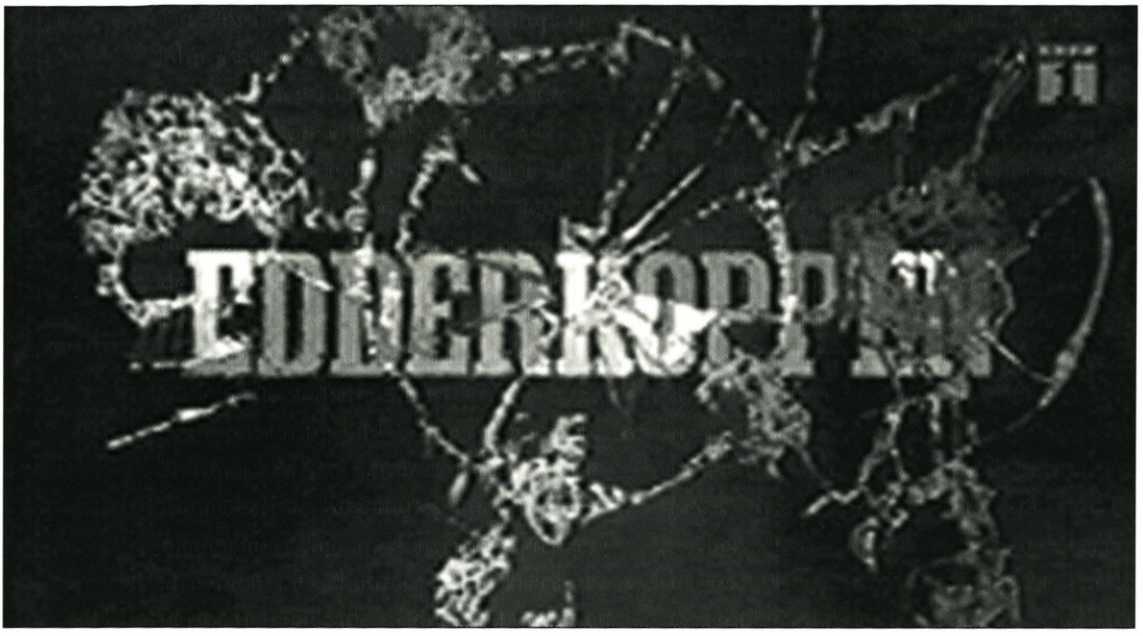
Sørensen, Nils Arne, "Historien på det hvide lærred", Den jyske Historiker, December-ekstranummer (1996), pp. 4-12.

Thompson, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.

Vedel, Valdemar: *Helteliv. En studie over Heltedigtningens Grundtræk*. København: Nordisk Forlag 1903.

Wyke, Maria: *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*. New York & London: Routledge 1997.

Ørsted, Peter: *Romerne. Dagligliv i det romerske imperium*, 4. udg. København: Gyldendal 1999.



Hjalmar eller Hasselstrøm?

Myte og realitet i DRs *Edderkoppen*

Af Palle Schantz Lauridsen

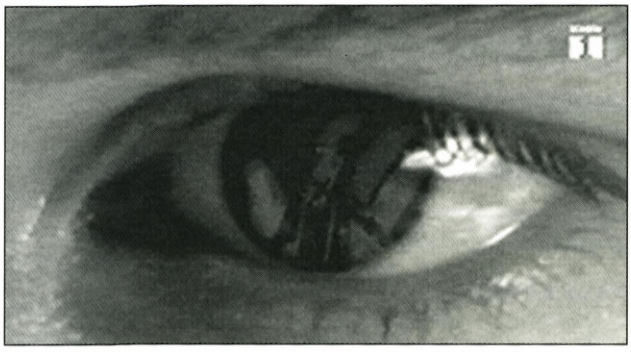
"Visse karakterer og begivenheder i Edderkoppen er inspireret af historiske personer og begivenheder, men det er vigtigt at understrege, at historien er fiktion og at personerne, som de forekommer i serien, er opdigtede."

Sådan stod der i slutteksterne til alle seks afsnit af tv-serien *Edderkoppen*, der blev vist på DR 1 i foråret 2000. Ikke den sædvanlige besværgelse om, at det hele er fiktion, og at enhver lighed med levende eller afdøde personer er tilfældig. Teksten, der forklarede forholdet mellem karakterer og begivenheder i fiktionen på den ene side og historiske personer og begivenheder på den anden, var tydeligvis skrevet til formålet. Og den gav egentlig en ganske dækkende beskrivelse af lige netop *Edderkoppen*: "historien er fiktion" blev det pointeret, og om personerne hed det, at de "som de forekommer i serien, var opdigtede."

Jeg skal her undersøge *Edderkoppens* forhold til historien. Først til den del af danmarkshistorien, den forholdt sig til. Og derefter på værk- og institutionsplan til den tv- og filmhistorie, den i ligeså høj grad spillede op imod og fungerede i. På den måde er det hensigten at give en bred fremstilling af Edderkoppens historie som myte og som realitet.

Cigaretter eller cigarer? Trods sluttekster-nes påstand om, at historien var fiktion og personerne opdigtede, var det ikke desto mindre en gennemgående del af den kritik, der blev rejst mod serien, at den fuskede med historien om de begivenheder, der er blevet kaldt danmarkshistoriens største kriminalsag. Dybest set gik kritikken på, at *Edderkoppen* ikke var tro overfor materialhistoriske forhold. Således klandrede Ib Spang Olsen i Berlingske Tidende (8.4.2000) serien for dens mange hatte, ligesom han - og andre, der huskede avisen Socialdemokratens redaktion, som den så ud for 50 år siden - korreksede filmholdet for at give et fejlagtigt billede af arbejdsforholdene dér: journalisterne sad i "små, tilrøgede enkeltværelser langs gangen" og ikke i et stort kontorlandskab af et newsroom, sådan som vi har lært dem at kende fra amerikanske film af typen *All the President's Men*. At en læserbrevsskribent opfattede den intense rygning i serien som et udtryk for "produktplacering" (Politiken, 20.4.2000) er i denne forbindelse mindre interessant, men nævnes skal det dog, at selvom Spang Olsen fandt seriens tobakskvantum passende, måtte han notere, at dens personer røg noget forkert: journalister i Danmark omkring 1950 røg pibe eller cigarer, fortalte han. Han anførte yderligere, at der på Socialdemokraten dengang for 50 år siden var meget få kvinder på redaktionen - og ingen af dem havde ledende stillinger, så seriens kvindelige redaktionssekretær var en anakronisme. Udover altså at kritisere seriens "manglende autenticitet" (Henrik Jensen, Kristeligt Dagblad 25.4.2000) rettede de kritiske røster sig også mod de fiktive elementer. Én kaldte således personerne for "platte påstande fra actionfilmens tøjhus" (Johan Garde, Information 5.5.2000: 11), og også fyordet "tegneseriens skabelonunivers" blev i dén forbindelse lanceret i debatten (Henrik Jensen, Kristeligt Dagblad 25.4.2000).

Nogle drog i felten til seriens forsvar. I forbindelse med seriens forhold til historien skrev Kristen Bjørnkjær (Bjørk) i Informations bagsideleder (29.-30.5.2000), at folkene bag serien "ikke har villet vise os Hasselstrøm-sagen, men myten om den. Det er den, de har 'filmatiseret'." Denne tolkning ville seriens manuskriptforfatter, Lars Kjeldsgaard, uden tvivl skrive under på. Allerede i slutningen af oktober 1998 insisterede han - i de første presseomtaler af projektet - nemlig på, at personerne var gjort af et mytologisk stof, som han tillod sig at forholde sig frit til (Politiken, 27.10.2000). Til det mytologiske stof hørte den filmhistorie, der af folkene bag serien fra første færd blev nævnt som en vigtig inspirationskilde. De nævnte gentagne gange Roman Polanskis *Chinatown* (1974) og Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi (1972, 1974, 1990) som væsentlige forbilleder - sidstnævnte angiveligt inddraget på initiativ af DRs daværende dramachef, Rumle Hammerich (Politiken 27.10.1998). Og instruktøren, Ole Christian Madsen, mente - i sine "Noter fra instruktøren" på DROnline (www.dr.dk/edderkoppen/instruktor.htm) - at hvis de moderne, amerikanske gangsterforfattere James Ellroy (f.eks. *L.A. Confidential*) eller Elmore Leonard (f.eks. *Get Shorty*) havde været danske, ville de have skrevet om Danmark omkring 1950. Seriens komponist, Søren Hyldgaard, sagde ordet, da han i en beskrivelse af sin musik sagde: "Musikken er som filmen. Det er film noir stemninger - med natten, regnvåde gader og suspekte typer" (Jyllandsposten, 28.3.2000). Det havde han ret i, hvad også anmelderne straks kunne se.



Edderkoppens 'private eye'-karakter fremgik af den gennemgående introsekvens, der bl.a.indeholdt dette ultra close-up på hovedpersonens øje.

Debatten skilte altså to grupper ud. Lad os kalde dem, der syntes, *Edderkoppen* gav et forkert billede af perioden, for historiomaner. De fandtes væsentligst på modtagerside, og deres læsning af serien kan karakteriseres som realistisk. For dem var Edderkoppen identisk med virkelighedens Svend Aage Hasselstrøm. På den anden side fandtes der - såvel på produktions- som på modtagersiden – mytomaner, der ikke kerede sig så meget om, hvorvidt historien var sand, men som glædedes over, at den var medrivende og flot. Deres læsning kunne vi kalde formalistisk, og deres Edderkop hed Svend Aage Hjalmar – eller måske Zemich, for det var denne 100% opdigtede figur, der var den egentlige bagmand i serien. Og han henviste tilmed til, at han blot var en lille brik: "Der er altid én til", som han sagde i seriens sidste afsnit.

Inden jeg vender tilbage til diskussionen om forholdet mellem virkelighed og fiktion i *Edderkoppen*, mellem Hasselstrøm og Hjalmar, er det imidlertid på sin plads kort at resumere nogle facts om serien.

Baggrunden. *Edderkoppens* seks afsnit varede hver en time. De blev udsendt på DR1, søndage fra kl. 20 til 21 i perioden 26. marts til 30. april 2000. Seertallene var gode, i gennemsnit knap 1.2 millioner, og mellem 55 og 60% af dem, der så tv på det tidspunkt, fulgte med i *Edderkoppen*, som de vurderede til mellem 4,1 og 4,3 på en skala fra 1 til 5. I føljetonens format og i en stærkt ekspressiv billedstil udspillede serien sig i den københavnske underverden omkring årsskiftet 1949-1950. Her forsøgte hovedpersonen, den unge, idealistiske journalist Bjarne Madsen (Jakob Cedergren) i et ikke gnidningsfrit parløb med sin ældre kollega, H.C. Vissing (Bent Mejding), at afsløre først det kriminelle miljøs lyssky gerninger og siden de tætte forbindelser mellem forbryderne på den ene side og lovens håndhævere på den anden. Især den farverige levemand, autoforhandleren Svend Aage Hjalmar (Bjarne Henriksen) tiltrak sig deres opmærksomhed. Han sad på den københavnske underverden og lod gerne politifolk få del i gevinsterne fra sin sortbørsvirksomhed – mod visse gentjenester naturligvis. Efterhånden som serien skred frem, dukkede navnet Zemich imidlertid stadigt oftere op. Zemich viste sig i sidste afsnit at være identisk med den socialdemokratiske direktør Georg Vanbjerg (Flemming Enevold), der som modstandsmand i krigens sidste dage var kommet i besiddelse af et parti tysk guld til en værdi af 200 millioner kr. Det var det, hans tidligere medsammensvorne forsøgte at få fat i i seriens løb – med fatale følger for dem: en efter en blev de ryddet af vejen, for Vanbjerg, der havde tætte forbindelser til regeringens top, ville ikke sprede den anselige formue, men bruge guldet i "en højere sags tjeneste". Det skulle tjene til at kickstarte det kommende velfærdssam-

fund med. Den udadtil venlige, men indadtil kyniske Vanbjerg havde fra første færd brugt Bjarne Madsen i sit spil. Parallelt med den journalistiske private eye fortælling var Edderkoppen et melodrama om Bjarnes umulige kærlighed til politidirektør Gordans (Peter Steen) datter Lisbeth (Stine Stengade), en fortælling om forholdet mellem midaldrende forældre og deres voksne børn og en historie om det gamle Danmarks forandring mod efterkrigstidens tiltagende internationalisering og amerikanisering, repræsenteret ved især Bjarnes bror, Ole (Lars Mikkelsen), der kom hjem fra New York og uden held forsøgte at åbne en rigtig jazzklub i København. Serien sluttede med, at Bjarne Madsen aldrig fik trykt historiens rigtige sammenhæng, hvorefter han desillusioneret og berøvet sit livs kærlighed så sig forfremmet til kriminalredaktør med arbejde som livets eneste indhold.

DR varmede kraftigt op under serien, der havde kostet omkring 40 millioner, og som var en slags fødselsdagsgave fra institutionen, der fyldte 75 år 1. april: dels med den kraftigste forannoncering nogensinde, dels med genudsendelsen af Poul Martinsens timelange dokumentarprogram *Edderkopaffæren* (1968), der blev sendt i ugen op til premieren, og som bl.a. rummede nogle herlige interviewsekvenser med den 'rigtige' Edderkop, Svend Hasselstrøm. Dertil kom et detaljeret website på DROnline, hvor man kunne læse om (og se/høre) historien, skuespillerne, folkene bag m.m., et program om optagelserne, *I edderkoppens skygge*, der blev sendt et par dage efter seriens afslutning, hvortil kommer, at udsendelsen af film som Johan Jacobsens *Soldaten og Jenny* (1947), som serien direkte citerede fra, også må siges at høre til feltet omkring *Edderkoppen*. Dagbladene fulgte op med foromtaler, interviews og - selvfølgelig - anmeldelser, og forlagsbranchen var også med. Der var genudgivelser af såvel journalisten Anders B. Nørgaards *Københavns underverden* (1953), der til anledningen fik ny titel, nemlig *Edderkopaffæren*, som af Hans Scherfigs *Skorpionen* (1953) og Anders Bodelsens *Revision* fra 1985. Dertil kom to andre bøger, der begge - i større eller mindre grad af fiktiv bearbejdning - fortalte den oprindelige historie: Per Straarup Søndergaards *Edderkopsagen: danmarkshistoriens største kriminalsag* (1999) og Lars Rix' *Edderkoppen* (2000).

Ideen til at lave en tv-serie over virkelighedens Edderkopsag stammede fra Ebbe Kløvedal Reich. Manuskriptet var skrevet af Lars Kjeldsgaard med Lars K. Andersen som episodeforfatter af 2. og 3. afsnit. Ole Christian Madsen, der tidligere havde instrueret to afsnit af DRs *Taxa* og som spillefilmdebuterede med *Pizza King* i 1999, stod for instruktionen. Edderkopsagen havde tidligere tiltrukket sig fiktionsmagernes interesse. Således skrev Hans Scherfig, som nævnt, den satiriske nøgleroman *Skorpionen* på baggrund af samme hændelser. Denne roman, der oprindeligt havde været trykt som føljeton i det kommunistiske dagblad Land og Folk, dannede i 1979 baggrund for DRs første livtag med Edderkoppen. I Jens Okkings instruktion sendtes nemlig i september under titlen *Den otteøjede skorpion* et såkaldt "musik- og sangteater" i fire afsnit af 45-55 minutters varighed. Henning Christiansen havde skrevet musikken, der blev spillet af Radiounderholdningsorkesteret og Michala Petri; librettoen var af Peter Thorsboe og komponisten, og i rollerne sås og hørtes bl.a. Poul Reichhardt i rollen som Scherfigs hovedperson, lektor

Karelius. Serien, der i bedste paternalistiske DR-stil søgte at gøre opera folkelig, fik, som Kaare Schmidt skriver i *TV i 70'erne*, "en ublid modtagelse (hvorfor synger de hele tiden?)" (Schmidt 1981: 369). Hverken Scherfigs roman eller DRs 'folkeopera' synes dog at have haft den mindste indflydelse på *Edderkoppen*. Det havde derimod i en vis udstrækning Anders Bodelsens roman *Revision*, der i øvrigt var blevet til med baggrund i en synopsis til en tv-serie, Bodelsen nogle år tidligere havde lavet på opfordring fra DR. Bodelsens indflydelse på *Edderkoppen* fremgik også af det forhold, at han blev krediteret som en af seriens to såkaldte manuskonsulenter.

Historikerens vinkel. Vender vi herefter tilbage til diskussionen om forholdet mellem virkeligheden og fiktionen, kan man tage udgangspunkt i historikeren Rie Fridorfs analyse af tv-serien *Matador* (Fridorf 1993). *Matador* var - ligesom *Edderkoppen* og f.eks. *Bryggeren* - et forsøg på fra DRs side at give et bud på en fiktiv bearbejdning af danmarkshistorien. Det er muligvis tilfældigt, men under alle omstændigheder tankevækkende, at *Matador* - om end i fordragelighedens provinsielle tone - slutter i 1949, dvs. umiddelbart før *Edderkoppen* begynder. Fridorf gør opmærksom på, at det i historikerens arbejde med fiktioner giver god mening at skelne mellem forskellige historiske dimensioner, nemlig bl.a.

- en materialhistorisk
- en strukturhistorisk
- en begivenhedshistorisk og
- en mentalitetshistorisk

Den materialhistoriske dimension omhandler det univers af "rekvisitter, påklædning, frisurer, detaljer og helheder i in- og eksteriører" (Fridorf: 119), der vises frem i den enkelte audiovisuelle fiktion. Den strukturhistoriske dimension interesserer sig for at "vise, hvordan de forskellige fiktive personer kan aflæses som repræsentanter for forskellige sociale lag og politiske og kulturelle strømninger" (ibid.), mens den begivenhedshistoriske dimension "handler om, hvordan historiske personer og hændelser direkte eller indirekte inddrages i den fiktive fortælling" (ibid.) Endelig interesserer mentalitetshistorien sig for skildringen af holdninger og normer. Det er en pointe hos Fridorf, at *Matador* var stærkest i sin materialhistoriske dimension, at begivenhedshistorien også var væsentligt repræsenteret, mens strukturhistorien stod svagest og, at den mentalitetshistorisk vinklede sin danmarkshistorie efter det kulturradikale mellemlags interesse for f.eks. børneopdragelse og kvindefrigørelse. Herudover er det interessant, at Fridorf ikke skriver om *Matadors* form- og stilmæssige særtræk. Det skyldes formentlig dels hendes ønske om som historiker at analysere *Matador* som historieformidling, dels det forhold, at *Matador* ikke umiddelbart gjorde opmærksom hverken på sin stil, fortalt som den var i et usynligt, klassisk filmsprog, eller på sin dramaturgi. Serien var, som Ib Bondebjerg gør opmærksom på i sin analyse af den, "i høj grad præget af brugen af kontrast og krydsklipning mellem miljøer og af relativt lange, sammenhængende dramatiske konfliktbuer" (Bondebjerg 1993: 196).

Sammenligner man *Matador* med *Edderkoppen*, hvad der f.eks. var flere anmeldere, der gjorde, er der iøjnefaldende forskelle på, hvordan de to serier, der er produceret med omkring 20 års mellemrum og under vidt forskellige mediemæs-

sige omstændigheder, forholder sig til Fridorfs fire dimensioner. Og der er særligt påfaldende, at *Edderkoppen* i modsætning til *Matador* i høj grad påkaldte sig interesse på grund af sin stil. Dét vender jeg tilbage til.

Begivenhedshistorien. Ser vi først på begivenhedshistorien, tog *Edderkoppen* udgangspunkt i fire kriminalsager fra efterkrigstidens vareknappe omstillingssamfund. Den sammenhæng, den søgte at etablere mellem dem, blev i sin tid antydet af journalisten Anders B. Nørgaard, men aldrig bevist. Den tidsmæssigt første sag var mordet på Gestapo-guldhandleren Poul V. Meyer på Eremitagesletten i Dyrehaven i maj 1945. Han blev myrdet af en tandlæge ved navn Emmich, som gik for at være frihedskæmper, men som senere blev afsløret som tyskernes mand. Meyers guld spiller en central rolle i *Edderkoppen*, nedskydningen af ham ses gentagne gange i diverse udførelser i seriens løb, og hans morder - Emmich - leverede navneforlægget til seriens egentlige Edderkop, Zemich. Det var den ene sag. Den anden var det aldrig opklarede dobbeltmord på Peter Bangs Vej, der fandt sted 18.2.1948. I serien finder mordet sted i begyndelsen af januar 1950, men rigtigt er det, at de myrdede var et ægtepar, at manden hed Vilhelm Jacobsen, og at han var kontorchef i konfektionsbutikken English House på Nørrevold i København, ligesom hans fiktive pendant, Vilhelm Davidsen, i serien var kontorchef i Oxford House. Den tredje sag var dobbeltmordet i Køge Bugt. Det var det, der indledte seriens første afsnit, hvorved det i serien tidsfæstedes til begyndelsen af november 1949. I virkelighedens verden foregik mordet 23.4.1948, de myrdede hed hhv. Hjalmar Olsen (som i serien) og Rudolf Nicolai (seriens Nowak) - og morderen var en søfyrbøder, der hævdede, han arbejdede for en international, politisk organisation. I serien var det håndlangeren Arthur (Lars Bom), der affyrede de dræbende skud, angiveligt på Hjalmars forlangende, men søfyrbøderen (Thomas Bo Larsen), der påtog sig skylden for siden at spille sindssyg. Endelig var der så selve edderkopsagen, der var den, der tidsmæssigt afgrænsede tv-serien - omend i kondenseret form. De første artikler om den københavnske underverden, sortbørsen og korruptionen inden for politiets rækker blev bragt i Socialdemokraten 4.11.1948, nøjagtig et år før, de gjorde det i serien. Men historien udfoldede sig noget anderledes i serien end i virkeligheden. F.eks. blev Svend Aage Hasselstrøm ikke slået ihjel, sådan som seriens Svend Aage Hjalmar blev det. Hasselstrøm, der i virkeligheden såvel som i serien boede i det moderne byggeri Dronningegården i København, blev i 1950 idømt 6 års fængsel for det, han selv i tv-interviewet med Poul Martinsen kaldte "gavtyvestreger" (!). Han blev sat på fri fod i 1953 og døde på Rigshospitalet i 1996 i en alder af 84. En af de andre dømte i 1950 var møbel- og sortbørshandler Johannes Linde, som Hasselstrøm af og til arbejdede sammen med. Linde, der af mange iagttagere betragtes som den 'værste' af de to, var fraværende i serien.

Disse begivenhedshistoriske elementer, hvis sammenhæng aldrig er blevet retsligt bevist, blev i serien præsenteret i kondenseret form og i en anden rækkefølge. Mange andre detaljer i begivenhedsforløbet stemmer ikke med de faktiske begivenheder, og flere elementer er næppe nogensinde kommet til offentlighedens kendskab, men under alle omstændigheder er pointen, at manuskriptforfatterne

forholdt sig frit til stoffet. Fortætningen tjente åbenlyse dramaturgiske formål, og den tematiske vægtning af forholdet mellem det gamle Danmark og den nye, ukendte Vanbjerg'ske velfærdsvision, som seriens unge ville blive voksne i, fik ekstra vægt via fokuseringen på skiftet mellem 40'erne – krigens, knaphedens og traumernes årti – og forestillingen om 50'erne, det første årti i anden halvdel af det 20. århundrede.

Der var naturligvis andre begivenheder, *Edderkoppen* på sin særlige måde delte med virkeligheden. Der var f.eks. på redaktionsmøderne på Socialdemokraten, en avis, som jo også fandtes i perioden, gentagne referencer til begivenheder og personer fra perioden, og Bjarne og hans kæreste Lisbeth gik i biografen og så *Soldaten og Jenny*. De gik også på "Hos Johs", en fiktiv pendant til virkelighedens "Scala" på Vesterbrogade eller måske til "München" i Nyropsgade, hvor dansk guldalderjazz' største og mest kendte orkesterleder, Leo "The Lion" Mathisen, underholdt med f.eks. *Take it Easy*, som også høres på *Edderkoppens* lydspor, der – udover jazzmusikken - for den diegetiske musiks vedkommende - i øvrigt på noget anakronistisk vis - er domineret af film- og revyviser fra årene omkring 1940, f.eks. Karen Jønssons melankolske *Hvorfor er Lykken saa lunefuld?* (1937) og Marguerite Vibys *Hot, Hot* og *Jeg har elsket dig, saa længe jeg kan mindes* (begge fra filmen *Mille, Marie og Mig*, 1937).

Strukturhistorien. Strukturhistorisk tegnede *Edderkoppen* – fra en ung synsvinkel (både manuskriptforfatter og instruktør var omkring de 30) - et billede af den efterkrigsøkonomi, deres forældre og bedsteforældre levede i. En tid, der var præget af varemangel og dermed af kriminalitet og sortbørs. Med et lån fra Bodelsens *Revision* var der stadige henvisninger til de tanker, Socialdemokratiets unge handelsminister, senere statsminister Jens Otto Krag, havde givet udtryk for i efterkrigsprogrammet om *Fremtidens Danmark* (1945), og serien fokuserede dermed på forestillingerne om det kommende velfærdssamfund med uddannelse og kollegiepladser til de unge, nye boliger og biler. Dette synspunkt repræsenteres i serien af den erklæret socialdemokratiske direktør Vanbjerg, hvis bog om *Frihedens Aarti*, Bjarne får som opgave at anmelde i seriens første afsnit. Da det i seriens sidste afsnit viser sig, at Vanbjerg er den egentlige Edderkop, den frygtede Zemich, der ikke går af vejen for mord og kynisk dobbeltspil for at holde en mægtig portion tysk guld på statsmagtens hænder, skabes fortællingen om, hvordan velfærdssamfundets startkapital hidrører fra noget dubiøse kilder. Dén historie har aldrig fundet vej ind i de officielle historiebøger, men talrige er de fiktive fortællinger om, hvad der skete med nazisternes guld.

Materialhistorien. Materialhistorien synes at være den, man umiddelbart lettest erindrer. Det var i hvert fald de materialhistoriske 'fejl' i *Edderkoppen*, der – som nævnt – fik flest skribenter til at fare i blækhuset. DR hævdede ellers at have gjort meget ud af researchen. Således var direktør Vanbjergs Oxford House tænkt som "en virkelighedstro udgave af beklædningsmagasinet Oxford House, der i sin tid lå på Nørreport i København", som seriens producent Christel Jakobsen udtrykte det (Politiken, 2.4.2000). At det var Lyngby Rådhus og i visse tilfælde interiører fra Radiohuset (begge taget i brug i 1941), der stod model til Oxford House, er en anden sag. Under alle omstændigheder:

sammenstødet mellem (erindringen om) materialhistorien og *Edderkoppens* filmhistoriske inspiration fra amerikanske noirfilm og dermed skildringen af København som en afspejling af forestillingen om Los Angeles eller Chicago var seriens mest kontroversielle greb. Det var det, der om ikke ligefrem bragte sindene i kog, sådan som det var tilfældet, da DR i 1985 fortalte historien om likvideringen af *Jane Horney*, så fik dem til at småsimre. Per Vadmands angreb på serien i Information kan tegne tendensen: "Hvis det, man i virkeligheden har lyst til, er at skrive en historie om USA i 90'erne, hvorfor gør man det så ikke – i stedet for at prøve at bilde seerne ind, at det, der foregik i *Edderkoppen* [...] havde bare den mindste lighed med Danmark omkring 1950" (Information, 5.5.2000).

Mentalitetshistorien. Ser vi til slut kort på mentalitetshistorien, søgte *Edderkoppen* at sætte fokus på flere forhold. Væsentligst pillede serien ved de idylliske forestillinger om landbrugsdanmark anno 1950, som megen anden populærfiktion har næret i tidens løb. Det var storby-danmarks kriminelle miljø, der stod på dagsordenen i en yngre generations genskrivning af forældrenes og bedsteforældrenes historie. Dernæst søgte serien at undersøge amerikaniseringens indtog i Danmark efter krigen og endelig blev den socialdemokratiske vision for efterkrigens Danmark diskuteret. Det er uomtvisteligt sandt, at der fandtes et kriminelt miljø i København i perioden, det er også rigtigt, at amerikanske varer og livsstil for alvor begyndte at vinde indpas efter krigen, og forkert er det heller ikke, at Socialdemokratiets velfærdsideer og f.eks. forestillingen om lighed gennem uddannelse for alvor tog form i perioden, så i den forstand var i hvert fald centrale dele af seriens præsentation af periodens normer og forestillinger et tiltrængt korrektiv til så mange andre fremstillinger, der har overset disse forhold.

Ikke desto mindre var det - set med historikerens briller - så som så med *Edderkoppens* historiske korrekthed. Historisk akkuratesse havde nok været hensigten for kostumier og rekvisitør, men aldrig for instruktør og manuskriptforfatter, der trods højtidelige erklæringer om seriens frie forhold til den historiske virkelighed, som så mange før dem måtte sande, at man ikke slipper så let fra at forholde sig frit til et historisk stof, nogle (om end ikke så mange) stadig kan huske. Når først værkerne skal stå på egne ben, kan de have nok så mange hensigtserklæringer med hjemmefra: modtagerne forholder sig til dem efter forgodtbefindende. Nogle ser dem med historiomanernes hasselstrømske fakta-briller, andre med mytomanernes hjalmar'ske fiktionsbriller.

