DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

201 * EFTERÅR 1992 * 38. ÅRGANG * KR. 45

FORSTER * ROHMER * CORMAN
WESTERN * NORDISK FILM CO.
FILMHISTORIE

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

I N D H O L D

Nina Rosenstand om westerns i
Det moralske landskabs genfødsel 4

Eva Jørnholt om Eric Rohmers nye film i
Kærlighedens geometri 11

Lars Kaaber om Forster filmatiseringer og den seneste Howards End i
Forster på film 14

Carl Nørrested har interviewet Bo Christensen om **Produktion på Nordisk Film** 23

Kim Foss skriver om Roger Corman som producent i **Lille budget – stor profit** 28

Jan Olsson om tilfældet A/S The Copenhagen Film Co. Ltd. i **1913 – filmkrisernes år** 32

Værd at se 42

Tjek 44

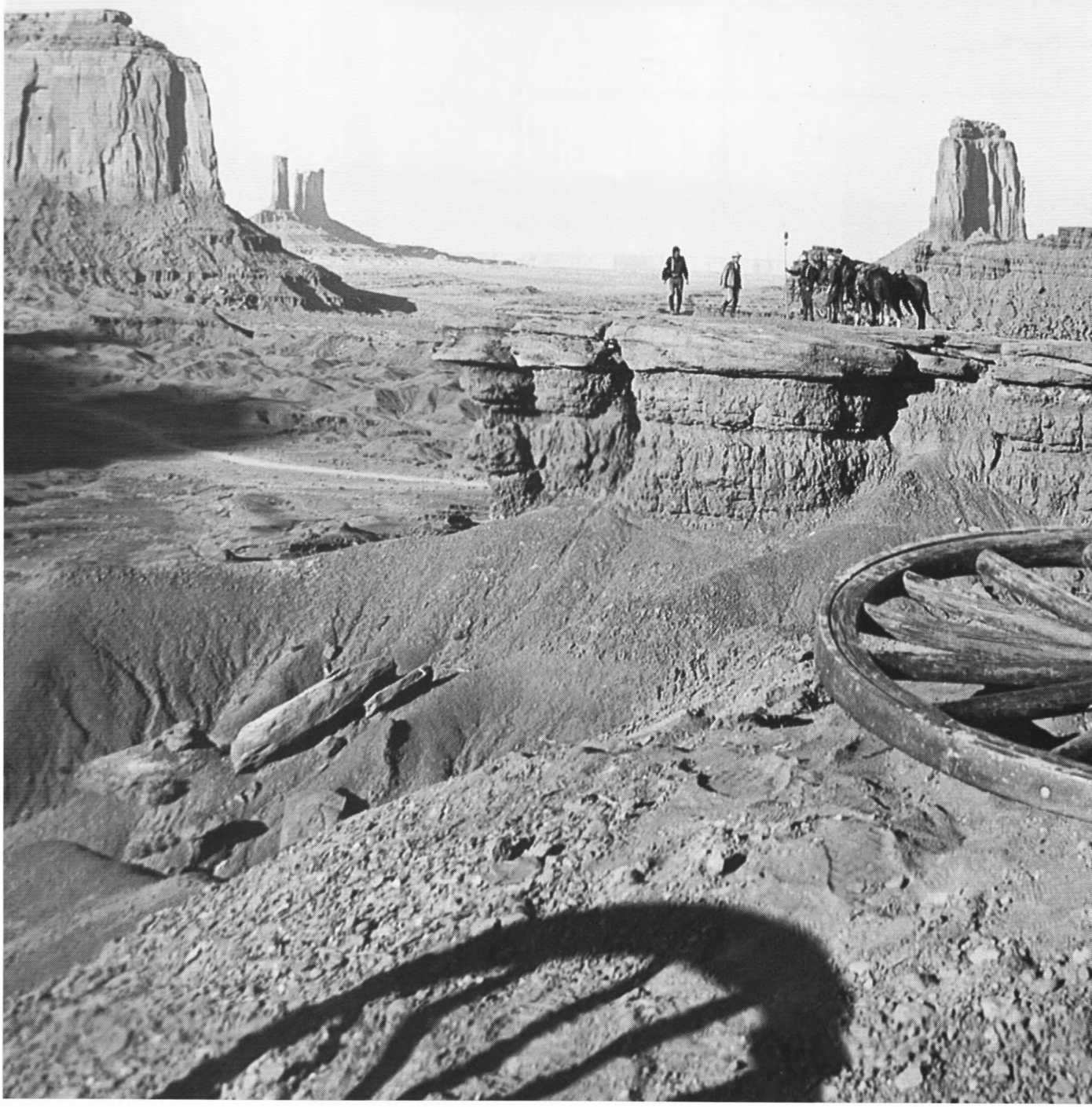
Forsiden: *Stribolt i Brudegaven (1912).*
Side 2: *Poul Reichhardt i Døden kommer til Middag (64).*
Bagsiden: *Clint Eastwood i Unforgiven (92).*

KOSMORAMA
201 *Efterår 1992 * 38. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgiver af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Maren Pust. I redaktionen: Dan Nissen og Kaare Schmidt. Layout: Maren Pust. Produktion og tryk: Rounborgs grafiske hus aps, Holstebro.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 10-16, eller på giro 6 04 67 38.

Det moralske landskabs



genfødsel

af Nina Rosenstand

I indledningen til *The Shootist* (1976) rider John Wayne frem mod kameraet imod en baggrund af Sierra Nevada bjergene, kolde og snedækkede, under en blytung himmel. Og det er praktisk talt det sidste glimt vi ser af naturen i *The Shootist,* bortset fra en køretur ned til floden med Lauren Bacall. Som døende rykker Wayne indendørs, det storladne landskab, som altid har været hans medspiller i de mange westerns, er tabt for altid, og Vesten er tabt med det. Det er filmens budskab, og det er en af grundene til, at *The Shootist* er så deprimerende, og ikke bare fordi John Wayne dør.

Og kan hænde det er grunden til, at *The Man Who Shot Liberty Valence* (1962) aldrig har været så populær som Fords andre westerns, selvom den har nok så gode kræfter: det er en indendørs film (akja, gaden i aftenbelysning er blot inde i et af de store studier). Men det er ikke blot det, at filmen mangler 'frisk luft': der er en sær nedtrykthed ved naturens fravær. Filmen taler om vestens bortgang og videreførelse rent ideologisk som legende, dvs. som det *ikke* var, og alt det morsomme (dvs. cowboyfilmhalløj) med slagsmål og skyderi osv. er bare et flashback. Fra begyndelsen ved vi, at Tom Doniphan er død, alle er ældre, ingen er lykkelige. Landskabet glimrer og kalder gennem sit fravær.

Nu, med 90ernes 'Nye Westerns', er landskabet genopstået i symbolsk form, med *Dances With Wolves, Young Guns II* og *Quigley Down Under* – og det er endda meget fremtrædende i to nye film, *City Slickers* og *Thelma & Louise.* Fælles for disse film er, at deres udviklingshistorier udspiller sig i natur, der 'snakker med': jo mere imponerende landskabet bliver, des vigtigere og mere dramatisk er handlingen, og des vægtigere er beslutningerne, der må træffes. I den forstand er det moralske landskab genopstået, i ånden fra John Ford, Anthony Mann og Henry Hathaway.

Det klassiske 'Ford-land' – her i Indianerne (Cheyenne Autumn, 1964), optaget i Monument Vally i Arizona og Utah.

Landskabet som medspiller

En film bliver optaget on location, i det fri, af mange grunde; én er fordi landskabet betyder noget som symbolsk dimension: når landskabet bliver metafor for personernes indre liv, er det en medspiller – ellers er baggrunden underordnet, og historien kunne finde sted hvorsomhelst, i Brooklyn eller i Vanløse (og en sådan baggrund kan selvfølgelig også blive metaforisk, men i så tilfælde er personudviklingen gerne i en anden retning). Landskabets rolle kan sammenlignes med den græske tragedies kor: det er i baggrunden, men det kommenterer til stadighed heltens handlinger og afgørelser. Som sådan kan landskabet både være medspiller og modspiller, fælle og antagonist. Traditionelt har westerngenren været uløseligt knyttet til dette symbolske landskab, eller til nøds byskab kontrasteret med landskabet (som i *High Noon, The Gunfighter, Yellow Sky).* Howard Hawks' westerns er lidt af en undtagelse fra reglen, for bortset fra *Red River* finder fortællingen gerne sted i westernbyen[1].

Måske har westernfilmen ikke *opfundet* landskabet som metafor, men den har udviklet det til perfektion, mere end nogen anden filmgenre[2]. Alt afhængigt af fortællingen kan landskabet blive illustration for opgaven, der skal løses, eller forhindringen, der skal overvindes, og som sådan påtage sig rollen som Den Anden overfor hovedpersonen/personerne – eller landskabet kan blive et direkte spejl for personens indre tilstand, og som sådan blive hans/hendes fælle, eller ligefrem blive identisk med personen, et alter ego. I den traditionelle western gemmer der sig ofte en dualisme mellem landskabet som ven og fjende på samme tid: det er 'ven', fordi det simpelthen er ude vestpå, og vi elsker westerns (man er 'hjemme igen', når man ser en western i biografen) – men det kan samtidig være 'fjende', fordi det symboliserer en konflikt, eller ligefrem i bogstavelig forstand truer helten (vejen gennem ørkenen uden vand, de farlige flodkrysninger under kvægdriften, præriebranden, sneen i bjergpasset, osv.). Således bliver en gammel konflikt i den amerikanske psyke også illustreret samtidig, konflikten mellem Ørkenen og Haven, vildmarken og det dyrkede land, eller simpelthen: Kaos og Kosmos[3]. Og så er det op til den underliggende moral i fortællingen, om vildmarken skal betragtes som god (kosmos) eller ond (kaos, der skal erobres og transformeres til kosmos). I det sidste tilfælde har vi den klassiske situation, hvor helten, den ensomme rytter, hjælper samfundet med at blive etableret i ødemarken, men derved gør sig selv overflødig, fordi han mest hører til i ødemarken. Dermed er han en kompleks person, som må forsvinde ud i solnedgangen (og han er lumsk lettet, må vi antage).

Hvor landskabet ikke længere taler med symbolsk stemme, men blot er blevet hverdag, er genren fortabt. Det var en af de ting, der skete med genren i 70erne. Det bliver somme tider fremhævet, at westerngenren blev for ironisk over sig selv, eller folk simpelthen blev trætte af alle de køer og heste. Men man kan også sige, at westernfilmen blev for 'realistisk': der var ikke længere helte til, men blot trætte, snavsede arbejdsløse arbejdere og folk, der misforstod hinanden og døde en tilfældig død som konsekvens. I takt med denne tendens blev landskabet mere og mere uinteressant (for at vise hvordan det *virkeligt* var: uromantisk), indtil det bare var store tomme vidder med knolde og tørre buske. Og så rullede westernfilmen sig om på ryggen i de kedelige knolde og opgav ævret.

Realisme, perspektiv, etik

Her må en bemærkning være på sin plads: at denne realisme selvfølgelig ikke var *realistisk.* Somme tider *er* der helte selv i virkeligheden, og somme tider er der bakker og bjerge, og ikke bare knolde. Westernfilmens kyniske realisme var, som alle andre holdninger, blot en fortolkning – en fortolkning af en mytisk tidsperiode og en mytisk ideologi, og ikke nogen privilegeret indsigt i hvordan det 'virkeligt var'. Hvis en postmodernistisk western eksisterer (og det tyder det på, at den gør nu), må den illustrere, at virkelighedsbilledet netop ligger i fortolkningen, og der er mange slags virkeligheder til, alt afhængigt af ens synspunkt.

Men hvis westerngenren skal lære af postmodernismens perspektivisme, må et element tilføjes, som genren ikke kan undvære: Westerns har, næsten per definition, altid været vehikel for en etisk holdning *(High Noon:* 'If you don't know, I can't tell you', *Rio Bravo:* 'I hope you're good enough', *Liberty Valence:* 'Print the legend'), og derfor må den nye western kunne fremhæve, at visse virkeligheder er mere meningsfulde end andre, når vi tager konteksten i betragtning. Der er ikke tale om, at vi ender i en perspektivernes relativitet. Skal filmen være historisk korrekt, må den sociale og politiske kontekst i de små 30 år, Vesten varede (ca. 1865-1885), være væsentlig. Men skal den være metaforisk, og filmisk, så er det *vores egen* kontekst, der er væsentlig: de personlige og sociale temaer, som *vi* identificerer os med, eller som vi ikke længere kan bære at identificere os med. Det har været westernfilmens privilegium og *force* siden begyndelsen at benytte genren til at udforske det 20. århundredes problemer og synspunkter. Det er stadig genrens privilegium, selv nu, da så mange synspunkter har ændret sig.

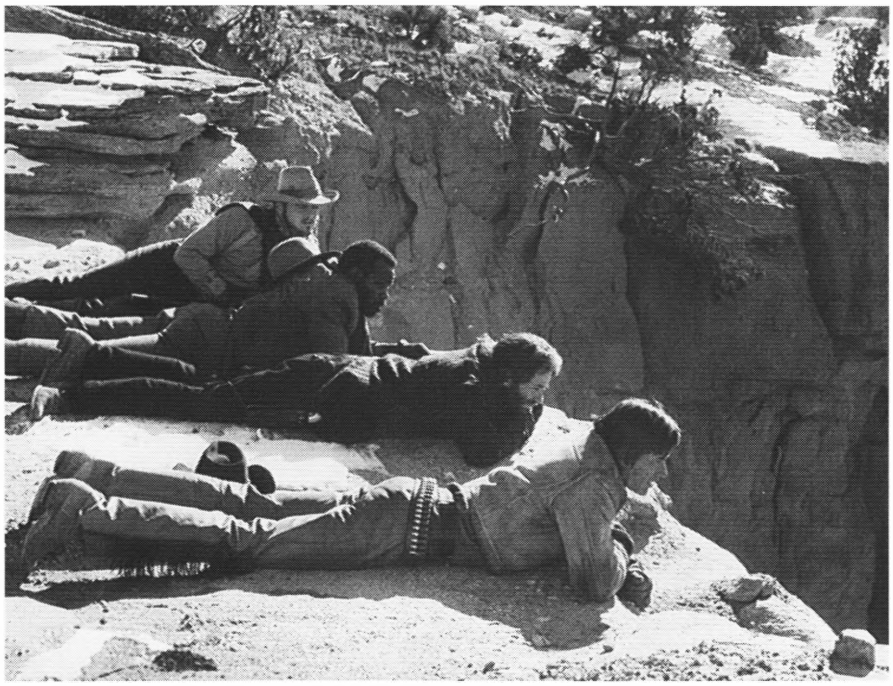
Hvorfor kan westerns ikke 'bare' være underholdende, som i gamle dage? Stort set fordi de gamle westerns beboede et plan, hvor man ubevidst accepterede de fleste af deres grundforestillinger om landet og folket. Og der er mange af de grundforestillinger, vi ikke længere kan acceptere, fordi de går imod vores økologiske og humanitære samvittighed. Man smider ikke længere en tom flaske ned i Gooseneck Canyon, som John Wayne gør i *Fort Apache.* Man slår ikke længere bisonokser og pumaer ihjel og filmer det. Og man kan ikke længere betragte kvinder og sorte og indianere som perifere eksistenser. Det er ikke ensbetydende med, at alle de klassiske westerns slog stakkels dyr ihjel for åbent kamera, forurenede, var onde mod indianere og sorte, underkuede kvinder (eller overså dem), osv., osv. – sund sans og human samvittighed har været til stede i westerns i lang tid. Men i dag er de ovennævnte temaer ikke blot fortidige, de er uacceptable, selv som et ubevidst baggrundstema. Måske især som ubevidst tema. På den anden side orker vi heller ikke at se flere westerns, der *kun* indeholder negativ kritik, eller som stirrer sig traurig på Vestens Sidste Dage endnu engang. (Desuden er der ingen penge i dem – Hollywood vil lave *feel-good movies* nu, halvalvorlige film med et positivt budskab, som får publikum til at gå glade hjem).

Skal westernfilmen da være fuld af løftede pegefingre og budskaber? Nej, for der er himmelvid forskel mellem en film, som prædiker, og en film som inkorporerer hvad vi betragter som væsentlige synsændrin-

ger, i og med at disse synsændringer leder til en bedre forståelse af os selv og vore omgivelser. Gamle prædikende westerns var heller ikke til at holde ud – som f.eks. *Santa Fe Trail* og *Soldier Blue.* Så hvad er de etiske temaer, vi i dag synes er væsentlige, og som Den Nye Western kan lave historier om? Om personudvikling, om venskab, om pligtfølelse – som *Lonesome Dove* har gjort. Om individet mod korporationerne – og igen om venskab og om forholdet til ens egen eksistens, som *Young Guns II.* Om racisme og sexisme, og personlig integritet, som *Quigley Down Under.* Og så er der *Dances With Wolves,* den første miljø-western.

Silverado (1985)

Imellem *The Shootist* – den sidste af de 'gamle' westerns – og *Young Guns* var *Pale Rider* og *Silverado,* og til en hvis grad kan de siges at høre til de Nye Westerns, i og med at de hørte til de få westerns i 80erne, og i og med at der nu forberedes en *Silverado II.* Men alligevel kan de ikke siges helt at have opfyldt forventningerne til den Nye Western. *Pale Rider* er nok Eastwoods bedste western, men den er mest et citat, en *homage* til den klassiske *Shane* og hans egen *High Plains Drifter. Silverado* var underholdende, og den var udendørs, og den introducerede Kevin Costner – men alligevel mangler der noget: landskabet 'betyder' ikke noget, det er bare et *backdrop.* Selv i de beslutninger, der træffes, er der meget lidt fornemmelse af 'verdensændring' hos de medvirkende, og klassiske western-beslutning om at 'blive og hjælpe sine venner' eller tage hævn over dem understreges ikke af nogen ydre landskabssymbolik. Filmens personer fungerer nærmest som drenge, der bliver lidt alvorlige for en stund, men så bliver de heldigvis normale og drengede igen. (Ikke et ondt ord om at være drenge – men en western formodes som regel at 'gøre drenge (m/k) til mænd (m/k)', og *Silverado* efterlader sine figurer med kun en anelse mere dybde end de havde, da vi mødte dem). Der er en besyndelig mangel på 'hjerte' i denne film, som gør, at selv dens nutidsproblematik (den sorte cowboy og hans søsters problemer i det hvide samfund, den lille farmer mod den store ranch, kvinden som vil være sin mands arbejdspartner, den diminutive saloonbestyrer Stella) er underligt overfladisk – måske fordi *Silverado* til syvende og sidst er en komedie, en glimrende, underholdende komedie, men ikke noget godt eksempel på den etiske forbindelse mellem landskab og western.



Rusty Meyers, Danny Glover, Kevin Kline og Scott Glenn i Silverado.