Mediehistorikerens vinkel. Rie Fridorf inddrog ikke mediemæssige særtræk ved *Matador*. Hendes ønske var at undersøge *Matadors* historieformidling. I tilfældet *Edderkoppen* er det imidlertid af central betydning for forståelsen af dens omgang med historien at inddrage netop mediemæssige særtræk. Film- og tv-historien er vigtige medspillere i det danmarksbillede, denne føljeton skaber.

Starter vi i tv, er det vigtigt at huske, at *Edderkoppen* blev sat i produktion, mens Rumle Hammerich var dramachef på DR. Han så det som én af sine fornemste opgaver at "opfinde den nye Panduro, ikke hænge fast i fortiden, vi skulle sparke røv, finde en masse nye forfattere og instruktører" (Politiken, 27.7.1999). Dem fandt

han til *Taxa*, og dem fandt han til *Edderkoppen*. Begge disse serier var – omend på hver deres måde – udtryk for centrale tendenser i dansk tv-fiktionsproduktion i 90'erne.

Danske tv-serier efter monopolbruddet. Denne produktion var institutionelt forankret i de markante ændringer, det danske tv-marked har undergået siden monopolbruddet i 1988, hvor TV2 kom til som følge af en politisk beslutning. Tidligere tiders paternalistiske tv, hvor politikerne og kultureliten ønskede at bruge tv til at fremme det offentlige ræsonnement og til at udbrede en ikke-folkelig kultur blev i løbet af 90'erne afløst af en sand tv-mæssig blandingskultur. Mængden af tv-kanaler og af programmer voksede eksplosionsagtigt, og det politiske og kulturelle systems indflydelse blev i grove træk afløst af markedets. Ønsket om høje seertal synes ofte at være rationalet bag programvirksomheden.

Det er denne ændrede mediesituation, *Edderkoppen* og de øvrige 90'er-serier blev produceret i. Ser man ned over rækken af danske tv-serier i 90'erne bemærker man, at det - trods monopolbruddet - var DR, der stod for produktionen af langt de fleste.

Landsbyen, der startede 28. september 1991, var oprindeligt kun tænkt i seks episoder, men det endte med at blive til 44. Og det blev en stor seersucces med omkring 1 million seere på DR onsdag aften. Bag serien stod brødrene Stig og Peter Thorsboe, der siden skulle kaste sig over *Taxa* (1997-99), der med sine 56 episoder blev 90'ernes længste, danskproducerede serie (kun overgået af *Huset på Christianshavn* med 84 afsnit 1970-77). Den dyreste produktion i perioden var historiebogs-føljetonen om *Bryggeren*, hvis første afsnit af 12 gik over skærmen mellem jul og nytår 1996. Kritikerne var skeptiske, men *Bryggeren* havde ikke desto mindre godt 1.9 millioner seere i gennemsnit. Til de lange serier hørte også TV2s 2 gange 13 afsnit *Morten Korch* (1999 og 2000), der overraskede ved at være produceret med Lars von Trier som initiativtager og kunstnerisk konsulent.

De danske tv-serier i 90'erne var dog normalt korte. Mange havde tre dele, som Anders Bodelsens *Domino* (november 1991) og *Mørklægning*, der foregik under 2. verdenskrig (november 1992) eller DRs *Strenge tider* fra foråret 1995. Der var fire afsnit af Bille Augusts svensk producerede *Den gode vilje* (årsskiftet 1991-92) og *Jerusalem* (årsskiftet 1998-99) og to gange fire afsnit af Lars von Triers *Riget* (november-december 94 og oktober-november 97). Både Augusts og Triers serier blev desuden lavet i biografversioner, hvilket også gjaldt for TV2s *Tango for tre* (efteråret 1994), en udvidet udgave af Eddie Thomas Petersens film *Roser & Persille* (1993). En tredje filminstruktør, Birger Larsen, stod bag *Frihedens skygge* (oktober-november 1994) i fire afsnit for DR, og en fjerde filmmand, Ole Bornedal, indtog tv-mediet med succes med fire afsnit af *Charlot og Charlotte* (september 1996) og fulgte op med miniserien *Dybt vand* (1999) i to afsnit. En af periodens største succeser var *Kald mig Liva*, hvis fire episoder gik omkring jul 1993. De lidt længere serier på mellem 6 og 13 dele var hovedsagelig komedieserier som DRs *Parløb* (efteråret 1992), *Tre ludere og en lommetyv* (foråret 1993), *Fæhår og Harzen* (sensommeren 1995) og *Madsen og co.* (efteråret 1996). TV2 stod for komedieserierne *Flemming & Berit* (6 dele, 20.1.94), og *Hjem til fem* havde premiere på den første af sine 13 episoder i oktober 1995. DR sat-

sede stort med televiseringen af Carit Etlars historiske drengeroman *Gøngehøvdingen*, hvis 13 dele blev sendt fra begyndelsen af januar 1992 med to af tidens populæreste entertainere, Søren Pilmark og Per Pallesen, i hovedrollerne. Seersuccesen var stor med ratings på mellem 30 og 35%, men kritikken rasede, hvorfor DRs ledelse besluttede ikke at optage den ellers planlagte opfølger, *Dronningens vagtmester*.

Det var Lars von Triers *Riget*, der for alvor satte skub i forestillingen om, at 'rigtige' filminstruktører kunne lave gode, danske tv-serier. Med stilistisk inspiration fra amerikanske serier som David Lynchs *Twin Peaks* (29 episoder, 1990-1991) *Homicide – Life on the Streets* (dansk titel: *Drabsafdelingen*, 1993-1999, 122 episoder), der var udviklet af instruktøren Barry Levinson), og Steven Bochcos *N.Y.P.D. Blue* (dansk titel: *New York Blues*, 1993 ff.), satte han det håndholdte kamera og andre stilistiske nydannelser i tv-fiktionen på dagsordenen. TV2s og Eddie Thomas Petersens *Strisser på Samsø* (1997 og 1998) afstod i sine 2 gange 6 afsnit helt fra den moderne æstetik, hvorimod DRs *Taxa* i en modereret udgave fulgte op på Triers stil. TV3 kastede sig med startdato 1. marts 1998 for alvor ind i produktionen af dansk tv-fiktion, idet man med planlagte 540 afsnit af *Hvide løgne* for første gang satte sig for at lave en rigtig dansk soap opera, altså en serie, der har et nyt afsnit hver af ugens hverdage.

Til billedet af den danske tv-fiktion i 90'erne hører, at ældre serier som føljetonen *Matador*, situationskomedien *Huset på Christianshavn* og føljetonen *Landsbyen* blev store seersucceser, da de i slutningen af 90'erne blev genudsendt på DR.

Overordnet fulgte serieproduktionen tre hovedlinjer i 90'erne. For det første fortsatte DR den gamle, finkulturelle tradition med så forskelligartede serier som *Bryggeren*, *Riget* og *Charlot og Charlotte*. For det andet samproducerede begge public service kanalerne en række film, der efterfølgende er blevet sendt som tv-serier: *Kun en pige*, *Tango for tre* efter filmen *Roser og persille*, *Russian Pizza Blues*, *Min fynske barndom* (film 1994, tv i tre dele 1999). For det tredje - og vigtigst - satte man for alvor - også på TV3 - skub i udviklingen af de populærkulturelle serier - og det er, som det er fremgået, dem, der har trukket det store læs. Tidligere var man ofte - på grund af forankringen i det paternalistiske tv-system - bange for helhjertet at kaste sig ud i de populære genrer. Men den angst synes til en vis grad at være blevet fjernet af den nye mediesituation, således at man nu tør tænke og producere populærkulturelt i egentlige soaps eller soap-lignende produktioner som *Ugeavisen*, *Landsbyen*, *Taxa* og *Hvide løgne*. Poul Erik Nielsen formulerer det samme, når han siger, at hvor man tidligere lå under for en romantisk kunst- og kunstneropfattelse, er man nu ved at have forladt idealet om originalitet og opfattelsen af f.eks. manuskriptforfatteren (jf. Leif Panduro og hans tv-spil) eller instruktøren (jr. Erik Balling og *Matador*) som kunstner til fordel for massekulturens krav om serialitet (Nielsen 1998: 106). Denne serialitetens succes, der søges fulgt op af såvel DR som TV2 og TV3, der i efteråret 2000 alle har lanceret lange serier, nemlig hhv. *Rejseholdet*, *Hotellet* og *Skjulte spor*, var blandt andet karakteriseret af, at yngre filminstruktører trådte ud af kunstnerboligen i det finkulturelle elfenbenstårn og med meget drive kastede sig over arbejdet med seriel tv-fiktion. Det gjaldt Lars von Trier og hans medinstruktør på *Riget*, Morten Arnfred, det gælder

Oxford House skilte sig ud ved som eksteriør og interiør at være blændende hvidt. Det viste sig, at der bag de renskurede facader skjulte sig den største edderkop

I 1. afsnit blev to mænd likvideret. Den film noir agtige stil med mørke og kraftig backlightning er iøjnefaldende.

Ole Bornedal, og det gælder alle de instruktører, der arbejdede på *Taxa*, f.eks. Morten Arnfred, Anders Refn, Niels Arden Oplev og Ole Christian Madsen, der instruerede afsnittene 9 og 10 af *Taxa*, før han gik i gang med *Edderkoppen*. Dermed sagt, at disse instruktører dels har en filmkulturel baggrund og dels er vant til at arbejde intenst med den visuelle stil – og det ses tydeligt. Det ses i deres og andres film fra Triers *Forbrydelsens element* (1984) over f.eks. Oplevs *Portland* (1996), Nicolas Winding Refns *Pusher* (1996) og Arnfreds svenske *Spor i mørket* (1997) til dogmefilmene (1998 ff) - og det ses i deres tv-produktioner, som f.eks. ... *Edderkoppen*.

Stilen. I *Riget*, der ikke var det første stykke eksperimenterende tv-fiktion, hverken fra DRs eller von Triers hånd, men som var den første af de 'anderledes', danskproducerede tv-serier, så man den nye stil i den gennemført 'skidne' farveholdning, de mange håndholdte indstillinger, den abrupte klipning og centerlinjeoverspringene. *Charlot og Charlotte* arbejdede med mere stabilt kamera, men var som serie betragtet usædvanlig i sine metafiktive pointer, i sin hyppige og meget tætte brug af filmallusioner, i brugen af genrepasticher, i de bevidst synlige bagprojektioner og i brugen af musikkens urealistiske og markerede skift ud og ind af det fortalte univers. *Taxa*, der var den mest hverdagsrealistiske af disse tre serier, var ofte optaget med et meget bevægeligt steadicam, og i hver episode sås swishpans, alarmzooms, centerlinjeoverspring og forskellige former for klip, der i tidligere tider ville være blevet karakteriseret som ulovlige. En sådan excessiv stil (Caldwell 1995), som tidligere hørte avantgarde-filmen til og som f.eks. kendes fra den tidlige Godards værker, var ny i mainstream tv-serier. Den opstod i Danmark i mødet mellem (1) en ny generation af filminstruktører, der ikke var bange for at arbejde med den traditionelt set meget lidt eksperimenterende tv-serie,

(2) en international tendens i film og tv-fiktion til at være mere stilmæssigt eksperimenterende og (3) en kraftigt ekspanderende tv-branche, der kæmpede hårdt om seerne på et dereguleret marked.

Edderkoppen passer fint ind i dette billede, for også dens visuelle stil var påfaldende anderledes i forhold til den typiske tv-serie. Billedformatet var det for tv stadig lidt kunstnerisk prægede 9:16 (til forskel fra det almindelige 3:4), der på almindelige tv-apparater giver sorte afmaskninger for oven og for neden. Først og sidst var stilen derudover præget af en meget markant lyssætning. Det gjaldt for såvel de blændende hvide interiører i det moderne Oxford House som for det fordækte mørke i gangster- og luderbaren Kronborg. Mangfoldige var de chiaroscuro-indstillinger, hvor lyse og mørke partier i billedet spillede dramatisk sammen typisk understøttet af hårde slagskygger og backlightning i de hyppigst brunlige interiører - ofte kombineret med suggestive kompositioner i dybden. Eksteriører var hyppigst natoptagelser, igen med slagskygger og backlightning. Klipningen var kun i særligt dramatiske situationer utraditionel, men i dramatiske eller følelsesmæssige højdepunkter var springklip og slowmotion almindelige. Et af *Edderkoppens* særlige visuelle kendetegn var de mange oversigtsskabende, indendørs fugleperspektiver, der kun i ganske få tilfælde markerede et handlingsmæssigt klimaks. Igennem alle seks afsnit sås i korte glimt likvideringen af Meyer på Eremitagesletten. De var enten udtryk for Bjarnes spekulationer over, hvem der skød, eller fortællerens påmindelse om, at det var dette mord, der bandt intrigen sammen. Narrativt sluttede hvert af *Edderkoppens* første fem afsnit qua føljeton med en cliffhanger, og selvom seeren oftest delte Bjarne, Oles eller Lisbeths synsvinkel eller i det mindste fik kendskab til begivenhederne samtidig med dem, blev seerens viden i visse tilfælde suppleret med ikke-personbårne instillinger, der pegede på en større, mystisk sammenhæng, som når kontorchef Davidsen sås lyttende ved døren, da Bjarne havde sit første foretræde for Vanbjerg i første episode, eller da samme Davidsen - som samme episodes cliffhanger - siddende i en bil passede Arthur op udenfor Kronborg med ordene: "Jeg har en besked fra Zemich. Han har brug for en tjeneste."

Formatet. Hvad angår formatet, føljetonen, er det i dag igen tv, der trækker det store læs, skønt formatet naturligvis går tilbage til 1800-tallets føljetonromaner, som de f.eks. kendes fra Dickens, Dumas, Sue og ikke at forglemme vor egen Johannes V. Jensen, der inden han slog igennem som 'rigtig' forfatter under pseudonymet Ivar Lykke skrev adskillige af slagsen. Som format er føljetonen karakteriseret ved samlet at fortælle én lang historie, der dog deles op i et antal mindre enheder – kapitler, episoder, afsnit – der alle slutter på et dramatisk højdepunkt. Filmhistorien kender også sine føljetoner. Fra omkring 1910 begyndte man at producere i dette format, og i 20'erne var det almindeligt overalt i verden. Efter lydfilmens gennembrud blev der således stort set kun produceret filmføljetoner i USA, hvor formatet med tv's gennembrud i slutningen af 50'erne uddøde i biograferne, men til gengæld gfik et mægtigt gennembrud på netop tv. Også medier som radioen, hvor f.eks. soap operaen stammer fra, og ugebladet har båret føljetonen videre til vore dages dominerende fortællemedie, tv. Her deler den terræn med andre serieformater, hvor forholdet mel-

Allerede det første besøg på Kronborg placerede Edderkoppen i film noir stilen

lem den enkelte episode og den samlede serie er et andet end i føljetonen. Overordnet kan man skelne mellem de klassiske formater føljeton og episodeserie som yderpunkter i et kontinuum med serieføljeton og føljetonserie som mellemformer. I episodeserien, der er komediernes, de såkaldte sitcoms', typiske format, men som også findes i andre genrer, fortæller hvert afsnit en selvstændig, afrundet historie. I føljetonserien, som f.eks. *Taxa*, spinder handlingstrådene sig videre fra afsnit til afsnit, typisk sådan, at det enkelte afsnit nok har én hoved- og flere sidehistorier samtidig med, at hovedhistorien aldrig indledes og afsluttes i det samme afsnit. Endelig er serieføljetonen, som f.eks. *Strisser på Samsø*, karakteristisk ved, at den har føljetonens mærke for så vidt som den har en historie, der samler alle afsnit, mens den har episodeseriens præg for så vidt som den enkelte episode fortæller en afrundet historie.

Genren. Genremæssigt lænede *Edderkoppen* sig snarere op ad filmiske end ad tv-mæssige forbilleder. Hovedgenren var film noir med dens typisk fatalistiske tematik og markante visuelle stil. At film noir var hovedgenren fremgik også af, at *Edderkoppen* foregik i den historiske periode, der er film noirs, og med materialhistoriske elementer som jazz, bløde hatte, zippolightere og smøger, der hører denne genre til. Et andet, centralt generelt genreforbillede var den amerikanske gangsterfilm "fra Scarface til Godfather", som Bo Tao Michaëlis rigtigt noterede sig (Politiken, 1.5.2000). Miljøet, korruptionen og relationerne mellem personerne peger alle i dén retning. Opdageren i film noir er typisk den ensomme, desillusionerede privatdetektiv, og selvom Bjarne hverken er desillusioneret (men det bliver han) eller privatdetektiv, hviler der et noir-agtigt skær over hans påklædning og rygevaner. Mht. hans profession er han hverken privatdetektiv eller politibetjent, men reporter, og talrige er de film, hvor hvor netop journalister har fungeret som opdagere. På dansk grund kender vi Dan Turells noir-pasticher i bog- og filmserien om *Mord i ...*, og den amerikanske filmverden har leveret adskillige historier om, hvordan netop journalister ofte med livet som indsats kaster sig ud i kampen mod forbrydelse og korruption: Alan J. Pakulas *All the President's Men* (*Alle præsidentens mænd*, 1976) og James Bridges' *The China Syndrome* (*Kina-syndromet*, 1979) er ny-klassiske eksempler på det.

Til billedet af *Edderkoppen* som film

noir- og gangsterfilm-pastiche hører også dens mere eller mindre direkte, intertekstuelle referencer, igen ikke til tv-serier, men til film. Zemich, den mystiske bagmand, bærer kraftige mindelser om Kevin Spaceys Keyser Zoze-figur fra Brian Singers *The Usual Suspects* (1995). Enkelte scener synes at være kreative bearbejdninger af scener fra andre, igen amerikanske, film. Da Hjalmar således i seriens 4. afsnit ved frokostbordet på stamcaféen i en eksplosion af frådende raseri slår sin håndlanger Svenne (Gerard Bidstrup) ihjel under henvisning til, at han har forsøgt at dræbe ham, bringer det mindelser om en tilsvarende scene i Brian de Palmas *The Untouchables* (De uovervindelige, 1987), hvor Robert de Niros Al Capone med isnende raseri slår en af sine mænd ihjel med et baseball-bat. Tilsvarende kan man måske se nogle af indstillingerne med forblæste, menneskетomme gader, hvor gamle aviser jages forbi en enlig bil som referencer til Bertoluccis *Il Conformista* (*Medløberen*, 1971), og måske Oles fascination af jazzen og tenorsaxofonen er et lån fra Scorseses *New York, New York* (1977), hvor Robert de Niro trakterer hornet. Endelig er Sergio Leones *Once Upon a Time in America* (1984), sådan som Bo Tao Michaëlis gentagne gange insisterende hævdede, et sandsynligt forbillede. Michaëlis begrundede sin pointe således:

> I første afsnits filmsprog ses tydeligt instruktørens markante brug af Leones panoramiske vidvinkel, den hidsigt tintede farvebelægning, den skæbnesimulerende brug af flash backs og det episke dybdeperspektiv med en afgrund af betydninger, der gør hvert billede til et dynamisk tableau med flere indlagte historier, flere tværgående stemmer, der alligevel samklinger enkelt som et enstrenget græsk tragediekor. (Politiken, 24.3.2000).

Disse – og der er sikkert flere - mere eller mindre eksplicitte referencer peger under alle omstændigheder sammen med den generelle inspiration fra gangsterfilm, noir - og neo-noir (f.eks. *Chinatown*) - på en central del af *Edderkoppens* forhold til filmhistorien.

Hjalmar og Hasselstrøm. *Edderkoppen* var fiktion. Men den var en fiktion, der spillede sine bolde op ad mindst tre forskellige historiske mure: realhistoriens, filmhistoriens og tv-historiens. Dens ikke pinligt nøjagtige forhold til materialhistorien vakte en del røre i receptionen, mens andre misforhold i forhold til såvel struktur- som begivenhedshistorien passerede stort set upåtalt. At serien i stil og handling forvandlede et københavnsk efterkrigsmiljø til en filmhistorisk inspireret pendant til Al Capones Chicago og Chandler og Hammetts Los Angeles, fornærmede historiomanerne og glædede mytomanerne.

Hvis *Edderkoppen* derfor sagde noget om historien, var det ikke så meget efterkrigstidens faktiske Danmark som årtusindeskiftets medie-Danmark, vi hørte om. Og vi hørte om det gennem et filter, der bevidst lod de historiske, danske frekvenser slippe igennem ledsaget – og nogle gange overdøvet - af amerikanske medie-frekvenser. *Edderkoppen* burde måske have heddet The Spider.

Edderkoppen. DR i samarbejde med Metronome Productions A/S og SVT., 2000. 6 afsnit á 60 min. Sendt på DR1 søndage 26.3. – 30.4. 2000, kl. 20-21.
Instruktion: Ole Christian Madsen. Manuskript: Lars Kjeldgaard og Lars K. Andersen. Musik: Søren Hyldgaard. Medvirkende (bl.a.): Jakob Cedergren (Bjarne Madsen), Stine Stengade (Lisbeth Gordan), Lars Mikkelsen (Ole Madsen), Bjarne Henriksen (Svend Aage Hjalmar), Peter Steen (Ingvar Gordan), Claus Ryskjær (Væsel), Lars Bom (Arthur), Bent Mejding (H.C. Vissing), Flemming Enevold (Georg Vanbjerg = Zemich).

Litteratur

Bodelsen, Anders (2000): *Revision.* København: Gyldendal (1985)

Bondebjerg, Ib (1993): *Elektroniske fiktioner. Tv som fortællende medie.* København: Borgen.

Caldwell, John (1995): *Televisuality – Style, Crisis, and Authority in American Television.* New Jersey: Rutgers University Press.

Fridorf, Rie (1993): "Matador – fiktion som historieformidling" in Claus Ladegaard (red.): *Når medierne spinder historiens tråd.* København: Akademisk Forlag.

Nielsen, Poul Erik (1998): "Fiktionsserier i dansk tv" in KVAN 50 (tema: medier).

Nielsen, Poul Erik (2000): "Dansk tv-fiktion i det nationale bakspejl. TV2s bidrag" in Hanne Bruun m.fl. (red.): *TV2 på skærmen.* København: Samfundslitteratur.

Nørgaard, Anders B. (2000): *Edderkopsagen: Københavns underverden.* København: Branner og Korch (1953)

Rix, Lars (2000): *Edderkoppen.* København: Aschehoug.

Scherfig, Hans (2000): *Skorpionen.* København: Høst (1953).

Schmidt, Kaare (1981): *TV i 70'erne – 75-79.* København: Politikens Forlag.

Søndergaard, Per Straarup (1999): *Edderkopsagen: danmarks-historiens største kriminalsag.* Værløse: Billesø & Balzer.

Anmeldelser og omtaler i danske aviser.

"Dr. Livingstone, I presume" - det historiske øjeblik, hvor Stanley finder Livingstone i Henry Kings *Stanley and Livingstone* (1939). Det bemærkes, hvordan Spencer Tracy og Cedric Hardwicke befinder sig på tryg afstand af 'de indfødte' og deres landsby, der simpelthen optræder i en anden, bagprojiceret, film.

I mørkets hjerte

'Afrika's historie i vestlige fiktionsfilm

Af Eva Jørholt

Afrika, "det mørke kontinent; mystik, varme, feber, kannibaler, en gigantisk jungle, hvor det halve af Amerika kunne blive væk, et land som selv de største erobrere ikke turde trænge ind i, Alexander, Cæsar, Egyptens Farao'er. Uforandret, uberørt siden historiens begyndelse..." Jo, redaktøren af The New York Herald ved nok, hvilke knapper han skal trykke på, da han vil sende sin bedste reporter, eventyreren Henry Stanley ind i "mørkets hjerte" på jagt efter Dr. Livingstone, i Henry Kings film *Stanley and Livingstone* (1939, *Stanley og Livingstone*).

I disse få linjer sammenfatter redaktøren imidlertid også Vestens opfattelse af det afrikanske kontinent, såvel i 1870, dvs. året for den skotske missionærs 'forsvinden', som i 1939. Ja, i mange europæeres bevidsthed er Afrika såmænd (næsten) lige så mørkt i dag.

Kun få år efter Livingstones død i 1873 fremhævede Belgiens Kong Leopold II i en tale til den geografiske konference i Bruxelles i september 1876, at det blot ville være et udtryk for kristen barmhjertighed at sprede en smule civilisatorisk lys over det mørke kontinent: "At bringe civilisationen til den eneste del af vores klode, som endnu ikke kender den, at gennemtrænge det mørke, som omslutter hele befolkninger, det er, vil jeg vove at påstå, et korstog, som er vor fremskridtsæra værdigt" (Reader 1997: 524).

Nu havde Leopold, der nærede store imperialistiske ambitioner i det centrale Afrika, vel gode grunde til at betragte kontinentet som en mørk og uciviliseret plet på verdenskortet, men paradoksalt nok havde Afrika ikke altid været lige mørkt i den europæiske bevidsthed. Med inspiration fra Michel Foucault argumenterer V.Y. Mudimbe således i *The Invention of Africa* for, at Afrika først i løbet af det 17. århundrede blev udskilt som et radikalt 'Andet' i forhold til den europæiske civilisation. Hvor man i Renæssancen generelt havde tænkt i lighedsrelationer - og følgelig havde opfattet Afrika og afrikanerne som varianter af Europa og europæerne - der begyndte man i Oplysningstiden at tænke i taxonomiske forskelle, og resultatet var, at Afrika blev udskilt som det lysende Europas diametrale modsætning: 'det mørke kontinent'.

At denne 'klassiske' europæiske tænkning ifølge Foucault i begyndelsen af det 19. århundrede afløstes af en 'moderne' optagethed af bl.a. udvikling og dybdestrukturer, havde tilsyneladende ingen nævneværdig indflydelse på opfattelsen af Afrika. Selv om Historie nu blev en videnskabelig disciplin, kunne det stadig ikke anerkendes, at også Afrika skulle have en historie. I sine historiefilosofiske forelæsninger fra 1830-31 fastslår Hegel således, mod al fornuft, at "[Afrika] udgør ikke en historisk del af verden; det har ingen fremdrift eller udvikling at fremvise [...] Hvad vi ret beset forbinder med Afrika, er den ahistoriske, uudviklede ånd, stadig underlagt den rene naturs betingelser - et Afrika som vi her kun kan præsentere som værende på tærskelen til verdenshistorien" (Cit. in Keïta 1974: 46).

Når det Europa, der solede sig i lyset fra den franske revolutions menneskerettighedserklæringer, hverken ville anerkende afrikanerne som ligeværdige eller tilkende Afrika en egen historie (1), hang det utvivlsomt, som allerede antydet, nært sammen med dette enorme landområdes umådelige rigdomme. Hvis man kunne overbevise sig selv om det urimelige i, at kultur- og historieløse barbarer skulle besidde diamant- og guldreserver, der kunne vende op og ned på verdensøkonomien, kunne det, med lidt god (eller snarere: ond) vilje betragtes som en næstekærlig indsats til gavn for menneskeheden at lade civilisationens repræsentanter 'sikre' disse værdier.

Videre syntes det nu oplyste Europa at være optændt af et romantisk behov for at spejle sig i sin (imaginære) modsætning, et tabt naturparadis, hvor mennesket kunne leve sine mørkeste, mest forbudte og mest basale drifter ud uden at føle sig tynget af kulturens og historiens byrde. Som en projektion af oplysningstidens fortrængninger opfandt europæerne således 'det mørke kontinent' med alle dets på

én gang pirrende og frastødende farer og mystik.

Som belæg for påstanden om Afrikas historieløshed fremførte man, at der jo ikke kunne være tale om historieskrivning i kulturer, der ikke kendte til skriftsproget. I sig selv er det selvfølgelig ikke forkert, at langt de fleste afrikanske kulturer var orale, og ejheller at der selvsagt ikke kan *skrives* historie i en ikke-skriftlig kultur, men dét er hverken ensbetydende med, at kontinentet ikke skulle have en historie, eller at denne ikke skulle være blevet overleveret gennem tiderne. Blot har mange afrikanske kulturer et langt mere pragmatisk forhold til historien end vi (vil være ved, at vi har). Fortiden anses ikke for interessant i sig selv; når man fortæller om den, er det altid begrundet i forhold i nutiden, som de fortidige begivenheder - eller udvalgte aspekter af dem - skal hjælpe til en bedre forståelse af. Ifølge Jan Vansina er der bag alle mundtlige historieoverleveringer en "intention, som har med nutiden at gøre, ellers ville de ikke blive fortalt i nutiden, og traditionen ville dø ud" (Vansina 1985: 92).