Young Guns II (1990)

Der var en film, der hed *Young Guns,* og den var ikke god. Det var heller ikke nogen succes, så hvorfor i alverden man besluttede at lave en *sequel* er en gåde. Men hvordan det end skete, så er *Young Guns II* blevet alt det, *Young Guns* ikke var. Den er morsommere, den er alvorligere, den er mere velspillet, og handlingen har mere 'bid'. Selv musikken er mere meningsfuld, John Bon Jovis fine rock-sang Blaze of Glory gemmes til filmens slut-credits, og underlægningsmusikken er i øvrigt i klassisk western-stil. I det hele taget er »*Young Guns II* ikke blot en teen-film med cowboyhatte og skydere, som *Young Guns,* men en ægte western, der har generindret, at publikum ved, hvad western er/bør være. Den gør sig endda umage for at have historisk korrekte episoder, og Pat Garret, som var en uudnyttet antagonist i den første film, kommer til sin historiske ret som Billy's ven og forfølger. Filmen hæver sig sågar op til at være vittig: omsider bliver kvægbaronen John Chisum nævnt (han var en hovedperson i Billy The Kid historien, og *Young Guns* nævner ham ikke med et ord), og ikke blot nævnt, men vist i al sin magt og vælde, og mægtig er han, for han er James Coburn (som aldrig har set bedre ud). Det vittige, i filmisk forstand, er at Coburn spillede Pat Garret i Peckinpah's Billy The Kid-film. Og Coburn har en af filmens bedste replikker, da talen kommer på hvem i Billy The Kids bande der begår forbrydelserne: 'The whole gang is Billy The Kid!' Det er sand forståelse af mytedannelse, han udtrykker her.

Desuden er det sociologiske perspektiv korrekt denne gang: man får et virkeligt indtryk af, at fejden, som Billy var rodet ind i, var en pris- og territoriekrig mellem købmænd (det kunne gå barsk til i Vestens forretningsverden). Og endelig ser man kvæg, køer til højre og venstre, i modsætning til det kvægløse univers i den første film.

Det mest charmerende ved filmen er dens ramme af, så vidt vides, ren fantasi, især da resten er forholdsvis historisk korrekt. Fantasirammen giver os den udvej, som vi har leget med tanken om i alle de historiske film, hvor det går alle så grumme ondt, nemlig at lave lidt om på historien og frelse vor helt fra hans/hendes sikre skæbne.

Og filmen eksisterer i det gamle western-land. Hvor *Young Guns* føltes som en rock-video optaget langs en motorvej, rykker *Young Guns II* ind i det gamle landskab, der omslutter én med 360 grader, og bliver en troværdig historie om at træffe den store eksistentielle, absurde og meningsfulde beslutning om at

Young Guns II.

spille spillet til ende om så verden går under omkring én.

Quigley Down Under (1990)

Quigley Down Under er en lille film, og den er endda ikke rigtig en western – den er snarere en *southern,* for den foregår i Australien. Den handler om med en mand, som ikke har truffet nogen nævneværdig beslutning i sit liv, og som bliver tvunget til at revidere sit livssyn fordi mennesker – som han egentlig ikke har noget at gøre med – ellers vil miste både deres værdighed og deres liv. Quigley (Tom Selleck) er en 'drifter' fra USA, en cowboy med en stor Sharps riffel og ikke ret mange skrupler. En rig ranchejer hyrer ham til at skyde dingoer (vilde hunde) – og så viser det sig, at 'dingoerne' i virkeligheden er aborigines. Og her siger Quigley fra, og får de racistiske ranchfolk på nakken.

Det var cowboyen og den onde ranchejer. Så er der 'indianerne' – dvs. aborigines, den australske urbefolkning – der nedhugges og nedskydes hvor de hvide kan se deres snit til det.

Og der er også en pige, som han frelser (Laura San Giaccomo). Det vil sige, hun frelser også ham lidt. Hun er en stærk personlighed i sig selv, men med svære psykologiske problemer, som hun i bedste freudianske stil gennemlever en gang til og derved kommer over. Quigleys opfattelse af hende som et væsen, der fortjener respekt og hensyn, fuldender hendes helbredelse fra den sygdom, der hedder mindreværd, og som var forårsaget af en anden mands hensynløshed.

Quigley Down Under har så mange af de klassiske western-ingredienser, inkluderet westernmusik, at man med selvfølge klassificerer den som en western. Selve dens problemløsning føles simpelthen som en korrekt westernproblematik. Men det morsomme er, at den måske kan tillade sig af være så traditionel som den er, netop fordi den ikke foregår i det amerikanske Vesten, men et helt andet sted. Hvad der virker mest overbevisende, er at det australske landskab ser så westernagtigt ud, og her bliver *Quigly Down Under* en tydelig illustration af, at en western og dens landskab er uadskillelige. Matthew Quigleys personudvikling fra overfladisk cowboy til *menneske,* og hans venindes helbredelse for sit pyskotiske mindreværd, sættes i relief af de forunderlige sletter og klipper, de færdes igennem. Men bortset fra det, så er *Quigley Down Under* slet ikke så traditionel: der er tydelige 90er-motiver, der gør sig gældende (og som måske vil datere filmen i fremtiden): den handlekraftige, men også følsomme mand, den stærke, men også kontakthungrende kvinde, den helt igennem onde ranchejer (ejer af land og penge), de helt igennem gode aborgines. I øvrigt er *Quigley Down Under* instrueret af Simon Wincer, instruktør af den helt igennem pragtfulde Western TV-serie *Lonesome Dove...* der modsat de fleste andre TV-film benytter landskabet som et moralsk tragediekor igennem alle seriens 6 timer.

Dances With Wolves (1990)

Hovedforskellen mellem den gamle western-genre og de nye westerns kan siges at være, at moralen ikke kan være helt den samme. Og det er her, Kevin Costners *Dances With Wolves* yder det store, måske ligefrem umålelige bidrag: for den har gengivet westerngenren en etik, men det er en etik, der svarer til en mere miljøbevidst tid, en tid med bevidsthed om ansvar for fortiden og et håb om at vi med lidt sensitivitet kan redde tingene i land og råde bod på hvad en tidligere tid har forspildt. Hvor tidligere 'indianerfilm' som *Soldier Blue* og *Little Big Man* begræd fortidens ulægte sår, går *Dances With Wolves* igang med helbredelsesprocessen. Desuden er det, de to førstnævnte film egentlig begræder, ikke indianernes tab af kultur og land, men Vietnamkrigen, og *Dances With Wolves* er helt fri for en tilsvarende metafor: indianerne symboliserer sig selv som idé og ideal.

Egentlig er den en tilbagevenden til en rent romantisk idé, forkastelsen af et livssyn, der ser naturen som farlig, fjendtlig, umoralsk og i egentlig forstand gudløs, til fordel for en vision af naturen som i dybeste forstand ren og god i sig selv, og derfor også på sin vis guddommelig. Fra at have været tvetydigt ven/fjende, er naturen, vildmarken, nu blevet utvetydigt ven (og, ville miljøvenner sige, det er også i sidste øjeblik). Indianernes verden (og dermed, symbolsk, naturen i sig selv) er absolut ikke længere symbol for kaos, som de så ofte har været i klassiske westerns med få undtagelser som *Little Big Man* og *A Man Called Horse,* men er blevet det egentlige, betydningsfulde kosmos. Det er Moder Jord-ideologien, der manifesterer sig her for første gang i halvfemsernes film, men det er også en tilbagevenden til Den Ædle vilde – ikke i gammelromantisk forstand som det lettere stupide, men ukorrumperede naturbarn, som vi er forelskede i, men ikke længere kan kommunikere med, men en moderne aktivist-version, der ser forbindelsen til naturen som det *eneste* alternativ til den situation, hvor historien har bragt os/USA.

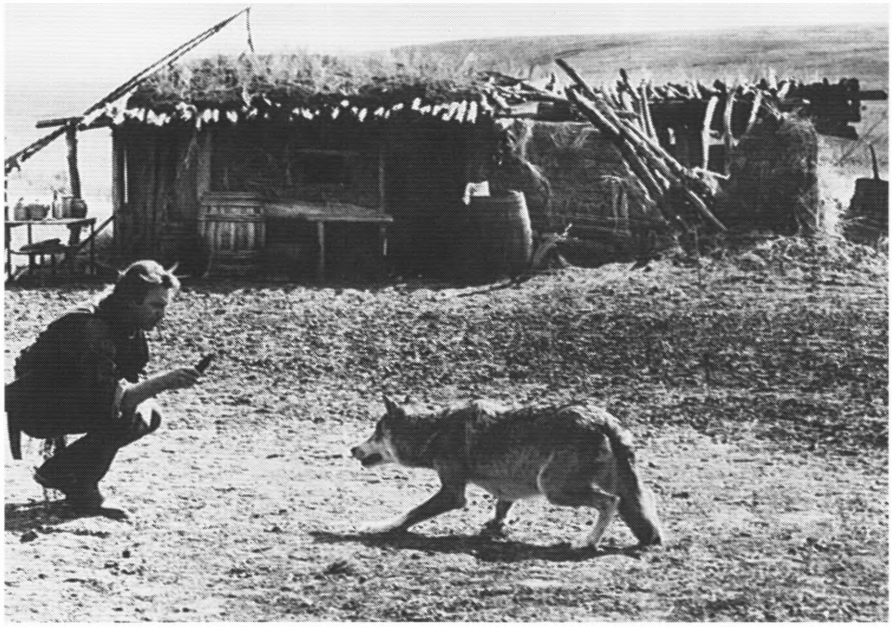
Det er noget, der kan glæde en masse mennesker, der holder af at se gode film, som også er samvittighedsfulde. Men derudover kan man glæde sig over, at *Dances With Wol-*

ves, foruden at være en vidunderlig film og tillige en Oscartildænget pristager, også er blevet en publikumssucces. Det betyder nemlig, at det ikke er udelukket, at vi får flere western-storfilm at se. Det rygtes, at Hollywood i denne tid er ved at støvsuge sig selv for western-manuskripter, der ellers har ligget gemt og glemt i 10-15 år. Men det skal være 'feel good'-manuskripter! Fortællinger, som lader én forlade biografen med en *'warm and fuzzy feeling'* af, at alt nok bliver bedre alligevel.

På sin vis er *Dances With Wolves* en film om dårlig racesamvittighed over de hvides *gesta* over for indianerne, men den sidder ikke fast i en 'mea culpa'-begrædelse. Den *viser* meget mere end taler om (sådan som en god film bør) hvad indianernes alternativ til erobrer/bulldozer mentaliteten er – at det er hverken primitivt eller fremmed for os, men menneskeligt både i det store og i det små... Indianerne kan grine og være uforskammede og jaloux og være gode venner nøjagtigt som 'os andre', de hvide, og der er både gode indianere og onde indianere på prærien – men de repræsenterer alligevel en holdning af bedømmelse ved selvsyn og ikke ved fordom, modsat de hvide, og en ansvarlighed for eget liv og egen skæbne, som ikke er på bekostning af de andre væsener, der deler prærien og jorden med dem.

Er det da realistisk? Har vi endelig set indianeren, som hun/han er i virkeligheden? Nej, det er et idealiseret billede, for dette kan siges at være en postmoderne film, der vælger sin virkelighed og sin fortolkning i symbolsprog. Men på fortællingens plan er det selvfølgelig en rigtig indianerfilm, og derfor er den så vidunderlig – vi får allesammen chancen, endelig, for at bo hos indianerne og gå på jagt med dem. Og sikke en jagt... (fremstillet med lutter miljøvenlige *special effects*. Ingen dyr blev slået ihjel). Costner har sikkert altid gerne villet bo hos indianerne, og nu har han gjort det, og – *tusind tak, Kevin!* – det har vi andre dermed også. Men filmen er ikke nær så meget om indianere i historien, som den er om indianerne som symbol, om at være fri og ansvarlig for sine beslutninger i en større kontekst af både kultur og natur.

Men her og der er *Dances With Wolves* alligevel underligt irriterende. Alle de hvide er så ækle og grimme og lede, undtagen selvfølgelig Costner, som, lad os indrømme det, så



Kevin Costner i Danser med Ulve.

sandelig *er* en forrædder, set med hans arbejdsgivers øjne. Kunne han i det mindste ikke have ladet et par soldater have 'hjertet på rette sted', omvende dem til gode indianere? Bare for at vise at vi ikke allesammen fortjener at blive massakreret ved vadestedet? Åbenbart ikke, for hvis symbolikken skal passe, skal den måske netop være massiv[4]: Blåfrakkerne må være 'de onde' for at indianerens livsstil kan fremtræde som alternativet, og netop derfor slipper vi for den hjerteskærende massakre af indianerne til sidst. Vi ved nemlig allesammen, at indianerne blev massakreret i stor målestok. Det er ikke en historisk lærebog. Hvad filmen giver os, ved at lade Lakota-stammen forsvinde ud i vinterskoven, er at historisk set har de ikke overlevet som nation, men deres ånd lever endnu, og det er den, filmen tilbyder os at tage del i. Det er den frie ånd i sig selv, som ikke blev kuet – selv om de enkelte indianere både blev slået ihjel, givet kopper og tuberkulose, gjort til drankere, osv.

Men her ligger måske *Dances With Wolves'* eneste symbolske fejltrin. For hvis den frie ånd lever, hvem symboliserer den frie ånd mere end nogen i filmen? Naturen over kulturen, i bedste Rosseau'ske forstand? Ikke Costner, ikke indianerne – men ulven. I overensstemmelse med filmens tanke bør ulven leve, slippe væk, blive udødelig. Så hvorfor blev den symbolik tabt på gulvet, slået ihjel på den lange bakkeskråning?

City Slickers (1991)

City Slickers, instrueret af Ron Underwood, er en af Hollywoods 'feelgood' sommerfilm, og en gøgeunge i dette selskab, for det er en nutidig film om bymænd i krise. De er ved at fylde fyrre, de keder sig i deres familier og i deres job, de er bange for at ende som deres fædre, de er bange for at det er for sent at lave om på deres liv. Hvad gør de så? Tager på en kvægdrift for turister i New Mexico (det kan man faktisk). Bymændene ledes af Billy Crystal, cowboyerne ledes af Jack Palance, hvis ansigt selv ser ud som et western-landskab efterhånden. Det korte af det forholdsvis lange er, at Palance lærer Crystal livets hemmelighed: at der er én ting, der tæller, og den er forskellig fra menneske til menneske. Men når man koncentrerer sig om den ene ting, så har man fundet meningen med det hele. Og denne hemmelighed bliver lært eftertrykkeligt gennem prøvelser – et veritabelt indvielsesritual – som får de kriseramte store drenge til i bogstaveligste forstand at 'finde sig selv' igen.

Relevant i denne sammenhæng er, at det at blive 'cowboy' for bymændene bliver en metafor – ikke for at flygte fra hverdagens problemer og lege kodreng, men tværtimod for at tage et moralsk standpunkt, at tage et ansvar og vise sig 'opgaven voksen'. Ikke sådan at forstå, at alle cowboys er engle, for der er et par særdeles nederdrægtige vaskeægte cowboys på kvægdriften, som både er fordrukne og sexistiske, og vistnok

også racistiske. Men deri ligger en af prøvelserne: at blive en bedre 'cowboy' end de, at blive så god som Palance, fortællingens egentlige engel og katalysator.

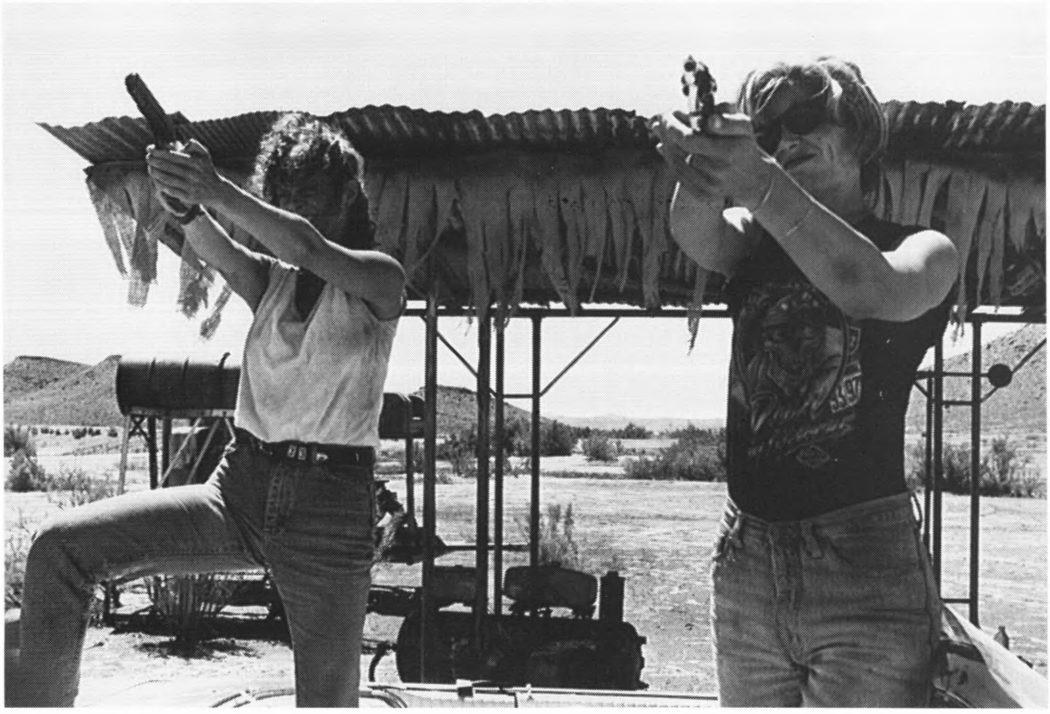
I den forstand er *City Slickers* helt på linje med så mange klassiske westerns fra *Red River* til *The Cowboys,* som bruger kvægdriften gennem landskabets imponerende baggrund og fortvivlende vanskelige forgrund som en mandomsprøve.

Thelma & Louise (1991)

En af sommeren 1991's overraskende (siger alle) filmsucceser i USA var *Thelma & Louise,* instrueret af Ridley Scott, en mærkværdig (læs: mærk-værdig) blanding af tradition og ny vision. Også det er ikke nogen 'feel-good' film, tværtimod. Det traditionelle er de to kammerater, såkaldt almindelige mennesker, der kommer på kant med loven og vikler sig frygteligere og frygteligere ind i det lovløse univers, som alligevel viser sig at have love – nemlig for venskab og personlig integritet. Det utraditionelle (hvad der siger en del om Hollywoods mandsverden) er, at de to kammerater er kvinder (Geena Davis og Susan Sarandon). Den begynder i Midtvestens moderne verden, som egentlig kun adskiller sig fra Midtvestens tidligere verden ved samarbejdet mellem medierne og politiets dektektiver. Kommunikationskløften mellem kønnene er den samme som i 'gamle dage' (præ-1970), og de enorme rent fysiske afstande mellem byerne i det amerikanske Midtvesten og Vesten gøres ikke ret meget mindre af at man kører i bil og ikke på hesteryg. Og Mexico er lige så langt væk for lovbryderen med bil og en helikopter i halen, som det var for en af de gamle outlaws til hest – især hvis man prøver at komme til Mexico fra Oklahoma, men som Louise ikke for nogen pris vil køre igennem Texas.