En sådan opfattelse af historien står i grel modsætning til den vestlige historievidenskabs objektivitetsideal og har derfor af Vesten længe ikke kunnet anerkendes *som* historie, ligesom det - set i det store perspektiv - først er for ganske nyligt, at vestlige historikere har anerkendt, at Afrika skulle have en historie, der går forud for den europæiske kolonisering. Men ikke blot eksisterede Afrika og afrikanerne, selvsagt, før europæerne opdagede kontinentet. Siden arkæologer i 1974 fandt det over 3 millioner år gamle kvindeskelet 'Lucy' i Ethiopien, er det blevet klart, at menneskehedens vugge efter al sandsynlighed stod i Afrika. Videre er der historikere (hovedsagelig afrikanske), som ansporet af Cheikh Anta Diop fra Senegal har argumenteret for, at det sorte Afrika havde en væsentlig indflydelse på faraonernes egyptiske kultur specifikt og antikkens middelhavskultur mere generelt. I denne udlægning skulle Europas kultur altså stå i gæld til en sort afrikansk kultur - en kættersk tanke, som især europæiske historikere da også har taget skarp afstand fra. Vanskeligere at tilbagevise er imidlertid de arkæologiske bevisførelser for eksistensen af et mægtigt handelsrige, Storzimbabwe, der fra omkring år 1000 dominerede hele det sydlige Afrika og bl.a. opførte en imponerende by i sten - et bygningsværk, hvis pragt ikke står tilbage for Egyptens pyramider. Kolonimagterne hævdede førhen, at denne arkitektoniske perle var opført af tidlige europæiske bosættere, men det kan nu dokumenteres, at det var det stadig eksisterende shonafolk, der skabte værket.

Disse videnskabelige opdagelser og teorier er dog kun i meget begrænset omfang trængt igennem i det 20. århundredes vestlige populærkultur, der heller ikke synes at have registreret, at der i nyere tid jo faktisk også i Afrika er opstået moderne storbyer, hvis urbane livsstil i mangt og meget minder om tilværelsen i vestlige storbyer (2). Især filmmediet har med stor nidkærhed holdt liv i det 'Afrika', som Vesten opfandt i det 17. århundrede - 'Afrika' som en idé, en projektion af Europas og USAs begær, drømme og mareridt, et mytisk 'Afrika', der har uendeligt lidt med virkelighedens afrikanske kontinent at gøre. I den vestlige populærkulturelle fremstilling er 'Afrika' som oftest ét land, hvis konturer nærmest obligatorisk præsenteres på et i øvrigt næsten blankt kort i de fleste 'Afrika'-films start. Selv om der er tale om *uncharted territory*, 'vides' det ikke desto mindre, at landet er

dækket af en nærmest ufremkommelig jungle, hvor slanger, løver og næsehorn lurer bag hver en busk, og selv den mindste pyt huser sultne krokodiller; og fra nord til syd, øst til vest, består dette lands befolkning af swahili-talende kannibaler, som vogter nidkært over eventyrlige skatte af diamanter, elfenben og guld.

Det vil næppe være forkert at hævde, at der (praktisk talt) ikke findes nogen vestlige fiktionsfilm, der omhandler det egentlige Afrikas historie, i det mindste ikke den del af den, der ligger før koloni-æraen. Koloni-æraen danner til gengæld mere eller mindre udtalt baggrund for en del vestlige film, men den betragtes (måske forståeligt nok) altid gennem kolonimagternes briller - enten fordi der er tale om film, der direkte er produceret af de europæiske kolonimagter, eller fordi man under alle omstændigheder skulle have den stedlige koloniadministrations velsignelse til at optage on location i Afrika.

At beskæftige sig med Afrikas historie, som den fremstilles i vestlige film, kan derfor synes et ganske overkommeligt projekt, for generelt siger de vestlige film mere om Vestens egen historie end de gør om Afrikas. Emnet for denne artikel er imidlertid ikke Afrikas historie i vestlige film, men den måde, hvorpå den vestlige *idé* om 'Afrika' er blevet repræsenteret i film fra Europa og USA. Og her er der nok at tage fat på, også selv om jeg i det følgende kun vil beskæftige mig med amerikanske, britiske og franske fiktionsfilm, og (stort set) kun med film, som (angiveligt) udspiller sig i den del af Afrika, der ligger syd for Sahara. Skønt en stor del af disse film er rene fantasifostre - fra Tarzan-filmene til de mange udgaver af *King Solomon's Mines* - giver de et lige så interessant som beskæmmende indirekte billede af den vestlige opfattelse af 'Afrika' til forskellige historiske tider. Men jeg vil tillige tage fat i en række film, som omhandler konkrete historiske begivenheder og perioder - Mau Mau-oprøret i Kenya i begyndelsen af 1950'erne, samt tre forhold i Sydafrikas historie: englændernes kamp mod zuluerne i 1879, boerkrigen (1899-1902), og apartheid-regimet (1948-93) - for på den måde at anskueliggøre, hvordan selv sådanne eksplicit historie-relaterede film som regel har mindre med Afrika at gøre end med forhold i filmenes produktionsland(e).

Filmens 'Afrika'-pionerer. Det er en interessant kendsgerning, at filmmediets historie i store træk er sammenfaldende med den europæiske kolonisering af Afrika, i det mindste frem til anden halvdel af det 20. århundrede - dvs. perioden fra midt i 1950'erne til midt i 1970'erne, hvor de afrikanske lande gradvist opnåede selvstændighed.

Da brødrene Lumière i 1895 for første gang kunne vise levende billeder for et betalende publikum, var det kun 10 år siden, at de europæiske lande i Berlin havde delt det afrikanske kontinent imellem sig. Frankrig og England, der var blandt de tidligste filmproducerende nationer, havde hver fået en pæn del af kagen, og allerede i filmens allerspædeste barndom øvede Afrika en magisk tiltrækning på det ny medies pionerer. Med dets 'løfter' om frygtindgydende farer i form af vilde dyr og 'barbariske indfødte' fremstod det mørke, men også 'uberørte' og naturskønne 'Afrika' som "the stuff dreams (and nightmares) are made of". At det faktisk forholdt sig omvendt, og at (Vestens) drømme og mareridt i virkeligheden var det stof, 'Afrika' var gjort af, spillede i den sammenhæng ingen rolle, for, som Dudley Andrew udtrykker det, "løftet om det

eksotiske er filmens særkende og indbegrebet af dens attraktionskraft, det der tydeligst adskiller mediet fra teatret" (Andrew 1997: 232).

Man skal heller ikke glemme, at filmmediet fødtes omtrent samtidig med udgivelsen af Joseph Conrads skelsættende moderne roman *The Heart of Darkness* (1899), der nok indeholder en ganske ram kritik af de belgiske og britiske kolonimagter, men først og fremmest blev en slags emblem på den vestlige verdens opfattelse af Afrika som et kaos af lovløshed og grusomhed. Det stod dog fra starten klart, at hovedpersonen Marlows rejse ind i "mørkets hjerte" mod den afsindige Kurtz, i virkeligheden ikke så meget handlede om Afrika, som den var en rejse ind i det ubevidste, ind i den plagede vesterlændings eget indre mørke, civilisationens barbariske bagside. *Heart of Darkness* kan således ses som et kunstnerisk udtryk for det vestlige udspring af det 'Afrika'-billede, som endnu i dag præger de fleste vestlige film om kontinentet. (3)

Hvor de allertidligste Lumière-strimler henrykkede publikum ved deres livagtige gengivelser af kendte, hverdagslige foreteelser, blev det snart det ukendte, det fremmedartede og det eksotiske, der skulle fastholde det tidlige publikums interesse for det ny medie. I deres verdensomspændende jagt på sådanne pittoreske og også gerne sensationsprægede billeder skal Lumières fotografer allerede omkring århundredskiftet være nået til Dakar i Senegal. Formelt var der ikke tale om fiktionsfilm, men da hensigten med disse film var at fremhæve det eksotiske og fremmedartede på bekostning af det mere 'bekendte', vil det næppe være forkert at sige, at de bestræbte sig på over for hjemmepublikummet at 'dokumentere' et 'Afrika', som i sig selv var en fiktion. Så hvis den dokumentariske genre under alle omstændigheder er lidt af en fiktion, så er den det dog i særlig grad, når talen er om Afrika.

Lumière-fotograferne skulle snart efterfølges af andre filmpionerer, der i det pirrende 'afrikanske' materiale øjnede en chance for at tilfredsstille såvel deres egen som det vestlige publikums lyst til det fremmedartede. Grundstammen i disse tidlige (fiktionsbaserede) ikke-fiktionsfilm om og fra Afrika udgjordes af rejsebeskrivelser og dyre-/safarifilm. Udgangspunktet for begge genrer var en romantisk forestilling om den Opdagelsesrejsende, der trænger frem i områder, hvor ingen hvid mand før har sat sine fødder. Der var dog mest tale om bilrejser - og sidenhen også flyrejser - fra den ene ende af kontinentet til den anden. Men en sådan rejse gav naturligvis rig lejlighed til at fylde mange meter film med vilde dyr og indfødte. Berømtest blandt rejsefilmene er den formentlig tidligste af dem, den britiske *From Cape to Cairo* (1906), og franske Léon Poiriers noget senere, Citroën-sponsorerede *La croisière noire* (1926), der skildrer en bilrejse fra Algeriet til Madagascar (i Citroëns specialdesignede bæltekøretøjer, der kunne forcere såvel ørkener som sumpe), men undervejs giver sig tid til at gøre ophold ved naturskønne landskaber, pittoreske naturfolk og faretruende scenerier.

Afrikas vilde dyr havde også tidligt amerikanernes opmærksomhed. Selveste Theodore Roosevelt var i 1909 på safari i Kenya, og begivenheden blev foreviget af den britiske filmmand Cherry Kearton i den næsten en time lange *Theodore Roosevelt in Africa* (1910). Kearton og andre, både briter og amerikanere, skulle i de kommende år berige verden med en lang række safari-film, men genrens

Ægteparret Martin og Osa Johnson på filmoptagelse i Afrika - en ganske typisk scene fra deres selvbevidste hovedværk *Simba, the King of Beasts* (1928).

uovertrufne mestre er dog Kansas-ægteparret Martin og Osa Johnson, som i 1920'erne slog sig ned i det nordlige Kenya - ved 'deres' såkaldte Lake Paradise - hvor de lavede en række på mange måder enestående film om de vilde dyr, og de 'pudsige' indfødte. Selv om forteksterne til Johnson'ernes hovedværk *Simba, the King of Beasts: A Saga of the African Veldt* (1924-28, *Simba*) lover, at dette er "a presentation of the true Africa", levner de på den anden side heller ingen tvivl om, hvad det er for et "sandt Afrika", der skal præsenteres: "the classic land of mystery, thrills and darksome savage drama through all the days of history". Og samtidig loves en oplevelse ud over det sædvanlige, for, som det hedder: "The pages of African annals are bright with the names of Livingstone, Stanley, DuChaillu, Akeley, Roosevelt and Rainey - and, now, Martin and Osa Johnson by this film record unfold a triumph that is both a sequel and a climax"(!).

Osa poserer mest foran kameraet og sørger med sin riffel for Martins sikkerhed, mens han filmer. Og hans umådeligt smukke fotografering er intet mindre end betagende - ja, jeg vil vove den kætterske påstand, at billedkvaliteten i *Simba* faktisk overgår *Nanook of the North* (1922, *Nanook, kuldens søn*), Robert Flahertys nogenlunde samtidige film fra den anden ende af kloden. *Simba* byder bl.a. på forbløffende klare og skarpe billeder af en flok elefanter på vild flugt, af løvinder der dovner i solen, af rasende næsehorn og meget andet godt. Som Flaherty iscenesatte Martin og Osa mange af deres films 'autentiske' scener og fik for et par håndører afrikanere til at sætte liv og lemmer på spil i kamp mod løver, næsehorn o.l. Men de brugte også afrikanere *bag* kameraet. Nogle scener er optaget med flere kameraer, og de billeder, hvor vi ser både hr. og fru Johnson, er optaget af afrikanske assistenter (nogle af "the best of the boys", som det hedder i en mellemtekst).

Ud fra en rent filmhistorisk betragtning er det tillige værd at bemærke, at ægteparret Johnsons værker er en slags meta-film, der handler lige så meget om filmskaberne selv og de ufattelige farer ægteparret med dødsforagt udsatte sig for i filmens hellige navn, som de handler om Afrika. Således understreger *Simbas* mellemtekster flere gange den "supreme danger", filmfolkene har befundet sig i, og i en særlig farlig situation med en flok sultne løver pointeres det, at "had they seen or scented us, the picture would have ended here", og videre: "We *wanted to* run for our lives, but we *had to* stay for our pictures". Mellemteksterne kan ellers være ganske svært fordøjelige, når de ind imellem skal formidle Martin og Osas syn på afrikanere. Generelt hedder det f.eks. om 'de indfødte', at de er "a pastoral race of half savage blacks", og det slås fast, at dette er

"Africa as God made it, never disturbed by civilized man".

Simba er imidlertid også i allerhøjeste grad et udtryk for den udbredte tendens til at tilbageføre det pikant truende og fremmedartede til noget kendt og hjemligt. En ung afrikansk pige betegnes f.eks. i en mellemtekst som "just a little black flapper". Man kunne mene, at en sådan domesticering af det fremmedartede ville gøre det mindre truende, men truslen var jo i sig selv en fiktion og domesticeringen af den blot et sigende vidnesbyrd om, at disse repræsentationer af 'Afrika' intet havde med det virkelige Afrika at gøre, men blot var udspaltninger af en vestlig forestillingsverden. Og der er for så vidt heller ikke tale om, at man reducerer Afrikas 'Andethed', men snarere om, at man i stedet for at anerkende kontinentet og dets kultur(er) på deres egne betingelser søger at fremstille Afrika og afrikanerne som en vild eller ligefrem pervers afart af livet i Vesten.

Bestyrkede disse såkaldte ikke-fiktionsfilm således i høj grad den vestlige fiktion om det mørke kontinents vildskab og historieløshed, så blev der dog også tidligt lavet fuldblods fiktionsfilm, hvor 'Afrika' som regel blot skulle fungere som eksotisk setting for dristige hvide eventyreres udfoldelser og dermed forstærke filmenes dramatiske effekt. Allerede fantasifilmens fader, Georges Méliès, havde øje for Afrikas eller i det mindste afrikanernes filmiske attraktionskraft. Ifølge Ukadike rejste Méliès i 1905 til Dakar, hvor han lavede et par film, og Pathés ledende instruktør, Ferdinand Zecca, skrev sig i 1906 for filmen *Le rêve de Dranem*, som handler om en mand, der drømmer om at holde en kvinde i sine arme. Da han rækker ud efter hende, forvandles hun imidlertid til den stakkels mands rædsel til en 'negerkvinde'. Og selveste Griffith lavede i 1908 et 7 minutters melodrama med titlen *The Zulu's Heart*, der havde Mack Sennett i titelrollen som en zuluhøvding, der forbarmer sig over en lille hvid pige.

Méliès' tur til Dakar var undtagelsen, der bekræftede reglen, for i stumfilmæraen var langt de fleste fiktionsfilm om 'Afrika' optaget andre steder - hjemme i Europa eller USA, eller, hvis det skulle være rigtig eksotisk, måske i Latinamerika. Man anså det generelt for at være både for dyrt og for farligt at sende filmhold på location i Afrika. På den anden side var det for så vidt heller ikke nødvendigt, for som geografisk og historisk realitet var Afrika fuldstændig uinteressant. Det, det handlede om, var at koge så meget eksotisk suppe som overhovedet muligt på de vestlige myter om 'Afrika'. Først senere blev location-optagelser et ekstra plus, der blev brugt i markedsføringen af filmene som et udtryk for, hvilke strabadser filmholdet havde gennemlevet for at kunne give publikum valuta for pengene.

Forsørgeren i trætoppene. Især to forfattere skulle fra starten markant præge de vestlige fiktionsfilms repræsentation af det mørke kontinent: den amerikanske *dime novel*-forfatter Edgar Rice Burroughs (1875-1950) og den lidt mere lødige englænder Henry Rider Haggard (1856-1925).

Edgar Rice Burroughs havde aldrig været i Afrika, hvorfor virkelighedens Afrika ikke kunne sætte snærende grænser for det, som Kenneth Cameron kalder hans "undertiden ulykkelige kombination af en overophedet fantasi og et middelmådigt intellekt" (Cameron 1994: 33). For Burroughs, der også skrev eventyrlige romaner om marsmænd, var det uudforskede Afrika en perfekt fiktionskulisse for

Øverst verdens første film-Tarzan, Elmo Lincoln, i *Tarzan of the Apes* (1918), og nedenunder den 'rigtige' film-Tarzan, Johnny Weissmuller, der her synes i færd med at give Jane pédicure i *Tarzan the Ape Man* (1932).

hans fantastiske fortællinger. Og resultatet var ikke bare Tarzan - romanen *Tarzan of the Apes* (1914) blev med det samme en bestseller - men også Tarzans kvindelige modstykke, Jungle Girl - der fødtes 15 år senere, i 1929, og ligesom Tarzan blev en serie-figur, omend hun aldrig skulle blive tilnærmelsesvist så populær. Såvel Tarzan- som Jungle Girl-historierne - og deres utallige spin-offs - er kulørte beretninger, med stærkt erotiske undertoner, om meget moralske hvide overmennesker midt i junglens lovløshed.

Den første Tarzan-film, *Tarzan of the Apes*, kom i 1918. Den er instrueret af Scott Sidney og ligger ganske tæt på Burroughs' oprindelige roman om den lille britiske aristokrat - "the son of an English nobleman" - der vokser op i junglen og bliver abernes konge. Elmo Lincoln, en lidt småfed lille muskelmand, spillede den voksne Tarzan, som er bedste ven med (indiske!) elefanter og slagter afrikanere med samme vildskab som han nedlægger den uigennemtrængelige jungles vilde dyr. Tarzan ender dog med også selv at blive nedlagt - af nydelige britiske Jane, der i mellemteksterne omtales som "the first woman he had ever known" (selv om vi har set, at han som dreng nysgerrigt iagttog (nøgen)badende afrikanske kvinder).

Tarzan of the Apes fik allerede året efter en efterfølger - ligeledes med Elmo Lincoln i titelrollen - og op igennem 1920'erne fulgte flere stumme Tarzan'er, alle optaget på betryggende afstand af det afrikanske kontinent. Ejheller den første 'rigtige' Tarzan-film, dvs. den første med den smækre svømmestjerne Johnny Weissmuller i hovedrollen og den første tone-Tarzan, *Tarzan the Ape Man* (1932, *Tarzan*), instrueret af W.S. Van Dyke ("One-take-Woody"), var optaget i Afrika. I modsætning til forgængerne benyttede den dog autentisk filmmateriale fra Afrika, hovedsagelig fra filmen *Trader Horn*, som W.S. Van Dyke under mange trængsler havde skudt i Afrika året før. Men det er interessant at bemærke, hvordan filmen i nærmest bogstavelig forstand udtrykker en veritabel berøringsangst over for det fremmede. Da f.eks. (nu amerikan-

ske) Jane (Maureen O'Sullivan) i filmens start netop er ankommet til Afrika og har genfundet sin far, den gamle elefantjæger og handlende, bliver hun præsenteret for nogle repræsentanter for de lokale stammer, der (angiveligt) er mødt op ved handelsstationen. Det pudsige er, at Jane og afrikanerne simpelthen optræder i hver sin film - hvilket selvfølgelig skyldes, at billederne af afrikanerne var hentet fra optagelserne til *Trader Horn* og kun indgik i Tarzan-filmen som bag-projektion. Men effekten er, at Jane vandrer rundt og betragter disse stærkt eksotisk udseende stammefolk, som var de udstillet i museumsmontrer, bag betryggende glas.

Videre noterer man sig hendes kommentarer til disse 'sært' udseende sorte mennesker og deres pittoreske beklædning. Kvinderne omtales som "lady customers [who] suffer to be beautiful", og om en samling ældre mænd med fjerprydninger på hovedet, hedder det: "Every man his own feather duster". Som i *Simba* føres det fremmedartede tilbage til det kendte og gøres derved nok lidt mindre farligt, men så meget desto mere eksotisk pikant. Domesticeringstendensen bliver stadig mere udtalt i den strøm af Tarzan-film, der sendes på markedet i 1930'erne og 40'erne: skønt midt i den vilde jungle antager Tarzans og Janes forhold mere og mere karakter af et småborgerligt amerikansk forstadsægteskab med alt hvad dertil hører. I *Tarzan Escapes* (1936, *Tarzan undslipper*) har hr. og fru Tarzan f.eks. indrettet en slags parcelhus i trætoppene med (opfindsomme substitutter for næsten) alle moderne bekvemmeligheder, og Jane er blevet hjemmegående husmor, mens Tarzan er forsørgeren, der tager sig ikke bare af Jane, men også af chimpansen Cheetah, deres *ersatz*-barn, og senere 'adoptivsønnen' Boy.

Det er også værd at bemærke, at selv om især næsehornene og løverne selvfølgelig *er* faretruende i det tarzanske univers, så er det ikke herfra, de virkelige farer hidrører. Nej, den største trussel mod kernefamilie-idyllen i trætoppene udgøres af begærlige og skrupelløse vesterlændinge, der vil gøre alt for at få fingre i elfenben, diamanter og hvad kontinentet i øvrigt måtte have at byde på af rigdomme. Dette er da også hovedtemaet i Republics cliffhanger-serie fra 1941 om *Jungle Girl* (instrueret af William Witney og John English). Ligesom Tarzan er Jungle Girl (Frances Gifford) ferm til at svinge sig i lianerne, og også hun er allieret med de store godmodige elefanter og bekæmper tappert såvel frådende krokodiller som grusomme indfødte voodoo-medicinmænd og, især, skumle hvide lykkejægere. I modsætning til Tarzan er Jungle Girl imidlertid ikke født i junglen, og ejheller er hun noget egentligt sexsymbol. Som datter af en udstationeret læge er hun Tarzans civiliserede modstykke, hvilket afspejler sig såvel i hendes sprog (hun taler flydende engelsk) som i hendes påklædning (hvor Tarzan kun bærer læderble, optræder Jungle Girl i lange støvler og et fikst lille miniskørt) og hendes bolig (en vestlig villa).

I såvel Tarzan-filmene som Jungle Girl-serien er 'afrikanerne' (der ofte spilles af andre mørklødede folkeslag såsom maorier, indere e.l.) kun eksotisk staffage omkring den hvide helt(inde)s udfoldelser. Og 'Afrika' er synonymt med tidløs jungle, hvis fornemste mission er at fungere som eksotisk pirrende baggrundstæppe for genkendelige konflikter mellem gode og onde vesterlændinge. Det seksuelle indhold er ikke til at tage fejl af i Tarzan-filmene - jvf. følgende højstemte mellemtekst fra 1918-udgaven: "The near-

ness of the clinging form, the warm touch of the first woman he had ever known, thrilled Tarzan with a new emotion and every throbbing pulse-beat spurred him to take her for his own." Og 1932-udgaven markedsfører fra starten Jane som en moderne og seksuelt frigjort amerikansk 1930'er-pige. Da hun konfronteres med det næsten nøgne og praktisk talt umælende 'pragteksemplar' af et han-dyr, Johnny Weissmuller, ved hun da også nok, hvad det drejer sig om, og er ikke sen til at lokke ham i fælden. John Dereks rædselsfulde softcore-pornografiske remake fra 1981 gør således i virkeligheden kun dét mere eksplicit, som fra starten var Tarzan-konceptets bærende element: sex! Og selv om Jungle Girl fremstår relativt afseksualiseret, så trækker serien dog ganske tungt på f.eks. lugubre torturkamres pikant erotiske tiltrækningskraft.

Forklaringen på Tarzan-filmenes - og i mindre udstrækning Jungle Girls - enorme gennemslagskraft i 1930'erne og 40'erne skal formentlig i et vist omfang søges i den vestlige verdens depression og efterfølgende krig. Når hverdagen i civilisationen formørkes af økonomisk krise og krigsangst, øges behovet for eksotiske og erotiske drømmeverdener, hvilket især Tarzan-myten til fulde kunne levere. Nok så væsentligt er det imidlertid også, at Hollywoods på det tidspunkt ellers uhyre kyske selvcensur-instanser tilsyneladende så mindre strengt på dampende 'trope-sex' end på allusioner til de gymnastiske øvelser, der måtte udspille sig i amerikanske soveværelser. I kraft af deres eksotiske indpakning blev Tarzan-filmene simpelthen noget af det mest sexede, der overhovedet kunne produceres i periodens Hollywood.

Tarzan har naturligvis også huseret siden da, såvel i kopi-versioner - ikke mindst *Jungle Jim*-serien (1948-55), hvor Johnny Weissmuller, der var blevet ældre og løsere i kødet, optræder som (næsten) talende safarileder med tøj på - som i form af egentlige Tarzan-film - ikke blot John Dereks allerede omtalte pr-film for hustruen Bo, men også Hugh Hudsons storladent kedelige Burroughs-filmatisering *Greystoke - The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984, *Greystoke, Beretningen om Tarzan, Abernes Konge*) og senest Disney-koncernens tegnede version fra 1999. Men skønt disse sene Tarzan-film naturligvis også trækker tungt på Tarzan-konceptets eksotisme, er der tale om enkeltstående filmværker, som indsætter myten i andre kontekster - softcore porno, nydelig klassikerfilmatisering og pittoresk Disney-familiehygge à la *The Jungle Book*.

Gudinden og Jægeren. Den anden forfatter, der skulle sætte et markant præg på de vestlige films fremstilling af 'Afrika', var som nævnt Henry Rider Haggard. Haggard havde opholdt sig seks år i Sydafrika, hvilket man (med lidt god vilje) kan se svage spor af i hans i øvrigt mere end kulørte romaner. De to hovedværker - *King Solomon's Mines* og *She: A History of Adventure* (fra hhv. 1885 og 1887) - er begge blevet filmatiseret adskillige gange, og når deres popularitet har vist sig så levedygtig, er det sandsynligvis fordi de, ligesom Tarzan-filmene, rendyrker et par af de elementer, som endnu i dag er helt centrale i vestlige forestillinger om 'Afrika' : grufulde farer, men også umådelige rigdomme, her i form af diamanter. Men Haggard-værkerne lancerer tillige to andre arketyper: The White Goddess, og, især, The Great White Hunter.

She er, i bogstaveligste forstand, historien om det evigt kvindelige, en erotisk for-

tælling om en hvid kvinde, Ayesha *She-Who-Must-Be-Obeyed*, der et sted i Afrika (cirka i vore dages Ethiopien) i 2000 år har vogtet over sin døde egyptiske elsker og drømt om hans tilbagevenden. Da den unge englænder Leo hører, at han nedstammer fra en egypter, der blev dræbt af denne sagnomspundne kvindeskikkelse, drager han til Afrika for at finde Ayesha, som i ham ser en reinkarnation af sin døde elsker. Leo, der egentlig havde fattet varme følelser for en mere jordisk kvinde, Ustane, som Ayesha tilintetgør, bliver erotisk besat af den årtusindgamle, men stadig ufatteligt smukke kvinde. Sammen skal de bade i det evige livs flamme og sammen gå ind i udødeligheden, men da Ayesha installerer sig i flammen, går noget galt, og Leo kan bevidne, hvordan hans underskønne elskede i løbet af få sekunder visner hen og transformeres til et 2000 år gammelt lig.

I betragtning af forestillingen om Afrikas historieløshed er det bemærkelsesværdigt, at *She* vil have os til at tro, at denne erotiske furie har levet i Afrika i 2000 år, for logisk set må Afrika jo så have en form for historie. Dette er dog sofisterier, for ejheller *She* er interesseret i det virkelige Afrika. 'Afrika' fungerer dels som eksotisk-mystisk baggrund for den ophedet erotiske (eller måske i virkeligheden snarere: victoriansk erotik-forskrækkede) historie, men flyder i denne eminent mandlige fantasi tillige sammen med forestillingen om kvinden. Begge repræsenterer indbegrebet af 'Det Andet', det fremmede, det ukendte, det pikant dragende. Men netop kombinationen af det erotiske og det eksotiske er uden tvivl forklaringen også på *She*'s enorme popularitet og det forhold, at romanen er blevet filmatiseret et utal af gange. Ifølge Sidney Higgins skal Méliès have lavet en version, *La Danse du Feu*, allerede i 1899, og knap ti år efter, i 1908, var det Edwin S. Porters tur. Alene i stumfilmtiden blev *She*, ifølge Cameron, filmatiseret mindst fire gange mere, i 1911, 1916, 1917 og 1925. Men den er også blevet lavet som tonefilm, først i 1935 (hvor historien dog er flyttet til den anden ende af verden, til Nordpolen) og siden så sent som i 1965 og sågar i 1985.

Betty Blythe som letpåklædt White Goddess i Leander De Cordovas 1925-udgave af Rider Haggards klassiker *She*.

1911-versionen, instrueret af amerikaneren James Cruze, er en tam affære, hvor forfrosne, marehalmbevoksede klitter skal gøre det ud for Sahara. Ejheller 1925-versionen (instrueret af Leander De Cordova) er tydeligvis optaget i Afrika - selv om man her i det mindste har gjort sig den umage at 'plante' et par afpillede

palmer på noget, der mest af alt ligner et norsk klippelandskab, men skal forestille Libyens kyst. Der er dog langt mere saft og kraft i denne udgave (som kan prale af mellemtekster forfattet af Rider Haggard selv), hvor en særdeles gennemsigtigt påklædt Betty Blythe som Ayesha over for en anæmisk og kalveknæet Carlyle Blackwell som Leo anskueliggør historiens egentlige tema: den svage mands tiltrækning af og angst for det uforståeligt kvindelige, der bliver ét med den vestlige forestilling om et lige så uforståeligt, uregérligt, farligt og samtidig tiltrækkende 'Afrika'.