Thelma & Louise er ikke nogen western, ikke engang symbolsk. Og den eneste mand, som har en cowboyhat på i filmen, er så sandelig ikke nogen præriens ridder. Men den foregår de samme steder, som vi er vant til at en fortælling af Butch Cassidy-typen foregår, og jo nærmere vi kommer slutningen, des mere dominerende bliver western-landskabet. Det flade industrilandbrugs-Midtvesten er ladt tilbage, og i filmens sidste trediedel har vi bevæget os fra en horisontal til en vertikal verden og befinder os i den sære amerikanske ørken med de lodrette, røde klippevægge. Nej, det er *ikke* Monument Valley – som ofte er beskrevet som 'John Fords moralske univers'. Men filmen *er* optaget i områder på kryds og tværs over grænsen mellem Arizona og Utah, hvor også Monument Valley ligger, og veninderne Thelma og Louise befinder sig i høj grad i et moralsk univers – der, hvor deres endelige beslutning om at finde og bibeholde deres eksistentielle integritet finder sted. Og her ligger forbindelsen til den klassiske western-genre, fordi landskabet her er genopstået, i en nutidig film med et nutidigt tema, som metafor for Beslutningen, som spejl for sjælen, der vælger et standpunkt.

I den forstand har en af kernepunkterne fra westernfilmen fundet en niche, som hjælper til at give samtidsfilm den samme etiske dimension som de alvorlige westerns, som f.eks. *Shane* og *The Searchers* – og hjælper os seere til at forstå det moralske dilemma udfra westernfilmens forudforståelse: at det til syvende og sidst er et spørgsmål (for alle os vestligt orienterede kulturmennesker) om den individuelle kommen overens med ens egen rolle og ens egen skæbne.



Susan Saradon (tv) og Geena Davis i Thelma & Louise.

Noter

1. Tre af Hawks' westerns er stort set bygget over samme tema *Rio Bravo, El Dorado* og *Rio Lobo.* De blev alle tre vist uden pause imellem, en mindeværdig aften på Filmmuseet i København i halvfjerdserne, og deres fælles temaer blev en stående vittighed for den tætpakkede filmsal, hvor de forudseende havde taget madpakker og termokander med. Alle tre er bygget over et bydrama, men det er muligt, at dette faktisk beror på en tilfældighed: for *Rio Bravo* var tænkt som en parodi på *High Noon.* Og Hawks havde ingen skrupler med at gentage de tricks i sine egne film, der har gjort lykke. Derfor kan man ikke sige, at Hawks af princip ikke benytter landskabet som medspiller i sine westerns.
2. For en analyse af udviklingen i westernfilmens benyttelse af landskabet, se Kosmorama nr. 192, Sommer 1990, Øystein Hjort, 'Western-billeder: Figurer i et landskab'.
3. Tanken er analyseret af adskillige amerikanske forfattere, men den bedste diskussion findes hos Henry Nash Smith, *Virgin Land, The American West as Symbol and Myth* (Cambridge, Mass. 1950), Chr. XVI, 'The Garden and the Desert'.
4. Det er den venlige fortolkning. En mere uvenlig fortolkning ville være, at den sorthvide konflikt afslører en debutroman, med den debuterende forfatters manglende sans for nuancer, og Costners manglende vilje til at lave om på forfatterens filmmanuskript.

Kærlighedens geometri

- Eric Rohmers Eventyr om de fire årstider, opus 1 & 2

af Eva Jørholt

Vintereventyr

Levallois og Courbevoie: to parisiske betonforstæder. Forskellen synes ens..., og dog kan det være fatalt at forveksle dem. Det må pigen med det ellers så optimistisk klingende navn Félicie sande, da hun som afslutning på de sommersummende levende snapshots, der indleder *Vintereventyr,* begår sit livs lapsus og kommer til at give sin sommerelsker Charles en forkert adresse. Hun bor hos sin mor i Levallois, men skriver Courbevoie på den seddel, hun giver ham. Eric Rohmers *Vintereventyr* sættes i gang af en lige så usandsynlig som uforklarlig fejltagelse, men hos Rohmer er hverken sandsynligheden eller de logiske forklaringer i højsædet. Her handler det om tilværelsens mærkværdige tildragelser, som de fortolkes - og udspringer - af vor bevidsthed.

Efter den skæbnesvangre lapsus går der godt og vel fem år. Det er blevet vinter i Paris, og Félicie har ikke genset sin Charles. Som en anden Demy'sk Lola lever hun i erindringen om idealkærligheden, en forestillingsverden, der næres af de håndgribelige spor efter deres hede sommer: en række fotografier af den elskede på stranden i Bretagne og, ikke mindst, frugten af deres sommerkærlighed: den fem-årige datter Elise, der for Félicie repræsenterer ikke bare 'la vraie vie', men også 'le vrai amour'.

Félicie lægger ikke skjul på, at hendes sande kærlighed er Charles, om hvem hun blot ved, at han er kok, og at han drog til Amerika, vistnok Nordamerika, men det forhindrer hende ikke i at indlede forhold til andre mænd, mens hun venter på, at Charles en dag skal dukke op igen. Faktisk er der to mænd i hendes tilværelse, foruden den fraværende Charles: hendes arbejdsgiver, den noget ældre frisør Maxence, og den intellektuelle og katolske bibliotekar Loïc. Da vi kommer ind i historien, følger vi Félicie igennem Paris' anonyme menneskemængder, der *kunne* gemme Charles, på hendes vej til arbejde i frisørsalonen i Belleville. Her underretter Maxence hende om sin beslutning om at forlade konen for at flytte til Nevers og dér åbne en ny salon sammen med Félicie, hvis Félicie da vil følge med. Hun tænker sig hurtigt om og beslutter sig for at beslutte sig! Denne beslutning for beslutningens egen skyld, beslutningens egen bevægelse, resulterer i et ja.

Hvad nu end baggrunden måtte være, er beslutningen truffet. Moderens betonforstadshjem med de broderede blomsterbuketter på væggene og Loïcs gamle pariserlejlighed med de mange bøger og Delaunay-, Kandinsky- og Schiele-plakater skiftes ud med Nevers-salonens grønne frisørstole i imiteret læder og den tilhørende lejligheds forgyldte amoriner og gabende tomme reoler. Som en anden Balzac lader arkitekten Rohmer personernes rum afspejle deres karakter, samtidig med at han etablerer nærmest geometriske forbindelseslinjer mellem rum og personer. Som Félicie først overbeviste sig selv om, at hun blot havde brugt Loïc som en slags pressionsmiddel mod Maxence (selv om hendes søster mener, det forholder sig lige omvendt), overbeviser Nevers-eventyret hende om, at hun i virkeligheden blot sagde ja til Maxence for at komme bort fra Paris, hvor håbet om at gense Charles til stadighed finder ny næring. Enhver bevægelse i det komplicerede mønster personerne imellem opstår som (forestillingen om) en negation af (forestillingen om) noget andet. Der findes ingen anden forklaring på Félicies handlinger end hendes bevidstheds stadige rumsteren. Hos Rohmer erstattes den psykologiske forklaringsmodel med hvad man kunne kalde en art kærlighedens geometri.

Efter at Félicie har besluttet sig for Maxence mod Loïc, må hun imidlertid snart sande, at hun har truffet et forkert valg, for som Emmanuelle Rivas japanske elsker i *Hiroshima, mon amour* gentog i det uendelige, er der koldt i Nevers om vinteren. Følelserne fryser til is, men inden Félicie drager konsekvensen og rejser tilbage til Paris med Elise, besøger hun byens kirke, hvor hun får en åbenbaring. Den ikke-troende Félicie ser pludselig Gud, men ikke Loïcs katolske Gud. Den Gud, der optræder for hende i et sekunds klarsyn, er hendes egen tanke. Som hendes beslutning var en beslutning om en beslutning, er hendes klarsyn en tanke, der tænker sig selv. Tidligere i filmen har Loïc og hans filosofisk anlagte venner diskuteret verdens virkelighed og muligheden hhv. umuligheden af reinkarnation. Féli-

cie, der er meget lidt belæst, holder lav cigarføring i Loïcs intellektuelle diskussioner - som hun siger til ham: 'Kun det skrevne er sandt for dig. Hvis jeg siger, jeg elsker dig, vil du straks checke, om det ikke står et sted hos Shakespeare...' -, men det forhindrer hende ikke i at være lidt af en intuitiv filosof, hvis tilsyneladende husmandsfornuft af Loïc straks parallelliseres til mere værdige forgængeres mere værdige teorier, såsom Pascals væddemål eller Platons reminiscensargument for sjælens udødelighed. Med sin åbenbaring i kirken i Nevers er Félicie intuitivt (omend måske alligevel med Guds hjælp?) nået frem til et fænomenologisk klarsyn, som også Rohmer selv tilsyneladende skriver under på, en fænomenologi, der udgør selve kernen i hans talende filmkunst.

Forårseventyr

Selv om Shakespeares 'Vintereventyr' var den direkte inspiration til hele den nye Rohmer'ske serie *Eventyr om de fire årstider*, er *Vintereventyr* ikke seriens første opus. Først kom Forårseventyr, der vel ikke er helt så vellykket som eventyret om den forsvundne prins Charles' tilbagevenden, men umiskendeligt Rohmer'sk er den og dertil charmerende på en anden led end *Vintereventyr*.

I *Forårseventyr* er det filosofiske element mere eksplicit til stede, i og med at filmens hovedperson Jeanne er filosofilærer, hvilket giver anledning bl.a. til en animeret middagsdiskussion om Kants a priori syntetiske domme. Det ville dog ligne Rohmer dårligt, hvis han ligefrem viftede os om næsen med mere eller mindre kantede filosofiske teorier - som Jeanne, hvis filosofipædagogik går ud på at anspore eleverne til at tænke selv, uddybe elevernes egne filosofiske tanker, ligger hans filosofi først og fremmest implicit i den historie, der fortælles, og i måden den fortælles på. Det er ikke et filosofikursus, men et divertissement, der gerne måtte resultere i en vis tankevirksomhed hos tilskueren.

'En ret linje er altid den korteste afstand mellem to punkter' - denne påstand er et eksempel på en a priori syntetisk dom à la Kant, men i Rohmers eventyrfilm er der ikke mange rette linjer. Havde det været så enkelt, ville der næppe have været nogen film i det hele taget, for Rohmers filmkunst går netop ud på at blotlægge følelsernes non-euklidiske geometri.

Som *Vintereventyr* sættes også *Forårseventyr* i gang af et adresseproblem, omend af en anden art. Jeanne kan godt huske sin adresse, ja som Pascale Ogier i *Fuldmånenætter* har hun faktisk to, men problemet er, at hun ikke kan være nogen af stederne, hvorfor proverbet fra *Fuldmånenætter* - 'Qui a deux maisons perd sa raison' - ikke holder her. Filosofilæreren Jeanne bevarer i allerhøjeste grad både sin forstand og sin fornuft, men kan ikke finde sig tilrette med at bo alene i kæresten Mathieus uordentlige lejlighed blandt halvdøde blomster, tilfældigt henslængt snavsetøj og ufærdige morgenmåltider, mens han er bortrejst; og hjem til sig selv kan hun heller ikke drage, for hendes egen superpertentlige lejlighed med Matisse på væggen og Kant og Husserl i bogreolen (med samt Wittgensteins kontrafej på et dekorativt postkort) er udlånt til hendes kusine. Ergo tager hun impulsivt imod en invitation fra den noget yngre Natacha, som hun tilfældigt møder til en fest. Natacha bor med sin far i en stor parisisk lejlighed, men faderen er der næsten aldrig, fordi han mestendels opholder sig hos sin meget yngre kæreste Eve, som Natacha ikke kan døje. Jeanne f.ex. ville være et meget bedre parti for faderen, mener Natacha, der hurtigt fatter en Machiavelli'sk plan - eller gør hun?

Både Jeanne og Igor, Natachas far, er overbevist om, at Natacha har påtaget sig rollen som Kirsten Giftekniv, men måske er det bare noget, de forestiller sig. Den indlagte historie om 'Halskædens mysterium' er en slags *mise en abyme* af denne intellektets og følelsernes legen kispus. Igor har engang købt en halskæde til Natacha, men efter at Eve har lånt den, er den forsvundet. Natacha er overbevist om, at Eve har stjålet den - det er hun naturligvis, fordi hun ikke kan tåle Eve, men samtidig bliver tyveriet et argument for hendes aversion mod Eve. Da halssmykket på mirakuløs vis pludselig dukker op - som det sig hør og bør i eventyr - parallelliserer Jeanne historien om halskædens mysterium til hendes egen mistanke til Natacha om at spille Kirsten Giftekniv mellem hende selv og faderen. Hvorfor tror hun - og Igor, - at Natacha forsøger at smede dem sammen? Natachas Machiavelli-rolle kan være fri fantasi, udsprunget af Jeannes og Igors bevidsthed. De følelser, de instinktivt havde for hinanden, intellektualiseres ind i en tredje persons plot -eller måske de omvendt via den intellektuelle bevidsthedsleg har fremavlet nogle følelser, som ikke ellers ville have været der... Som de uæstetiske søjler i Igors køkken afgrænser et 'felt' omkring spisebordet, afgrænser bevidstheden et 'felt' omkring personernes følelsesliv. Tænkning, bevidsthed, sprog og følelser er uadskillelige hos Rohmer.

Jeanne tænker meget på sine tanker - for man kan nu engang ikke tænke på andet, ville den kritiske filosofi hævde - og det er her i hendes tankeverden, hendes bevidsthed, man skal finde eventuelle svar på hendes følelser. Rohmer giver os intet grundlag for psykoanalytiske fortolkninger af hendes interesse for en mand, der næsten kunne være hendes far. Da de er alene i Igors hus i Fontainebleau, giver hun ham først tilladelse til at sætte sig ved siden af hende i sofaen; derefter får han lov til at tage hendes hånd, og endelig tilstås han et kys, men så er det også slut! Han har fået opfyldt eventyrets tre ønsker. Da hun bagefter analyserer sine tilladelser, når hun frem til den konklusion, at hun har truffet et frit valg. Ingen ydre kraft har bundet hende, kun de regler, hun selv har valgt at følge. Hendes forhold (eller manglende forhold) til Igor har været styret af eventyrets logik, fordi hun har valgt det sådan.

Igors og Jeannes 'affære' når aldrig længere end til det ene kys, for i eventyrene opfyldes kun tre ønsker. Jeanne vender tilbage til den intetanende Mathieu, der er fraværende hele filmen igennem, men med hvem hun forestiller sig en provinsiel fremtid inden for ægteskabets institutionaliserede rammer. Ringen er sluttet, og vi er tilbage ved udgangspunktet. Ingenting har egentlig forandret sig, bortset fra at Jeanne og Natacha efter at have gennemlevet den følelses- og bevidsthedsmæssige labyrint, som filmens egentlige Machiavelli, Rohmer, har konstrueret til dem, samstemmende kan konstatere, at 'livet er skønt'.

Ingenting = alting

Eric Rohmer har engang - i forbindelse med serien *Komedier og proverber* - udtalt, at det var hans ambition at lave film om ingenting. Et beskedent mål, kunne man mene, men for filosoffen Rohmer er 'ingenting' naturligvis alligevel 'noget'. I de fleste af hans film sker der ingenting, i den forstand at filmene som regel slutter

hvor de begyndte. De mellemliggende timer er gået med tankeeksperimenter og forestillinger, formidlet via personernes endeløse snakken om alt og ingenting. Men 'alt' og 'ingenting' er i en vis forstand det samme, nemlig begreber udsprunget af vor bevidsthed, og for Kant og hele den kritiske filosofi, som Rohmer i vidt omfang bekender sig til, er bevidstheden den eneste virkelighed vi kan beskæftige os med. I fænomenologisk forstand - og Rohmer bliver aldrig træt af at kalde sig fænomenolog - må enhver bevidsthed imidlertid nødvendigvis være en bevidsthed *om noget*, hvorfor der altså alligevel må eksistere en slags vekselvirkning mellem bevidstheden og noget uden for denne. Problemet er 'bare' at finde ud af, hvor bevidstheden holder op og 'verdens virkelighed' begynder.

Rohmers film balancerer netop på denne skarpe fænomenologiske knivsæg mellem bevidsthed og 'virkelighed'. Hans personer taler hinanden og tilskuerne ørerne af i deres forsøg på at nå til indsigt og klarhed, for sproget er på én gang den eneste adgang til 'virkeligheden' og en uoverstigelig barriere i forsøget på at nå denne. Sproget, intellektet, bevidstheden bliver en slags motorer i Rohmers filmkunst, de genererer deres egne handlinger, deres egen virkelighed. Som han siger i det interview, der står at læse i det danske program til de to første film i den nye serie, *Eventyr om de fire årstider*: 'Jeg tror, intellektet indeholder visse a priori former, som er bestemmende for følelserne. I den slags situationer må man se på den rene form forud for dens indhold. Som Kant sagde det: 'Bevidstheden tager utvivlsomt sit udgangspunkt i erfaringen. Det vil dog ikke sige, at den er underlagt denne.' Jeg tror, dette princip stadig holder, og at en forklaring der baserer sig på den type filosofi altid vil være mere interessant end den forklaring, der henviser til et dybereliggende jeg.'

Men det er ikke kun på indholdsplanet, Rohmers film beskæftiger sig med bevidsthed versus 'virkelighed'. Også deres æstetik er i høj grad spændt op imellem disse to poler..., som måske i virkeligheden er ét. Allerede som filmkritiker på Cahiers du Cinéma, før Den ny Bølge skyllede ind over fransk film, bekendte Eric Rohmer sig til sin redaktør André Bazins fænomenologiske filmteori, der tager sit udgangspunkt i den fotografiske reproduktion af virkeligheden. Som Bazin skriver i et af sine allerførste essays, 'Det fotografiske billedes ontologi': 'For første gang skyder der sig kun et andet objekt ind imellem det oprindelige objekt og dets gengivelse. For første gang dannes et billede af den ydre verden automatisk, uden menneskets skabende indgriben. Alle kunstarterne bygger på menneskets nærvær. Kun i fotografiet nyder vi godt af dets fravær.' For Bazin er det filmens kald at udnytte denne fotografiets evne til at gengive virkeligheden i al dens mangetydige rigdom, men han er ikke blind for, at den 'menneskeløse' eller 'bevidsthedsfrie' virkelighedsgengivelse ikke er hele sandheden om filmen. Således slutter det omtalte essay med de gådefulde ord: 'På den anden side er filmen et sprog.'

I dette spændingsfelt mellem uiscenesat virkelighed og bevidsthedsmæssig/sproglig gestaltning af virkeligheden ligger Rohmers filmæstetik. Som de italienske neorealister - som Bazin satte så højt - filmer Rohmer i vidt omfang 'on location', idet han foretrækker at lade allerede eksisterende rum - hvor meget de end måtte mishage hans personlige smag, som f.ex. de besynderlige søjler i Igors køkken i *Forårseventyr* - blive styrende for filmenes arkitektur (bortset fra i hans litteraturfilmatiseringer *La Marquise d'O og Perceval le Gallois)*, ligesom han finder det spændende at arbejde med amatører eller næsten-amatører i rollerne. Således kan den umådeligt kantede og stive Hugues Quester, der spiller Igor i *Forårseventyr* næppe være skuespiller af profession; han må være valgt, fordi han af fysik fremstår som instruktørens *spitting image*. Og Anne Teyssèdre, der fremstiller Jeanne i samme film, er sandsynligvis bedre til filosofi (som hun ifølge Rohmer selv har en universitetsgrad i) end til skuespil. Men deres iøjnefaldende mangel på skuespillermæssig professionalisme er med til at give *Forårseventyr* en egen naturlig charme.