Det bedste man kan sige om 1965-versionen af *She* (*Hun*) er, at den har Ursula Andress i titelrollen! Og 1985-udgaven, der udspiller sig i år 23 efter "Cancellation" (?!), må jeg tilstå, at jeg ikke har set. Men skønt Haggard er krediteret, har denne *She*, der er instrueret af en Avi Nesher, efter beskrivelserne at dømme kun titlen til fælles med romanen.

Generelt kan Ayesha, der er lige så hvid som Tarzan, på mange måder ses som Tarzans kvindelige modstykke. Der er imidlertid også nok så markante forskelle. Hvor Tarzan er godmodig og ganske ufarlig for venligtsindede mennesker og dyr, er Ayesha "den, der skal adlydes". Tarzan er et europæisk fremmedelement, der har gjort junglen til sin egen, mens der intet forlyder om, hvor Ayesha (og hendes hvide hud) stammer fra. "She" er simpelthen synonym med 'Afrika' - jvf. hvordan man brugte ordet 'penetration' om de tidlige europæeres indtrængen i Afrikas ukendte indre - men repræsenterer i forlængelse heraf også en domesticering af Afrikas Andethed. Hvor Tarzan-filmene transformerer 'Afrika' til en (primitiv og derfor eksotisk tillokkende) version af amerikansk forstadsliv, 'tæmmer' *She* kontinentets formente Andethed ved at gøre den til et kønsspørgsmål - mellem en svag hvid mand og en dominerende hvid kvinde. Afrika som *White* Goddess, eller Kvinden som 'det mørke kontinent', der kalder på at blive penetreret.

Er *She* udtryk for en mandlig fantasi om Kvinden og 'Afrika', er det nærliggende at opfatte Tarzan som (Burroughs' forestilling om) en tilsvarende kvindelig vision. Men skønt Johnny Weissmuller nok kunne give anledning til våde drømme hos 1930'ernes kvindelige biografpublikum, er også Tarzan et produkt af en mandlig forestillingsverden. Han er den muskelsvulmende 'ur-mand', den inkarnerede maskulinitet, som hævet over hverdagens økonomiske trængsler og befriet for civilisationens slips, briller og smudsærmer kan sætte selv den mest frigjorte kvindes hjerte i brand - og gøre hende føjelig. En evigt gyldig mande-drøm, som imidlertid fik ekstra vind i sejlene i de tidlige 1930'ere, der ikke blot var præget af økonomisk krise, men også af et vist mål af seksuel frigørelse hos især de amerikanske kvinder - jvf. de mandeædende vamps og sorgløse flappers, der introduceredes på film i 1920'erne.

Rider Haggards andet hovedværk, *King Solomon's Mines*, har haft om muligt endnu større gennemslagskraft i filmhistorien. Den blev filmatiseret første gang i 1918 af sydafrikaneren Lucoque og (formentlig) senest af J. Lee Thompson i 1985, men de bedste og mest indflydelsesrige filmatiseringer af dette værk er Robert Stevensons engelske udgave fra 1937, der har den karismatiske afro-amerikanske sanger og skuespiller Paul Robeson i en fremtrædende rolle, og Compton Bennetts og Andrew Martons amerikanske version fra 1950, med Stewart Granger og Deborah Kerr i hovedrollerne.

I modsætning til *She* er Haggards *King Solomon's Mines* ganske kvindefri, hvilket såvel den engelske som den amerikanske filmudgave imidlertid har tilladt sig at rette op på, således at de fremstår som romantiske kærlighedshistorier, der tilføres et ekstra pift af den eksotisk eventyrlige setting blandt krokodiller og kannibaler. I alle tilfælde er hovedpersonen dog Allan Quatermain - den arketypiske White Hunter, om hvem Haggard skrev yderligere en roman, *Allan Quatermain* (1887, da. *Det hvide folk*). Quatermain hyres af vesterlændinge som guide på en tur til den bibelske Kong Salomons forsvundne diamant-skat (formentlig inspireret af de sydafrikanske Kimberley-miner, der var blevet opdaget få år, før Haggard skrev romanen). Undervejs får de følgeskab af Umbopa, en afrikansk kongeson, der er blevet fordrevet fra sit rige, men nu vil vende hjem og kræve tronen. Det vestlige selskab, anført af Quatermain, hjælper Umbopa, og efter også at have overvundet den gamle heks, Gagool, der vogter nidkært over diamanterne, kan Quatermain og hans rejsekumpaner fylde lommerne og vende stenrige hjem til England.

Inden jeg går tættere på 1937- og 1950-udgaverne af *King Solomon's Mines* (*Kong Salomons miner*), vil det være på sin plads at gøre en lille afstikker til den amerikanske film, der mere end nogen anden lancerede White Hunter-arketypen på vestlige lærreder, nemlig den allerede nævnte *Trader Horn* (W.S. Van Dyke 1931). *Trader Horn* er ikke blot den første større amerikanske fiktionsfilm, der er optaget on location i Afrika. Den bygger også bro mellem de dokumentariske rejsefilm og fiktionsfilmen - MGM (selskabet med løve-logoet!), der producerede filmen, skulle formentlig demonstrere, at Van Dyke og hans hold faktisk *havde* været i Afrika og optaget filmen under store strabadser, hvorfor halvdelen af den færdige film går med eksotiske rejsebeskrivelser. Og den sammenfatter begge Haggards 'afrikanske' arketyper, dvs. ikke blot Den hvide Jæger, men tillige Den hvide Gudinde.

Trader Horn er i øvrigt en ganske kedelig film om en sejg ældre irer, Trader Horn, der indfører en naiv ung mand i kontinentets gåder. Ynglingen, der lader sig besnære af de lokale kvinders saftspændte nøgne bryster, mener ikke, at de sorte er "savages, just ignorant children", men da selskabet kun med nød og næppe undslipper suppegryderne, må han erkende, at han tog fejl. Undervejs bliver Horn og ynglingen hyret af en hvid kvinde til at finde hendes datter, der som spæd blev kidnappet af de sorte. Den lille pige er nu blevet voksen og lever som vild blandt de vilde, viser det sig. Men vildskaben går hurtigt af hende, da hun har set Horns unge assistent dybt i øjnene. Ved filmens slutning er han i fuld gang med at arrangere, hvordan han skal få transporteret sin tilkommende 'tilbage' til civilisationen, til det USA, som hun aldrig har set - mens Den hvide Jæger, Horn, bliver tilbage i sit på én gang elskede og forhadte Afrika. Leverer *Trader Horn* således kun en afbleget version af Den hvide Gudinde, så blev den som nævnt lidt af en filmisk trendsætter, hvad angår Haggards anden arketype: Den hvide Jæger. Selv *Stanley and Livingstone* lader Stanley gå på storvildtjagt - selv om han naturligvis først og fremmest er på jagt efter den forsvundne missionær.

I den britiske 1937-version af *King Solomon's Mines* spiller en piberygende Cedric Hardwicke Quatermain, og instruktørens hustru, Anna Lee, er en ung

"Unforgettable adventure in untamed Africa" - Clark Gables White Hunter kommer til kort over for Ava Gardners utæmmelige forbjerge i John Fords *Mogambo* (1953).

irsk kvinde, der forelsker sig vildt ikke i Quatermain, for han er hævet over den slags, men i den kække britiske eventyrer Curtis (John Lode). Filmens største aktiv er dog en aldeles imposant Paul Robeson, der i kraft af sin personlige udstråling forlener Umbopa med en vis værdighed. Det mest 'afrikanske' ved Umbopa er dog hans hudfarve - hvilket imidlertid også var nok så bemærkelsesværdigt i 1930'ernes film, hvor 'negerroller' ofte blev spillet af sværtede hvide. Robeson, som året før havde sunget "Ol' Man River" i James Whales udgave af *Show Boat*, skal naturligvis give prøver på sin stemmepragt, og han synger en række gospel-agtige sange, der ikke har meget med afrikansk musik at gøre, men som selvfølgelig også er skrevet af hvide. Denne version af *King Solomon's Mines*, der er fra Det britiske Imperiums storhedstid, opsummeredes af The London Times sarkastisk som en historie om "europæiske eventyrere på jagt efter minekoncessioner fra den tron-prætendant, som de støtter" (Cameron 1994: 27) - hvilket formentlig ikke var så langt fra filmens faktiske, omend underliggende, imperialistiske budskab.

I senere White Hunter-film valgte man at erstatte såvel Horns og Hardwickes uerotiske og midaldrende sindighed som Spencer Tracys djærve godhed med ofte yngre og i alt fald altid langt mere sex-emmende modeller. Den hvide Jæger blev et sex-symbol. Således ikke mindst i den amerikanske 1950-version af *King Solomon's Mines*, hvor Stewart Granger forlener sin Allan Quatermain med en sådan portion testosteron-duftende maskulin handlekraft, at den pæne britiske Deborah Kerr - som egentlig leder efter sin mand, der er forsvundet i sin søgen efter de sagnomspundne miner - *må* blive erotisk tiltrukket af ham. Men den saftige romance er ikke denne films eneste aktiv; den er også, som det fremgår af forteksternes taksigelser, optaget on location såvel i Tanganyika som i protektoratet Uganda og kolonien og protektoratet Kenya, samt i Belgisk Congo, og den er i Technicolor, hvilket gør sit til at øge de afrikanske dyrs og landskabers eksotiske attraktionskraft.

Denne *King Solomon's Mines* er en både flot og vellykket film, hvis billeder blev genbrugt i talrige *spin-offs* i de følgende år. Det er imidlertid værd at bemærke, at denne version i modsætning til sin britiske forgænger ikke slutter med, at Quatermain et al. bemægtiger sig diamanterne. Dels var der ingen grund for Hollywood til direkte at gå Det britiske Imperiums ærinde, dels var dette imperium gået svækket ud af krigen, hvorfor mere eller mindre utilslørede imperialistiske budskaber var gået lidt af mode. Og selv om Umbopa i denne version er mere anonym, noterer man sig tillige en ændret holdning til afrikanere. Ikke blot Umbopa selv, men også hans folk, Watussi'erne,

Fire hvide jægere på eventyr i Afrika. Øverst to gange Hemingway'sk Afrika-vision, begge med Gregory Peck som den romantiske White Hunter: tv. *The Macomber Affair* (1947) og t.h. *The Snows of Kilimanjaro* (1953). Nederst tv. Clint Eastwood i *White Hunter, Black Heart* (1990), hvor han spiller John Huston, der hellere ville gå på storvildtjagt end indspille *The African Queen*; og nederst th. selveste Poul Reichhardt som den civilisationstrætte jæger, her i selskab med sin 'gode vilde' tjener Toto (*Syd for Tana River*, 1963).

fremstår i et ganske værdigt skær - da Quatermain på et tidspunkt beklager sig over Umbopas arrogance, får han af Deborah Kerr at vide, at han er "for vant til underdanighed". I modsætning til tidligere Jægere er Stewart Grangers Quatermain ellers en sympatisk fyr, der nødigt anvender vold, med mindre det er strengt nødvendigt. Han taler både swahili og kikuyu og anerkender tilsyneladende de afrikanske kulturer. Og da rejseselskabet træffer på en kannibalstamme i denne trods alt stadig meget kulørte film, er det ikke så meget afrikanerne, der hænges ud, som den europæer, Van Bruen, der har skjult sig i deres midte og hidser kannibalerne op imod Quatermain og hans ledsagere.

Kombinationen af stjernebestrøet romance, 'Afrika'-eksotisme i dryppende Technicolor, og den sexede White Hunter blev et sådant hit, at *King Solomon's Mines* i de følgende år efterfulgtes af en række 'Afrika'-film, alle optaget on location i Afrika, med mega-budgetter og -stjerner, og med anerkendte instruktører i stolen. I John Fords *Mogambo* (1953) - hvis trailer lover "unforgettable adventure in untamed Africa - Africa known for centuries

as the white man's graveyard" - genfinder vi Jægeren som safarileder, nu blot i Clark Gables skikkelse, og nu ombejlet af hele to kvinder: Ava Gardner og Grace Kelly, hvis hormoner, igen ifølge traileren, bringes i kog af omgivelsernes varme og vildskab: "The heat and the fury of the jungle tears the veneer of civilization from these women...", som det hedder så lokkende. Howard Hawks' *Hatari!* (1961) om en internationalt sammensat flok af mænd, der jager vilde dyr til europæiske zoos, er nok mere mandehørmende, men stadig skåret over samme læst, denne gang med John Wayne i jægerrollen.

I slipstrømmen fra *King Solomon's Mines* finder vi tillige John Hustons *The African Queen* (1951, *Afrikas Dronning*), som i modsætning til de andre har et mere konkret historisk indhold, nemlig Første Verdenskrig, der gør Humphrey Bogarts handelsbisse og Katharine Hepburns missionsmø til umage rejsefæller i titlens plimsoller. *The African Queen* adskiller sig også fra de andre ved ikke direkte at iscenesætte Den hvide Jæger, men skal vi tro Clint Eastwoods film om optagelserne til filmen, *White Hunter, Black Heart* (1990, *Hvid jæger, sort hjerte*), så var drømmen om selv at komme til Afrika og optræde som Hvid Jæger Hustons eneste motivation for i det hele taget at lave *The African Queen*. Elefanterne synes imidlertid at have været hellige for Huston, hvis anden 'Afrika'-film, den stjernebesatte *Roots of Heaven* (1958, *Himlens rødder*) efter Romain Garys roman, direkte omhandler kampen mod skumle elfenbens-krybskytters massakre på disse vise og værdige dyr.

Også Ernest Hemingway betragtede i vidt omfang sig selv som a Great White Hunter, hvilket afspejler sig tydeligt i de 'Afrika'-film, der er lavet over hans fortællinger - dels *The Macomber Affair* (Zoltan Korda 1947, *Safari på liv og død*), hvor Gregory Peck spiller Jægeren, der forelsker sig i en gift kvinde, hvilket resulterer i hendes ægtemands voldsomme død under en safari, dels *The Snows of Kilimanjaro* (Henry King 1953, *Sneen på Kilimanjaro*), hvor samme Peck er forfatter *og* Jæger, for hvem Afrika står som en romantisk utopi hinsides civilisationen.

Meget tyder på, at også danske Bent Christensen var optændt af drømmen om Den hvide Jæger. I alt fald er det svært at få øje på andre begrundelser for filmen *Syd for Tana River*, som han og Sven Methling lavede i Kenya så sent som 1963, dvs. samme år som landet blev selvstændigt. Der er dog ikke antydning af politik i filmen, men til gengæld selveste Poul Reichhardt i rollen som Den hvide Jæger, der forlod kone og datter i Danmark for en tilværelse som jæger i Afrika, fjernt fra civilisationens snærende bånd. Men ak, desværre for Poul Reichhardt viser det sig, at et vist mål af civilisation også er kommet til Afrika, hvilket bl.a. medfører, at han bliver eftersøgt for krybskytteri. Men heldigvis har han sin trofaste sorte boy Toto, som sandelig kan sige "rødgrød med fløde" næsten helt fejlfrit i første forsøg. *Syd for Tana River* er slem, virkelig slem, mere tykt arketypisk end selv de værste amerikanske film om 'Afrika'.

Helt atypisk for ham dør Poul Reichhardt til sidst i *Syd for Tana River*. Men Den hvide Jæger lever fortsat i bedste velgående i amerikansk film. Ganske vist døde også Robert Redfords Hvide Jæger, Denys Finch Hatton, i Blixen-filmen *Out of Africa* (Sydney Pollack 1985, *Mit Afrika*), men Stephen Hopkins genoplivede arketypen i *The Ghost and the Darkness* (1996), hvor Val Kilmer og Michael Douglas i forening nedlægger to dæmoni-

ske løver. Selv om han således findes både før og efter, var The Great White Hunter dog nok et fænomen, der i særlig grad knyttede sig til 1950'ernes amerikanske film. Én, nok så væsentlig, forklaring på dét har jeg allerede været inde på: nemlig Hollywoods kontante ønske om at følge op på *King Solomon's Mines*' succes. En anden forklaring kunne være, at Den hvide Jæger tog arven op efter den klassiske western-helt. Efter i 1930'erne og 40'erne at have været den kvintessentielle amerikanske genre, iscenesættelsen af den klassiske frontiermytes ekspansionsdrømme *par excellence*, ændrede western-genren sig som bekendt efter krigen til mere indadvendte kammerspil om tvivlende helte - f.eks. *High Noon* (Fred Zinnemann 1952, *Sheriffen*), *Shane* (George Stevens 1953, *Shane, den tavse rytter*) og *Johnny Guitar* (Nicholas Ray 1954). Præriens *wilderness* erstattedes af 'Afrika's jungle. 'Afrika' var ikke længere en kvinde, der skulle penetreres - for kvindens rolle udfyldtes nu af langt mere føjelige vestlige modeller - men et vildt dyr, der skulle 'nedlægges' eller evt. 'blot' tæmmes og placeres bag tremmer i vestlige zoologiske haver.

I denne symbolske indpakning kan Jæger-filmene således ses som et udtryk for om ikke direkte imperialistiske amerikanske drømme om Afrika (men måske nok for amerikanske imperiedrømme i bredere forstand), så dog i det mindste for en scenisk omplantning af frontier-myten. Det er i den forbindelse interessant at notere sig, at Jægeren ikke alene er en helterolle, men at hans negative modstykke, den illegale elfenbens-krybskytte, samtidig er den mest gennemgående hvide skurkefigur i de fleste amerikanske 'Afrika'-film. Hvis man vil, kan man måske se denne dobbelthed i Jæger-arketypen som et udtryk for en vis ambivalens i Hollywoods imperialismedrømme på afrikansk grund: på den ene side en naturlig fortsættelse af territorialudvidelsen mod vest, nu blot mod syd, og på den anden side, i forhold til USAs mere og mere selvbevidste afroamerikanske befolkning en risikabel affære, som man hellere måtte lægge en vis afstand til.

Selv om det ville være synd at sige, at filmene sætter afrikanerne i front - de optræder hovedsagelig som folkloristisk masse-staffage eller, i 'bedste' fald, som tro tjenere eller undertiden værdige stammefolk, så fremstiller de amerikanske 50'er-film dog i det mindste (i almindelighed) ikke længere afrikanerne som frådende vilde kannibaler. Igen skal årsagen formentlig ikke søges i afrikanske forhold - som f.eks. at flere afrikanske lande i 1950'erne prægedes af frihedsbevægelser - og ejheller i en ny bevidsthed om de afrikanske kulturer, men alene på den amerikanske hjemmefront, hvor den talstærke sorte befolkning var ved at blive en magtfaktor, som man ikke stod sig ved at håne.

Sådan havde man ikke altid tænkt i amerikansk film. Således tog Griffith som bekendt i *Birth of a Nation* (1915, *En nations fødsel*) frejdigt Ku Klux Klans parti og fremstillede de tidligere slaver som frådende uhyrer, der ikke fortjente deres frigivelse - hvem husker ikke den talende mellemtekst: "Den nyvundne Frihed berusede Urskovens Børn"? Filmen skabte ganske vist voldsomt røre, men en sådan utvetydigt racistisk fremstilling af afrikanere eller mennesker af afrikansk afstamning var utænkelig i de tidlige europæiske film om Afrika - ligesom den senere skulle blive det i USA. De europæiske kolonimagter havde fra starten en meget kontant interesse i ikke at sætte Afrika og afrikanerne i et alt for utilsløret negativt lys.

"Yes, bwana" - Imperie- og postimperiefilm. *Birth of a Nation* blev forbudt i Frankrig på grund af filmens racistiske indhold. Skønt franskmændene selv betragter dette forbud som højden af antiracisme, er der meget, der tyder på, at det snarere var begrundet i en frygt for, at de mange afrikanere, der kæmpede på fransk side i Første Verdenskrig, skulle gøre oprør mod deres hvide franske herrer, hvis de så denne film.

I modsætning til USA, der ikke havde kolonier i Afrika, var de europæiske kolonimagter, især England og Frankrig, overmåde påpasselige med, hvordan Afrika og afrikanere blev skildret på film. Dét indebar på den ene side, at man ved omfattende censurforanstaltninger søgte at sikre, at koloniseringsprojektet ikke blev genstand for kritik eller på anden måde bragtes i fare (f.eks. ved at provokere de koloniserede folk mere end absolut nødvendigt), men også at man producerede en række film, der skulle fremstille koloniseringen i et positivt lys, som et nødvendigt tiltag i bestræbelsen på at sprede civilisationens goder til mindre oplyste egne af verden. Koloniæraens britiske og franske film om 'Afrika' kunne være lige så eksotiske og lige så lidt realistiske som de amerikanske. Som vi har set, kunne også britiske filmskabere få noget ud af især Haggards eventyrlige romaner, og når det gjaldt saftige attraktioner som vilde dyr og bare indfødte kvindebryster, holdt ejheller briter og franskmænd sig tilbage. Men Storbritannien og Frankrig producerede i koloniæraen tillige en række film, der direkte tog koloniseringen op som emne og forsvarede det imperialistiske projekt og dets repræsentanter. Og selv om koloniseringen naturligvis udelukkende blev fremstillet fra kolonimagtens synsvinkel, var der grænser for, hvor barbariske man kunne gøre afrikanerne. I alt fald optræder der i de fleste af disse imperiefilm mindst én "god" afrikaner, der har indset civilisationens fortrin og sammen med briterne eller franskmændene forsøger at implementere dem i Afrika.

Ligesom det franske koloni-imperium havde den franske *cinéma colonial* sin storhedstid i 1930'erne. Jeg skal her gå forholdsvis let hen over disse film, dels fordi hovedparten af dem beskæftiger sig med Nordafrika (4) - med Jacques Feyders tidlige og mange gange remade *L'Atlantide* (1921), der var optaget on location i det sydlige Algeriet, og Julien Duviviers *Pépé le Moko* (1937) som to af de mest berømte eksempler - dels fordi ingen af de film, der beskæftiger sig med Afrika syd for Sahara, har været tilgængelige. Men på et mere overordnet plan kan det slås fast, at den kritik af koloniprojektet, der fremsattes af litterater som André Gide og Anatole France, stort set ikke fandt vej til filmindustrien. Og læser man André Gides egne optegnelser vedrørende den etnografiske film, som han og Marc Allégret lavede i 1925, *Voyage au Congo*, får man et godt indtryk af, at selv kritikerne havde et ganske naivt syn på Afrika. Filmen gør ikke meget ud af de afrikanske landskaber, men fokuserer så meget desto mere på stolte og smukke afrikanere, for det, der tiltaler Gide så stærkt ved Afrika, er, som han selv forklarer, "den dybe interesse, som vækkes af disse primitive menneskeracer, der kun kommer så lidt i berøring med os, disse nøgne racer, der ikke skammer sig over at være det" (Gide 1928: 22). Josephine Baker skammede sig heller ikke over at optræde (praktisk talt) nøgen, og hun gjorde det også på film, hvor hun fortrinsvist spillede eksotiske koloni-skønheder - bl.a. *Zou-Zou* (Marc Allégret 1934) og *Princesse Tam-Tam* (Edmond Greville

1935, *Prinsesse Tam-Tam*).

Skønt praktisk talt alle periodens franske film fra og om kolonierne kunne regne med massiv støtte fra regeringen og de lokale kolonitropper, var langt størsteparten af 1930'ernes eksotisme-søgende franske koloni-dramaer ifølge den franske filmskribent Pierre Leprohon en særdeles tynd kop te. Leprohon, der i 1945 (dvs. midt i koloni-æraen) udsendte bogen *L'exotisme et le cinéma*, var en god patriot (han skriver uden at ryste på hånden om "notre Afrique française"), der begræd, hvad han så som koloni-filmenes generelt særdeles mangelfulde kvalitet og deres stereotype iscenesættelse af franske heltes dramatiske kamp mod krigeriske afrikanere: "Det kan ikke nok understreges, hvor meget denne fremgangsmåde [...] skader kolonierne i befolkningens opfattelse af dem" (Leprohon 1945: 209).

Hovedparten af de franskmænd, der lavede film om og/eller i de franske kolonier, var bare interesseret i at fortælle en ofte melodramatisk historie på eksotisk baggrund, uanset om resultatet talte for eller imod det franske imperium og dets repræsentanter. Til de sidste hørte den poetiske realist Julien Duvivier, som lavede en stribe 'nordafrikanske' film om tragiske, udstødte helte (desertører og/eller kriminelle), der var på kant med det officielle Frankrig og dets repræsentanter i kolonierne - foruden *Pépé le Moko* tillige bl.a. *La Bandera* (1935).

Men der var også filmskabere, som bestræbte sig på at yde moralsk opbakning til det franske koloniseringsprojekt med film, der fremhævede kolonimagtens *mission civilisatrice* i de underudviklede afrikanske lande. Med *Le Bled* (1929) lavede selveste Jean Renoir en sådan kolonipropagandafilm om Frankrigs velgerninger i Algeriet. Men den franske imperiefilms hovedværk var Jacques de Baroncellis *L'Homme du Niger* (1939, *Ørkenens svøbe*), en spillefilm der var optaget on location i Sudan og priste såvel de franske lægers indsats mod spedalskhed som de franske ingeniørers opførelse af en gigantisk dæmning, der skulle sikre vand til det tørkeramte område.

La France est un empire fra samme år var et om muligt endnu mere ambitiøst projekt under ledelse af forfatteren Jean d'Agraives og reporteren Emmanuel Bourcier. Fem fotografer blev sendt ud i alle hjørner af det franske imperium for at dokumentere alt det gode, Frankrig gjorde for sine oversøiske besiddelser, men filmen snublede i krigsudbruddet og fik aldrig den udbredelse, som den - ifølge Leprohon - fortjente.

Efter Anden Verdenskrig gik det tilbage for den franske kolonimagt, der omkring 1960 måtte afstå hovedparten af sine afrikanske kolonier. Krigen i Algeriet (1954-62), som Frankrig endte med at tabe, var, ligesom frihedsbevægelserne i de øvrige kolonier, frem til midten af 1960'erne et tabuemne i fransk film, og de film, der alligevel dristede sig til at behandle det franske Afrika-eventyr i kritiske vendinger, blev straks forbudt. Det gjaldt således ikke alene Godards *Le petit soldat* (1960, men først frigivet i 1963, *Den lille soldat*) om OAS' tortur i Algeriet, men også Chris Markers og Alain Resnais' dokumentarfilm *Les statues meurent aussi* (1953, men først vist i sin fulde længde i 1968) om afrikanske maskers og skulpturers kranke skæbne i 'fangenskab' på franske museer.

Yves Ciampis *Les héros sont fatigués* (1955, *Heltenes tid er forbi*) slap derimod igennem censurens nåleøje. Den kan da heller ikke beskyldes for at være en antikolonifilm, men dens desillusionerede europæiske eventyrere, der er strandet i en

ikke-navngiven, selvstændig afrikansk stat, befinder sig lysår fra 1930'er-filmenes idealistiske imperiebyggere. Yves Montand og Curd Jürgens er begge piloter med en fortid i hhv. De Gaulles Frie Franske og Luftwaffe. De savner krigens adrenalinsus og har nu i stedet kastet sig over kvinder, druk og diamantsmugling i det sorte Afrika blandt defaitistiske og depraverede europæere, der af forskellige grunde forlod krigens Europa og blev hængende i det afrikanske dynd.

Først da der var føget en del sand over Frankrigs imperialistiske eventyr i Afrika, kunne franske biograffilm behandle koloni-æraen med en vis kritisk distance. Det gælder f.eks. Jean-Jacques Annauds Oscarbelønnede koloni-komedie *Noirs et blancs en couleur/La victoire en chantant* (1976, *Sorte og hvide i farver*). Her er handlingen henlagt til Fransk Ækvatorial Afrika under Første Verdenskrig. De franske og de tyske kolonimyndigheder bor side om side i fred og fordragelighed, men da nyheden om krigsudbruddet når til Afrika, kaster de deres respektive afrikanske undersåtter ud i en parodi af en krig. Udstyret med store picnickurve lader europæerne sig bære ud til fronten, hvor de betragter den blodige forestilling på behørig afstand. Da krigen i Europa er slut, og mange stedlige afrikanere har måttet lade livet i koloniherrernes absurde krig, overgår området til den engelske kolonihær (der ledes af en inder). De afrikanere, der før var tyske, bliver nu englændere, og i en forståelse, der ser ud som begyndelsen på et smukt venskab, vandrer den unge franske leder ind i solnedgangen med sit tyske modstykke.

En fransk missionær bæres ud til 'krigs-picnic' ved den lokale afrikanske Første Verdenskrig-front i *Noirs et blancs en couleur* (1976).

Bertrand Taverniers *Coup de torchon* (1981, *Bourkassa-Ourbangui*), efter en roman af Jim Thompson, fremstår i højere grad som en genoplivning af 1930'ernes typiske koloni-drama, men er formentlig tænkt som et kritisk korrektiv til genren. Hvorvidt det lykkes, kan dog diskuteres, for selv om Philippe Noirets tøffelhelt af en svedende politichef, der i det skjulte systematisk udrydder sine fjender, nok ikke er en af imperiets bedste sønner, så synes filmen på et overordnet niveau at give koloniseringsprojektet sit blå stempel: uheldigvis er der bare en hel hær af dumme svin blandt de franskmænd, der skal føre det ud i livet.

L'Africain (Philippe De Broca 1983) har også Philippe Noiret i hovedrollen. Filmen udspiller sig i en postkolonial nutid i det centrale Afrika, hvor Club Méditerranée (repræsenteret ved Catherine Deneuve) påtænker at oprette et ferieparadis med guidede ture til "de vilde indfødte" - en plan, Noiret bekæmper med alle midler (selv om Deneuve faktisk er hans kone, som han stadig er vildt forelsket i!). Club Meds hensynsløse jagt på eksotiske feriemål skal muligvis forstås som en moderne udgave af kolonimagternes generelle rovdrift på Afrika, men i så fald tabes

pointen af syne undervejs i denne film, der fortaber sig i folklore, elfenbensskurke og et umage fransk ægtepars forsoning på farefuld baggrund.

1980'erne dannede imidlertid også ramme om en række postkoloniale franske film, der anskuede koloni-æraen fra en helt personlig, kvindelig synsvinkel - *Le bal du gouverneur* (Marie-France Pisier 1984) om en ung piges oplevelser i Ny Caledonien i 1950'erne; Brigitte Roüans delvist selvbiografiske *Outremer* (1989), der skildrer tre franske søstres tilværelse i Algeriet i 1940'erne; og Claire Denis' ligeledes overvejende selvbiografiske *Chocolat* (1988), der beskriver en rejse i erindringen til instruktørens barndom i 1950'ernes Cameroun. Koloni-æraen ses i *Chocolat* gennem en lille piges øjne. Hun er datter af den stedlige franske kommandant, der ofte er bortrejst og derfor overlader sin kone og datter i den afrikanske *boy* Protées varetægt. Filtreret gennem den lille piges uskyld får vi indblik i moderens isolationskuller og hendes erotiske længsler efter den smukke *boy*, der dog nægter at lege med - hvorfor Protée, der også er den lille piges bedste ven og beskytter, forvises til arbejde uden for huset. I denne højst personlige kontekst, og uden at give nogen entydige svar, undersøger filmen såvel datidens som nutidens eksotiske forestillinger om Afrika og afrikanere.

Hvor Frankrig ikke har mange bare nogenlunde lødige imperiefilm at byde på, men til gengæld har udmærket sig ved flere både seværdige og (forholdsvis) kritiske postimperiefilm, dér forholder det sig lige omvendt med England. England satsede, især i 1930'erne, stort på produktionen af imperiefilm, men har ikke siden gjort sig synderligt bemærket med film, der sætter spørgsmålstegn ved kolonieventyret.

Paul Robeson som den britisk sindede høvding Bosambo i Zoltan Kordas klassiske imperiefilm *Sanders of the River* (1935).

Grundsynsvinklen i 1930'ernes linde strøm af britiske imperiefilm fra og/eller om Afrika kan bedst beskrives som socialdarwinistisk: afrikanerne befandt sig længst nede på arternes rangstige, hvorfor briterne - som naturligvis befandt sig øverst - måtte påtage sig "den hvide mands byrde" og søge at civilisere disse stakkels forvildede og formørkede 'børn'. Men i modsætning til *Birth of a Nation* bestræber de paternalistiske britiske imperiefilm sig samtidig på også at fremstille 'gode' afrikanere, som, under den rette britiske vejledning og kontrol, faktisk kan blive helt fornuftige mennesker - der kan yde et uvurderligt bidrag til koloniseringsprojektet.

Nogle af filmene tog afsæt i konkrete historiske begivenheder og benyttede disse til en celebrering af nogle af Det britiske Imperiums klassiske helteskikkelser, der nærmest havde opnået mytisk status. Iklædt fiktionens gevandter var andre mere generelle hyldester til den britiske nationalkarakter, som sikrede, at ganske få mænd i kraft af deres pligtfølelse, deres retfærdighedssans og *stiff upper lip* kunne styre gigantiske landområder og millioner af afrikanere.

Zoltan Kordas *Sanders of the River* (1935, *Bosambo*), efter Edgar Wallace, er et skoleeksempel på den sidste kategori. Allerede når man har læst forteksterne, der præsenteres effektfuldt hen over et Afrika-kort, står det klart, at *Sanders of the River* næppe vil forholde sig kritisk til Det britiske Imperium: "Africa... Tens of millions of natives under British rule, each tribe with its own chieftain, governed and protected by a handful of white men whose everyday work is an unsung saga of courage and efficiency. One of them was Commissioner Sanders..."

Sanders of the River retter op på forsømmelsen og synger sagaen om district commissioner Sanders (Leslie Banks), den store britiske beskytter, som med hjælp kun fra et par andre briter styrer det meste af det nuværende Nigeria. Områdets forskellige stammer bekæmper nok hinanden indbyrdes, men alle anerkender Sanders som Loven, for, som han selv så klart og pædagogisk udtrykker det: "I am Sandi who gives you the Law". Og at det er en god og retfærdig Lov, forstår vi af oplysningen om, at "under Sanders' just rule, the People of the River enjoyed their primitive paradise." Selv den skurkagtige Kong Mofalaba, der spreder terror i området og bl.a. bedriver slavehandel, står skoleret, når Sanders skælder ham ud.

Men *Sanders of the River* byder også på en 'god vild', nemlig den selvbestaltede høvding Bosambo, spillet af Paul Robeson, som i 1928 havde slået sig ned i England. Robeson havde påtaget sig rollen (som oprindelig var tiltænkt en sortsvært Charles Laughton!), fordi han derigennem håbede at kunne udbrede kendskabet til afrikansk kultur, men da han så den færdige film, udvandrede han fra premieren. Bosambo er en stor, glad og doven neger, hvis omfangsrige korpus kun er hyldet i et leopardskin. Han er Sanders' tro tjener, der synger hymner til den britiske koloniadministrators ære, og på et kritisk tidspunkt overlader han sågar sine børn til Sanders, så de i tilfælde af hans egen død kan vokse op som "the government's children". Bosambo overlever imidlertid og bliver af Sanders udnævnt til den onde Kong Mofalabas efterfølger, og vi kan forstå, at folket ved floden nu går bedre tider i møde. Bosambo vil nemlig blive en god og retfærdig konge, en britisk hersker i sort forklædning, for, som han taknemmeligt siger til Sanders: "I have learned the secret of good government from your lordship. It is this: that a king should not be feared but loved by his people." Hvortil Sanders svarer: "That is the secret of the British"!

Virkelighedens Cecil Rhodes (1853-1902) skal vist ikke helt have forstået denne hemmelighed, men han var manden, der etablerede Rhodesia (det nuværende Zimbabwe) under britisk herredømme og derfor en af Det britiske Imperiums sagnomspundne helteskikkelser. Berthold Viertels *Rhodes of Africa* (1936) tegner et mildest talt flatterende portræt af denne skrupelløse imperiebygger, "a man who set out single handed to unite a continent", som forteksterne fortæller os. Filmen, der af Jeffrey Richards

karakteriseres som "a classic case of cinematic whitewashing" (Richards 1997: 50), beskriver den sygdomsramte Rhodes' (Walter Huston) drøm om at gøre hele Afrika, "from The Cape to Cairo", britisk, og den følger hans vej til magtens top fra en ydmyg start som diamantgraver i de sydafrikanske Kimberley miner. (5)

Rhodes of Africa fremstiller nok Cecil Rhodes som egensindig, men samtidig også som en idealist, der ikke helt forstås af sine (britiske) omgivelser. Rhodes har nemlig en vision, der ikke bare går ud på at lægge hele Afrika ind under Det britiske Imperium. Nej, når Afrika, fra Kapkolonien til Cairo, bør være britisk, er det naturligvis ikke mindst fordi det er i de indfødtes bedste interesse. Ikke blot kan Rhodes som den stærke mand, han er (skønt Døden konstant ånder ham i nakken), garantere fred i området. Briterne vil også kunne tage sig af de indfødte, opdrage dem og gøre dem til civiliserede mennesker, for, som filmens Rhodes udtaler: "I always think of the natives as children. One has to be very patient with them, and understanding. And above all educate, educate, educate." Man kunne måske forestille sig, at de omtalte "natives" ikke så tingene helt på samme måde, men filmen forsikrer os om, at i alt fald matabele-folket, hvis land blev til Rhodesia, opfattede Rhodes som en helt. De hyldede ham ved hans død for, som det hedder allerede i forteksterne: "To the Matabele - the very people he had conquered - he was a Royal Warrior, who tempered conquest with the gift of ruling. [...] Perhaps these children of Africa came closest to understanding the heart of this extraordinary man."

En anden af imperiets ikoner var General Gordon, der havde deltaget såvel i Krimkrigen som i krigen mod Kina og havde repræsenteret Det britiske Imperium i både Sudan, Indien og Kaplandet. Gordon døde en heroisk død, da han i 1885 nærmest egenhændigt forsvarede Sudans hovedstad Khartoum mod rebelske dervisher. Denne stålsatte britiske hugaf er blevet hyldet i flere imperiefilm, mest eksplicit i Basil Deardens *Khartoum* (1966), som jeg skal vende tilbage til senere, men også i Zoltan Kordas to film over A.E.W. Masons roman for raske drenge *The Four Feathers*, som er blevet filmatiseret adskillige gange både før og efter. Zoltan Korda instruerede i 1939 sin version, *The Four Feathers* (*De fire fjer*), og forsøgte i 1955 at gentage succesen med den teknisk set mere overdådige remake *Storm Over the Nile* (1955, *Storm over Nilen*), som han instruerede sammen med Terence Young.

The Four Feathers - og altså også begge Kordas film - er historien om den unge brite Harry Faversham (John Clements i den første udgave, Anthony Steel i den anden), som - fornuftigt nok, ville mange nok mene i dag - ikke ynder krig og derfor forlader sit regiment dagen før det skal til Sudan for at hævne Gordons død. I romanens og filmenes selvforståelse er Faversham imidlertid en kujon, hvorfor hans tre nærmeste venner og hans forlovede overbringer ham hver sin hvide fjer som tegn på hans krysterstatus. Det vil Faversham alligevel ikke have siddende på sig, så han drager til Afrika på egen hånd, og forklædt som stum egypter demonstrerer han et mod, der er større end alle de andres tilsammen. Det lykkes ham ene mand ikke blot at redde sine tre venner, men også at sikre den britiske hærs sejr i slaget ved Omdurman.

Historien er én lang lovsang til Det britiske Imperiums helte, hvilket nok var naturligt i imperiets velmagtsdage i 1930'erne, og vel knap så naturligt men

To 'sorte bwana'er' - øverst Paul Robeson som den operasyngende havnearbejder, der vender tilbage til sit folk, i *Song of Freedom* (1936), og nederst koncertpianisten Kisenga (Robert Adams), der kæmper en hård kamp for at overbevise sit folk om den vestlige civilisations overlegenhed, i *Men of Two Worlds* (1946).

måske til gengæld så meget desto mere påkrævet i 1950'erne, hvor imperiet var stærkt på retur. Dét er formentlig også en væsentlig del af forklaringen på, at alle sejl er sat til i *Storm Over the Nile*, der kan byde ikke blot på et imponerende opbud af statister, men tillige på såvel Technicolor som CinemaScope.

I imperiefilmene spiller afrikanerne sædvanligvis en absolut underordnet rolle. Kun Paul Robesons Bosambo i *Sanders of the River* er individualiseret og præsenteret som (en slags) menneske, vi kan forstå og (til nød) i en vis udstrækning identificere os med. Men briterne lavede også film, der direkte satte fokus på 'europæiserede' afrikanere og deres vanskelige situation 'mellem to verdener' - hverken helt accepterede i Vesten eller i Afrika. Skønt mange af de afrikanere, der f.eks. får en uddannelse i Europa, faktisk befinder sig i en sådan outsiderposition, og skønt filmene foregiver at tage deres parti og skildre deres trængsler, så er også disse film uforfalskede imperiefilm, hvis eneste eksistensberettigelse er at skal bare promovere imperiets civilisatoriske overlegenhed på baggrund af den afrikanske traditions tilbageståenhed.

Song of Freedom (J. Elder Wills 1936, *Sangen om frihed*) bød på en ny og vel trods alt lidt mere acceptabel rolle for Paul Robeson, der her spiller en britisk havnearbejder, John Zinga, hvis forfædre var slaver. Filmen indledes med et for tidens britiske film ganske enestående tilbageblik til det 17. århundrede, hvor tronarvingen fra øen Casanga ud for Vestafrikas kyst falder i hænderne på slavehandlere, og i en montage, der løber frem til slaveriets afskaffelse i 1838, aner vi slavernes lidelser. Skønt han ikke ved præcis, hvor han stammer fra, blot at det er fra Afrika, føler John Zinga sig i filmens nutid "out of place" i London. Han længes 'hjem', men først da en italiensk operafrikadelle opdager hans usædvanlige sangtalent og gør den sorte havnearbejder til stjerne på de vestlige operascener, åbner der sig en mulighed for en tur til Afrika. Da en antropolog ydermere genkender den sang, Zinga en aften giver som ekstranummer - en sang, Zinga husker fra sin barndom -

som Casangas kongesang, opgiver Zinga operakarrieren, og iført vestligt globetrotter-kostume rejser han og hustruen til Casanga.

Til at begynde med er rejsen ingen succes: Casangas indbyggere vender sig imod denne sorte europæer, og Zinga er skuffet over at finde et i hans europæiske øjne umådeligt primitivt og tilbagestående samfund. Casanga ledes af en ond medicinmand, der sætter traditionelle skikke - som, forstår vi, bygger på magi, overtro, tam-tam og blodige ritualer m.m. - højere end vestlig medicin og know-how i det hele taget. Men da alt ser sortest ud, fremfører Zinga 'kongesangen' med sin malmfulde bas, hvorpå Casangas befolkning straks anerkender ham som deres konge. Det vestlige publikum kan ånde lettet op: nu vil også Casanga komme til at nyde godt af europæisk civilisation, ganske vist uden briternes direkte medvirken, men i kraft af denne naturaliserede europæer, John Zinga.

I bakspejlet kan man finde meget at indvende også mod *Song of Freedom*, der var skræddersyet til Paul Robeson. Hele operaplottet, der skyldes Robesons tilstedeværelse, er svært at sluge, men værre er nu alligevel filmens fremstilling af det tilbagestående afrikanske samfund på Casanga. Robeson er imidlertid selv i besiddelse af en sådan karismatisk udstråling, at filmen - tiden taget i betragtning - også må anses for ganske fremmelig ved den måde, hvorpå den fokuserer på de betydelige kvaliteter hos en mand af afrikansk afstamning. I Robesons imposante skikkelse er John Zinga ikke et primitivt barn, der skal opdrages med både hård og kærlig britisk hånd. Han er mere end fuldvoksen - og har helt absorberet de europæiske værdier og gjort dem til sine.

Thorold Dickinsons Technicolor-film *Men of Two Worlds* (1946, *Afrikas søn*) kan vel bedst beskrives som en slags opdateret parring af *Song of Freedom* med *Sanders of the River*. Filmen, hvis historie skyldes Joyce Cary (6), lægger sig tæt op ad *Song of Freedom*, blot uden Paul Robeson. Efter 15 år i Europa opgiver Kisenga (Robert Adams) i 1944 en ellers lovende karriere som koncertpianist i London for at vende hjem til Tanganyika, hvor der er behov for hans kunnen som lærer. Ejheller Kisenga modtages imidlertid med åbne arme af sit folk, litu'erne, hvis magtfulde heksedoktor kalder ham "Bwana Kisenga" og informerer ham om, at litu'erne "do not like white men with black skin". Dét gør til gengæld den stedlige britiske koloniadministrator - en værdig efterkommer af Sanders - som i Kisenga ser en mulighed for at nå ind til de primitive litu'er (der taler flydende engelsk!) og overbevise dem om, at de må flytte til et mindre tsetseflue-plaget sted. Skønt filmen også byder på en kvindelig intellektuel romantiker, der taler for de primitives åndelige overlegenhed i forhold til den såkaldte civilisations fokus på materielle værdier, gøres det overbevisende klart, at litu'erne lever "i stenalderen", og at heksedoktorens sorte magi kun kan komme til kort over for den europæiske lægevidenskab, når det gælder bekæmpelse af sovesyge. Men det er alligevel værd at lægge mærke til, at *Men of Two Worlds* samtidig, i alt fald på overfladen, forsøger at kombinere promoveringen af civilisationens fornuft med en (omend behersket) respekt for det afrikanske. Da den britiske district commissioner, der (naturligvis) er lige så indsigtsfuld som han er handlekraftig, opfordrer Kisenga til at vippe den onde heksedoktor af pinden og selv tage ledelsen over litu'erne, gør han det således ved snedigt at slå på, at Kisenga skal bygge

på sin races stolthed og kraft. Men når Kisenga vil blive en perfekt leder, er det selvfølgelig, i filmens selvforståelse, først og fremmest fordi han er i besiddelse af en europæisk uddannelse.

Sammenlignet med den ti år ældre *Sanders of the River* er det iøjnefaldende, hvordan imperiets stedlige repræsentant i Afrika ikke længere simpelthen er Loven blandt helt igennem primitive indfødte, hvoraf nogle, som Bosambo, ganske vist kunne være 'gode'. Kisenga er også en 'god afrikaner', men til forskel fra den godmodige Bosambo er han tillige en uddannet afrikaner. Og i 1946 - dvs. umiddelbart efter krigen, som havde svækket Det britiske Imperium betragteligt - er budskabet i *Men of Two Worlds* tilsyneladende, at de stadig umådeligt gode og omsorgsfulde britiske koloniherrer *kan* tænkes at afstå magten over kolonierne til afrikanerne selv - forudsat naturligvis at de ny ledere er veluddannede, europæiserede afrikanere.

Da England faktisk i løbet af 1950'erne og 1960'erne måtte give afkald på sine afrikanske kolonier (på nær Rhodesia, der først blev selvstændigt i 1980, hvor det blev til Zimbabwe), blev der (måske forståeligt nok) i en periode noget stille om koloni-eventyret i britisk film. Man forsøgte nok stadig i et vist omfang at udnytte 'Afrika's eksotiske tiltrækningskraft, men da gerne i dyrefilm til familiepublikummet - som James Hills *Born Free* (1965, *Født til frihed*) om Joy Adamson og løvinden Elsa, eller Ken Annakins *Nor the Moon By Night* (1958, *Under Afrikas sol*) om to britiske *gamekeeper*-brødre og deres romantiske forviklinger i et afrikansk naturreservat - i genoplivninger af de klassiske 'Afrika'-arketyper, som 1965-versionen af *She*, eller i deciderede knaldfilm, der forsøgte at hente lidt ekstra krydderi ud af den afrikanske setting, som i Peter R. Hunts *Shout at the Devil* (1976, *Flammer over floden*) med Roger Moore og Lee Marvin som et par lykkejægere, der under Første Verdenskrig fører deres egen private krig mod tyskerne, da disse kommer på tværs af de to eventyreres lyssky jagt på elfenben i Tanganyika.

Koloni-fortiden kunne dog også tematiseres mere direkte på film, men da helst den del af den, som lå så langt tilbage, at den kunne behandles som mere eller mindre kulørt historisk materiale for saftige filmiske storsatsninger. Et af disse udstyrsstykker er Basil Deardens allerede omtalte *Khartoum* (1966), en stjernebesat storfilm i bredformat og med et væld af statister, hvor Charlton Heston er en egensindig General Gordon, og ingen ringere end (en behørigt sværtet) Laurence Olivier spiller hans modstander, dervish-lederen al-Mahjdi, der terroriserer 'Gordons sudanesere'. Det er betegnende, at man i denne 1960'er-film har valgt at fokusere på et af Det britiske Imperiums nederlag i Afrika. Ganske vist er det en historisk kendsgerning, at Gordon døde i dette slag, men hvor Zoltan Kordas *Four Feathers* og *Storm Over the Nile* blot benyttede hans død til at fremhæve andre briters sejrrige hævntogt, der er det som om *Khartoum* afspejler postimperie-tidens generelle desillusion.

Bemærkelsesværdigt i forhold til de tidligere imperiefilm er det tillige, at *Khartoum* begår det kunststykke på én gang at prise Gordon som imperiets sande helt og samtidig tage afstand fra den britiske Gladstone-regering, der lod ham i stikken i ørkenen i Sudan. Videre noterer man sig, at filmen ikke så meget fremhæver Gordons militære evner som hans humanistiske moral. Han præsenteres ikke som den, der nogle år før havde sikret Storbritanniens interesser i Sudan, men

som den der afskaffede slavehandlen i landet og dermed blev sudanesisk nationalhelt. Samtidig er det interessant, at Gordon og al-Mahjdi fremstilles som en slags ligemænd, der blot kæmper på hver sin side. Efter at solen var gået ned over Det britiske Imperium, kunne en britisk superproduktion som *Khartoum* altså med andre ord, til en vis grad, anerkende imperiets fjender - hvilket yderligere understreges af, at man lader nationalhelten Laurence Olivier inkarnere al-Mahjdi.

Andre karakteristiske eksempler på historiske pragtproduktioner er John Guillermins *Guns at Batasi* (1964, *Batasis kanoner*) om britiske soldater i kamp mod oprørere i Østafrika, og Cy Endfields *Zulu* (1964), der ligesom *Khartoum* skildrer en episode i det britiske Afrika-eventyr, som skulle få tragisk udgang for imperiets stolte riddere, nemlig slaget ved Isandlhwani i 1879. Jeg skal vende tilbage til *Zulu* lidt senere, i forbindelse med min behandling af vestlige film, der mere specifikt tematiserer Sydafrikas historie.

Britisk film skylder os imidlertid stadig en egentlig og saglig kritik af Det britiske Imperiums meriter i Afrika. Hvor franskmændene dog på forskellig vis i 1980'erne og 90'erne har taget den betændte kolonifortid op på film, er Michael Radfords *White Mischief* (1987, *Farligt forfald*) britisk filmindustris mest markante bud på et opgør med koloni-fortiden. *White Mischief* udspiller sig i Kenya i november 1940, "at the height of the blitz". Af forskellige grunde er en flok britiske aristokrater flygtet fra krigens Europa og har taget deres kedsomhed, deres polo og erotiske selskabslege med sig til den fjerne koloni, hvor de hævder at yde deres til gavn for fædrelandet ved at producere mad til tropperne.

Filmen, der er optaget on location i

John Hurt og Greta Scacchi på biltur i Kenya med to tamme masaikrigere i bagsmækken, i *White Mischief* (1987).

Kenya, er sikkert ment som et opgør med forestillingen om Det britiske Imperiums stolte repræsentanter i kolonierne - titlen skal formentlig opfattes som en spejlende henvisning til Evelyn Waughs ætsende satiriske roman *Black Mischief* (1932) om det totale sort/hvide ragnarok på en fiktiv ø ud for Italiensk Somaliland - men *White Mischief* fremstår mest af alt som et erotisk drama om depraverede britiske aristokrater, der frit kan hengive sig til deres udsøgte perversioner i dette land 'hinsides civilisationen'. Vi hører, at masaierne er "de fineste mennesker i verden", men ellers er afrikanerne i alt væsentligt reduceret til umælende tilskuere til briternes vilde udskejelser. Man kan selvfølgelig hævde, at *White Mischief* udmærker sig ved at fremstille afrikanerne som de mest fornuftige, og at den ved sin skildring af de britiske kolonisatorers tomme og rent rituelle skincivilisation kan betragtes som en film om imperiets sidste krampetrækninger. Kritikken er dog mildest talt ikke iøjnefaldende. Hvis den overhovedet er der, overskygges den fuldstændig af de erotiske pikanterier.

Skønt såvel imperie- som postimperiefilmene nok kan siges i et vist mål at omhandle Afrikas historie, vil det næppe være forkert at fastslå, at Afrika kun fungerer som en i sig selv forholdsvis uvæsentlig baggrund såvel for koloniæraens hyldest til imperiets sande sønner som for postkoloniæraens kritik af koloniherrernes synder. Eller, sagt på en anden måde: Afrika er sådan set disse film uvedkommende, for det er kolonimagterne selv det drejer sig om. De fleste af filmene kunne derfor for så vidt lige så godt have udspillet sig i Indokina eller Indien (der da også har fungeret som bagtæppe for en lang række af tilsvarende filmværker).

I det følgende skal jeg imidlertid gå lidt tættere på den filmiske behandling af et par historiske begivenheder, som i højere grad kan siges at være specifikt afrikanske, og som involverer afrikanerne og deres kamp for selvstændighed og/eller ligeberettigelse på en langt mere konkret måde. Skønt synsvinklen stadig ikke er afrikanernes egen, fremtræder de dog med en ganske anderledes vægt. De har fået stemme og er, på godt og ondt, blevet et folk (eller mange folk), som omverdenen - og filmene - må forholde sig til.

Mau Mau - Kenya i oprør. Anden Verdenskrig var begyndelsen på afslutningen af det europæiske koloniherredømme i Afrika (7). Når de europæiske kolonimagter masseindrullerede afrikanere som soldater til krigen i Europa - 374.000 alene fra de britiske kolonier (Reader 1997: 631) - betød det bl.a., at disse afrikanere pludselig oplevede at blive behandlet som andet end vildfarne børn. De fleste af dem var ganske vist kun menige soldater, men de kæmpede side om side med hvide europæere og havde i store træk de samme rettigheder, eller mangel på samme.

Det hører også med til historien, at Winston Churchill, for at sikre sig amerikanernes støtte til de europæiske allierede, i 1941 indgik en aftale med Franklin D. Roosevelt, det såkaldte Atlantic Charter, der forpligtede underskriverne til at "respektere alle folks ret til at vælge deres egen regeringsform" og understregede, at "suverænitet og selvstyre skulle gives tilbage til dem, der med magt var blevet frataget disse rettigheder" (Ibid.: 632). Amerikanerne havde nok deres egne grunde til at ville gøre en ende på såvel Storbritanniens som Frankrigs indflydelse i bl.a. Afrika, men ingen af underskriverne regnede angiveligt med, at de afrikanske kolonier ville opnå selvstændighed inden for en overskuelig fremtid.

Afrikanerne selv så anderledes på det. Da den sjette Panafrikanske Kongres i oktober 1945 trådte sammen i Manchester, var Kwame Nkrumah og Jomo Kenyatta (som siden skulle blive hhv. det uafhængige Ghanas og det uafhængige Kenyas første præsidenter) blandt deltagerne, og det blev i resolutionen slået fast, at "Vi er besluttet på at blive frie. Vi vil have uddannelse. Vi vil have retten til en anstændig indkomst; retten til at udtrykke vore tanker og følelser [...]. Vi kræver selvstændighed og uafhængighed for det sorte Afrika..." (Ibid.: 636).

Jomo Kenyatta, der havde studeret antropologi i London (og her bl.a. gjort Paul Robesons bekendtskab og vakt hans interesse for Afrikas sag, *og*, ifølge Cameron, tillige medvirket som statist i *Sanders of the River*!), vendte i 1946 tilbage til Kenya, hvor han blev leder af den spirende selvstændighedsbevægelse. Kenyatta var selv kikuyu - som hovedparten af Kenyas befolkning - men hvorvidt han sluttede op om, eller måske ligefrem

anførte, de militante kikuyuer, som i 1952 grundlagde den såkaldte Mau Mau-bevægelse, står hen i det uvisse. Men briterne dømte ham under alle omstændigheder for at have stået bag.

Mau Mau ville tvinge briterne ud af landet med magt. Ikke blot afbrændte man hvide farmeres gårde og dræbte deres kvæg, man myrdede også, og især, mere fredsommelige kikuyuer eller tvang dem til at aflægge ed til Mau Mau. Mau Maus voldelige fremfærd resulterede i, at den britiske regering i 1952 erklærede Kenya i undtagelsestilstand, hvilket hensatte landet i fire års guerillalignende borgerkrig. Krigen kostede i alt 32 hvide livet - hvilket ifølge John Reader var færre end der i samme periode omkom i trafikken i hovedstaden Nairobi - mens tabstallene blandt kikuyuerne skal være nået op på 13-14.000.

Hjemme i Storbritannien fulgte briterne krigen i aviserne, der løbende kunne bringe rapporter ikke bare om de britiske bosætteres trængsler, men også om de tusindvis af britiske soldater, der var sendt ud for at få situationen under kontrol. Mau Mau var imidlertid også saftigt stof, der kunne bekræfte nogle af de værste fordomme om afrikaneres bloddryppende vildskab. Man kunne således bl.a. læse om hemmelige edsaflæggelser, hvor nye medlemmer af bevægelsen drak blod og lod sig underkaste andre barbariske ritualer, om ufattelige og ufatteligt perverse grusomheder også mod kvinder og børn, og om koloniens skrækslagne britiske farmere der måtte bære skydevåben på alle tider af døgnet.

Intet under derfor, at Mau Mau også måtte blive taget op på det i mere end én forstand hvide lærred. Jeg skal i det følgende se på tre eksempler på 'Mau Mau-film': den britiske *Simba* (Brian Desmond Hurst 1956, *Mau Mau's mærke*) og den amerikanske *Something of Value* (Richard Brooks 1957, *Panga*), der begge er lavet, mens Mau Maus terror endnu stod frisk i erindringen, samt den væsentligt senere britiske *The Kitchen Toto* (Harry Hook 1987, *Toto - den lille oprører*). Også Terence Youngs efter beskrivelserne at dømme umådeligt kulørte *Safari* (1956, *Safari i Mau-Mau land*) - med Victor Mature som Den store Hvide Jæger og Janet Leigh som yndig hustru til hans opdragsgiver, der heldigvis myrdes af Mau Mau - burde ret beset med her, men da den desværre (?) ikke har været tilgængelig, vil den ikke blive yderligere omtalt.