På den anden side er filmen også et sprog for Rohmer. Det er den naturligvis allerede i de enkelte indstillinger, men den sproglige formning af materialet kommer især til udtryk i hans klipning og stramt styrede (eventyr)dramaturgi - ligesom i hans forkærlighed for serieformatet, der netop vidner om hans klare bevidsthedsmæssige organisering af de temaer, han arbejder med. På den ene side lader Rohmer sig styre af 'verdens virkelighed', på den anden side hersker han som en suveræn gud over sit geometrisk organiserede fiktionsunivers.

Hverken Félicie, Jeanne eller Rohmers andre personer er imidlertid guder. De er henvist til at lade sig styre af verdens tilfældighed og af den virkelighed, de selv skaber qua deres bevidsthed. Men katolikken Rohmer kan naturligvis ikke slå sig til tåls med, at verden kun skulle bestå af tilfældigheder og bevidsthedsmæssig styring. For ham eksisterer der også højere magter, en Gud, som trodser såvel tilfældigheder som sandsynlighedsberegninger og menneskelige forsøg på kontrol. Denne metafysiske Gud er det, der skaffer det forsvundne halssmykke til veje igen og lader Charles genopstå fra de døde fotografiers verden for at bringe ham ind i den levende film. Det tilfældige møde i en parisisk bus er for abnormt til at være tilfældigt. Det kan kun være Guds svar på Félicies bønner via den troende Loïc..., og Rohmers moderne gendigtning af Paulinas 'genoplivning' af Hermione i Shakespeare's 'Vintereventyr'.

Netop denne usandsynlige genoplivningsscene hos Shakespeare bringer tårerne frem hos Félicie, da Loïc har taget hende med i teateret. Og man skal da vist være meget hårdfør biografgænger for ikke at føle en klump i halsen, da Charles vender tilbage og Elise straks kalder ham 'Papa'. På mirakuløs vis er Rohmers cerebrale kærlighedsgeometri i stand til at vække følelser hos tilskueren. I en tid, hvor man hævder, at filmen ikke længere kan fortælle historier, fortæller eventyrfortælleren Rohmer nok om ingenting, men hans filmeventyr siger alt.

Forårseventyr (Conte de printemps). Frankrig 1990. Instr. og manus: Eric Rohmer. Prod.: Les Films du Losange. Foto: Luc Pagès. Medv.: Anne Teyssèdre (Jeanne), Hugues Quester (Igor), Florence Darel (Natacha), Eloïse Bennett (Eve), Sophie Robin (Gaëlle). Distr.: Kollektiv Film/Dan-Ina Film. Længde 112 min.

Vintereventyr (Conte d'hiver). Frankrig 1992. Instr. og manus: Eric Rohmer. Prod.: Les Films du Losange. Foto: Luc Pagès. Medv.: Charlotte Véry (Félicie), Frédéric Van Den Driessche (Charles), Michel Voletti (Maxence), Hervé Furic (Loïc), Ava Loraschi (Elise), Christiane Desbois (moderen), Marie Rivière (Dora). Distr.: Kollektiv Film/Dan-Ina Film. Længde: 114 min. Prem.: Grand Teatret 18.9.92.

Forster på film

af Lars Kaaber

I løbet af de kun 8 år fra 1984 til 1992 er alle forfatteren E. M. Forsters romaner på nær en blevet filmatiseret af forskellige filmkunstnere. Det er noget af et særsyn, eftersom bøgerne er fra begyndelsen af århundredet og ikke behandler emner, som umiddelbart forekommer relevante nu, udover det altid aktuelle tema om menneskelige relationer overfor samfundet.

Edward Morgan Forster (1879-1970) skrev seks romaner i løbet af sin forfatterkarriere. Debutromanen var 'Where Angels Fear to Tread' (1905). Derefter kom 'The Longest Journey' (1907), 'Room with a View' (1908) og 'Howards End' (1910). Efter en pause på fjorten år udkom 'Passage to India' (1924), men i mellemtiden havde Forster skrevet 'Maurice' (foreløbigt afsluttet i 1914), som efter Forsters eget skøn ikke egnede sig til udgivelse.

Passage to India

Den første Forster-filmatisering var forfatterens sidste roman, 'Passage to India'. Forster blev inspireret til romanen gennem sin forelskelse i en indisk privatelev, Masood, og via to rejser til Indien. Romanens titel er hentet fra den amerikanske digter Walt Whitmans 'Leaves of Grass'.

T.v. Passage to India.
T.h. Howards End.

Forsters 'Passage to India' handler om den unge, indiske læge Aziz og hans vægelsindede forhold til det britiske imperium; på den ene side hans gengældte foragt, på den anden ønsket om venskab og kulturkommunikation. Det sidste bliver imødekommet af læreren Fielding, som af samme grund er en paria i den britiske klub. Forster lader disse og bipersonerne føre lange samtaler om Indiens fremtid før den egentlige handling indtræffer med Mrs. Moore og Adela Questeds ankomst til kolonien. De to kvinder skal besøge Ronny, Mrs. Moores søn, som er forlovet med Adela. De har desuden begge et ønske om at opleve det *sande* Indien, og Fielding introducerer dem for Aziz. Dette fører til en skæbnesvanger skovtur til Marabar-hulerne, hvor begge damer udsættes for et kosmisk trauma i form af et ekko. 'Bo-oum!' skriver Forster. Hvad angår lydens indflydelse på Mrs. Moore er Forster på een gang kryptisk og konkret: ekkoet angriber hendes religion – 'den stakkels snakkesalige kristendom, fra 'lad der blive lys' til 'det er fuldbragt' og reducerer den til 'Bo-oum!'. I Adelas tilfælde er Forster kun kryptisk. Hun forsvinder tilbage til byen, hvor Aziz senere bliver arresteret, sigtet for voldtægtsforsøg.

Siden bogens udgivelse har mystikken bredt sig blandt litteraturkritikere, som helst vil tro, at spørgsmålet om Azizs uskyld står åbent. Helt så mystisk var Forster nu ikke; vi følger Aziz nøje efter Adela er gået ind i hulen og til han opdager, at hun er væk. Forster forkastede desuden sin oprindelige idé om, at en *anden* end Aziz fulgte efter hende; han ville skabe mystik om, hvad der sker i hulen, men han havde ingen intentioner om at skrive en *whodunnit*'.

Det er sandsynligt, at Forster med hulemystikken ville alludere til T. S. Eliots nyligt udkomne 'The Waste Land' (1922). I dette ufremkommelige digt nævnes den udødelige Sibylle fra Cumae. Hun nedskriver sine profetier på blade – et bogstav på hvert – som hun kaster ud af sin hule. Bladene flyver rundt med vinden, og hendes dødelige gæster får hverken hoved eller hale på svarene. Det tematiske fællestræk hos Forster er gåden om det timelige (kvinderne) og deres møde med det uendelige (ekkoet).

David Lean og 'Passage'

Ligesom Forster havde David Lean en uproduktiv periode på fjorten år bag sig før 'Passage to India'. Lean havde været udsat for en ydmygende behandling af New York Film Critics Circle efter *Ryan's Daughter* i 1970, hvor Richard Schickel og Pauline Kael havde svært ved at se kunst i Leans stilsikre filmhåndværk. I 1984 havde moden igen skiftet til Leans fordel, og han gik igang med Forsters roman, hvortil han selv havde skrevet drejebog. Det skulle blive hans sidste film.

Lean mødte urimelige krav fra producenter, der ville støtte filmen, hvis den inkluderede en voldtægtsscene i hulerne. Mrs. Moore, der bliver ven med Aziz, skulle skiftes ud med den unge Adela, så der var grundlag for romantik. Lean gav ikke efter for producenterne og skaffede alligevel pengene. Manuskriptets ændringer fra bogen bærer umiskendeligt præg af instruktøren. Det drejer sig om fortolkninger, der anskueliggør og visualiserer Forsters store, filosofiske og undertiden lidt rodede roman. 'Mysterier *er* noget rod', siger Fielding i bogen, og det kunne let være blevet sandt om filmen i andre end Leans kyndige hænder.

I filmen er hovedpersonen ikke Aziz, men Adela (Judy Davis). Lean åbner i det regnvåde London, hvor Adela bestiller sin rejse. Hos Forster møder vi først Adela i Indien, men tilføjelsen er typisk for Lean, som selv elskede at rejse: pigens forventningsfulde glæde skaber sympati hos alle med udlængsel. På rejsebureauet ser hun et billede af Marabar-hulerne, så allerede her foregriber Lean historiens klimaks.

Forsters Adela virker uklar; i bogen hæver hun forlovelsen med den kedelige Ronny og genetablerer den, fordi Ronny kommer til at køre et dyr over. Det er i sin orden at skildre en forvirret pige, men læseren må have en idé om, hvori forvirringen består – ellers bliver personen udramatisk. Da Mrs. Moore hører om dyret og uheldet, udbryder hun: 'Et spøgelse!', men Forster gør sig ingen ulejlighed med at forklare udbruddet – vi får ikke engang at vide, hvad det var for et dyr, der blev ramt. Skellet mellem mystik og rod er ikke til at få øje på i romanen.

Leans redegørelse for Adela er tydeligere end Forsters; hendes længsel efter eventyr gælder også sex, men hun tøver overfor de konkrete, kropslige kendsgerninger. Lean viser os denne splittelse i en scene, som i filmmanuskriptet erstatter biluheldet. Efter at have hævet forlovelsen tager Adela ud at cykle på egen hånd i det indiske landskab. Hun forlader civilisationen ved et krucifikslignende vejskilt og drejer ind i junglen. Her finder hun en gammel tempelruin med erotiske basrelieffer; mænd og kvinder af sten omfavner hinanden og skæver til hende. Bedst som Adela står i henført betragtning over motiverne, går en flok aber, som bor i ruinen, til angreb på

hende. Hun flygter hjem i panik og forsones med Ronny (Nigel Havers).

Uden at tilføje dialog har Lean i denne scene skitseret Adelas psyke; hun tiltrækkes af kærlighedens æsteriske side (stenfigurerne), men skræmmes af dens dyriske side (aberne). Det er, fra Leans hånd, et lille stykke *plot preparation*, som kaster lys over historiens udvikling.

Den centrale scene ved Marabar demonstrerer Leans varemærke som filmskaber: match-cuts ('smarte overgange' eller associationsmontager). Tro mod Forster går Adela alene ind i en hule og stryger en tændstik. Lyden sætter et svagt ekko igang, og hun begynder at skælve. Aziz (Victor Banerjee) råber efter hende og sætter et større ekko igang, som bringer Adela i noget, der til forveksling ligner seksuel ophidselse – og herfra klippes direkte til vand, der skyller over en klippe. Vandet kommer fra en elefant, der bader et helt andet sted, men klipningens kombination af ophidselse og vand understreger det erotiske indhold. Adela bliver i hulen udsat for en slags 'kosmisk seksualitet' og i sin choktilstand tror hun, at Aziz har voldtaget hende. Ekkoet rammer sine ofre på deres mest sårbare sted; den gamle kvindes kristne tro og den unge kvindes seksualitet.

Leans billedside er stramt komponeret af paralleller; blomster (ved Adelas ankomst, ved Mrs. Moores død), månen (på himlen og genspejlet i floden og på havet), en inder i abeforklædning, der skræmmer Adela på vej til retssagen og minder om aberne i templet. Alt dette er visuelle ekkoer, som understreger det 'bo-oum', Forster havde udtænkt som bogens kerne.

Filmen gør mere ud af den telepatiske kontakt mellem den indiske professor Godbole (Alec Guinness) og Mrs. Moore (Peggy Ashcroft), og da Mrs. Moore dør på sin hjemrejse under endnu et ekko, fører Lean efterklangen tilbage til retssalen, hvor Adela lader anklagen mod Aziz falde.

Forster har en tendens til at lade sit gode hjerte løbe af med sig i slutningen af sine bøger – alle skal forsones, alle gode intentioner udpensles og alle er i virkeligheden flinke nok på bunden. Således også i *Passage to India*, hvor Fielding (James Fox) gifter sig med Mrs. Moores datter og stifter fred med Aziz, som skriver et brev til Adela, hvori han tilgiver hende. Romanen slutter med en

Judy Davis og Victor Banerjee i Passage to India.

ulæselig samtale mellem Fielding og Aziz, hvor der endnu engang håbes på en fremtid med indere og europæere som venner. De kysser tilmed hinanden og man tvivler på, om Fielding nu også har giftet sig med den rette.

Lean kapper dialogen og redder filmen med en tilføjelse: vi føres tilbage til London, hvor Adela læser brevet fra Aziz. Filmens sidste billede er Adela bag en regnvåd rude i det begivenhedsløse England, hvor intet nogensinde skal hænde hende igen. Eventyret er forbi.

I sine litteratur-forelæsninger på Cambridge (udgivet som 'Aspects of the Novel' i 1927) skelner Forster selv mellem, hvad han kalder *story* og *plot*. 'Story' er en sekvens af begivenheder ('Kongen døde, og så døde dronningen'), mens 'plot' forklarer sammenhængen mellem begivenhederne ('Kongen døde, og så døde dronningen *af sorg*').

I lyset af Forsters egen distinktion lader det til, at Leans film har anskueliggjort historiens plot. Filmen skaber en 'indre rejse' ud af Adelas tur til Indien, hvor hun konfronteres med sin egen seksualitet. Uden at ødelægge mystikken kommer Lean med et fyldestgørende bud på, hvad der sker i Marabar-hulerne og får historien til at hænge sammen.

Merchant & Ivory

Ismail Merchant og James Ivory – indisk producer og amerikansk instruktør – har været et team siden 1961, hvor de sammen producerede en dokumentarfilm om indiske miniaturebilleder. Med fiktionsfilmene er manuskriptforfatteren Ruth Prawer Jhabvala kommet til og familien forøges med hver produktion: de fleste, der een gang har medvirket i en Merchant & Ivory-film er ivrige efter at fortsætte samarbejdet. Helena Bonham Carter, stjernen fra *Room With a View*, tilbød endog at være frisør på deres næste opus, *Maurice*, da der ikke var nogen større rolle til hende. Alle arbejder for håndører og omkostningerne er uhørt små; *Room with a View* og *Maurice* kostede henholdsvis $ 3 mio. og $ 2.4 mio. Ismail Merchant laver selv mad til filmholdet.

Det lader til, at Merchant & Ivory's to første Forster-filmatiseringer sammen med deres foregående film, *The Bostonians*, danner en trilogi: *The Bostonians* handler om et latent lesbisk forhold mellem den militante feminist Olive Chancellor og hendes proselyt Verena Tarrant. Olive (Vanessa Redgrave) taler om oprør mod den mandsdominerede verden, men vil i virkeligheden bare have den unge Verena for sig selv. Alligevel udleverer filmen hende ikke på nogen måde – den er endda mere nænsom end James' roman – og da Olive til sidst mister Verena til en mandschauvinistisk redaktør (spillet af Christopher Reeves – *Superman*) – får hun for første gang sjæl nok til at tale, så hendes tilhørere gider at blive siddende.

Af de tre film i triologien, *The Bostonians*, *Room with a View* og *Maurice*, som tilsammen kommer godt omkring forskellige kombinationer af kønnene, er det sjovt nok hovedpersonen i den midterste, som tager mest afstand fra kønslivet. Lucy Honeychurch er så forskrækket over sin egen helt almindelige seksualitet, at hun indtil historiens slutning virker mere aparte end både den lesbiske Olive og den homoseksuelle Maurice – og det er selvfølgelig meningen.

Room with a View

Modsat David Leans Forster-filmatisering rummer Merchant & Ivorys *Room With a View* (1985) ingen væsentlige ændringer fra bogen. Det er historien om Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter), der på en Italiens-rejse med anstandsdamen Miss Bartlett (Maggie Smith) bliver udsat for tilnærmelser fra den unge George Emerson (Julian Sands). Det

hele er en storm i en engelsk kop the og historien markerer sig i Forsters forfatterskab ved at være herligt fri for overraskelser og mystik. Al historiens vid er oversat til charme og begavet skuespil, og små hib til Forsters egen person er smuglet ind i Lucys jomfrunalske frier, Cecil Vyse (Daniel Day Lewis), men det var vist også forfatterens intention. Filmen formår at skabe interesse for historien, selv om der sker uendeligt lidt (og hvorfor ikke? Husk på, at den italienske neo-realismes højdepunkt er filmen om en mand, der får stjålet sin cykel). *Room with a View* har ovenikøbet brugt Forsters kapitel-titler ('In Santa Croce with no Baedeker', 'Lying to Cecil', 'Lying to George', etc.).

Romanens titel alluderer dels til en konkret detalje, der sætter skub i handlingen – at Lucy og Miss Bartlett har fået tildelt et hotelværelse uden udsigt – og dels til Lucys betragtninger i romanens kapitel 9, hvor hun opdeler mennesker i 'indendørs', 'udendørs' og mellemkategorien, som har givet romanen navn.

Der er enkelte beskæringer i den gamle Mr. Emersons naturfilosofiske taler, men filmens Emerson (Denholm Elliott) får sagt det væsentlige på kortere tid. En af filmens få tilføjelser er til gengæld morsom og røber på en upåfaldende måde, at filmens skabere kender deres Forster: på historiens vendepunkt (da George kysser Lucy) kommer anstandsdamen Miss Bartlett for sent, fordi hun har travlt med at lytte til sladder om en engelsk kvinde, der har giftet sig med en ti år yngre italiener i Monteriano. Det, filmen har indlagt som *additional dialogue* er handlingen i Forsters debutroman 'Where Angels Fear to Tread'!

Da Lucy i romanens slutning har fået sin George, antyder Forster, at den snerpede Miss Bartlett ikke var så slem endda, og at hun på sin egen lille måde har hjulpet de unge. Denne metode med at tilføje en forhastet forklaring af personerne i sidste øjeblik er en uvane, Forster kan have fået fra Dickens. De sidste kapitler i flere af romanerne er et pulterkammer af efterrationaliseringer. Filmen har klogeligt antydet Miss Bartletts velvilje overfor parret tidligere. Mens George fortæller Lucy, at hun ikke kan gifte sig med den underlige Cecil, får Miss Bartlett øje på Cecil ude i haven. Han vifter affekteret ad en hveps, mens han prøver at balancere sin the-kop. I et øjebliks klarhed indser hun, at George har ret, og da Lucy smider ham ud, stiller Miss Bartlett sig i vejen. Vi følger også Miss Bartlett til dørs imod filmens slutning: hun ligger hjemme i sin ensomme seng i England og læser et brev fra Lucy på bryllupsrejse i Firenze.

Helena Bonham Carter (t.v.) som Lucy Honeychurch i Room with a View.