Dirk Bogarde tages under grusom behandling af en frygtindgydende Mau Mau-oprører i Brian Desmond Hursts britiske *Simba* (1956).

Simba har kun titlen tilfælles med Johnson'ernes hovedværk. Simba, der betyder 'løve' på swahili, er i Brian Desmond Hursts film tillige navnet på den lokale Mau Mau-leder, der spreder skræk og rædsel blandt Kenyas hvide bosættere. Allerede i prologen præsenteres vi for en scene, der nok skal have fået håret til at rejse sig på hovederne af et *true blue* britisk publikum: en tilsyneladende fredsommelig afrikaner på cykeltur i bushen standser op, da han hører hjerteskærende klageråb, men i stedet for at hjælpe den ilde tilredte hvide mand, som udstøder disse klageråb, trækker han sin machete og gør det af med ham.

Jo, det er et grusomt Kenya, Dirk Bogarde lander i umiddelbart efter forteksterne, og da indledningens myrdede brite viser sig at være ingen ringere end hans bror, der ellers "liked them. He was good to them, he trusted them", forstår vi nok Dirks harme og hans instinktive fjendtlighed over for afrikanere i al almindelighed. Skal man tro en hyggelig ældre britisk bosætter, er der også god grund til at være på vagt, for Mau Mau er den inkarnerede vildskab, en fuldstændig irrationel kraft, som man lige så godt kan opgive at forsøge at forstå: "Why doesn't apply to the African any more than it does to a backward child. [...] 60 years ago when the first white men came here, the Africans were hardly down from the trees. How can they be rational, adult human beings? [...] We've given the Africans the wrong sort of toys: ideas of self-government and nationalism. Now the Mau Mau have got hold of them, and they've become dangerous, damned dangerous."

Skønt den ældre englænder med de uforsonlige meninger om afrikanerne præsenteres som en jovial familiefader, en sympatisk, piberygende (!) farmer, der ved utrætteligt, hårdt arbejde har været med til at "bygge landet op", skal det retfærdigvis siges, at det ikke er hans synspunkter, filmen gør til sine, men derimod hans datter Marys (Virginia McKenna). Mary arbejder sammen med en sort læge, Dr. Karanja (Earl Cameron), som hovedsagelig behandler kikuyuer, og i lighed med et par andre britiske bosættere forstår hun at skelne mellem Mau Mau og kikuyuerne i almindelighed. Selv da Mau Mau dræber begge hendes forældre, tager Mary ikke afstand fra kikuyuerne men fortsætter heltemodigt sit samarbejde med Karanja.

Vi hører intet om den politiske baggrund for Mau Mau, men bliver delagtiggjort i sære og uhyggelige natlige ritualer, hvor der drikkes blod og aflægges troskabsed, og vi ser dem udøve grusomme mord på sagesløse englændere. Det bliver gentagne gange slået fast, at man som hvid bør være mistroisk over for selv sine mest betroede *boys*, da også de kan have aflagt Mau Mau-eden og følgelig nårsomhelst kan falde deres herrer i ryggen - hvilket vi da også ser flere eksempler på. Selv om vi aner, at de blodtørstige Mau Mau'er måske nok på et vist plan adskiller sig fra tidligere films faretruende kannibaler (vi ser ingen sorte gryder!), præsenteres de med deres blodige ceremonier og traditionelle beklædning også i vidt omfang som kannibalernes filmiske efterkommere.

Dr. Karanja, derimod, synes at nedstamme i lige linje fra Kisenga i *Men of Two Worlds*. Som han er Karanja en "educated native", og som Kisenga står han, der ellers er høvdingesøn, uden for sin stammes fællesskab. Men han er samtidig den sorte pendant til hvide Mary, og sammen er de bærere af *Simba*s forsigtige antydning af muligheden af et selvstændigt Kenya ledet af fredelige, humanistisk orienterede, vestligt uddannede kikuyuer. Dr.

Karanja må ganske vist lade livet til sidst i filmen, da han ikke kan frasige sig et vist ansvar for uroligheder, men *Simba* klinger ud på en forsigtigt optimistisk tone med billederne af en lille kikuyu-dreng - hvis hele familie er blevet myrdet af Mau Mau - og Karanjas sidste ord: "But he, he has done nothing wrong". Der er håb om en bedre, ubesmittet fremtid!

Generelt er *Simba* en på alle måder forfærdelig film. Ingen af stjernerne var på noget tidspunkt i Afrika, men agerede til bagprojicerede billeder af den afrikanske bush hjemme i Londons trygge Pinewood-studier og lod statister træde ind for sig, hvor det var nødvendigt. Og selv om det nok ville have været meget forlangt af den britiske filmindustri, at den så tæt på Mau Mau-oprøret skulle have produceret en mindre partisk film om begivenhederne i Kenya, så er den udifferentierede skildring af afrikanerne (med den vestligt sindede Karanja som lysende undtagelse) dog ganske ulidelig. Med sin indlagte kærlighedshistorie mellem Dirk Bogarde og Virginia McKenna får filmen tillige Mau Mau-oprøret til at fremstå som en hindring for hvid romance - først da han giver køb på sin uforsonlige holdning til alle afrikanere, og hun griber geværet, kan romantikken blomstre.

Selv om Richard Brooks' amerikanske *Something of Value* er cirka samtidig med *Simba*, og selv om den ligesom *Simba* tager afstand fra Mau Maus terror og i et vist omfang gør denne til en hindring for hvid kærlighed, så er der dog en verden til forskel på de to film. Den væsentligste forskel er, at *Something of Value* har en ung og karismatisk Sidney Poitier i en fremtrædende rolle - ikke som imperievenlig, vestligt uddannet læge, men som frihedselskende kikuyu, der bliver general i Mau Maus oprørshær. Skønt Sidney Poitier havde slået sit navn fast i Brooks' *The Blackboard Jungle* (1955, *Vend dem ikke ryggen*), er han imidlertid, bemærkelsesværdigt nok, ikke med i filmens indledende præsentation af skuespillerne i deres roller. Også *Something of Value* leverer trods alt først og fremmest et hvidt syn på begivenhederne i Kenya.

Rock Hudson og Sidney Poitier som (næsten) ligeværdige modstandere på hver sin side i Mau Mau-konflikten - i Richard Brooks' amerikanske *Something of Value* (1957).

Peter (Rock Hudson) og Kimani (Poitier) er vokset op som brødre, efter at Peters mor døde. Nu, hvor de er voksne, bliver det imidlertid klart for dem begge, at de ikke længere er ligestillede kammerater, hvilket Kimani udtrykker ved sarkastisk at tiltale Peter med "Yes, bwana!". Da en af de mere uforsonlige hvide har slået Kimani, og hans far er blevet sat i fængsel, fordi han fulgte sin religions bud og dræbte et barn, der blev født med fødderne først, flygter Kimani og slutter sig til Mau Mau for at bekæmpe briternes terror mod afrikanerne. Skønt han langtfra er nogen blodtørstig terrorist, aflægger han Mau Mau-eden: "I swear to kill an Englishman, or may this oath kill me and

my family". Og mere eller mindre mod sin vilje deltager han i nedslagtninger af hvide - også dem, han er vokset op blandt - og ender altså som Mau Mau-leder.

Filmen gør bemærkelsesværdigt meget ud af at præsentere baggrunden for Mau Mau-oprøret. Ved englændernes retssag mod Kimanis far taler Peters far sig f.eks. varm i et angreb på briternes forsøg på at presse deres egne sæder, love og livsstil ned over hovedet på afrikanerne, der har/havde deres egen kultur. Og da dommeren udtaler, at "if we don't make the Africans respect the Law, the next thing you know they'll be wanting to rule this country", svarer Peter tørt: "Imagine that now. Whatever could give them that idea?"

Og selv om også *Something of Value* giver os indblik i Mau Maus blodige ritualer, bringes vi tillige til at overvære et stiftende Mau Mau-møde på højeste plan i Nairobi. Her holder en bebrillet og habitklædt afrikansk intellektuel (som uden tvivl skal forestille at være Jomo Kenyatta) en politisk brandtale, hvori han slår til lyd for voldeligt oprør: "We are beggars and slaves in our own land. The British allow us in their homes and hotels. Yes, but how? As servants! We are millions. They are a handful. We are strong. They are weak. How then are they the masters and we the slaves? Is it white magic? Is it God's will? No, they have the guns! We too shall have guns. Are we ready for this? The whole colored world burns with the fever of revolt, with the fire for freedom."

Når *Something of Value* imidlertid i første række er en 'hvid' film, er det fordi hovedsynsvinklen ligger ikke hos Sidney Poitier men hos Rock Hudson (hvis image som enhver amerikansk mors drøm om en svigersøn ganske vist umiddelbart virker noget malplaceret i denne afrikanske kontekst). Rock Hudson, der også får lov at give den som White Hunter, er (det hvide) publikums identifikationsmulighed. I modsætning til Kimani præsenteres Peter i en familiekontekst, hvor vi lærer ikke bare hans sympatiske far, men tillige hans tilkommende Holly og dennes familie at kende. Undervejs bliver også Kimani gift og får en søn, men det berøres kun *en passant*, mens filmen gør en del ud af uroligheders uheldige indvirkning på Peters ægteskab med Holly: de får ingen hvedebrødsdage, fordi han må ud i bushen og kæmpe mod Mau Mau, og da han kommer hjem igen, føler han sig for snavset og for brødefuld over de grusomheder, han har måttet deltage i, til at kunne nærme sig hende.

Men via vores sympati for Rock Hudsons Peter og dennes nære bånd til Kimani leder filmen os til også at føle sympati for Sidney Poitiers Kimani og dennes politiske synspunkter. Vor sympati for kikuyuernes oprør kanaliseres således igennem en hvid mand, hvilket *kan* være et fikst dramaturgisk trick til at få hvide amerikanske tilskuere til at sympatisere med et sort oprør. Samtidig lægger denne konstruktion imidlertid også en vis distance til selvstændighedsbevægelsen, der kommer til at fremstå som om den behøver venligtsindede hvides 'velsignelse'. En vigtig, omend mere underordnet, figur er derfor også Kimanis tidligere ven Lathela, der er blevet sammen med Peter og deltager i hans kamp mod Mau Mau. Lathela er en 'god' afrikaner i en (delvist) ny betydning af ordet: han er trofast mod sine hvide herrer, men ønsker det samme for afrikanerne som Kimani - blot er Mau Mau ikke løsningen for Lathela.

Da Peter mod filmens slutning over for Kimani fremfører, at hvide og sorte må leve som venner, indvender Kimani, at

"friends have equal rights!", hvortil Peter svarer, "I think we're ready to give them to you". Skydegale hvide forvandler imidlertid det, som skulle have været et første skridt mod fred, til en blodig massakre, hvor bl.a. Kimanis kone bliver dræbt. Ude af sig selv af raseri og skuffelse flygter Kimani med sin lille søn, og da Peter indhenter ham, er han fast besluttet på at slå sin hvide 'bror' ihjel. Men Kimani dør selv ved et uheld, og Peter drager af med Kimanis lille søn, som - ligesom det var tilfældet i *Simba* - skal udtrykke filmens håb om en bedre fremtid.

Kan man også indvende en del imod *Something of Value*, så har den dog et mere nuanceret syn på kikuyuernes oprør mod de britiske koloniherrer. Ikke blot giver den en vis indsigt i de forhold, der lå til grund for Mau Mau. Via Sidney Poitiers figur leder den tillige publikum til at forstå baggrunden for kikuyuernes desperation, og hvordan den kunne føre til disse yderligheder.

Når *Something of Value* i modsætning til *Simba* kan tillade sig at udtrykke sympati for kikuyuernes selvstændighedskamp, hænger det naturligvis sammen med, at USA ikke var direkte involveret i Mau Mau-oprøret - eller i Afrika i det hele taget. På den anden side kan man måske undre sig over, hvorfor Hollywood skulle blande sig i briternes problem i Kenya. Een forklaring er selvfølgelig, at Mau Mau simpelthen var godt filmmateriale, men det er nu næppe hele sandheden, og *Something of Value* er da heller ikke nær så kulørt som *Simba*. Ikke bare fordi den er i sort/hvid, men også fordi den bl.a. via radioreportager fra undtagelsestilstanden tilstræber en vis dokumentarisk ægthed midt i fiktionen. Og alligevel handler *Something of Value* måske i virkeligheden slet ikke om Mau Mau. Når man nemlig tager i betragtning, at instruktøren er Richard Brooks, der to år før, i *The Blackboard Jungle*, havde lanceret Sidney Poitier som ung sort oprører, kan man få mistanke om, at filmen snarere handler om sorte og hvide i USA end om kikuyuer og briter i Kenya. Mistanken bestyrkes af det Winston Churchill-citat, der får lov at afslutte filmen: "The problems of East Africa are the problems of the world". Skønt Churchills hensigt utvivlsomt var at vække omverdenens sympati for den britiske sag, som angiveligt angik hele verden, skal citatet formentlig her forstås i en anden betydning, nemlig som et hint om, at kampen mellem sorte og hvide ikke er en konflikt, der er begrænset til Kenya, men at den også findes andre steder i verden, ikke mindst i USA.

Trods sin afrikanske setting - *Something of Value* er i modsætning til *Simba* faktisk optaget i Afrika - bliver filmen derved en eminent amerikansk film, der føjer sig ind i rækken af Hollywood-film, som fra slutningen af 1940'erne skildrede det amerikanske raceproblem og tog (forsigtigt) parti for de farvede. Jeg tænker her ikke bare på *The Blackboard Jungle*, men tillige på Elia Kazans *Pinky* (1949), Joseph L. Mankiewicz' *No Way Out* (1950, *Ingen vej ud*) og Stanley Kramers *The Defiant Ones* (1958, *Lænken*), som, på nær *Pinky*, alle havde Sidney Poitier i fremtrædende roller. Ingen af disse film kan kaldes politisk rabiate, og ingen af dem slog selvsagt til lyd for nogen form for militant sort oprør i USA. Men i en film, der angiveligt handlede om briter og kikuyuer fjernt fra USAs egne græsmarker, blev det langt lettere at udtrykke mere udelt sympati for et 'sort oprør'. At der ikke er meget kikuyu over Sidney Poitier og endnu mindre brite over Rock Hudson, er derfor egentlig ikke nogen mangel ved filmen, men blot et

The Kitchen Toto (1987) skal overbevise os om, at Mau Mau end ikke skånede kikuyu-børn. Her bliver den lille Mwangi tvunget til at aflægge Thenge-eden.

yderligere fingerpeg om, at det faktisk er sorte og hvide amerikanere, det handler om.

The Kitchen Toto, derimod, er britisk, men lavet på over 30 års afstand af de blodige begivenheder i Kenya. Filmens (hvide) instruktør, Harry Hook, er født og opvokset i Kenya, og *The Kitchen Toto* er da også optaget i Kenya og forekommer væsentligt mere præcis og korrekt i sin skildring af dagliglivet i kolonien, men det betyder absolut ikke, at filmen forholder sig kritisk til det britiske kolonistyre. I forhold til *Simba* er den imidlertid interessant ved at udtrykke et lidt mere nuanceret britisk - men stadig utvetydigt britisk (!) - syn på kikuyuerne.

I centrum for filmen står en lille kikuyu-dreng, Mwangi, der kommer i klemme mellem briterne og Mau Mau og ender med at blive et uskyldigt offer i konflikten. Handlingen udspiller sig i 1950, dvs. før den egentlige grundlæggelse af Mau Mau, men en fortekst oplyser, at "a movement had begun amongst the Kikuyu tribe to reclaim their land and achieve independence from the British". Dét er filmens eneste reference til de politiske bevæggrunde bag Mau Mau, hvis repræsentanter fremstår som barbariske voldsmænd, der kontrasteres mod en venlig og hjælpsom engelsk familie.

Mwangis far, der var kristen præst, bliver brutalt myrdet af Mau Mau ved filmens begyndelse. Hans mor mishandles, men slipper fra det med livet i behold, og Mwangi, der med ét er blevet forsørger, får job som køkkenhjælp i den britiske politikommissærs (Bob Peck) hjem. Her leger han med politimandens jævnaldrende søn Edward, men denne glemmer på intet tidspunkt, at Mwangi er ham underlegen. Under en leg bliver Mwangi taget for krybskytteri og bundet til et træ i skoven. Edward lader ham fejgt i stikken, men Mau Mau skærer ham fri og kræver til gengæld, at han skal aflægge Thenge-eden, der indebærer absolut lydighed, og at man skal dræbe en hvid mand. Andre af politikommissærens *house boys* har været tvunget til at aflægge den samme ed, og da Mau Mau har forsøgt at myrde politikommissæren og bortføre hans kone, tvinger politiet Mwangi til at føre dem til Mau Mau. Også Mau Mau søger at pine informationer ud af ham, og til sidst dræbes han af politiets kugler, da han i virkeligheden forsøger at redde politikommissærens yngste barn.

En eftertekst oplyser, at 80 europæere og over 14.000 afrikanere blev dræbt under Mau Mau-oprøret - dvs. langt flere europæere end det fremgår af andre fremstillinger. *The Kitchen Toto* udmærker sig imidlertid ved at skifte Dirk Bogarde, Virginia McKenna et al. ud med en kikuyu og sætte fokus på hans oplevelser i stedet for på briternes. Det gøres klart, at man ikke kan skære Mau Mau og kikuyuerne i almindelighed over én kam - skal vi tro filmen, var de fleste kikuyuer i virkelighe-

den imod Mau Mau. Spørgsmålet om et eventuelt kikuyu-selvstyre berøres imidlertid ikke i det hele taget, hvilket er ganske bemærkelsesværdigt i betragtning af, at *The Kitchen Toto* er lavet 24 år efter at Kenya faktisk opnåede selvstændighed - bl.a. som en følge af Mau Mau. Men politik er ikke filmens ærinde, hvilket Harry Hook formentlig ville forklare med henvisning til, at filmen trods sine voldsomme scener i første række er henvendt til (større) børn.

Af de tre her omtalte film om Mau Mau-oprøret er den amerikanske således den, der kommer tættest på de faktiske historiske begivenheder og baggrunden for dem, og dét skønt *Something of Value* i virkeligheden i første række handler om noget andet, nemlig raceproblemerne i USA. Britisk film, derimod, synes end ikke mange år efter at være i stand til at behandle Mau Mau og kikuyuernes selvstændighedskamp i det hele taget blot nogenlunde nøgternt. Arrene stikker tilsyneladende stadig dybt i den britiske postimperie-bevidsthed.

Fra zulu-krig til apartheid. Siden hollandske bosættere i det 17. århundrede slog sig ned ved Kap det Gode Håb på kontinentets sydspids, har der været magtfulde europæiske interesser på spil i Sydafrika, som ud over at være et umådeligt frodigt land tillige har såvel guld som diamanter at byde på. Briterne tog magten i 1806, og britiske bosættere fortsatte den fortrængning af den oprindelige befolkning - bl.a. xhosa og zulu - som hollænderne havde indledt.

Under ledelse af den mægtige kriger Shaka samledes zuluerne i årene 1816-28 til en uhyre velorganiseret krigsmaskine, der bekæmpede de andre oprindelige folkeslag og efterhånden blev en magtfaktor, som også briterne var nødt til at tage alvorligt. Shaka, hvis liv er skildret i den britisk-sydafrikanske tv-serie *Shaka Zulu* (William C. Faure 1987), døde i 1828, men efter en kortere svaghedsperiode genvandt zuluerne deres position i regionen. Og såvel briterne som hollændernes efterkommere, boerne, havde i løbet af det 19. århundrede mange blodige sammenstød med zuluerne, men særligt ét slag mellem zuluer og briter er gået over i filmhistorien: slaget ved Isandlhwani den 22. januar 1879.

Cy Endfields 70 mm storfilm *Zulu* (1964) handler ganske vist ikke direkte om det britiske nederlag ved Isandlhwani, men derimod om et umiddelbart derpå følgende nederlag ved Rorke's Drift, ligeledes i Natal provinsen. Her afventer 150 britiske soldater under ledelse af to officerer - en hoven og lapset Michael Caine og en anderledes jordbunden og barsk Stanley Baker - zuluernes angreb. Der er 4.000 af dem, får vi at vide, så vi - og de britiske soldater - forstår, at slagets udfald er givet på forhånd, selv om zuluerne kun er bevæbnet med spyd og knive. Skønt der bruges mange meter film på zulu-danse, ligger sympatien naturligvis hos englænderne, hvoraf mange præsenteres med navn og individuel personlighed, mens zuluerne blot er én udifferentieret masse. Nok så væsentligt er det imidlertid, at de racistiske udtalelser, som soldaterne fremsætter i starten, modificeres i løbet af filmen, efterhånden som det bliver klart, at zuluernes tapperhed og strategiske snilde ikke bør undervurderes. Og da zuluerne til sidst storladent afstår fra at udslette de tilbageværende briter, og i stedet trækker sig tilbage med en hyldest til de tapre engelske krigere, skal det vel først og fremmest læses som et udtryk for en britisk tapperhed, som selv deres besejrere kun

Bob Hoskins som en af de hårdt trængte britiske soldater, der må se sig slået af en på alle måder stærkere hær af zuluer i *Zulu Dawn* (1979).

kan have respekt for, men formodentlig tillige som en vis cadeau til zuluerne, der ved at værdsætte dette britiske mod og derfor skåner de overlevende.

Zulu Dawn (Douglas Hickox 1979, *Opgør ved daggry*) er en amerikansk-hollandsk opfølger til *Zulu*, men handlingen er koncentreret om slaget ved Isandlhwani og udspiller sig altså få dage før *Zulu*s. Burt Lancaster og Peter O'Toole er nye stjerne-trækplastre, men ellers er det mest interessante ved *Zulu Dawn*, at den i modsætning til *Zulu* udleverer englænderne som arrogante og inkompetente, mens zuluerne er skildret som et i bund og grund fredselskende folk, der ikke udgør nogen fare for briterne og egentlig helst af alt vil i gang med høsten, men bliver tvunget til først at tage sig af de britiske indtrængere: "Mine folk vil forsvare landet mod dem, der vil påtvinge os deres vilje", siger zuluernes høvding, Cetshwayo, og han siger det vel og mærke på zulu (med engelske undertekster).

I *Zulu Dawn* har zuluerne både retten og fornuften på deres side, mens filmen lader formålet med den britiske invasion fortegne sig i det uvisse. Desuden er zuluerne både modigere og mere strategisk tænkende end den britiske hærledelse, så da de påfører briterne "the worst defeat inflicted on a modern army by native troops", forstår vi, at det ikke bare skyldes, at de er i overtal, men simpelthen, at de er både smartere og modigere end de cirka 1500 britiske soldater, *og*, ikke mindst, at de, i modsætning til briterne, kæmper for deres ret! Og filmen klinger ud med et samtidigt citat af Benjamin Disraëli, der formulerer en undrende beundring for dette stolte folk, der ved Isandlhwani påførte "the great Queen Victoria, queen of all Africa" et lige så uventet som svidende nederlag: "Who are these Zulus, who are these remarkable people who defeat our generals, convert our bishops and who on this day have put an end to a great dynasty?".

For manuskriptet til *Zulu Dawn* stod Cy Endfield, der femten år efter *Zulu* øjensynligt kunne tillade sig en langt mere kritisk holdning til de britiske imperieambitioner. Men filmens entydige udlevering af englænderne skyldes utvivlsomt først og fremmest, at den ikke er en britisk men en amerikansk-hollandsk produktion. Og havde amerikanerne stadig et stort sort hjemmepublikum at tænke på, så havde hollænderne historiske grunde til at kritisere den britiske tilstedeværelse i Sydafrika.

Skønt boere og briter havde en fælles fjende i zuluerne, så havde boerne/hollænderne samtidig et regnskab at gøre op med de briter, der i 1806 havde fortrængt dem fra Cape-kolonien. Spændingerne mellem briter og boere kulminerede i boerkrigen 1899-1902, der gav anledning til nogle af verdens første newsreels, men som siden har været bemærkelsesværdigt

sparsomt behandlet på film.

Mest udførligt er den skildret i Bruce Beresfords australske *Breaker Morant* (1980, *Stærke viljer*), som imidlertid anlægger en specifikt australsk vinkel på begivenhederne. I fokus står tre gæve australske soldater, der bliver stillet for britisk krigsret for bl.a. at have skudt en tysk missionær. Selv om australierne ikke har foretaget sig noget, der ikke var i Det britiske Imperiums interesse, og skønt de har handlet i overensstemmelse med mundtlige ordrer, bliver de dømt til døden. Den britiske øverstkommanderende, Lord Kitchener, frygter nemlig, at sagen skal få tyskerne til at gå ind i krigen på boernes side. Så australierne, der troede de skulle have Victoriakorset, ofres på imperiets alter.

Britisk film har i det store og hele forbigået boerkrigen i noget nær tavshed. I Powell og Pressburgers *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943, *Duellen*) refereres der ganske vist flere gange til den, men den er ikke central for handlingen, og henvisningerne er på ingen måde kontroversielle. Vi hører blot, men ser det ikke, at hovedpersonen, den britiske officer Wincandy, har gjort tjeneste i Sydafrika og dér fået Victoriakorset. Knap hjemvendt til London drager han til Berlin for at imødegå tyskernes ondsindede propaganda om briternes rædselsgerninger i Sydafrika: "They're spreading propaganda all over Europe that we're killing women and children in South Africa, that we're starving them in concentration camps, shooting mothers, burning babies, you wouldn't believe the things they've invented..."

Midt under Anden Verdenskrig tænkte Powell og Pressburger formentlig først og fremmest på den nazistiske propagandafilm *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff 1941), hvor englænderne hævdes at behandle boerne i store træk som beskrevet af Wincandy ovenfor. Boerne, derimod, er fremstillet som et lille fredselskende bondefolk under ledelse af den alfaderlige Paul Kruger (Emil Jannings), der stilles over for en slesk og glat Cecil Rhodes, som spilles af Ferdinand Marian, der året før havde lagt krop og spytkrøller til den gennemført ubehagelige titelperson i Veit Harlans antisemitiske *Jud Süss* (1940, *Jøden Süss*). Efter at boerne har måttet give op over for den britiske overmagt, slutter filmen med at en gammel blind Kruger besværgende udtrykker håb om, at mægtige og stærke folk (som f.eks. Hitlers Tredje Rige?) en gang må bringe de forhadte englændere i knæ: "Da vil vejen ligge åben for en bedre verden!"

Man noterer sig, at *The Life and Death of Colonel Blimp* omhyggeligt afstår fra at fremhæve boerne som fjenden. Det er tyskerne, der leverer filmens fjendebillede, hvilket for så vidt ikke er så sært, filmens produktionsår taget i betragtning. I sit glorificerende portræt af Cecil Rhodes kommer *Rhodes of Africa* også ind på modsætningsforholdet mellem Rhodes og Kruger, men skønt Kruger fremstilles som en forstokket stivstikker og Rhodes som selve fremskridtets inkarnation, så gør filmen Rhodes' vision til sin: som repræsentanter for "the two great white races of this continent", må Kruger og Rhodes stå sammen om at skabe et forenet Sydafrika. Selve boerkrigen relegeres i alt væsentligt til en mellemtekst: "A few years later the clash came which Rhodes had foreseen - the Boer War. Out of this struggle rose the triumph of his life's ideal - the Union of South Africa".

Når såvel England som Holland har været tilbageholdende med at behandle boerkrigen på film, skyldes det formentlig,

at deres fælles interesser i Europa (i 1936 og 1943 såvel som før og efter) har været vigtigere end at udstille hinanden som fjendebilleder på film. Hollændernes bidrag til *Zulu Dawn* og dennes kritik af briterne er da også pakket ind i en overordnet amerikansk produktion, som ydermere tager omvejen over briternes krig mod zuluerne, dvs. en krig hvor boerne/hollænderne nærmest var briternes allierede.

Er boerkrigen næsten fraværende på film, er der til gengæld lavet så mange desto flere film om det sydafrikanske apartheidstyre. Ganske vist blev der ikke produceret mange kritiske vestlige film om apartheid-styret, mens det var på sit mest undertrykkende, men på den anden side er de få film fra apartheidæraen, der faktisk forholder sig kritisk til regimet, af gode grunde lavet af ikke-sydafrikanere, hovedsagelig europæere og amerikanere. Her skal jeg se på tre af dem - en britisk, en amerikansk og en dansk, fra hhv. 1951, 1959 og 1962 - der alle er optaget illegalt i Sydafrika. Jeg skal ikke udelukke, at der også kan findes illegale hollandske film om apartheidstyret, men i så fald har de ikke indskrevet sig i den internationale filmhistorie.

Det var det boernationalistiske National Party, der, da det kom til magten i 1948, skærpede den allerede vidt udbredte raceadskillelse og ophøjede den til officiel politik under navnet 'apartheid'. Allerede samme år udsendte den hvide sydafrikanske forfatter Alan Paton romanen *Cry, the Beloved Country*, som straks blev en bestseller og skabte en vis international opmærksomhed om det hvide Sydafrikas behandling af landets sorte og farvede flertal.