Maurice

'Maurice' (udtales *Morris)* er Forsters camouflerede bekendelsesroman, som han skrev færdig i 1914 og dedikerede til *'a happier year'*. Dette år lod vente på sig. Forster lagde an til en udgivelse i 1960, men ombestemte sig og skrinlagde værket. På grund af personlige anfægtelser besluttede han at lade 'Maurice' ligge til efter sin død. Den indtraf i 1970, og hans forlægger lod bogen trykke året efter, i 1971.

Merchant & Ivory begyndte indspilningen af *Maurice* i 1986, og modsat Forster stødte de på meget konkrete forhindringer. På King's College, Cambridge, var man skeptisk overfor romanen, som beskriver homoseksualitet indenfor universitetets mure. Merchant, som ikke kender ordet 'nej', løb til sidst af med sejren og fik som den første overhovedet tilladelse til at filme i de gamle bygninger. Midt under optagelserne vedtog den britiske regering et lovforslag – *clause 28* – som forbød lokale autoriteter (såsom Cambridge) at støtte underholdning, hvori homoseksualitet fremstilles positivt. Men da var det for sent at stoppe Merchant & Ivory.

I begyndelsen af historien møder vi Maurice 10 år gammel. På en skoleekskursion til stranden har en lærer, Mr. Ducie, trukket ham til side for at forklare ham om sex. Det bliver til en underligt rodet forklaring med nogle biologiske diagrammer i sandet. Da en lille familie på udflugt nærmer sig, gribes Mr. Ducie af panik for at viske tegningerne ud. I Forsters bog tænker Maurice: 'Løgner. Kujon. Du har ikke fortalt mig nogetsomhelst'. I filmen kunne denne tankereaktion erstattes af et close-up af et skeptisk barneansigt – den nærliggende løsning – men filmen vælger at rykke ud til et *long shot* af Mr. Ducie (Simon Callow), der løber henover stranden for at nå tegningerne før kernefamiliens lille pige (som filmen døber *Victoria).* Resultatet bliver, at vi både i konkret og overført forstand tager afstand fra den latterlige lærer. Merchant & Ivory serverer altså ikke tygget mad (selv om også det kan være på sin plads) og filmen holder stilen til den bitre ende; ingen unødvendige småfortolkninger, ingen filmiske fodnoter eller kursiverede replikker. Det er et særkende for Merchant & Ivory, at tilskueren får lov at træffe egne konklusioner.

Vi genfinder Maurice (nu James Wilby) adskillige år senere, da han er kommet på Cambridge. Her møder han filmens anden hovedperson, Clive Durham (Hugh Grant). Clive har angrebet sin seksuelle observans fra en meget akademisk vinkel. Han har læst hos Platon om kærlighed mellem mænd, selvom pensum på Cambridge udtrykkeligt udelader kapitler om 'grækernes unævnelige last'.

Clive har derfor et reflekteret forhold til den side af sig selv og et forspring for den langt mindre akademiske Maurice. Det er Clive, der først bekender sin kærlighed. Maurice reagerer med forfærdelse, tænker så efter og styrter til Clives værelse midt om natten for at give ham et kys.

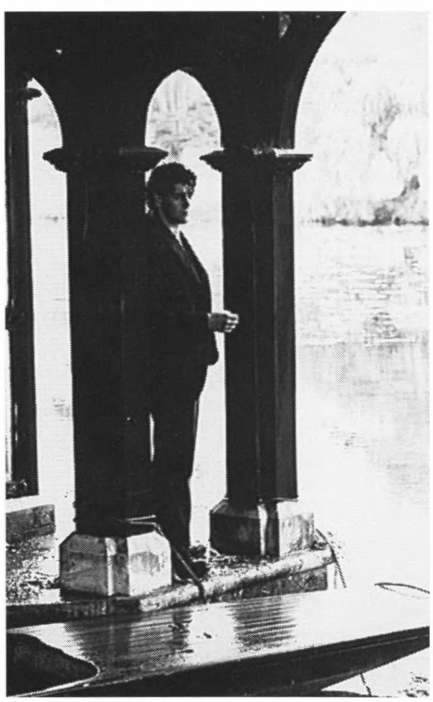
Filmen har gjort sit bedste for ikke at forarge. Det ville have beroliget Forster, som aldrig var nogen hidsig korsfarer – jævnfør hans livslange betænkeligheder med udgivelsen. Det er filmens styrke, at man fra starten følger historien om to menneskers kærlighed, og at det er kærligheden, ikke kønnet, som skildres. Selvfølgelig må forholdet skjules for omgivelserne, men der lader ikke til at være nogen virkeligt truende faktor i samfundet omkring dem; Maurice bliver bortvist fra Cambridge, men tager sig ikke af det; et tyende kommer med spydige kommentarer, men bliver sat på plads; Maurice bekender sig til en læge og en psykiater, men begge overholder deres tavshedspligt – samfundet griber ikke radikalt ind over for Maurice og Clive. Forholdet går til på grund af Clives svaghed og angst.

Ikke, at forholdet nogensinde er blevet andet end platonisk. Filmen har en lille, enkeltstående scene, som er et typisk udtryk for dens stilfærdige, humoristiske greb om situationen; de to mænd er alene uden for Clives soveværelse. Maurice løsner Clives manchet-knapper, Clive tager Maurices butterfly af ham – og så går Clive alene i seng. På nøjagtig 22 sekunder er alt sagt om det kødelige aspekt af deres forhold.

Når det alligevel lykkes filmen at være brændende lidenskabelig, er det fordi forholdet fungerer på trods af manglen på egentlig sex. Indtil det punkt altså, hvor Clive svigter.

I Clives frafald markerer filmen sig ved en af dens få afvigelser fra romanen; Forster har som særkende i sin fortællestil, at han forklarer og analyserer sine personer side op og ned, men til gengæld reserverer sin kommentar på virkeligt betydningsfulde steder (jvfr. hulen i 'Passage to India'). Pludselig er fortælleren der ikke, når vi har brug for ham. I romanen ændrer Clive sig pludseligt under en rejse til Grækenland og skriver hjem til Maurice, at han er blevet normal og vil giftes. Forster er ikke helt klar på dette punkt.

Sådan en udeladelse er slem nok i bogen; ganske vist er Clive baseret på en virkelig person, Hugh Meredith, som Forster forelskede sig i, og det er et udslag af ærlighed, når Forster er dunkel omkring Clives bevæggrunde: han kendte ikke selv Merediths. Men fortælleren i 'Maurice' postulerer alvidenhed og bevæger sig ubesværet rundt i tankerne på sine personer. Dog undlader han at redegøre for selve historiens vendepunkt.



James Wilby i Maurice.

På film er sådan en udeladelse utilgivelig; den efterlader et hul i fortællingen og hele handlingen falder igennem det. Nu skal dette ikke udarte til en analyse af fortælleteknik – af den slags som tog Forster 180 sider i 'Aspects of the Novel' – men lad det være nok, at der er ting, som man i løbet af en spillefilms kompakte to timer ikke kan slippe af sted med. Ifølge en veteran indenfor film-dramaturgi, Douglas Swain, bør ethvert manuskript have klarhed omkring tesen 'Who Wants What and Why Can't He Get It?'.

Ruth Prawer Jhabvala gennemlæste manuskriptet og fandt, at en tilføjelse til Forster var på sin plads. Filmen har derfor, tro mod Swain og den gode fortælleteknik, givet forholdets ophør en plausibel forklaring. Den har udviklet en af romanens bifigurer, en studiekammerat fra Cambridge, Risley, og gjort ham til genstand for samfundets hetz mod de homoseksuelle. Hans historie er skrevet af efter processen mod Oscar Wilde; Risley bliver tiltalt for omgang med trækkerdrenge og idømt seks måneders straffearbejde. Dommen ødelægger hans politiske karriere.

Risley appellerer til Clive, som ikke tør hjælpe ham – Clive har selv en politisk karriere at tænke på. Det lykkes filmen at skabe medlidenhed med Clive i hans samvittighedskvaler. Filmen har også opfundet et meget sigende *match cut,* hvor Clive og Maurice sætter sig som tilhørere i en koncertsal. Herfra klippes lige til processen mod Risley – underholdning for borgerskabet. Retssagen har tilmed klaverkoncerten som underlægningsmusik. Således tager filmen afstand fra processen mod Risley.

Vi følger Maurice i hans fortvivlelse, da Clive gifter sig. Filmen har øje for detaljer, og Maurices største sorg er den, at han kun er den ottende af Clives venner, der bliver inviteret. Efter brylluppet er han en hyppig gæst på Clives gods, og her, midt i sine frustrationer, forelsker han sig i skytten Alec Scudder (Rupert Graves).

Scudder står karaktermæssigt svagt i både bog og film og undslipper kun med nød og næppe at blive en ren *deus ex machina* – en af de i sidste akt forekommende personer, der bliver firet ned fra teaterloftet og løser alle intrigerne. Graves er god som naturbarnet Scudder, og det er ikke hans skyld, at Forster fandt det unødvendigt at gøre mere ud af personen.

I den første forening mellem Maurice og Scudder har filmen erkendt sin ærbødighed overfor romanens forfatter – ved netop *ikke* at følge bogen. Maurice har haft en samtale med Clive, som tror, at Maurice har fundet sig en pige. (I romanen lyver Maurice sig til dette forhold, i filmen er det Clives hustru, Anne, som har 'gættet' og udbredt nyheden). Clive siger, at det glæder ham overmåde, men han siger det så mange gange, at man begynder at tvivle. Clive giver Maurice

et kys 'for gammelt venskabs skyld' og efterlader ham i dyb depression. Her lader Forster Maurice åbne vinduet og råbe 'Come!'. Maurice ved ikke selv hvorfor, Forster ved det heller ikke og vi bliver ikke klogere. Nede i haven står Scudder. Han kravler op ad en stige og ind til Maurice, som, da overraskelsen har lagt sig, får sin første seksuelle erfaring. Og nu kommer vi til filmens føromtalte ærbødighed; Forster tænkte senere, i efterskriften 'Terminal Note', at han havde ladet Scudder reagere for hurtigt, for beredvilligt, på Maurices appel. Filmen tager stikord på Forsters betænkelighed og lader Scudder vente til anden aften, hvor Maurice befinder sig ved vinduet. Her følger filmen altså Forsters intentioner fremfor hans tekst.

Indtil dette punkt har filmen skildret Scudder som en truende faktor; vi har set ham brække nakken på en hare (en logisk konsekvens af hans stilling på godset, men Forster har det ikke) og hans tur ind ad vinduet er underlagt gyser-musik. Det afspejler Maurices angst for pengeafpresning, som han først til sidst overvinder. Efter natten med Scudder klippes til husets skodder, som åbnes ved daggry – begyndelsen på et nyt liv. Historien ender godt for Maurice og Scudder. Taberen er Clive, som har solgt sig selv til respektabiliteten og en politisk karriere. Da Maurice er draget afsted for at blive lykkelig med Scudder, går Clive ind og giver sin hustru et artigt kys. Han giver sig til at lukke skodderne ud til haven, hvor Maurice forlod ham, og falder i staver.

Forster svinger pisken over Clive i romanens egentlig rørende slutning, men han fælder ikke nogen definitiv dom over ham; bogens Clive har forandret sig og forstår ikke længere Maurice. Filmen, derimod, har med sin begrundelse af Clives frafald – angsten for at dele skæbne med Risley – skabt historiens virkeligt tragiske figur. I et glimt lader den Clive se det øjeblik i sin fortid på Cambridge, hvor han valgte en anden vej end den, Maurice nu følger. Filmens Clive er gået galt, og han ved det.

Filmens sidste billede er Clive ved vinduet. Billedet kalder slutningen fra Leans *Passage to India* frem i erindringen, og har da også det samme indhold – adskillelse fra kærligheden. Der er tillige en parallel til gammeljomfruen Miss Bartlett i slutningen af *Room with a View.* Når Lean og Ivory har været enige om at understrege de tiloversblevne i de ellers lykkelige slutninger, er det sikkert med adresse til Forster, som selv måtte nøjes med at være tilskuer til andres parforhold.

Øverst og herover fra Where Angels Fear to Tread med bl. a. Helena Bonham Carter.

Where Angels Fear to Tread

Debut-romanen 'Where Angels Fear to Tread' blev til den fjerde Forster-filmatisering i rækken (1991). Titlen er anden del af et Alexander Popecitat, der begynder: 'Fools rush in – '. Som i *Room with a View* er fjolserne briter på sightseeing i Italien, dog her med alvorligere følger.

Instruktøren Charles Sturridge har TV-serien *Brideshead Revisited* bag sig, og her havde han jo meget bedre tid (henved 11 timer). Spillefilm fordrer en anderledes fortællemæssig disciplin, og den manglede i Sturridges anden Evelyn Waugh-filmatisering, *A Handful of Dust* (1988). Det er ikke til at sige efter et enkelt gennemsyn, hvad der var galt, men Waughs vittige og sorte komedie blev kedelig på trods af James Wilby, Rupert Graves og Alec Guinness.

Where Angels Fear to Tread er bedre, men det er hverken Lean eller Ivory. Sturridge har kalkeret Forsters roman direkte over på lærredet. Et enkelt sted har han oversat Forsters franske 'mauvais quart d'heure' til 'a few bad moments', men ellers er der ingen ændringer, og det kan Forster

ikke tåle. Hans historie er blevet udstillet med alle dens svagheder.

Første del af filmen går meget godt, her bliver vi præsenteret for persongalleriet, og Forster introducerer sjældent nye personer sent i sine romaner (den sjældne undtagelse er Scudder i *Maurice*).

Enken Lilia (Helen Mirren) tager på Italiensrejse med anstandsdamen Miss Abbott (Helena Bonham Carter). I den lille by Monteriano gifter hun sig med Gino (Giovanni Guidello). Lilias engelske svigermoder (Barbara Jefford) sender sønnen Philip (Rupert Graves) derned for at hente Lilia, men han kommer kun hjem med Miss Abbott. Lilia kan imidlertid ikke omstille sig til Italien og Gino finder det svært med en engelsk hustru. Han trøster sig med en anden og forbyder Lilia at gå ud (i denne scene har Sturridge anbragt Mirren ved en stor fugl i et alt for lille bur – det er meget fikst). Lilia får eet forsøg på at stikke hjem til England, men forkludrer det, bliver gravid, bliver katolik, føder en søn og dør. Philip og søsteren Harriet (Judy Davis) bliver sendt til Italien for at bringe barnet hjem og møder Miss Abbott, som er dernede i samme ærinde.

Herfra går handlingen i stå – mærkeligt nok, for de mest dramatiske optrin er stadig tilbage. Det er nu Forster selv, der har valgt at anbringe bortførelsen af barnet, en trafikulykke og barnets voldsomme død i en relativ bisætning, Sturridge spiller blot partituret. Som i antikkens teater finder dramaet sted *off stage* – på scenen snakker de bare løs. Således bliver historiens højdepunkt, en droscheulykke, til et vrinsk og et black-out.

Judy Davis er sjov som den viktorianske sjuske Harriet, der har spildt ammoniak i sin kuffert og må gå rundt i Italien med blå pletter overalt på sit tøj. Man mærker et seriøst potentiale i Philip, 'bestemt til at gå gennem livet uden at kollidere med noget eller berøre nogen' og Graves er helt igennem udmærket, men Sturridge har ikke *visualiseret* personerne – han gengiver teksten. Ideen med at visualisere en romanperson er at kende dem til bunds og indfange dem i småting, som røber, hvem de er (de store ting sørger bogen for). Et godt eksempel er det førnævnte sted i filmen *Room with a View*, hvor Cecil Vyse vifter affekteret ad en hveps. Sådanne detaljer mangler Sturridge. Et billede kommer aldrig til at sige tusind ord, hvis man nøjes med at kopiere bogen.

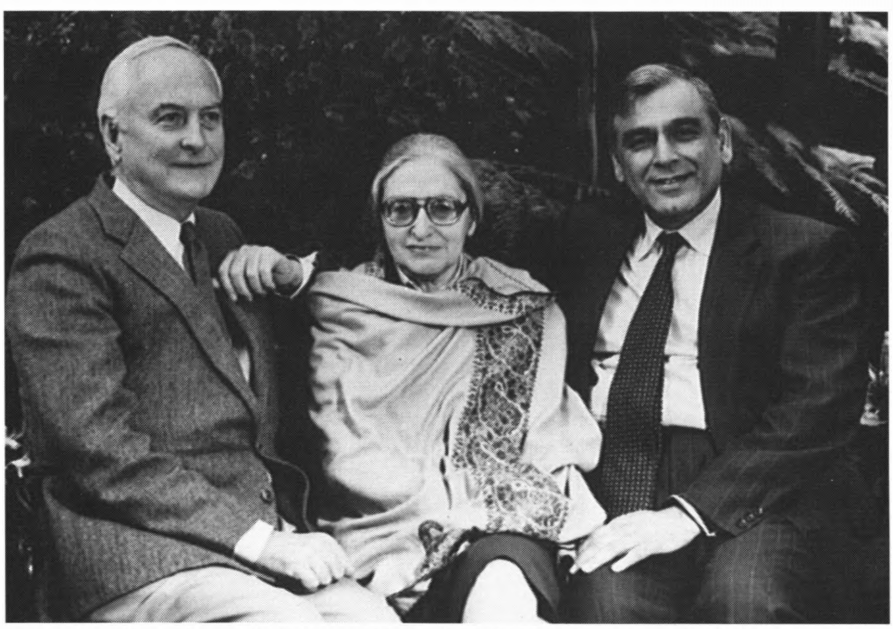
Sturridge havde gjort klogt i at fjerne Ginos fortvivlelse, da han opdager, at barnet er væk. 'Fortvivlelse' hører ikke til denne aktørs repertoire, og da han flytter en sofapude for at se, om barnet skulle ligge nedenunder, bliver tragedien direkte grinagtig.

Forster har gemt en overraskelse til sidst: Miss Abbott har forelsket sig i Gino. Det er en ret hysterisk bekendelsesscene i bogen, og Sturridge har – efter 90 minutters *andante* – været nødt til at dæmpe den. Men det kan være eet fedt, for på dette tidspunkt kan intet interessere mindre end Miss Abbott. I denne film er Bonham Carter ingen Lucy Honeychurch, og at hun skal ende sine dage som pebermø i provinsbyen Sawston synes ikke at være noget stort tab.

Mest bemærkelsesværdigt i bog-til-film-sammenhæng er det, at Sturridges *Where Angels Fear to Tread* inkluderer en af Forsters værste excesser som forfatter, et hos Forster hyppigt forekommende stilbrud, som både Lean og Ivory har haft takt nok til at skjule eller fjerne. Det drejer sig om den utilgivelige symbolik, som Forster smækker ind med fede typer i sine romaner. Symbolik er smukt, når det går hånd i hånd med realisme – som f.eks. i slutningen af filmen *Maurice*, hvor Clive lukker skodderne til – som man gør med indendørs skodder om natten – og på billedplanet lukker Maurice og seksualiteten ude af sit liv. Det er til gengæld klodset, når personerne skal sige eller gøre noget fuldstændigt forrykt for at symbolikken går igennem. Præmieeksemplet er netop i *Where Angels Fear to Tread* – i bog og film – hvor Miss Abbott forsoner Gino og Philip ved at tvinge dem til at drikke den mælk, der var tiltænkt Ginos nu afdøde barn. Det er en pinlig scene. Muligvis er det Lady Macbeths 'the milk of human kindness', der spøger her, for overdreven eller umotiveret brug af Shakespeare hørte også til Forsters litterære svinkærinder. Forster genbrugte sågar mælkesymbolikken i 'Howards End': i forsoningsscenen mellem de to Schlegel-søstre kommer naboens dreng pludselig rendende med en kande mælk, som de drikker. Ruth Prawer Jhabvala har været klog nok til at smide den ud.

Howards End

I det store hele har James Ivory og manuskriptforfatteren Ruth Prawer Jhabvala været tro som guld mod Forsters 'Howards End' (den roman, som Susan i *Educating Rita* troede var pornografisk). 'Howards End' er forfatterens endelige kommentar til England og dets fremtid. Denne kommentar ligger dog på symbolplanet og, som allerede nævnt, symboler var ikke Forsters force. Romanens motto er 'Only connect –' og det, der skal forbindes, er prosaen (det prosaiske liv med forretningsaftaler og regninger) og lidenskaben (medmenneskeligheden).



Fra venstre: James Ivory, Ruth Prawer Jhabvala og Ismail Merchant – henholdsvis instruktør, screenwriter og producer på Howards End.

Herover Emma Thomson (t.v.) og Vanessa Redgrave. Side 22: Thomson sammen med Anthony Hopkins. Begge fra Howards End.

Det er historien om den højt begavede Margaret Schlegel (Emma Thompson) og hendes slyngede vej til det hus, hun har arvet efter et kort venskab med Mrs. Wilcox (Vanessa Redgrave). Margarets lillesøster med det store hjerte, Helen (Bonham Carter) bringes til opgør med sin søster, da Margaret gifter sig med Mr. Wilcox (Anthony Hopkins – det er noget af en foræring, at ærkekapitalisten her spilles af *Hannibal the Cannibal).* Den afstumpede Mr. Wilcox er skyld i, at Helens ven, den uformuende Leonard Bast (Samuel West), mister sit arbejde. Alt dette er gengivet trofast i filmen, men igen er det lykkedes Merchant & Ivory at forgylde Forster.

Først og fremmest er der skåret ned på bogens endeløse dialoger, som befinder sig i et tåget grænseland mellem skønlitteratur og forelæsning. Ganske vist skriver Forster, at Margaret har *'the gift of the gab'* – hun er snakkesalig – men det er Forster selv, der ikke kan stoppe, og en stor del af den lange roman minder meget om sidespring.

Filmen benytter sig af black-outs (også brugt i hypnose-seancerne i *Maurice*) og ved at anbringe to styks i Margarets lange tale på 'Simpson's' får Ivory viderebragt det indtryk, at hun taler meget. Beskeden er modtaget – vi behøver ikke høre det hele, og det er egentlig heller ikke nødvendigt i bogen, hvor Margaret – for nu at bruge et Shakespeare-citat, som Forster behændigt undgår – 'speaks an infinite deal of nothing'.

Schlegel-søstrene er begge over deres første vår og endnu ikke afsat. Det bliver ikke sagt rent ud i filmen, men det ligger i luften, at Mr. Wilcox er Margarets sidste chance for at blive gift. Forster forsøger at overbevise os om, at hun er forelsket, men det lykkes ikke rigtig. Filmen slår en renere tone an, når den fokuserer på den omstændighed, at Margaret gør en mission ud af ægteskabet. Wilcox er nemlig rædselsfuld. Han er repræsentant for den hensynsløse forretningsverden, der skal forbindes med følelseslivet, hvis Englands fremtid skal sikres. Margaret undrer sig over, at han på sit kontor for handel med Afrika ikke har nogen afrikanske kulturgenstande – kun et kort over kontinentet. Filmen behøver ikke mere end dette til at hæve faresignaler for alliancen. Forster er mere indviklet – D. H. Lawrence misforstod helt hans intentioner og fandt det usmageligt at 'forherlige en type som Wilcox'.

Et af Forsters meget lange sidespring er en fortolkning af Beethovens 5. symfoni. Forster bruger halvdelen af kapitel fem på denne fortolkning. Hans påskud er familien Schlegels opfattelse af koncerten, og hans sigte er at give en symbolsk *plot preparation,* men den er meget søgt - noget med nisser og elefanter, der vandrer igennem universet. Her tillader Ivory sig at gøre lidt kærligt grin med Forster. Det, som familien Schlegel går til i filmen er ikke en koncert, men et foredrag om 'Music and Meaning', og en lidt komisk foredragsholder (Simon Callow) leverer Forsters fortolkning. Derpå beder han sin gamle mor ved flyglet om at spille endnu et brudstykke. Det er tænkeligt, at foredragsholderen er en parodi på Forster selv.

Scenen i koncertsalen er vigtig, fordi den bringer den ulyksalige Leonard Bast i forbindelse med Schlegel-pigerne. Filmen skaber en mesterlig sekvens, en *chase,* hvor Bast forfølger Helen, der har taget hans paraply. På lydsiden sætter skæbnesymfoniens tredje sats ind med fuldt orkester, og det er netop *skæbne,* som *Howards End* handler om. Med risiko for at gøre Forster blodig uret, så virker det undertiden, som om han ikke ved, hvad han vil skrive på næste side. Det ville ikke være uden fortilfælde, for mange føljeton-forfattere har igennem tiderne skrevet på samme vis. Blot svækker det ideen med skæbnens magt, hvis historien vakler omkring på må og få. Forfatteren Katherine Mansfield skrev i sin anmeldelse ved bogens modtagelse: 'Forster sætter vand over, men han laver aldrig the til os'. Filmen ved nøjagtig, hvor den vil hen, og den tydeliggør skæbnens tilstedeværelse. Ivory har opfundet et tidligt øjeblik i Schlegels stue, hvor Bast betragter den sabel, som til sidst skal blive hans død. Skæbnesymfonien gemmer sig også i den rytmiske lyd fra de tog, som passerer udenfor Basts kælderlejlighed.

Medens Margaret søger at frelse Wilcox fra sig selv, driver Helen en mere legitim mission på den ludfattige Bast. 'Den dybeste afgrund' skriver Forster i romanen 'er ikke manglen på kærlighed, men manglen på mønt'. Bast får dog lidt af begge dele, for Helen bliver gravid. Forster forlader dem på et hotel, før der sker noget – det kan skyldes Forster modvilje mod at skildre, hvad han ikke personligt kendte til. Det kan også være hans stilistiske virkemiddel med at springe det væsentlige over; Adela i Marabar-hulerne, bortførelsen af Ginos barn, Clives forandring i Grækenland. Den ubeskrevne kønsakt i 'Howards End' blev hængt ud af Katherine Mansfield, som skrev: 'Man bliver aldrig klar over, om Helen bliver gravid med Leonard Bast eller med den fordømte paraply. Alt taget i betragtning, så var det nok med paraplyen'.

For at undgå misforståelser går filmen lidt længere end bogen og lægger desuden scenen i en robåd. Bast er udmattet (han har ikke spist siden

ham mistede det job, Wilcox rådede ham til at tage) og Helen hjælper ham med at ro. Se – det er symbolik uden skarpe kanter: på billedplanet har Helen anbragt sig 'i samme båd' som sin ulykkelige protegé, på realplanet kommer de uvægerligt i en intim situation, som fører til noget, der kan retfærdiggøre graviditet.

Det er et grundtræk hos Merchant & Ivory, at filmene er blidere mod mange af personerne end forfatteren var det. Man får således det indtryk fra bogen, at Forster foragter Jacky (Basts kone). Hun er, hvad Forster selv i 'Aspects of the Novel' betegner en 'flad figur' som kun indeholder een hensigt, nemlig uretmæssigt at holde på Bast. Ivory har pustet hende op, og i filmen er Bast ikke bare hendes sociale redningsplanke, hun elsker ham virkelig. Hun kan ikke akkomodere de kulturelle behov, som Bast får dækket hos Schlegel-søstrene, hun kan kun vise ham sin kærlighed ved at gå i seng med ham. Forsters Jacky fremstår som en udbrændt nymfoman og hun bliver til sidst en løs ende i bogen. Filmen har med minimale tekstændringer ladet hende udvikle sig fra hjerteskærende ynk til tragedie, og det er flot.

E. M. Forsters litterære forsyndelser

E. M. Forster var ikke nogen dårlig eller middelmådig forfatter – han var vanvittigt morsom, når han prøvede at være det, og man støder tit på uforglemmelige formuleringer – men han havde begrænsninger, som ses tydligere end hos andre i samme klasse. Derfor kan det provokere, når Forster i 'Aspects of the Novel' kritiserer Henry James' romanunivers for altid at bestå af de samme typer, og det til trods for, at intet persongalleri nogensinde har mindet mere om et provinsteater-ensemble end Forsters eget. For det første er der det symptomatiske fravær af fædre og ægtemænd: I 'Where Angels Fear to Tread' har Philip og Harriet ingen far, Lilia er enke og Miss Abbott bliver aldrig gift. I 'Room with a View' har hverken Honeychurcherne eller Vyserne noget mandligt familieoverhoved, i 'Howards End' har Schlegelpigerne ingen far, og Mr. Wilcox træder først ind i handlingen, da han bliver aktuel som Margarets frier. Hverken Maurice eller Clive har nogen far, og i 'Passage to India' har Mrs. Moore mistet hele to ægtemænd. I denne romans sidste kapitler bliver Fielding dog gift, men han virker noget adspredt i ægteskabet.

Så er der de verdensfjerne unge mænd: Philip i 'Where Angels Fear to Tread', Freddy i 'Room with a View', Tibby i 'Howards End'. Maurice undgår denne skæbne i kraft af sin seksuelle vækkelse, og heri ligger nok forklaringen på denne type 'tilskuere til livet' – de er billeder på Forster selv. Endelig er der så den sværm af kønsforskrækkede, giftefærdige unge piger, som også i betydelig grad afspejler forfatterens egen person.

Forster fulgte et af sine forbilleder, Jane Austen, i sjældent at beskrive noget, han ikke havde førstehåndskendskab til, og det er da også omstændigheder fra hans privatliv, der er slået ned i forfatterskabet: at han selv voksede op uden en far, at han modtog en streng, viktoriansk opdragelse, og at han ikke havde nogen seksuel erfaring før han var 37 (i 1916, da han allerede havde skrevet fem af romanerne).

Forster havde et godt øje for psykologiske portrætter, og de personer, som lykkedes for ham (flertallet) er levende og realistiske. Desværre var Forster ikke tilfreds med at være realistisk, han ville også være symbolsk. 'Det er fristende – *ikke* at være mystisk', siger Miss Abbott i debutromanen, men Forster selv var ikke sådan at friste. Hans bøger rummer derfor en række profetiske gamle mennesker som Mr. Emerson i 'Room with a View', Mrs. Avery i 'Howards End' (synskheden er dæmpet til acceptabelt niveau i filmen) og både Godbole og Mrs. Moore i 'Passage to India'. Maurices bedstefar udslynger også noget tågesnak i bogen (men forekommer slet ikke i filmen). Man læser Forster med en generende mistanke om, at disse personer skal opfattes som uudgrundeligt viise, men de virker ikke rigtig kloge.

Generelt for Forster gjaldt det, at han ikke agtede reglen: *'Kill your darlings'*. Med *'darling'* skal her forstås et emne, et indslag eller et stilistisk virkemiddel, som forfatteren selv er tilfreds med, men som passer dårligt ind i værkets struktur eller karakteristikken af personerne. Forsters *darlings* er mange, og han lod dem leve.

En samtidig forfatter som Kipling masakrerede sine *'darlings'* – han var berømt for det. Det er tankevækkende, at Kipling, som var en bedre stilist og langt mere produktiv end Forster, er så dårligt repræsenteret på film – Flemings *Captains Courageous* fra 1937, Disneys *Jungle Book* fra 1967 og Hustons *The Man who would be King* fra 1975 er vist de eneste nævneværdige, og alle disse film har *ændret gennemgribende* på forlægget.

Forsters litterære begrænsninger er slet ikke til at få øje på i Ivorys film. Hvis den loyale Sturridge havde forestået alle filmene egenhændigt, ville de utvivlsomt have råbt til himlen, men selv indenfor de tre Ivory-film er variationerne og nuanceringerne så meget bedre end Forsters egne, at man sagtens kan se filmene uden at mistænke, at det er den samme forfatter.

Nu er en filmatisering jo ikke en konkurrent til sit litterære forlæg. En gammel Hollywood-vits fortæller om en ged, der netop har spist en rulle film – blikdåse, spole og det hele – og siger: 'Jeg syntes bedre om bogen'. Geden bruger naturligvis et falsk vurderingsgrundlag.

De senere års Forster-filmatiseringer er derimod et godt grundlag for en diskussion om 'bog til film', netop fordi de på afgørende punkter gør de traditionelle fordomme om filmatiseringer til skamme. De er skabt af samvittighedsfulde filmfolk, som holder forfatterens idé for øje og investerer deres eget geni i at oversætte den til et nyt medium. I de heldigste tilfælde er det gjort så godt, at det slet ikke ligner en oversættelse. Forsters romaner skal faktisk nærlæses, før ændringerne træder frem, og så ses det tydeligt, at ændringerne er foretaget med velberåd hu og kommer Forster til hjælp.

Howards End (...) UK. I: James Ivory. M: Ruth Prawer Jhabvala. Mu: Richard Robbins. P-design: Luciana Arrighi. Medv.: Anthony Hopkins, Vanessa Redgrave, Helena Bonham Carter, Emma Thomson, James Wilby, Samuel West, Jemma Redgrave, Prunjella Scales.

Produktion på Nordisk Film

Nordisk Films Fond fusionerede i juni med Egmont Fonden. Kort forinden havde Carl Nørrested dette interview med Filminstituttets nuværende chef Bo Christensen om hans mange år som producer på Nordisk Film, om Filminstituttet og branchen. Her samles tråde og berettes historie om noget der måske nu er endegyldig fortid.

af Carl Nørrested

CN: Din første kontakt med film?

BC: Det var som drengeskuespiller i en rejsefilm af Arne Falk Rønne *Æventyrfærden til Monte Cristo* i 1952. Den hørte med i den type kulturfilm man dengang måtte køre om søndagen i kirketiden, inden kl 16. Det var efter krigen, hvor det store turistboom ikke havde sat ind endnu. De rejsefilm var i nogle år ret store tilløbsstykker. Arne Falk Rønne følte at man måtte lægge noget handling ind i disse. Så opfandt han det omtalte projekt, vel vidende at alle fik associationer til Dumas' 'Greven af Monte Cristo'. Nede i Middelhavet udfor den italienske kyst, syd for Elba, ligger der faktisk en lille klippeø der hedder Monte Cristo. Falk Rønne ville lave en film om en opdagelsesrejse på denne ø, på jagt efter greven af Monte Cristo. Af mange og uransagelige grunde, som jeg ikke skal trætte dig med, så blev jeg udvalgt til drengen der tager på opdagelsesfærd til denne ø. Det blev besluttet fire dage før rejsen skulle ske og det var på et tidspunkt hvor man stadig skulle have et visum for at rejse gennem Tyskland...Jeg havde ikke engang et pas og skulle tages ud af skolen i tre uger. Filmen blev optaget på 16mm omvendekopi - som det dengang var almindeligt for rejsefilm. Den fik premiere i Nygade Teatret og jeg var ude med Falk Rønne som foredragsholder. Der måtte nemlig ikke være optisk eller magnetisk lyd på kulturelle rejsefilm.

Jeg havde gået rundt på produktionsfirmaet Minerva Film mens *Æventyrfærden* blev lavet og fik alle fraklippene, som jeg lavede min egen lille film ud af. Udover Torben Madsen som var direktør for Minerva Film, sad der nogle reklamefilmfolk som havde været involverede i sponsoreringen af *Æventyrfærden.* En af disse reklamefolk, Peter Frigast, fik lavet reklamefilm ude på Nordisk Film. I de følgende år kom jeg derude og havde bl.a. småroller i Frigasts reklamefilm.

I mellemtiden gik jeg så videre i skolen og fik så langt om længe taget en studentereksamen og begyndte efter mine forældres gode råd at læse til tandlæge. Det varede kun et halvt år. Jeg havde fået snuset for meget til filmbranchen og var godt læsetræt. Jeg fik lov til at skrive nogle manuskripter til reklamefilm. Erik Dibbern fra Gutenberghus var netop blevet ansat af Nordisk Film til at lave reklamefilm. Jeg blev indkaldt til møde - og fra den ene dag til den anden startede jeg som assistent på Nordisk Reklamefilm l. januar 1957. Reklamefilm var dengang lagt under en organisation som hed Nordisk Film Junior, som udover reklamefilm også producerede en række dokumentarfilm, virksomhedsportrætter m.m.

Nordisk Film Junior

CN: Baggrunden for Nordisk Film Junior?

BC: Ove Sevel og Erik Balling startede samme dag i 1946 på Nordisk Film - Sevel som fotografassistent og Balling som instruktørassistent. I slutningen af 40'erne fik Sevel den idé at starte en kortfilmafdeling under Nordisk Films Kompagni. Det havde oprindelig kontor ude i Frihavnen knyttet til Nordisk Films Laboratorium. Sevel var bonkammerat med alle de danske kortfilmfolk Theodor Christensen, Nicolai Lichtenberg, Henning Carlsen og Knud

Leif Thomsen. Firmaets største succes var nok de såkaldte Husmoderfilm - et begreb opfundet af Sevel. Det var sponsorerede film af en 15-20 minutters varighed. Man havde organiseret det således at disse film blev samlet på en forevisningsrække over hele landet for husmoderforeningerne i biograferne om formiddagen. Produktionen bestod af 4-5 film to gange om året i blokke, der samlet udgjorde længden på en spillefilm. Det var simpelthen små handlingsfilm og alle instruktører tilknyttet Nordisk Film Junior lavede Husmoderfilm i perioden 1954-57. Jeg deltog i produktionen af flere af disse i nært samarbejde med bl.a. Henning Carlsen.

I 1957 fik Sevel den idé, at Junior skulle forsøge sig med børnefilm i spillefilmslængde. Jeg blev ansat som produktionsassistent på *Andre folks børn,* som blev Lichtenbergs eneste spillefilm. Den havde vi store kvaler med, ikke under optagelserne, men under klipningen. Jeg tror vi klippede et halvt år på den film, selv Erik Balling var involveret. Tapeteknikken var rimelig ny endnu, men den var blevet indført før jeg blev ansat på Nordisk. Indtil da havde man siddet og klippet i lydnegativet. Da vi havde siddet og klippet et halvt års tid, var der afsat for kort tid til mixningen. En ung assistent var blevet hyret til at gennemgå vores tapesplejsninger som viste sig ikke at være holdbare. Da vi så skulle mixe var alle lydklip pludselig blevet markeret med et blop. Det viste sig at assistenten havde brugt en magnetiseret saks til efterkontrollen. Det var en af de mange kvaler den film vakte, men det var faktisk en god og grundig måde at lære sit håndværk på.