Zoltan Korda, der som nævnt allerede havde lavet adskillige film om og i Afrika, filmatiserede *Cry, the Beloved Country* allerede i 1951 (*Hvide mand, vær os nådig*). Ifølge Kenneth Cameron var det broderen Alexander Korda, som indtil da havde produceret alle Zoltans Afrika-film, der havde været den store imperie-tilhænger, mens Zoltan selv i højere grad skal have været optændt af Afrika og afrikanerne. I alt fald var Zoltan sin egen producent på *Cry, the Beloved Country*, som - hvad man end måtte mene om den - er meget langt fra at være en imperiefilm. Alan Paton skrev selv manuskript, og resultatet blev et noget patetisk, men for datiden også ganske kontroversielt angreb på apartheidstyret.

En sort præst, Umfundisi, drager til Johannesburg for at opspore sin søster og sin søn, som han ikke har hørt fra længe. Søsteren ernærer sig som prostitueret, viser det sig, og sønnen Absalom er småkriminel. Mens faderen leder efter ham, slår Absalom imidlertid en hvid mand

Den brødebetyngede unge morder Absalom (spillet af Lionel Ngakane, der siden skulle blive en af den sorte sydafrikanske films pionerer) og hans ulykkelige præstefar i Zoltan Kordas Paton-filmatisering *Cry, the Beloved Country* (1951), der fik den noget overraskende, men når det kommer til stykket måske alligevel ganske dækkende, danske titel *Hvide mand, vær os nådig.*

ihjel, da denne overrasker ham og hans kumpaner under et indbrud. Ved et grusomt udslag af skæbnens ironi var Absaloms hvide offer en fremtrædende fortaler for sortes rettigheder. Da offerets far, der er en velhavende farmer fra samme egn som Umfundisi, bladrer i sønnens efterladte dagbog, falder han bl.a. over følgende for ham ganske chokerende passage, som i filmen fremhæves i close-up: "Our natives today produce criminals and prostitutes and drunkards, not because it is their nature to do so, but because their simple system of order and tradition and convention has been destroyed." Faderen, der ellers ikke har haft meget til overs for sorte, omvendes via dagbogen af sin afdøde søn, så da Umfundisi over for ham tilstår, at det var hans søn, der dræbte den andens søn, tilgiver han ham. Absalom bliver henrettet, men mordet har paradoksalt nok bygget bro mellem de to fædre, den hvide velhaver og den fattige sorte præst, som aldrig før havde talt sammen.

Selv om vi får et klart indtryk af de sociale forskelle på sorte og hvide og sågar tages med på en tur til Johannesburgs sorte townships, nævnes ordet apartheid aldrig i filmen. Ejheller får vi noget indblik i apartheidpolitikkens konkrete konsekvenser, men præsenteres for en abstrakt, kristent-humanistisk beklagelse af, at nogle mennesker skal tvinges til at have det så skidt, at prostitution og kriminalitet synes den eneste udvej. Og i forlængelse af denne kristne humanisme rejser filmen heller ingen anklager, men viser sig forstående over for såvel den unge sorte morder som de hvides frygt for de sorte. De fleste af filmens sorte personer fremstår imidlertid som ganske ufarlige - Absalom og hans far mest af alt som lidt flæbende stakler. Kun Sidney Poitier (nok engang), der spiller en ung Johannesburg-præst, viser optræk til farlig sort vrede, men lægger naturligvis straks låg på den, da et direkte politisk engagement ikke er passende for en præst - og tilsyneladende heller ikke for filmen.

Zakes Mokae som den eneste sorte sydafrikaner, der træder (nogenlunde) i karakter i Henning Carlsens Nadine Gordimer-filmatisering *Dilemma* (1962).

Også Henning Carlsens modige debutspillefilm *Dilemma* (1962) - som han lavede under dække af at optage en pr-film for Danfoss - er en filmatisering af en roman af en hvid sydafrikaner: den på det tidspunkt relativt ukendte Nadine Gordimers *A World of Strangers* (da. *I fremmed land*), der udkom i 1958. Sammenlignet med *Cry, the Beloved Country* er *Dilemma* langt mere politiserende, men eftersom dens synsvinkel ligger hos en ung britisk forlægger, Toby, der netop er kommet til Sydafrika og finder venner såvel blandt ANC-forkæmpere som i den hvide overklasse, kommer *Dilemma* aldrig rigtigt under huden på de sortes situation. Men filmens kritik af forholdene under apartheid førte til en

diplomatisk krise mellem Danmark og Sydafrika.

Titlen refererer til Tobys dilemma, da det efterhånden bliver klart for ham, at han er nødt til at vælge side. Han føler sig stærkt erotisk tiltrukket af den liflige hvide overklassemannequin Cecil, der holder heste og smarte pool parties, men sympatiserer samtidig også med den, ligeledes hvide, kvindelige advokat Anna, der er medlem af ANC og forfølges af Sikkerhedspolitiet. Gennem Anna stifter Toby tillige bekendtskab med den sorte aktivist Steven Sitole og hans musikervenner. Musikerne bidrager til at give filmen en (i øvrigt ganske vellykket) jazzet kvalitet, mens Steven og Anna fungerer som *Dilemmas* politiske ankerpersoner.

Filmen fremstår som impressioner af tilværelsen under et hvidt herrefolks rædselsregime, men egentlige forklaringer på, hvad apartheid er, eller et mere konkret indblik i, hvad ANCs politik går ud på, får vi ikke. Kun hører vi, at Steven har udgangsforbud fra Johannesburg, at myndighederne tvangsforflytter sorte, og at Toby ikke må modtage besøg af 'kaffere' i sin lejlighed. Og i modsætning til *Cry, the Beloved Country* trænger *Dilemma* ikke særlig dybt ned i levevilkårene i township-slummen. Johannesburgs centrum, derimod, præsenteres i umådeligt smukke billeder, som trods deres måske vel æstetiserende kompositioner besidder en dokumentarisk råhed, der formidler et ganske tankevækkende billede af Johannesburg som en hypermoderne storby. Måske et hint om, at Johannesburg ikke er så fjernt fra os, som mange europæere sikkert bildte/bilder sig ind, og et signal til os om at vi, som Toby, må tage stilling i den konflikt, som kun de færreste uden for Sydafrika kendte til i 1962. *Dilemma* førte da faktisk også til, at der blev oprettet antiapartheid-komitéer i København, Stockholm og Oslo.

Sorte diskuterer politik og hudfarve på en township-smugkro i Lionel Rogosins fremragende semi-dokumentariske *Come Back Africa* (1959).

Stærkest og mest kras i sin beskrivelse af apartheid-politikkens effekter er den semidokumentariske *Come Back Africa* (1959, *Afrika 1961*), som Carlsen var stærkt inspireret af. *Come Back Africa* er instrueret af den uafhængige New York-filmskaber Lionel Rogosin, der i 1957 havde vundet en pris i Venedig for sin dokumentarfilm om New Yorks subsistensløse, *On the Bowery*. Forteksterne deklarerer, at "this film was made secretly in order to portray the true conditions of life in South Africa today", og det forekommer at være en ganske vederhæftig varebetegnelse. Den visuelle stil er upoleret, rå, og der er ingen professionelle skuespillere i rollerne, som alle udfyldes af "the people of Johannesburg". I fokus står Zachariah, "one of the hundreds of thousands of Africans forced each year off the land by the regime and into the gold mines", og vi bevidner, hvordan Zachariah må forlade kone og børn for at få arbejde i minernes mandeghettoer. Hensigten var

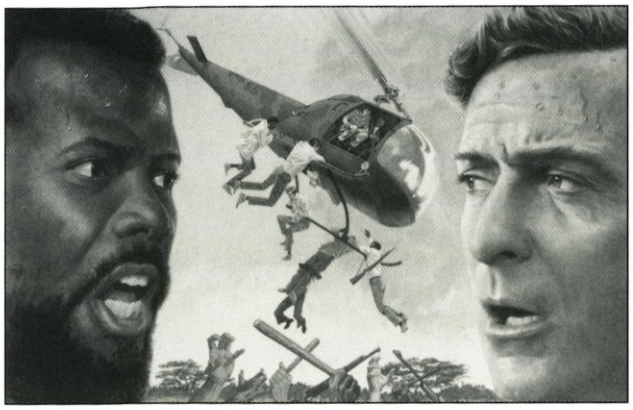
at blive i stand til at sende penge hjem, men Zachariah må snart sande, at minearbejderne er så underbetalte, at ingen har nogen penge at undvære, tværtimod. I stedet vil Zachariah prøve lykken som *house boy* inde i Johannesburg, men sorte, der ønsker at arbejde og bo i Johannesburg, skal have et særligt pas. Det skaffer Zachariah sig ved gode bekendtes hjælp, og han får også et job i huset hos en hvid familie, hvor konen imidlertid snart ser sig gal på denne "stupid kaffir", der, når alt kommer til alt, blot er en "savage". Han bliver fyret og forsøger sig med andre småjobs, men med samme nedslående resultat.

På et tidspunkt kommer Zachariahs kone og børn til Johannesburg, hvilket gør såvel penge- som boligproblemet om muligt endnu mere akut. Konen foreslår, at hun tager et job i huset hos en hvid familie, men det vil Zachariah ikke høre tale om, da det betyder, at de ikke vil kunne bo sammen, eftersom hun skal flytte ind hos familien og ikke må have gæster. Det bliver ikke desto mindre løsningen, da Zachariah ikke tjener nogen penge og hans pas ydermere er ved at løbe ud. En nat, hvor han alligevel overnatter hos hende, bliver han arresteret, og da han nogle dage efter vender hjem fra politiet, er konen blevet myrdet af en voldelig nabo.

Således resumeret kan *Come Back Africa* måske forekomme meget dyster, og det er da heller ikke muntre forhold, den beskæftiger sig med. Men den byder også på ganske opløftende scener fra Sophiatown - en af de sorte townships uden for Johannesburg - hvor de enorme menneskemasser demonstrerer både livsglæde, solidaritet og sammenhold. Rogosin forsøger dog ikke på nogen måde at romantisere forholdene, for vi bliver også delagtiggjort i, hvordan armoden og undertrykkelsen kan drive Sophiatowns indbyggere ud i grusomme voldsgerninger mod hinanden. Og i en længere scene, hvor en gruppe sorte og farvede diskuterer politik og hudfarve, integration og liberalisme, anskueliggøres det, at Sophiatown også rummer mange forskellige politiske holdninger. To ting kan de forsamlede dog blive enige om, inden Miriam Makeba giver en sang: at den gamle præst i *Cry, the Beloved Country* er en ynkelig nar, der kryber for de hvide bosser, og at det sorte/farvede flertal ikke vil lade sig undertrykke i al evighed.

Selv om der skulle gå 35 år fra Lionel Rogosin lavede *Come Back Africa*, til drømmen gik i opfyldelse, så *fik* apartheidregimet som bekendt faktisk en ende. Fra sidste halvdel af 1970'erne fordømte omverdenen Sydafrikas raceadskillelsespolitik og lagde med økonomiske og politiske sanktioner pres på landets regering for at få den til at opgive apartheid. Sanktionerne i kombination med en stigende frygt for voldeligt oprør fra de sorte og farvedes side fik fra slutningen af 1980'erne præsident De Klerk til at arbejde hen imod en afvikling af apartheidstyret, kulminerende med ANCs valgsejr i 1994, der gjorde Nelson Mandela til landets første sorte præsident.

I de sene 1960'ere og tidlige 1970'ere var apartheid ikke rigtigt på den politiske dagsorden i Europa og USA, og der blev heller ikke lavet mange kritiske film om emnet. Det betød dog ikke, at vestlige producenter i den billige ende af action-branchen ikke kunne spekulere i den politiske situation i Sydafrika og bruge den som pikant kulørt baggrund for direkte ubehagelige knaldfilm som f.eks. *The Wilby Conspiracy* (Ralph Nelson, USA 1975, *Sorte diamanter*). Sidney Poitiers navn



Sidney Poitier og Michael Caine i annonce-montage, der giver et godt indtryk af det hårdtslående action-indhold i den højst kulørte *The Wilby Conspiracy* (1975) om sorte og hvide på diamantjagt i apartheids Sydafrika.

side om side med Michael Caines øverst på rollelisten kunne måske give en forventning om, at filmen ville tale de sortes sag, men den opmærksomme tilskuer vil allerede under forteksterne - der ledsages af sang på afrikaans (!) - have forstået, at *The Wilby Conspiracy* nok ikke i første række er en apartheidkritisk film. Sidney Poitiers Shack Twala har ellers siddet i fængsel i 10 år på Robben Island for sit politiske engagement i The Black Congress Party (sic!), som han er næstformand for. I centrum for plottet står en pose uslebne diamanter, der skal finansiere partiets videre aktiviteter, men det politiske element tabes behændigt af syne undervejs i filmen, der i stedet koncentrerer sig om det noget anstrengte forhold mellem den undvegne politiske fange og den kvindekære men totalt apolitiske britiske mineingeniør Michael Caine, som har en affære med Shacks advokat. Den sorte aktivist og den britiske ingeniør har imidlertid en fælles fjende i et par usædvanligt utiltalende officerer fra sikkerhedspolitiet, som de - mod al sund fornuft - ender med at besejre. Diamanterne er dog (heldigvis?) gået tabt, hvorfor sejren ikke indebærer en styrkelse af The Black Congress Party. Filmen - og vi - nøjes med at glæde os over, at vore helte overlevede, efter at det langt om længe var lykkedes dem at finde hinanden. En i denne kontekst noget tvivlsom pointe.

Fra sidste halvdel af 1980'erne stod det imidlertid klart, at man havde det internationale samfunds velsignelse til at kritisere apartheidregimet, og dét blev startskuddet til en række - politisk korrekte - vestlige biograffilm, som fordømte det hvide Sydafrikas behandling af landets sorte og farvede. Næsten alle disse film blev optaget i nabolandet Zimbabwe, der som nævnt var blevet selvstændigt i 1980.

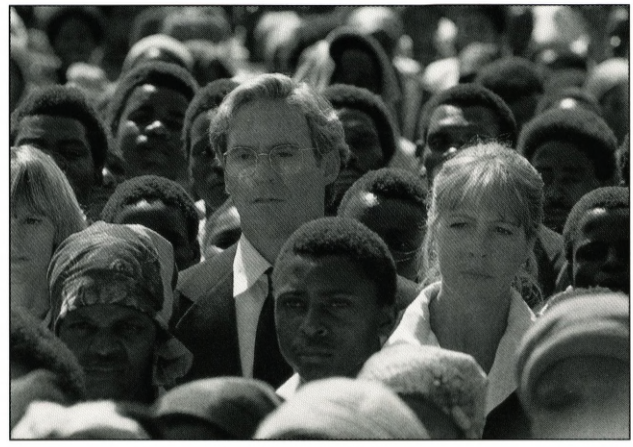
Først ude var Sir Richard Attenborough med *Cry Freedom* (1987, *Et råb om frihed*), der bygger på den liberale hvide journalist Donald Woods' (Kevin Kline) udsmuglede afsløringer af apartheidregimets mord på ANC-forkæmperen Steve Biko (Denzel Washington) i september 1977. Der er ingen tvivl om, hvor filmens sympati ligger. Denzel Washingtons Biko er en karismatisk leder, der slår til lyd for ikke-vold og arbejder for, at de sorte skal få mulighed for at føle en smule selvværd. Og *Cry Freedom*, der mestendels er holdt i en reportageagtig stil, demonstrerer ikke blot det sydafrikanske politis brutalitet, men anskueliggør også, hvordan apartheid skiller familier og gør kriminalitet til en nærmest uundgåelig konsekvens af livet i de mere end usle townships. Videre præsenteres vi for en række tragiske historiske kendsgerninger, såsom den sydafrikanske regerings legalisering af fængslinger uden retssag i 1962 og politiets nedskydning af strejkende sorte skolebørn i juni 1976 - en massakre, der kostede 700 børn livet. Og der sluttes af med en opremsning af alle

de politisk aktive sorte og farvede, der er døde i Sydafrikas fængsler, angiveligt som følge af selvmord, hjerteanfald, fald ud af vinduerne etc., frem til undtagelseslovene af 11. juni 1987, der satte en effektiv stopper for alle oplysninger.

Cry Freedom kan vel bedst beskrives som en slags *éducation politique* ikke blot af den hvide sydafrikaner Donald Woods, men gennem ham tillige af det internationale publikum, som filmen er henvendt til. Der er ingen tvivl om, at filmen i høj grad var med til at åbne verdens biografgængeres øjne for apartheidregimets rædselsgerninger, og selv om det naturligvis kan betragtes som et dramaturgisk fif, der netop skal få det internationale publikum til at hænge på, kan man alligevel ikke lade være med at bemærke, at synsvinklen også her er hvid. Det er Donald Woods, og ikke Steve Biko, vi inviteres til at identificere os med. Og selv om det måske er at sætte sagen på spidsen, kan man meget vel argumentere for, at publikum ender med at koncentrere al sin opmærksomhed og hele sit engagement om Donald Woods' personlige samvittighedskvaler og trakasserier med det sydafrikanske politi. Ganske vist er Woods' overlevelse og vellykkede flugt fra Sydafrika en betingelse for, at Steve Bikos historie overhovedet kan fortælles, men i kraft af filmens elementære spændingsopbygning bliver spørgsmålet om, hvorvidt det vil lykkes Woods og hans familie at slippe levende ud af Sydafrika, efterhånden vigtigere end Biko og kritikken af apartheidstyret.

Samme indvending kan i et vist omfang rettes mod Chris Menges' *A World Apart* (1988, *En anden verden*), der ligesom *Cry Freedom* er baseret på "a true story", i dette tilfælde fængslingen af den hvide sydafrikanske journalist og forfatter Ruth First i 1963. Ruth First, der blev dræbt af en brevbombe i 1982, var sammen med sin mand, kommunistlederen Joe Slovo, med i ANCs forreste rækker. Skønt filmens navne er fiktive, hersker der ingen tvivl om det autentiske grundlag, for *A World Apart* er tilegnet Ruth First "og de tusinder, der har givet deres liv i kampen for et frit Sydafrika" Og manuskriptet er forfattet af Ruth Firsts og Joe Slovos ældste datter, Shawn Slovo, der også var med til at producere filmen.

Historiens selvbiografiske karakter er



Hvide apartheidmodstandere glorificeres i politisk korrekte anti-apartheidfilm. Øverst er det Kevin Kline som journalisten Donald Woods i Richard Attenboroughs *Cry Freedom* (1987) og nederst Barbara Hershey som Ruth First i Chris Menges' *A World Apart* (1988).

således den direkte årsag til, at filmens synsvinkel ligger hos teenageren Molly, som sammen med sine to yngre søstre må betale prisen for forældrenes politiske engagement. Faderen, Gus Roth (Jeroen Krabbe), går allerede i filmens start under jorden, og kort efter bliver moderen, Diana Roth (Barbara Hershey), fængslet i 90 dage som følge af de nye love, der muliggør internering uden retssag. Da de 90 dage er omme, slippes hun fri, men kun for at blive fængslet for nye 90 dage i samme øjeblik, hun træder uden for fængslet. I modsætning til hvad vi kan forstå der overgår sorte fanger, udsættes Diana ikke for fysisk tortur, men hun sultestrejker og forsøger selvmord, hvilket er svært at acceptere for døtrene, der bare savner deres forældre og er ligeglade med politiske aktioner. Til slut sendes deres stærkt afkræftede mor hjem, i husarrest, og den faderløse familie må nu leve med konstant at være belejret af politiet.

Selv om synsvinklen således er hvid og koncentrerer sig om Molly, der ikke alene må undvære sine forældre i lange perioder, men tillige må finde sig i, at hendes hvide kammerater ikke længere vil have noget med hende at gøre, bliver der dog også, især via familiens sorte hushjælp, plads til et vist indblik i de sortes forhold. Sammen med hushjælpen aflægger Molly besøg i Soweto og lærer her hushjælpens politisk aktive bror at kende. Efter at han under en politisk gudstjeneste er blevet taget af politiet, lider han en langt værre skæbne end Mollys mor, og Molly insisterer på at deltage i hans begravelse, der får karakter af politisk stormøde.

Det er nok vigtigt at få fortalt Ruth Firsts historie og gøre opmærksom på, at der også var hvide, der deltog i kampen mod apartheid. Og hvor strategisk hensigtsmæssigt det end måtte være, i forhold til det internationale publikum, at operere med hvide hovedpersoner - her ovenikøbet et barn, hvilket øger den emotionelle effekt - kan man ikke lade være med at bemærke, at også *A World Apart* i alt væsentligt reducerer apartheidregimets egentlige ofre, dvs. de sorte og farvede, til bipersoner.

A Dry White Season (Euzhan Palcy 1989, *En tør hvid årstid*), efter André Brinks roman, og John G. Avildsens *The Power of One* (1992) er ingen undtagelser i så henseende. *A Dry White Season*, der er tilegnet alle dem, som "kæmper for et frit og demokratisk Sydafrika", tager udgangspunkt i de sorte skoleelevers protestaktioner i 1976 mod at blive undervist på afrikaans. Vi overværer politiets massakre på børnene og præsenteres såvel for resultatet af nedskydningen i form af lighusenes lange rækker af små sorte lig som for politiets brutale tortur af de børn, der overlevede i første omgang. *A Dry White Season* er væsentligt mere rå end både *Cry Freedom* og *A World Apart*, men fokus er igen på en hvid, her en boer-lærer (Donald Sutherland), som involveres i kampen mod apartheid via sin sorte havemand, hvis søn torteres til døde i politiets varetægt. Læreren, der bl.a. underviser i Sydafrikas historie, kan ikke tro, at det skulle stå så galt til, som havemanden beskriver, men da havemanden selv myrdes, fordi han kræver sønnens lig udleveret, befaler lærerens samvittighed ham at gøre et eller andet. Han går bl.a. til en advokat (Marlon Brando), som oplyser ham om, at loven og retfærdigheden ikke er på talefod i Sydafrika, men læreren bider sig fast, også selv om hans engagement kommer til at koste ham både job og familie - og til sidst livet. Her består det dramaturgiske fif i at lægge synsvinklen hos en helt apolitisk boer, der i udgangs-

punktet ikke har noget at udsætte på systemet - men selv han overbevises om, hvor galt det står til i hans land, og er parat til at ofre sit liv for at forsøge at gøre noget ved det.

The Power of One handler ikke udelukkende om apartheid, men er en både fantastisk og fantastisk kulørt historisk freske, der med udgangspunkt i en forældreløs hvid dreng fortæller Sydafrikas historie fra begyndelsen af 1930'erne så at sige 'på skrå'. Hovedpersonen P.K. (Steven Dorff) bliver født med zulu-regnmagernes sang i ørerne. Hans mor var engelsktalende, men da han er lidt større, bliver han sendt på kostskole, hvor de andre drenge, der tilhører "den anden hvide stamme" - dvs. boerne - tilbeder Hitler og kanøfler den ikke afrikaans-talende P.K. Sammen med en gammel tysk flygtning (Armin Mueller -Stahl) bliver han interneret 1940-45. I lejren lærer han boksning af en gammel sort medfange (Morgan Freeman) og får indblik i de sortes situation. Ude igen fortsætter han boksekarrieren sideløbende med sine studier og ender som en slags symbol for en gruppe unge sortes politiske kamp. Samtidig forelsker han sig i en apartheidforkæmpers datter, som ender med at trodse sin far og slutte sig til P.K. - og dermed også til kampen mod apartheid.

Skønt *The Power of One* har sine momenter, og skønt den nok kan give det yngre publikum en vis introduktion til det moderne Sydafrikas historie, er den dog først og fremmest en klæg sag, der vil gøre en kæk og hjertensgod ung hvid mand til løsningen på Sydafrikas problemer. Dertil kommer, at den tegner et så stereotypt billede af landets befolkningsgrupper, at det bliver svært at se, hvordan de nogensinde skal kunne komme til at leve sammen i fred og fordragelighed: de sorte er selvfølgelig gode (politisk korrekthed forpligter!), englænderne er i det store og hele liberale og dermed okay, mens boerne er decideret onde nazister!

Med sin historie om en ung boerkvindes desperate seksuelle længsler i det splendide sydafrikanske landskabs isolation forholder Marion Hänsels belgisk-franske J.M. Coetzee-filmatisering *Dust* (1985, *I landets hjerte*) sig vel kun indirekte til apartheid-æraen. Men på sin egen betændte måde tematiserer den alligevel de isolerede boer-farmeres holdning til deres sorte tjenestefolk, der blot fungerer som brikker i de hvides spil.

Boernes selvpålagte ensomhed er temaet også for Jon Bang Carlsens impressionistiske postapartheid-dokumentarfilm *Addicted to Solitude* (1999), omend på en ganske anden vis. Ude på de øde og umådeligt smukke sydafrikanske vidder står boer-farmerne på ganske god fod med de lokale sorte, men savner alligevel apartheids klare linjer og frygter, at fremtidens Sydafrika vil degenerere til resten af Afrikas niveau.

Nu afventer vi så de sorte og farvede sydafrikaneres egne filmiske tilbageblik på apartheid-æraen. Vi kommer dog nok til at vente en stund, dels fordi der endnu ikke er så mange sorte eller farvede sydafrikanske filminstruktører, men især fordi det ny Sydafrika er indstillet på at forsone sig med fortiden, og i øvrigt komme videre.

Vore dages 'afrikanske' arketyper. At en del vestlige film inden for de sidste årtier trods alt har budt på mere korrekte fremstillinger af Afrikas og afrikanernes historie - omend denne, måske logisk nok, stadig i vidt omfang har været anskuet fra netop en vestlig synsvinkel og specifikt henvendt til et vestligt publikum - er ikke ensbetydende med at de 'afrikanske' arke-

typer er forsvundet ud af mediebilledet.

Junglemanden Tarzan og hans efterkommere, Den hvide Gudinde, for slet ikke at tale om Den hvide Jæger og de eksotiske vilde dyr og indfødte optræder stadig i mange vestlige fiktionsfilms gestaltning af 'Afrika'. Og skønt der ikke er meget jungle, men så meget desto mere ørken, i Kristian Levrings dogmefilm *The King is Alive* (2000), fungerer 'Afrika' også her først og fremmest som på én gang eksotisk kulisse og vild naturbaggrund for de strandede vesterlændinges indstudering af selveste Shakespeares *King Lear*. En setting, der efterhånden får civilisationens fernis til at krakelere fatalt.

Den gennemsnitlige vestlige opfattelse af det afrikanske kontinent er imidlertid igennem de sidste årtier blevet suppleret med de elektroniske nyhedsmediers ideelige billeder af borgerkrige og korruption, AIDS og ebola, sult, naturkatastrofer og fattigdom m.m. Billeder der selvfølgelig ikke er forkerte, men som i deres ensidige fokusering på de mest negative aspekter af dagens Afrika er med til at opretholde en forestilling om generel lovløshed og konstant lurende farer.

I denne moderne *sequel* til tidligere tiders opfattelse af 'det mørke kontinent' er især borgerkrige og eksotiske, livstruende sygdomme blevet nye arketyper, som den vestlige underholdningsindustri søger at spinde guld på ved at hale dem ud af deres kontekst. Afrika har således lagt navn - og i nogle, men langtfra alle, tilfælde tillige lokaliteter - til en mængde mere eller mindre fascistoide krigs- og/eller lejesoldatfilm, fra *Dark of the Sun* (Jack Cardiff, USA 1968) om en gruppe lejesoldater, der hyres af Congos nye sorte præsident til at hente et større parti diamanter på den anden side af FN-styrkernes linjer, over genrens 'klassikere' - *The Wild Geese* (Andrew V. McLaglen, GB 1978, *De vilde gæs*), *Wild Geese II* (Peter Hunt, GB 1985, *Sprængstof*) og *The Dogs of War* (John Irvin, GB 1980, *Dødens drabanter*) - til mere nylige eksempler som *Congo* (Frank Marshall, USA 1995), der fortæller en forstyrret historie om hi-tech diamantjagt i et borgerkrigsmærket Congo/Zaïre, og *Sweepers/On Deadly Ground* (Darby Black, USA 1999), der er en pyroteknisk tour-de-force med Dolph Lundgren som både alkoholiseret og følsom minestryger i Angola. Wolfgang Petersens *Outbreak* (USA 1995) er også værd at nævne i denne sammenhæng (men næppe i andre!). Her leverer Afrika en eksotisk ebola-lignende trussel, som imidlertid først opleves som rigtigt truende, da virussen kommer til USA og sågar angriber René Russo, der spiller Dustin Hoffmans kone.

Filmene om Afrikas vilde dyr er generelt blevet overtaget af tv, hvor de kan nydes i rigt mål på kanaler som National Geographic Channel og Animal Planet. I biografen har man dog kunnet opleve Sigourney Weaver som Dian Fossey i *Gorillas in the Mist* (Michael Apted, USA 1988, *Gorillaer i disen*), hvor der sandelig også blev plads til et udblik til lidt congolesisk borgerkrig: "This place is a disaster!", udtaler fruen med vægt. Borgerkrig er der ikke noget af i Mikael Salomons børnefilm *A Far Off Place* (1993, *Fjernt fra verden*), men til gengæld så mange desto flere vilde dyr og prægtige (ørken)landskaber - samt skumle hvide krybskytter. Ligesom i Stewart Raffills *Lost in Africa* (1994), der nærmest fremstår som en remake af *A Far Off Place*, blot for et lidt ældre ungdomspublikum.