Så var jeg soldat i ca. 16 måneder og kom tilbage ca. 1960/61. Jeg fik sågar orlov fra firmaet og oppebar i mindre udstrækning løn i min soldatertid.

Det var på det tidspunkt man splittede Nordisk Film Junior op i tre sektioner: En tegnefilmsektion som var ledet af Ib Steinaa (der også havde lavet musen Hannibald til *Andre folks børn*), en kortfilm- /dokumentarfilmsektion som Tore Ammundsen var chef for - senere overtaget af Theodor Christensens kone Tove Hebo og så endelig en reklamefilmafdeling med Erik Dibbern som chef.

Efter militæret blev jeg produktionsleder på reklamefilmafdelingen. Det var på et tidspunkt, hvor der var godt gang i reklamefilmene og det gjaldt også reklamer for udlandet. Vi havde en hel del tyske kunder, Shell i England m.fl.. Nogle af de første personer der blev ansat af mig til den ekspanderende sektor var Per Holst og Jesper Jargill.

CN: Hvordan var Nordisk Film knyttet til moderselskabet?

BC: Alle selskaber udnyttede studiefaciliteter fælles, men Nordisk Film Junior havde hen ad vejen haft sit eget apparatur. Da jeg blev ansat, havde Nordisk Junior f.eks. sin egen fotografafdeling, hvor Henning Kristiansen sad sammen med Erik Willumsen med Claus Loof som assistent. Ib Steinaa havde selvfølgelig sine egne trickborde, som også blev benyttet flittigt i reklamefilmene (f.eks. de kendte Star-reklamer). I løbet af 60erne gik de enkelte selskaber fra egne faciliteter til lejede hos moderselskabet - og i løbet af 70erne døde de enkelte selskaber ud. Det skete omkring Nordisk Films Kompagnis gamle chef Holger Brøndums død i 1970, hvor Ove Sevel, der havde siddet på Nordisk Junior, overtog koncernchefstillingen.

Fra da af døde dette hans barn mere og mere ud og Nordisk Film tog sig efterhånden kun af spillefilm- og TV-produktioner. Filmselskaberne fungerede egentlig som lukkede enklaver. Det var kun i yderste nød man talte sammen, hvis man f.eks. var så uheldig at have sammenfaldende skuespillere. I gamle dage var det sådan, at hvis Nordisk havde fiasko på en film, så blev flaget hejst ude hos Peer Guldbrandsen i Risby og der blev givet snaps. Sådan var holdningen. Den har det været meget svært at bryde om på. Nordisk Film forblev således en lukket enhed. De andre studier forsvandt efterhånden og blev til sidst reduceret til at være Det danske Filmstudie. Nordisk Film og Det danske Filmstudie har stort set været bemandet af to forskellige grupper. Det er først nu der er et nødvendigt opbrud i det.

Nordisk Films Kompagni

CN: Hvordan kom du over i moderselskabet?

BC: I begyndelsen af 60erne begyndte Nordisk Film at hjælpe Palladium bl.a. ved at udlåne John Hilbard, der var produktionschef på Nordisk Film. En overgang var han begge steder sammen med sin assistent Carl Rald. Hilbard overgik til Palladium og så holdt det samarbejde op. Carl Rald blev derefter produktionschef på Nordisk Film. Så tog fanden ved ham og han fandt sig en amerikansk dame, han tog til Amerika med. Da Rald derfor sagde op, blev jeg hentet fra Nordisk Reklameflm og blev produktionschef på Nordisk Film fra l. januar 1964. Der startede så først - udover intermezzoet med *Andre folks børn* - mit daglige virke med spillefilm.

Jeg startede brat med at blive kastet ud i slutfasen af Gabriel Axels *Paradis retur,* derpå igang med Ballings *Døden kommer til middag,* og lige i halen på den *Sommer i Tyrol* nede i Østrig. Og så sluttede vi 1964 med en coproduktion med tyskerne og franskmændene der hed *Halløj i himmelsengen.* Jeg var produktionsleder på de tre sidstnævnte produktioner, alle instrueret af Balling.

CN: Hvad forstod man ved en produktionsleder i 1964?

BC: Vi var ikke så mange på et hold. Jeg startede med at lave et udtræk og en produktionsplan og udfra det et budget. Jeg var tillige budgetansvarlig sammen med Balling. De første år lavede vi budgetterne i fællesskab, han var jo trods alt den der havde erfaringerne. Så tog jeg mig af hele det praktiske forløb. Produktionsassistenter var et helt ukendt begreb. Jeg skulle få det til at fungere i praksis - skrive dagsprogrammer, sørge for statister, skrive kontrakter, indgå alle aftaler - ja, hele balladen, også når vi var ude og rejse. Produktionslederjobbet omfattede altså hele den praktiske/økonomiske fase omkring den enkelte film i en stor pærevælling. Det var mere end et full time job. Til gengæld havde jeg ingen indflydelse på hvilke projekter der blev lavet. Det blev udelukkende bestemt af Balling. Når han havde en idé til at lave en film, fik han som oftest denne idé gennemført. Beslutningerne blev taget via interne overvejelser mellem ham og Olaf Dalsgaard-Olsen, som på det tidspunkt var chef for Nordisk Films distribution, men Holger Brøndum havde den endelige besluttende magt. Det var til dem Balling skulle "sælge" sine idéer. Balling var det du idag ville kalde producer-director. Vi andre var i højere grad praktikerne, der skulle få det til at fungere. Det var utroligt lærerigt, fordi du kom ned i alle detaljer. Det har gavnet mig utroligt omkring de senere ret store produktionshold. Jeg har

altid kunnet gå ind i en diskussion med de forskellige faggrupper i stedet for at skulle stå og sige 'nå'. Det var fordele den form for 'mesterlære' gav. I dag bliver du meget hurtigt specialiseret på et filmhold, så du hverken kan overskue eller gribe ind i alle hjørner af produktionen.

I 60'erne trængte mere locationprægede film frem. Jeg skal da indrømme at nye produktionsformer havde meget svært ved at trænge igennem på Nordisk. *Paradis retur* var da ikke upåvirket af den nye bølge i Frankrig. Vi vurderede naturligvis efter filmens kommercielle gennemslagskraft, men løb da også risikoer. Vi havde jo nogle karuseller at tjene penge på - såsom Frede og Olsen-Banden. Deres succes betød f.eks. at Palle Kjærulff-Schmidt kom til at lave film for os i en periode, hvor vi helt undgik at søge statsstøtte. I støtteperioden indgik vi undertiden i produktioner der var så store at de trods støtte, alligevel kunne give firmaet tab, som f.eks. jubilæumsproduktionen *Jeppe på Bjerget*. Med konsulenterne har vi af og til været i det konkrete dilemma, at vi fra Nordisk Film faktisk ikke har troet meget på projektet, men kastet os ud i det, fordi vi havde faciliteterne ledige. Men selvfølgelig - Nordisk Film har aldrig begivet sig ud i noget der minder om Jørgen Leths eller Jytte Rex' produktioner.

TV-enterpriser

Indtil 1970 lavede vi udelukkende spillefilm. I 1969-70 skete det første gennembrud til TV. *Huset på Christianshavn* var den første egentlige entrepriseproduktion (1970-77) der blev lavet udenfor DR. Det førte en masse med sig, da TV godt kunne se, at det betalte sig at lægge produktionerne ud. Igennem 70erne lå det fast, at vi producerede *Olsen-Banden* (fra 1968-79) om sommeren og *Huset på Christianshavn* om vinteren, eller andre TV-entrepriser. Hele idéen var jo at holde liv i en fast personalestab året rundt, noget Nordisk Film var det eneste af de gamle studier der formåede. Hvis vi ikke havde fået TV-entrepriserne havde vi ikke kunnet holde live i staben og det er faktisk en hel del af de mennesker der præger dansk filmproduktion idag, der har trådt deres barnesko hos os i netop den omstillingeperiode.

CN: Hvordan blev man rekrutteret under 'mesterlæren'?

BC:Det var næsten hver dag, at nye ønskede at komme ind. Der var den 'luft' i systemet til at trække en række unge mennesker ind. Jeg kom meget hurtigt i den situation, hvor jeg selv skulle være med til at bedømme dem. Jeg vidste, at når der var gået tre måneder, var de enten løbet skrigende bort, eller også blev de der for stedse. Det var et hårdt liv. Vi havde ingen arbejdstidsregler. Jeg har oplevet at gå hjem og sove et par timer og derpå op og filme i lange perioder. Med Olsen-Banden startede vi ofte optagelserne kl. tre om morgenen, fordi vi gerne ville have fred til optagelserne on location og skød så i studiet bagefter. Lønningerne var små. Som assistent fik jeg selv i 1957 75 kr. om måneden: Men det var jo simpelthen det der gav 'luft' til at tage alle de mange unge mennesker ind.

Samarbejdet med Balling

CN: Hvordan udviklede samarbejdet sig mellem dig og Baling?

BC: Som årene gik og jeg fik mere og mere erfaring, besluttede man i 1974 at dele Nordisk Film op i to sektorer: Et Nordisk Film som var den finansielle producent og så det man kaldte Nordisk Films Studier, som var entrepenøren i butikken og den blev jeg direktør for. Balling sad stadig som producer-director og bestemte hvilke film han selv ville lave. Studie-funktionen betjente udover Nordisk Films egne produktioner andre kunder på udlejningsbasis. Det var i den periode jeg begyndte at interessere mig for co-produktioner primært på et skandinavisk plan. Jeg havde ansvaret for at studiet som et selvstændigt aktieselskab løb rundt. Men det har nu aldrig været lukrativt at drive studier. Det giver nemlig plus, minus, nul, hvis det kører godt. Jeg kunne blande mig i projekterne, måske ikke så meget i Ballings, men han var meget lydhør for forslag. Jeg vil dog aldrig påstå, at jeg kom i et direkte producer-forhold til Balling. Jeg tog mig især af Knud Leif Thomsen, Henning Carlsen, Palle Kjærulff-Schmidt m.fl.. Der arbejdede jeg i højere grad med på den kreative side af produktionerne.'

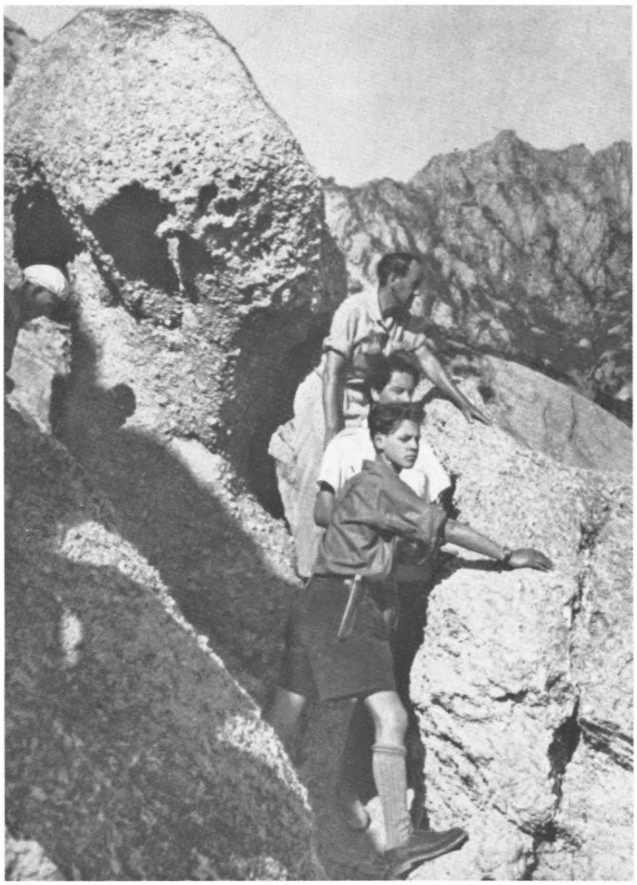
Nordiske co-produktioner

På nordisk plan opstod Henning Carlsens *Sult* (1966), *Mennesker mødes* (1967) samt *Klabautermanden* og Tom Hedegaards *Skal vi lege skjul?* (1970). Fejlen ved de fleste af disse nordiske co-produktioner var, at de grundet deres indhold ofte ikke var fødte co-produktioner, men blev tvunget til at blive det - en urimelig tvang både på skuespiller- og teknikerside. Tag nu f.eks. *Klabautermanden*. Der var ingen rimelighed i, at den skulle være en kombineret skandinavisk film, men det var simpelthen blevet en konvention på Henning Carlsens film efter *Sults* succes. *Klabautermanden* lykkedes ikke og indspillede intet i forhold til hvad den havde kostet. Efter *Klabautermanden* holdt vi lav profil med skandinaviske co-produktioner.

Balling havde tidligere produceret Anders Bodelsens *Hændeligt uheld* (1970) på engelsk. Det var ikke en co-produktion og det var den store fejl ved den. Man lavede en dansk financieret international produktion med engelske skuespillere, der talte engelsk i filmen, uden at man havde sikret sig en udenlandsk distributør. Grunden til dette var, at Balling ikke ville have udenlandske producenter til at blande sig i forløbet. Men uden udenlandsk distributør, stod man uden et distributionsforskud og dermed uden firmaer i udlandet, der var villige til at yde filmen en ordentlig promovering. Man indgik en distrubutionsaftale med Rank i England, som dybest set ikke havde penge i klemme og derfor ikke interesserede sig for filmens skæbne. Den røg ud på et par biografer i sommermånederne, hvor den døde i løbet af en uge.

Det var i samme periode, hvor vi havde store tab på *Klabautermanden* samt et par af Palle Kjærulff-Schmidts film, så jeg kan roligt sige, at Nordisk Film var temmelig hårdt presset i 1971. Det var simpelthen *Huset på Christianshavn* der gav os overlevelsesmuligheder. Vi følte os meget alene på det tidspunkt. Olsen-Banden var i sin oprindelse ikke store succeser. Det var først med nr. tre at der gik rigtigt hul på bylden - den der hed *Olsen-Banden i Jylland* (1971).

Oven på de dårlige erfaringer med co-produktioner kastede vi os nu over det sikre. Det satte Nordisk i stand til den tiltrængte ombygning af Palads Teatret, samt fusioneringen af de to filmlaboratorier Ankerstjerne og Nordisk Films Teknik, som var ved at køre hinanden ned, idet der i realiteten ikke var filmproduktion til to laboratorier der var ved at drukne i dobbeltinvesteringer.



I forgrunden den unge Bo Christensen i filmen Æventyrfærden til Monte Cristo (1952).

Succeserne hvilede helt og holdent på Balling i de år. Det var faktisk en enorm belastning for ham, idet han mindst skulle præstere en succesfilm pr. år. Fra 1981 valgte Balling derfor ikke at være instruktør mere og sluttede af med *Matador* og *Midt om natten.*

Nordisk Film og Filminstituttet

CN: Hvordan forholdt Nordisk Film sig til den rådende kulturpolitik i de år?

BC: Indtil 1981 benyttede Nordisk Film sig ikke af penge fra Filminstituttet. Den første film Nordisk Film lavede som blev statsstøttet var Kaspar Rostrups *Jeppe på Bjerget.* Den var vores 75 års jubilæumsfilm. Den blev støttet af Erik Crone der var konsulent på det tidspunkt. Olsen-Banden-epoken var slut og så lavede Balling sin eneste statsstøttede film *Midt om natten.* Derefter blev der heller ikke på Nordisk Film lavet spillefilm uden statsstøtte. Vi kom ind i en hel anden - skal vi kalde det kreativ dialog - mellem Instituttets konsulenter og de instruktører vi bragte på bane med større eller mindre held. Det offentlige støttesystem og konsulentordningen havde jeg faktisk ikke haft berøring med før 1981. Holdningen til statsstøtten var for så vidt positiv fra Nordisk Films side, mens der var en vis skepsis overfor Filmskolen.

Jeg finder det stadigvæk forkert, at Skolen befinder sig her i Filmhuset og ikke er knyttet direkte til et fungerende filmstudie. Det er vigtigere hver dag at være i en kantine hvor du er omgivet af mennesker, der er i rigtig produktion. Desuden er det allervigtigste for at gøre sig gældende, at man selv motiveres til at gøre en stor selvstændig indsats. I det herskende miljø får hverken branchen eller filmskoleeleverne hinanden 'under huden'. Filmskoleeleverne havde desuden, det gjaldt i alle tilfælde de første elever, en tendens til at demonstrere, at nu vidste de alt om at lave film. Det medførte faktisk at flere elever brød sammen i det effektive produktionssystem. Nu er det mit indtryk at eleverne møder op med betydelig større 'ydmyghed'.

Balling var faktisk på et meget tidligt tidspunkt villig til at inddrage Filmskole-elever som voluntører i sommerferieperioden, der opstod endog gensidig sympati og tillid.

TV-forsøgsordninger

CN: Hvad karakteriserede 80'erne på Nordisk Films Kompagni?

BC:Fra 1984 blev der lukket op for den såkaldte TV-prøveordning med mulighed for kombineret udsendelse samt produktion i en periode på et halvandet år. Nordisk Film oprettede dertil et nyt selskab, Weekend TV, som oprindelig havde investorer bestående af Nordisk Film og de større dagblade Berlingske Tidende, Børsen samt Gutenberghus- og Aller-gruppen. Idéen var, at man ville bevise, at denne type TV-produktion kunne nå seerne og på længere sigt blive reklamefinansieret. Man håbede via forsøgsordningen at kunne gå lige over i en koncession og dermed blive en permanent TV-station i forbindelse med den nye TV 2-ordning. Det kostede en masse penge - ca. 60 millioner.

Efterhånden som tiden gik og det ikke lykkedes at overbevise politikerne om, at dette var modellen for TV 2, begyndte investorerne at falde fra. Til sidst var der kun Nordisk Film og Gutenberghus tilbage, hvorpå Weekend TV ophørte. Det medførte nogle gigantiske ændringer på studiet i Valby. Det krævede stor studiekapacitet at sende TV på tre af ugens dage. Vi fik mange nye mennesker ansat. Spillefilmen fik til gengæld mærkbart trangere kår. Man havde faktisk næsten satset alt på at blive en koncessioneret TV-station.

Da TV-forsøgene startede stod jeg som direktør af Nordisk Films Studier. Hans Morten Rubin var direktør for Weekend TV. Da man så lukkede for Weekend TV, besluttede man at beholde så mange som muligt af de centrale personer, som havde været med til at producere TV. Det drejede sig om ca. 50 personer og omkring dem oprettede man et helt nyt selskab, Nordisk Film Broadcast, med Peter Herforth som direktør. Sideløbende med det oprettede man et reklamefilmselskab som man kaldte Nordisk Film Commercial, hvor Hans Peter Linde blev direktør. Paraplyen for disse selskaber kaldte man Nordisk Film og TV, som med Hans Morten Rubin som direktør er et moderselskab for de øvrige selskaber. Jeg fortsatte som direktør for Nordisk Films Studier, der dog blev omdøbt til Nordisk Film Production. Det er stort set den struktur der idag (juni 1992) findes i Valby.