Og når Sydney Pollacks *Out of Africa* (1985, *Mit Afrika*) blev en sådan succes, så skyldes det næppe det internationale pub-

likums interesse for Karen Blixen, men i langt højere grad filmens romantiske genoplivning af en svunden ære, hvor mænd var mænd, kvinder kvinder og Afrika stadig 'Afrika'. Og man kan mistænke Bob Rafelson for at have været ude i et lignende ærinde, da han i 1989 lavede den i øvrigt fortræffelige *Mountains of the Moon* om de to britiske opdagelsesrejsende Richard Burton og John Speke.

Selv om mange film er blevet nævnt, er der også et par tendenser, genrer og historiske begivenheder, jeg har forbigået i tavshed. Jeg har f.eks. slet ikke omtalt de, relativt få, vestlige 'Afrika'-komedier - hvoraf de mest bemærkelsesværdige er *Road to Zanzibar* (Victor Schertzinger 1941, *På eventyr i Afrika*) med Bing Crosby og Bob Hope, *Africa Screams* (Charles Barton 1949, *Afrika skriger*) med et andet komisk makkerpar: Abbott og Costello, samt Eddie Murphy-vehiklen *Coming to America* (John Landis 1988) og Bruce Beresfords William Boyd-filmatisering *A Good Man in Africa* (1993, *En god mand i Afrika*). Komedierne føjer imidlertid ikke noget nyt til det generelle vestlige filmbillede af 'Afrika', men kan betegnes som en slags meta-'Afrika'-film, i den forstand at de tager udgangspunkt i arketyperne - fortrinsvis The White Hunter og de skjulte skatte, samt, i *A Good Man in Africa*, tillige de pletfri imperieherrer, og i *Coming to America* det aktuelle billede af 'Afrika' som et tilbagestående, ludfattigt og underudviklet kontinent - og drejer disse stereotyper 180 grader med komisk effekt.

Værre er det måske, at jeg heller ikke har beskæftiget mig med film om slavehandelen - som Steven Spielbergs *Amistad* (1997) og tv-serien *Roots* (1977, *Rødder*), samt, omend i en opdateret og mere hårdtslående version, blaxploitation-filmen *Shaft in Africa* (John Guillermin 1973, *Shaft i Afrika*). 'Slavefilm' som disse tager imidlertid kun afsæt i Afrika og omhandler i øvrigt ikke (eller i alt fald i endnu mindre grad end alle de andre 'Afrika'-film) Afrikas historie, men praktisk talt udelukkende USAs sorte slavesamvittighed.

Endelig har jeg gjort mig skyldig i en vel nok endnu mere alvorlig undladelsessynd, idet jeg fuldstændig har ladt alle de etnografiske film ude af betragtning. Dette fravær, der bl.a. indebærer, at Jean Rouchs navn slet ikke har været nævnt, skyldes simpelthen mit generelle fravalg af dokumentargenren (bortset fra de allertidligste pionerfilm). Den etnografiske 'Afrika'-film må få sin egen behandling på et andet tidspunkt.

Det samme må afrikanernes egne film om Afrikas historie - for dét er en helt anden historie!

Noter

1. Frankrig gjorde dog sit til at udstyre de uudviklede 'naturbørn' med en historie. I de franske kolonier stod der i alt fald også Historie på de afrikanske skolebørns skema, og de historiebøger, der brugtes i undervisningen, indledte med at slå fast, at "Vore forfædre gallerne havde blond hår og blå øjne" - hvilket ikke forekom umiddelbart indlysende, når poderne så sig omkring i klassen eller tænkte på deres forældre og bedsteforældre.
2. De gamle myter om det mørke kontinents barbari og historieløshed sidder endnu i dag dybt i den menige europæers opfattelse af Afrika. Når TV2 således har valgt at kalde sin anden kanal TV2 Zulu, er det formentlig sket ud fra en forestilling om, at ordet 'zulu' konnoterer vildskab og eksotisme, hvilket man har anset for passen-

de associationer for en kanal, der i det pakkede tv-landskab skulle skille sig ud ved sin sprælskhed. Kanalens station jingles markerer sig ydermere ved auditive associeringer til stammedans - afrikansk-klingende trommer og en fyndigt besværgende udtale af ordet 'zulu' - som optræder sammen med et piktogram af en lille dansende sort figur med et karakteristisk zuluskjold. At eksotisme-tricket tilsyneladende har virket over al forventning, i det mindste i forbindelse med lanceringen af kanalen, derom vidner de høje seertal på selve premieredagen d. 15. oktober 2000 og, ikke mindst, dagbladet Politikens konstatering af, at "TV2 Zulu på fødselsdagen i bedste kannibalstil har ædt seere fra sin egen moder, TV 2" (Politiken 17. oktober 2000). At kannibaler skulle have en forkærlighed for deres egne mødre, får vist stå for journalisternes egen regning, ligesom der ikke er meget belæg for den implicitte påstand om, at zulu-folket skulle være kannibaler. Jo, historieløsheden lever videre i bedste velgående - ikke Afrikas, men det vestlige folkevids historieløshed.

3. Den kendteste film over Conrads roman er selvfølgelig Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979, *Dommedag nu*), hvor handlingen imidlertid, som bekendt, er flyttet til Vietnam-krigen. Nicolas Roegs tv-film *Heart of Darkness* (1994) - hvor Tim Roth spiller Marlow og John Malkovich Kurtz - er derimod en ganske trofast filmatisering.
4. Ifølge Steven Ungar blev der i 1930'ernes Frankrig produceret i alt 1305 biograffilm. Færre end 100 heraf henlagde deres handling til et sted uden for Frankrig selv, og af disse udspillede mere end halvdelen sig i Nordafrika (Ungar 1997: 36).
5. Skønt *Diamond City* (David MacDonald, GB 1949, *Diamantbyen*) er en ganske uspiselig b-film, der bruger de sydafrikanske diamantminer som påskud for en britisk 'western' med Diana Dors som godhjertet hore, og skønt den præsenterer sig som ren fiktion og ikke foregiver nogen form for historisk autenticitet, giver den måske i virkeligheden et sandere billede af starten på den ambitiøse unge Rhodes' karriere.
6. Joyce Cary, der havde arbejdet i den britiske koloniadministration i Nigeria og kæmpet mod tyskerne i Cameroun under Første Verdenskrig, skrev i alt fire Afrika-romaner, hvoraf også den sidste, *Mister Johnson* (1939), er blevet filmatiseret, af Bruce Beresford i 1991. *Mister Johnson* udtrykker et lidt mere nuanceret syn på forholdet mellem afrikanere og britisk koloniadministration end *Between Two Worlds*. Titelpersonen (Maynard Eziashi), der arbejder for den stedlige britiske district commissioner (Pierce Brosnan), er på mange måder mere britisk end briterne. Han er imidlertid også en meget kreativ fyr, som på typisk afrikansk vis altid kan finde en løsning på alle problemer, til bedste såvel for ham selv som for den britiske koloniadministration og regionen som sådan. Da løsningerne dog sjældent er lige efter bogen, ender Mister Johnson med at måtte betale prisen på alles vegne.
7. Kombinationen af krig og Afrika var naturligvis i sig selv guf, der gav anledning til en række film, såvel lødige - f.eks. Zoltan Kordas *Sahara* (1943) - som mindre lødige - f.eks.

Sundown (Henry Hathaway 1941).

Litteratur:

Andrew, Dudley (1997), "Praying Mantis: Enchantment and Violence in French Cinema of the Exotic", in Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar (red.), *Visions of the East - Orientalism in Film*. London/New York: I.B. Tauris Publishers.

Cameron, Kenneth M. (1994), *Africa on Film - Beyond Black and White*. New York: The Continuum Publishing Company.

Davidson, Basil (1994), *Modern Africa, A Social and Political History* (3rd ed.). London & New York: Longman.

Gide, André (1928), "André Gide über seinen Afrika-Film", in Frankfurter Zeitung, zit nach Film-Kurier, Nr. 164, 11.7.1928, gengivet i Jörg Schöning (red.), *Triviale Tropen*. Hamburg: Cinegraph 1996.

Higgins, Sidney (1987), "Bestseller - Rider Haggard and the Cinema", in *Sight and Sound*, vol. 56 no. 1, Winter 1986/87. London: British Film Institute.

Keïta, L. (1974), "Two Philosophies of African History : Hegel and Diop", in *Présence Africaine* no. 91, 3e trimestre 1974.

Leprohon, Pierre (1945), *L'exotisme et le cinéma*. Paris: J. Susse.

Loutfi, Martine Astier (1996), "Imperial Frame - Film Industry and Colonial Representation", in Dina Sherzer (red.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*. Austin: University of Texas Press.

Mudimbe, Valentin Y. (1988), *The Invention of Africa - Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

O'Brien, Charles (1997), "The "Cinéma colonial" of 1930s France: Film Narration as Spatial Practice", in Matthew Bernstein & Gaylyn Studlar (red.), *Visions of the East - Orientalism in Film*. London/New York: I.B. Tauris Publishers.

Portuges, Catherine (1996), "Le Colonial Féminin - Women Directors Interrogate French Cinema", in Dina Sherzer (red.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*. Austin: University of Texas Press.

Reader, John (1997), *Africa - A Biography of the Continent*. London: Penguin.

Richards, Jeffrey (1997), *Films and British National Identity - From Dickens to Dad's Army*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Said, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*, London: Vintage.

Schöning, Jörg (red.)(1996), *Triviale Tropen - Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland*. Hamburg: Cinegraph.

Ukadike, Nwachukwu Frank (1994), *Black African Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Ungar, Steven (1997), "*La Maison du Maltais* as Text and Document", in Dina Sherzer (red.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*. Austin: University of Texas Press.

Vansina, Jan (1985), *Oral Tradition as History*. London: James Currey Ltd.

Boganmeldelser

Det radikale skift af fokus

Af Ansa Lønstrup

Birger Langkjær: Den lyttende tilskuer. Perception af lyd og musik i film. Museum Tusculanum, 2000. 248 s.

Det er knap to år siden Birger Langkjær forsvarede sin ph.d.-afhandling *Den lyttende tilskuer - Perception af lyd og musik i den audiovisuelle fiktionsfilm*. Den er nu udkommet som bog, og den er i alle henseender et flot og imponerende opus, en original og tværvidenskabelig forsknings- og formidlingsindsats på højt internationalt niveau.

Hvor Langkjærs første bog *Filmlyd & filmmusik* (1997) overvejende havde karakter af teoretisk-historisk opsamling af feltet film, musik og lyd og det i en filmvidenskabelig kontekst, så foretager denne bog et anderledes radikalt greb af tværvidenskabelig art og med hovedsagelig kognitionsteoretiske og fænomenologiske teorier som redskab. Derfor henvender bogen sig også på en gang mere præcist og mere bredt til såvel film- som musikvidenskabelige kredse, og jeg er sikker på at også andre forsknings-, uddannelses- og formidlingsmiljøer vil kunne læse den med stort udbytte - også fordi den er velskrevet og forfattet i et levende sprog, der gør den til en fornøjelse at læse, samtidig med at den er klart, systematisk og pædagogisk bygget op med opsamlende konklusioner efter hvert kapitel.

Det radikale greb drejer sig om, at Langkjær først gør op med "den modale fejlslutning", som i årevis og gennem tilsyneladende næsten al hidtidig teoretisering på området har koncentreret sig om forholdet mellem lyd og billede, forstået som to adskilte spor og oftest i et oppositionelt forhold. Dernæst indsætter han et nyt fokus, den lyttende tilskuer, som den instans eller det sted, hvorfra og hvormed det auditive niveau i film skal teoretiseres og analyseres. Endelig opdeler han teorien i hhv. en lyd- og en musikteori.

Bogen er disponeret i en teoridel og en analysedel, med en klar kvalitativ og kvantitativ vægtning af den første. Teoridelen opbygger gennem 5 store kapitler en stærk, velargumenteret kvalificering af den lyttende tilskuers aktivitet, samtidig med at den med små eksemplificerende analysefragmenter udfolder en meget fin analytisk sensibilitet, som er bogens og forfatterens store styrke.

Indledningen kan kondenseres i følgende credo: "filmoplevelsen er på samme tid konkret stimuleret, specifikt ekspressivt perciperet og en aktivering hos tilskueren af mere sammensatte og situationelle helhedsoplevelser, hvori indgår forskellige følelsesmæssige kvaliteter" (p. 12), og her-

udfra opbygger Langkjær grundigt, diskuterende og systematisk en ny teoribygning under kapiteloverskrifterne 1. Perception og betydning: Det audiovisuelle, 2. Musik, perception og følelser i audiovisuel fiktion, 3. Den fokuserede ekspressivitet: Person, situation og tilskuer, 4. Reallyd som ekspressiv animation, samt 5. Lydteknologi, spatial perception og indlevelse.

Måske ligger det i (ph.d.)genren, måske er det bare en almindelig svaghed, men når forfatteren har så travlt med sine opgør med hidtidige teorier og deres "fejlslutninger", kommer han i nogle henseender til at overvurdere sine egne indsigter som værende ganske nyvundne og samtidig overse de ansatser til lignende opfattelser, som faktisk foreligger i eksisterende, endda 'gamle' fremstillinger som f.eks. Helmuth Kühns *Hinweise auf eine Analyse von Filmmusik* (Mainz 1976) eller Hans Chr. Schmidts *Ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen. Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm* (Laaber Verlag, 1982). Sidstnævnte teoretiker formulerer den opfattelse, at "musikken hjælper os med at føle, hvad billederne gør det nærliggende at føle", at det er receptionen af filmmusik der er interessant, og at musikken udtrykker eller gestalter tilskuerens grad af indforståethed med den fremførte scene, samtykke eller afvisning af, hvad hun ser. Men han har (på det tidspunkt) ikke haft kognitionsteorien som det redskab, hvormed Langkjær knap 20 år senere kan udfolde og forfine sin teori.

Til gengæld er der ingen undskyldning for, at Langkjær ikke formår at indarbejde det ekstra kontekstuelle niveau, som jeg savner i denne bog. "I filmmusikken lader musikkens funktion i samtiden sig erkende. Dialogen mellem tilskuer og et imaginært indre bliver befordret gennem den, og gennem filmmusikken træder menneskets skjulte ønsker ind i analysens lys". Sådan skriver ovenfor omtalte Kühn (i min oversættelse), og jeg læser ham på den måde, at for at kunne begribe musikkens betydning og funktion i film, må vi nødvendigvis også indtænke ikke kun den filmiske kontekst, men også den store kontekst, dvs. de betydningsfelter, som den lyttende tilskuer altid allerede er ladet med gennem sin udveksling med den eksisterende musik- og lydkultur uden for biografen. Det drejer sig ikke om 'fikseret' betydning, men om de kulturelt bestemte afkodninger, diskurser, konventioner og vaner hvormed den lyttende tilskuer lader sig stimulere og aktivere af musikken uden for biografen, dvs. som tilskuer til eller deltager i musik som en del af kulturen eller 'dagligdagen'.

Fordi Langkjær undgår denne store kontekst som medbestemmende for den lyttende filmtilskuers lytteaktivitet, kan han reducere lytterens brug af musikken til følgende tre muligheder: medleven, indleven og følelsesmæssigt engagement. Og dermed har han udelukket begreber og forestillinger om andre muligheder, f.eks. en 'kontrapunktisk' eller distancerende funktion. Hans argument er, at lytteren altid syntetiserer musik og film, får dem til at 'passe sammen'. Det tror jeg er korrekt for en stor del af lytteradfærden, eller formuleret på en anden måde: det gælder for den gennemsnitlige mainstream-adfærd. Omvendt mener jeg, at hver film i princippet sætter en ny standard for den lyttende tilskuers aktivitet, perception og reception. Derfor er det interessant at undersøge de lydligt-musikalsk 'særlige' eller sære film, fordi de formodentlig rykker ved eller ændrer på, hvordan den lyttende tilskuer sidenhen vil bruge det lyd-

ligt-musikalske niveau i film.

Som udgangspunkt har Langkjær ikke valgt de sære eller de særlige film som genstand for hverken teoretiseringen eller analysen. Han eksemplificerer godt og bredt, mest med amerikansk Hollywood-film, ofte med de bedste fra forskellige genrer. Og så har han valgt *The Terminator 2* som genstand for en udfoldet musikalsk analyse under overskriften "Digital Hype", Jacques Tatis *Playtime* analyseres i forhold til lyd og musikstrategier i kapitlet "En anden verden" og endelig behandles Lyden af ny dansk film i et samlet kapitel i analyser af forholdet mellem audiovisuel stil og filmoplevelse i *Pelle Erobreren*, *Nattevagten*, *Pusher* samt *Breaking the Waves*.

I det sidste analytiske kapitel forsøger Langkjær sig med en geografisk (national) præcisering af den audiovisuelle stil og filmoplevelse. Tilsvarende ville det have været fint, hvis han også havde kunnet antyde, hvorvidt eller hvor langt en historisk præcisering eller forandring er afgørende for den lyttende tilskuers perceptionsaktiviteter. I så fald ville teoretiseringen skulle tage højde for den udveksling mellem film, teknologi og musik, som er accelereret i de sidste par tiår og som blander metropolens lydspor med filmens lydspor, gør musik og lyd til en slags kort over moderne livsformer, vitalt for orienteringen i den senmoderne, digitaliserede dagligdag. Det har betydet en voldsom og hurtig opgradering af lytningen og en stærk forandring af lyttekompetencen og dermed perceptionen af lyd og musik - også i biografen.

Således kunne en historicering af feltet ende med at etablere en sammenhængende teori for musik og lyd, forstået som et kontinuum med skiftende grænser og fokus, ligesom man ville kunne medtænke disse historiske forandringer i grundlaget for musik- og lydperception, når man møder "modale fejlslutninger", der måske netop er historisk bestemt og derfor mere forståelige end fejlagtige.

Når alt dette er sagt - og det var jo ikke så lidt - så er det vigtigt at gentage, at Langkjærs greb er originalt, radikalt og rigtigt. Det er formodentlig det eneste der er at stille op med oplysningstænkningens videnskab, som også i det forrige århundrede mestendels har fokuseret på og kunnet tænke med synet , også når det handler om et audiovisuelt fænomen. Det har jo ikke afholdt videnskaben fra at beskæftige sig med det lydligt-musikalske i film, men det har fokuseret beskæftigelsen på det, som konventionelt kan synliggøres, nemlig skrift (noder) og billeder. Heraf måske den "modale fejlslutning", men så sandelig også illusionen om, at det kun er dét i musik, der kan noteres, der betyder noget: periodiske svingninger i varighed og tonehøjde, dvs. melodi, rytme, hamonik. Ny musik og filmmusik betjener sig af ny teknologi og dermed af mange flere parametre, som ikke umiddelbart kan noteres og som ligner lydens parametre (klang, timbre, repetition, sound, feeling, frekvens, dynamik). Men de kan høres, og derfor er det den lyttende tilskuer og dennes lytteaktivitet der må være i fokus, hvis vi vil vide noget mere og præcist om, hvad der foregår i vores udveksling med den audiovisuelle film.

Med den generelle og altdominerende teknologiske mediering af audiovisualitet i vores kultur i dag ville det måske endda være adækvat, udfra *Den lyttende tilskuer* at videreudvikle en generel grundteori om auditiv hhv. visuel perception af såvel den fiktive som den faktive verden. Øret/hørelsen trækker verden ind i subjektet, sætter det lyttende subjekt i fokus og befordrer

verdens "for-mig-hed". Øjet/synet skaber overskuelighed, det kortlægger verden (som objekt) og muliggør tilskuerens erobring af verden. Såvel syn som hørelse er både en sensorisk (fysisk-biologisk) og en historisk foranderlig bevidsthedsmæssig akt. Men hørelse og lytning er ikke det samme. Vi hører mest som biologiske væsener, lytter mere som kulturelle. Det at være lyttende tilskuer til film rummer muligheden for et bevidsthedsarbejde og en bearbejdning af den historisk-kulturelt tillærte lyttemåde - måske også af høremåden.

Nogen har fundet frem til, at mænd ser bedre end de hører, at de har et mere lystfyldt forhold til det visuelle end til det auditive. Heraf deres optagethed af kvinders udseende og deres uvilje mod at høre på dem. Og tilsvarende skulle det forholde sig modsat med kvinder, der mest er draget af det lydlige (f.eks. mandens stemme) og mindre af det visuelle (hans udseende). Dette grundforhold forklarer kanske den evige optagethed af forholdet mellem lyd og billede, men det pespektiverer også det, at lyden, musikken og lytningen nu har en ligeværdig placering i teoretiseringen af film. Det demonstrerer denne bog på glimrende vis - uden at forfalde til kvindagtighed. Og det kræver sin mand.

Læs bogen - og lyt til filmene!

Send flere kanoner

Af Henrik Uth Jensen

Christian Braad Thomsen: Drømmefilm - 100 af verdens bedste film. 423 s., Gyldendal, 2000

Med *Drømmefilm* har Christian Braad Thomsen skrevet en slags talefilmens historie med nedslag på betydelige værker og instruktører. Bogens undertitel er *100 af verdens bedste film*, og det lyder som et tilbud, man ikke kan sige nej til. Men først gør man klogt i at stille to spørgsmål: Hvordan er filmene udvalgt? Hvordan er de behandlet?

For at begynde ved udvælgelsen: Ved at lade filmhistorien begynde med *Der blaue Engel* (1930, *Den blå engel*) og fravælge stumfilm skærper Braad Thomsen fokus omkring de film, han kan føle noget for. Men den gamle polemiker fornægter sig ikke, når han begrunder sin personlige præference med, at stumfilmen er en ufuldstændig kunstart. Når man så er færdig med at diskutere det, kan man diskutere udvalget af film. Braad Thomsen indrømmer gerne, at han kunne finde 100 andre film, der med lige stor ret kunne fortjene omtale i bogen. Til gengæld mener han at have fat i de rigtige instruktører. René Clair, Jean Cocteau, John Huston, David Lean, Vittorio de Sica, Jacques Tati, Miklós Jancsó, Nicolas Roeg, Clint Eastwood, Steven Spielberg, Jean-Jacques Beineix, Atom Egoyan, David Lynch, Peter Greenaway, Steven Soderbergh, Victor Erice, David Cronenberg, John Woo, Takeshi Kitano, Leos Carax og Wong Kar-wai er blandt de instruktører, som Braad Thomsen må have vejet og fundet for lette.

I Braad Thomsens udvalg er der en markant overrepræsentation af instruktører, der direkte eller indirekte problematiserer virkeligheden. At Braad Thomsen foretrækker *Hiroshima mon amour* (1959, *Hiroshima min elskede*) frem for *L'année dernière à Marienbad* (1961, *Ifjor i Marienbad*) er en ærlig sag, men når han konsekvent fravælger enhver form for

formalisme til fordel for virkelighedsforankrede værker, får bogen slagside.

At film bør tage udgangspunkt i virkeligheden, spores også som den implicitte forudsætning forbehandlingen af de udvalgte mesterværker. Dermed er vi fremme ved spørgsmålet om den måde filmene behandles på. For nok kan Braad Thomsen beskrive formelle valg, men det er hele tiden med især psykologiske teorier i baghovedet, han går til filmene, og det har en begrænsende effekt i forhold til de af filmene, der stilistisk set er de mest udfordrende. Ellers er auteur-vinklingen den dominerende tilgang. I de bedste artikler afvikles instruktørvinklen på første side, mens værket åbnes og belyses på de følgende tre sider. Artiklerne om *Tokyo monogatari* (1953, *Tokyo Story*), *The Manchurian Candidate* (1962, *Kandidaten fra Manchuriet*) og *The Hustler* (1961, *Hajen*) er eksempler på bogens bedste. Disse artikler bobler af iagttagelsesglæde og kyndig inddragelse af relevant viden og anekdoter, så man bliver klogere på filmen, uanset om man har set den nul eller ti gange. Med nyttige henvisninger til noget af den relevante litteratur er det tydeligt at Braad Thomsen har læst på lektien og bruger den kritisk. Til gengæld når han i de fire siders værkgennemgang af f.eks. *Touch of Evil* (1958, *Politiets blinde øje*) og *On the Waterfront* (1954, *I storbyens havn*) ikke ind til filmene, fordi han bliver for optaget af instruktøren og udenomsværkerne.

Smuttere og kæpheste. Og så til afsnittet, hvor anmelderen afslører sig som pedant. En korrekturlæser bør holde øje med tre fejltyper. Slåfejl, faktuelle fejl og endelig fejlhuskninger/upræcise tolkninger. I gennemgangen af Roman Polanskis *Chinatown* (1974) indledes en sætning med samtlige fejltyper: "Nicholson var på det tidspunkt kendt for sin lille bizare rolle som hashrygende flipper i Dennis Potters *Easy Rider* (1969) ...". Heldigvis er dette eksempel ikke repræsentativt for bogen, men foruden mindre slåfejl støder man under læsningen på bl.a. et Magrittebillede og en Schnitzler-fortælling, der er blevet udstyret med falske titler. Som en mere graverende faktuel fejl regner jeg det pludselige udfald i omtalen af Luchino Viscontis *La caduta degli dei* (1969, *De lange knives nat*): "Og Visconti er faktisk, hvad kameraføringen angår, forbavsende usikker, hvilket bliver dræbende for *Døden i Venedig*." Man kunne tilføje "... og Eisenstein havde intet begreb om montagen." Det må basere sig på en fejlhuskning, og mon ikke et gensyn med *Morte a Venezia* (1971, *Døden i Venedig*) vil få Braad Thomsen til at nuancere sin kritik.

En kritiker kan aldrig være objektiv, og Braad Thomsens skarpe, personlige vinklinger gør generelt *Drømmefilm* til god læsning, men man kunne godt undvære nogle af de værste idiosynkrasier såsom Braad Thomsens sædvanlige udfald mod filmdistributører, titeloversættere, filminstituttets importstøtteudvalg og fjernsynets filmindkøbere. Ofte har han ret i sin kritik, men den tager opmærksomheden væk fra det egentlige - filmene selv. På samme måde får kæphestene Rainer Werner Fassbinder og Sigmund Freud lidt for ofte en tur hen over lærredet og skygger for oplevelsen af filmene.

Kunne Braad Thomsen vælge frit, ville yderligere seks Fassbinder-film gøre *Martha* (1973) selskab, men i stedet noterer han sig omhyggeligt, når en film eller en scene har inspireret eller påvirket Fassbinder. I de resterende 99 filmomtaler bliver det til 21 henvisninger til den instruktør, hvorom Braad Thomsens fil-

miske solsystem drejer. Hvis *Drømmefilm* var skrevet før Braad Thomsens kopernikanske vending, ville de mange hyperlinks i stedet pege mod

Jean-Luc Godard, og alene det burde få en standhaftig redaktør til at fjerne i det mindste de tyve mest overflødige henvisninger.

Drømmefilm vidner om forfatterens enorme kærlighed til og viden om film - en kærlighed og en viden, der undertiden løber af med ham, men Braad Thomsens skriveglæde forplanter sig til en læselyst og, hvad vigtigere er, en lyst til at se og gense de film, han taler varmest og mest indforstået om.

Man kan med andre ord næppe ønske sig en mere engageret guide gennem filmene, men nok en guide med køligere overblik. Dermed er vi tilbage ved kanonen, og forlaget bør straks finde en erfaren filmkritiker eller filmvidenskabsmand med større indsigt i underholdningsfilm, formalistiske film og film af instruktører, der ikke i forvejen er kanoniserede. Titlen kunne passende være *Mesterværker - 100 af de bedste film*. Og *Drømmefilm* kunne være et smukt supplement til denne bog. Dét ville være kanon.

Bonusinfo. Artiklerne er generelt præget af gode iagttagelser og tillægsoplysninger, der ikke altid er lige relevante. At manuskriptet til Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967, *Bonnie og Clyde*) oprindeligt blev tilbudt Francois Truffaut, der hellere ville give afkald på filmen end samarbejde med Warren Beatty, er et eksempel på en oplysning, som er lidt svær at bruge til noget, men som man alligevel ikke ville have være foruden.

KOSMORAMA
Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Indhold

Ebbe Villadsen
Besættelsesbilleder
Den tyske okkupation i danske spillefilm 5

Helle Kannik Haastrup
Et skib man husker
Kulturelle forestillinger om Titanic 28

Karsten Fledelius
Diktatorernes film
Scipione l'Africano, Aleksandr Nevskij, Jud Süss, Kolberg 58

Casper Tybjerg
Det fjerne spejl
Jomfruen fra Orléans
og hendes filmiske ansigter 89

Johannes Riis
Tæt på og langt fra
Den romerske films genfødsel 116

Palle Schantz Lauridsen
Hjalmar eller Hasselstrøm?
Myte og realitet i DRs *Edderkoppen* 134

Eva Jørholt
I mørkets hjerte
"Afrika"s historie i vestlige fiktionsfilm 149

Boganmeldelser

Ansa Lønstrup
Birger Langkjær: *Den lyttende tilskuer* 198

Henrik Uth Jensen
Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm* 201