I de par år man så ventede på TV 2 prøvede man at få lagt nogle opgaver ud til dem der havde været beskæftiget med Weekend TV. Det bragte spillefilmene mere tilbage i billedet, idet man her kunne beskæftige nogle af de ledige medarbejdere fra Broadcast. Da endelig TV 2 blev oprettet var det egentlig meget naturligt at størstedelen af deres opgaver i rammeaftalen blev anbragt hos Nordisk Film. Man skulle udfylde ca. 200 timer med

den ekspertise, man havde indhøstet med erfaringerne fra Weekend TV. Da man fik den store produktionemængde for TV 2 blev faciliteterne nu atter udnyttet i højere grad til TV end til spillefilm. Det er stort set Nordisk Films situation idag: De største scener i Valby bliver næsten udelukkende brugt til TV-produktioner. I sommerperioden kan de i korte perioder fungere som spillefilmstudier. Men spillefilmproduktionen på Nordisk Film foregår næsten udelukkende på Risby Studierne som Nordisk Film købte i foråret 82.

Lysten til at lave spillefilm på Nordisk Film er til stede, men faciliteterne er begrænsede. Det har jo bl.a. resulteret i diskussionen, der foregår omkring Det Danske Filmstudie, hvor et mål har været at få oprettet et fællesejet selskab for filmbranchen. Nordisk Film kunne dermed få adgang til faciliteter, som idag ikke bliver udnyttet optimalt. For ca. et halvandet års tid siden forlod jeg selv Nordisk Film. Tilbage derude er Henning Bahs som repræsentanten for den solide gamle produktionsform og har virket i dansk film i over 40 år.

CN: Hvor finder man pengene til en eventuel fremtidig dansk spillefilmproduktion?

BC: Vi har idag ca. 80 millioner kr. til at støtte dansk spillefilmproduktion med. Inklusiv fifty/fifty-filmene kan vi idag regne med en årsproduktion på 12 til 14 spillefilm. Det er m.h.t. kapacitet, faciliteter og ikke mindst teknikere absolut i underkanten, set med mine øjne. Samtidig har de film vi producerer en tendens til at falde lige oven i hinanden produktionsmæssigt.

Der er ingen tvivl om at dansk film har brug for at få tilført et beløb så vi nærmede os et par hundrede millioner kr. D.v.s. en produktionskapacitet på ca. 20 spillefilm årligt, der ville kunne beskæftige den forhåndenværende talentmasse. Ind imellem ville man også have mulighed for at producere de rigtigt store film. Der er jo trods alt langt imellem at vi begiver os i kast med produktioner af størrelsesordenen 20-25 millioner kr. - som f.eks. *Pelle Erobreren* og *Drengene fra Sct. Petri.*

De penge kommer nok ikke automatisk via Finansloven. Det er der desværre ikke politisk stemning for i øjeblikket. De to TV-stationer skal til gengæld langt mere ind i billedet finansieringsmæssigt i forhold til spillefilm. De har både et kulturelt ansvar og en kulturel forpligtelse. TV 2 kan ikke kun kompensere ved at vise gamle danske film. De store penge der kommer ind på den måde, kommer ikke altid de nye produktioner til gode. Det er kun de store producenter der reinvesterer - såsom Nordisk, Metronome og Egmont og kun Nordisk har rigtigt mange af de gamle film.

Den gamle co-produktionsordning fungerede. Den indbragte 10-12 millioner kr. på årsbasis, hvilket for så vidt er småpenge. Idag anvender DR højest fire millioner kr. til filmproduktion. Dette gør TV på rent forretningsmæssige vilkår, d.v.s. at de primært indgår i film fra fifty/fifty-ordningen med privatkapital. DR går altså aktivt ind i de i forvejen forventede populære film. Man må hurtigst muligt finde en facon, hvor de to TV-stationer reelt lever op til deres forpligtelser. Det bedste produkt i TV er jo stadig - og forbliver - spillefilm. Entrepriserne holdt vitterligt liv i dansk film i en periode og det er helt urimeligt, at DR skar den pulje væk. DR kan ikke tillade sig engang imellem at lukke op for en varm hane og så vilkårligt lukke den igen efter forgodtbefindende. Der må sørges for en vis kontinuitet og den forpligtelse har DR ikke levet op til i de senere år - og TV 2 har slet ikke indfriet den. Summerne har fra DRs side svinget mellem 20 og 50 millioner kr., som helst skal anvendes på større fiktionsting.

Selv om TV efter min mening er løbet fra deres ansvar, har vi faktisk indledt forhandlinger med begge TV-stationer om at finde en tilfredsstillende økonomisk ramme for flere danske spillefilm. Vores mål er 100 millioner kr., selv om det nok er urealistisk at TV 2 og DR hver skulle ryste op med 50 millioner. Man kunne forestille sig at en del penge kunne komme ind i form af blankbåndsafgifter, som man direkte investerede i dansk spillefilmproduktion. Politisk er der formodentlig ikke stemning for forøgede licenser i TV. Vi ser også på en eventuel mulighed ved at satse på afgifter ved visning af reklamefilm.

De udenlandske fonde

BC: Der er mange finansieringsmodeller for spillefilm på europæisk plan. På Nordisk plan har vi en Nordisk Film- og TV-fond. Alle de ordninger er i sig selv udmærkede, men de kan ikke erstatte de manglende penge i dansk film. Vi kan jo ikke lave enhver produktion i dette land som en co-produktion. Meningen må være, at vi først og fremmest laver danske film og at vi så ind imellem laver co-produktioner over den nordiske eller de europæiske støtteordninger. Vi må med egne penge lave en rimelig stor portion danske film og derudover overveje, hvilke sammenhænge det er naturligt at fremstille film som co-produktioner. I de situationer skal vi ud og hente pengene, og det har vi faktisk også været dygtige til. Indenfor Nordisk Film- og TV-fond ligger Sverige og Danmark flot i spidsen m.h.t. projekter. EURimage har bidraget med ca. 17-2o millioner med egenindsats på 2 til 2.5 millioner. Man kan derfor sige, at vi ikke har siddet med hænderne i skødet. Vi skal blot ikke basere vores egenproduktion på de internationale fonde. Det giver udanske film. Det er faktisk de film der har været mest danske, der har gjort sig bedst i udlandet. Det er ikke co-produktioner der gør vores film internationale.

CN: Føler du der er velvilje hos de danske politikere overfor problemet omkring dansk film?

BC: Det er bestemt ikke alle politikerne der fatter det. Der er jo også en stor del af dem der i det hele taget er modstandere af kunststøtte.

Jeg er selv repræsenteret i en del af de udenlandske medieorganisationer. Alle er enige om at man ikke skal fremelske en stor europæisk kulturbudding. Hvert land skal bibeholde og skildre sin egen kulturelle identitet og det er det vi på europæisk plan skal fremme. Vi skal sørge for at vi lærer hinandens kultur og særpræg at kende. Det store problem idag er jo at få film over grænserne. Det er distributionen der er hovedproblemet.

Politikerne skal sørge for at vi opretholder en dansk produktion. Dem skal både støttes således, at vi får den lavet og får den spredt. Vi får aldrig en europæisk produktion der minder om Amerikas. Det er der ingen idé i at fremme. Vi har til gengæld det problem at amerikanerne sidder på 80% af det europæiske marked. De sidder endnu ikke på hele vores produktions- og distributionsnet, men de er godt på vej og det SKAL vi undgå!

Lille budget – stor profit

Ved Bergamo Film Meeting var emnet for andet år i træk: Roger Corman! Det etablerede film-miljø opfatter ham oftest som en kyndig b-filminstruktør og pengemaskine. Andre – deriblandt den italienske presse – opfatter ham som den inkarnerede auteur, Hollywoods frelsende engel.

af Kim Foss

I perioden 5. til 12. juli 1992 løb den tiende version af Bergamo Film Meeting af stabelen i den pittoreske by nord for Milano. Festivalen gør sig, udover en diminutiv konkurrencesektion af stærkt varierende kvalitet, bemærket ved sine stort anlagte retrospektive kavalkader, hvor man i årenes løb har beskæftiget sig med alt fra de klassiske museumsemner såsom Ealing-studierne, Powell & Pressburger og James Ivory over nyere instruktører som Aki Kaurismäki til de mere specielle fænomener som Edgar G. Ulmer og i år, for andet år i træk: Roger Corman.

Sidste år fokuserede man på *instruktøren* Roger Corman, mens dette år var helliget *producenten* Roger Corman, to størrelser der ikke altid er lige nemme at skille fra hinanden. Roger Corman er en ambivalent størrelse. Det etablerede filmmiljø opfatter ham oftest som en kyndig b-filminstruktør og pengemaskine af kuriøs karakter, mens andre (deriblandt den italienske filmpresse) opfatter ham som den inkarnerede auteur og opkaster ham, i stil med de franske nouvelle vague-instruktørers tilbedelse af noir-filmen, opkaster ham til noget nær Hollywoods frelsende engel. Sandheden ligger nok et sted midt imellem, Cormans foretrukne arbejdsfelt synes at være grå-

T.v. og nedenfor: The Cry Baby Killer (1958) – produceret af Corman. Medv. bl.a. Jack Nicholson, Carolyn Mitchell og Harry Lauter.

zonen imellem den rene spekulation (på amerikansk 'exploitation-film') og den kritiske og politiske forholden sig til tingene.

Festivalen benyttede også lejligheden til at invitere producenten Samuel Z. Arkoff, der sammen med partneren Jim Nicholson (ingen relation til Jack Nicholson) var blandt de første til at producere Corman med selskabet American International Pictures (A.I.P.). Et frugtbart samarbejde der kom til at omfatte 33 film. A.I.P. fremkom midt i 50'erne med den magiske formel: Teenageren. I en tid hvor TV-stationerne og den tiltagende udflytning fra by til forstæder forårsagede omfattende biograf-død (i USA var der i 1950 21.000 biografer, mens tallet ti år senere var nede på 14.000) producerede A.I.P. film henvendt direkte til det købedygtigste publikum, ungdommen; film hvis hovedaktører var på publikums egen alder og talte samme sprog, mens forældre blev bandlyst på det hvide lærred. Resultatet lod ikke vente på sig og Corman og Arkoff (sammen og hver for sig) producerede et svimlende antal film, der tjente styrtende med penge og for en stor del har opnået kult-status idag. Det kunne også dårligt slå fejl; man startede, hvor det virkelig gjaldt, nemlig med filmens titel og art-work, som man så testede på udvalgte teenagere. Brød de sig ikke om konceptet, var der ingen grund til at spilde penge på at producere filmen.

Resultatet blev uforglemmelige titler (og film) som *War of the Satellites, Attack of the Crab Monsters, The Cry Baby Killer* og *Stakeout on Dope-street.* Rækken er lang og frydefuld. Kendetegnende for begge var de lave produktions-omkostninger, resultatet af en god kombination af snarrådighed, intuition, grundige forberedelser og hårdt arbejde.

Da Corman havde opbrugt midlerne til *The Beast with a Million Eyes* (1955), og Arkoff beklagede sig over, at der rent faktisk ikke var et sådant uhyre i filmen, måtte man være opfindsomme. Løsningen blev en gennemhullet kedel fyldt med kogende vand og dækket af et hvidt klæde, voila! Godt nok havde bæstet ikke en million øjne, men hvem bekymrer sig om det, når først musikken spiller?

Kvinder med ben i næsen

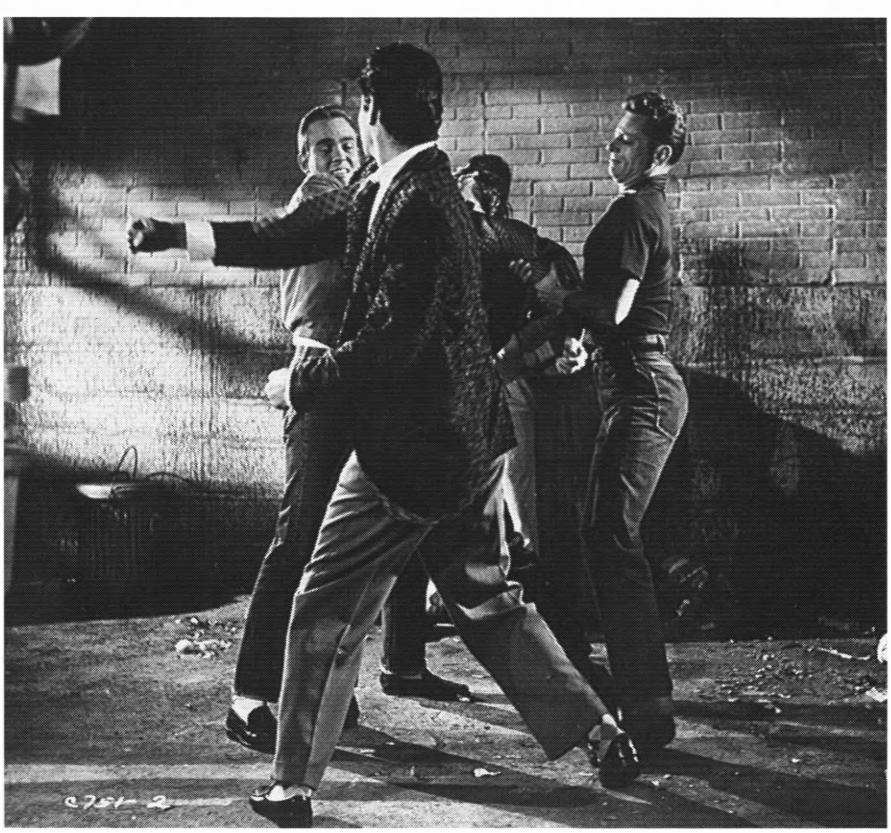
Festivalen bød også på en relativt sober film om et stenalderfolks kamp for overlevelse, som Corman havde døbt *Prehistoric World* (1958). Arkoff protesterede, og troede ikke på en filmtitel, der mest passede til et udhængsskab i et museum, og i stedet blev filmen lanceret som *Teenage Caveman.*

Et kort blik på titlen og en lille synopsis fra Cormans film fra 50'erne kan umiddelbart give indtryk af det rene trivia, men ikke desto mindre, er der faktisk en understrøm i disse film, et ironisk vid og en politisk holdning, der ikke er til at tage fejl af. Corman var en af de første til at præsentere kvinder med ben i næsen, og i en stor del af filmene *It Conquered the World, Swamp Women* og *Not of This Earth* m.fl. er det den kvindelige hovedaktør, der er på højde med situationen, og den mandlige ditto, der bliver ufrivilligt offer for sin manglende intuition og kløgt. Det er heller ikke tilfældigt, at de mange monstre og mutationer, der befolker filmene oftest er resultatet af en eller anden form for atomsprængning, plutonium-udslip eller lignende.

Heldigvis for Corman (og os) blev filmene ikke offer for den omfattende (selv)censur, der prægede USA under McCarthy. Det man var mest bekymret over, var, hvor dybt man kunne kigge i skuespillerindernes kavalergange og filmenes budskaber forblev intakte.

I 1960 kastede Corman sig over Edgar Allan Poe, og det blev til en serie på 8 film, optaget i en meget tung stil fjernt fra de meget udfarende film fra 50'erne. Vægten var forskudt til sceneri og stemning i disse billedskønne, gotiske skrækfilm befolket af ulykkelige ægtemænd, hjemsøgte heltinder og familier i opløsning. Poes dystre forlæg var forhadt pensum hos de amerikanske skoleelever, men på det hvide lærred fungerede det fint. I modsætning til den gældende norm inden for skrækfilmen, blev karaktererne ikke præsenteret som rendyrkede helte og skurke, men snarere med en vis ambivalens, noget Cormans vigtigste skuespiller, Vincent Price, mestrede til fulde.

Parallelt med Poe-serien lykkedes det også Corman at indspille karrierens eneste 'art-film' (et begreb amerikanerne flittigt anvender, nogenlunde i stil med vort lige så odiøse smalle film) *The Intruder* (1962), der kunne ses på Filmmuseet sidste år. Det er en vellykket, socialt engageret film om racisme og bigotteri, der tilsyneladende trådte publikum lidt for nær, den spillede sig i hvert fald aldrig ind. Corman tog konsekven-



sen og vendte straks tilbage til exploitation-filmen, hvor han excellererede i ultra-hurtige produktioner, hvoraf den mest notoriske nok er *The Little Shop of Horrors* (1960), optaget på 2 dage med en menneskeædende plante i hovedrollen. Midt i 60'erne blev filmene atter alvorligere i takt med mod-kulturens fremblomstring og filmenes sociale engagement stod tydeligere frem. Corman var heller ikke bleg for at slå mønt af begivenhederne (exploitation-instruktørens fremmeste kvalitet), og resultatet blev en stribe sensationelle og radikale film af høj underholdningsværdi. *The Wild Angels* (1966) havde Hells Angels på rollelisten i selskab med Peter Fonda og Nancy Sinatra, og affødte en hel genre af såkaldte Biker-films, mens *The Trip* (1968) stadig står, som et af de mest autentiske forsøg på at vise LSD på celluloid (og måmænd også affødte en hel sub-genre af LSD-film). Med sin sædvanlige grundighed besluttede den da 42-årige Corman selv at tage LSD før optagelserne blev påbegyndt. Denne research resulterede i, at han spenderede 7 timer på at stirre ned i jorden. Han påstod, at han var i færd med at transmittere sine film fra hjernen og direkte ned i jorden. For at opfange disse behøvede man blot selv at gøre det samme, og således ville værkerne nå deres publikum. I sin veloplagte selvbiografi, 'How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime', (1990) omtaler Corman denne utopi som løsningen på alt: tænk blot hvad man kunne spare på produktions- og distributionssiden!

The Wild Angels (1966) instrueret og produceret af Corman.

New World Pictures

Peter Fonda og Dennis Hopper forsøgte derefter at involvere Corman i en film, der skulle kombinere det bedste fra begge film, men for en gangs skyld svigtede Cormans forretningssans, og han trak sig fra hvad der skulle blive til *Easy Rider,* en af modkulturens største kassesucceser. Corman oplevede også problemer med A.I.P., hvor Jim Nicholson fik sværere og sværere ved at goutere Cormans radikalitet. Corman tog konsekvensen og dannede i 1970 sit eget selskab, New World Pictures, der snart blev USAs største uafhængige selskab. Corman ophørte også med at instruere for helt at hellige sig produktion og distribution, en skizofren forretning, der udover produktion af exploitation-film også omfattede import af udenlandske film i den tunge afdeling. Således blev Corman den første til at præsentere Bergman i en drive-in *(Hvisken og Råb).* New World Pictures blev også stedet, hvor utallige begavede filmfolk trådte deres barnesko, nærmest en alternativ filmskole efter det samme princip, der søsatte Cormans egen karriere: learning by doing.

Op igennem årene har Corman været mentor og igangsætter for folk som Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Jack Nicholson, Jonathan Demme, Peter Bogdanovich og sågar Sylvester Stallone, der agerede i *Death Race 2000* (1975) året før den første Rocky-film. Exploitation-fil-

Herover: The Wild Angels. Herunder: Roger Corman.

men har i det hele taget fungeret som et udmærket springbrædt for unge talentfulde instruktører, der ikke har kunnet læne sig op ad offentlige støttemuligheder, men dér har fået mulighed for at instruere deres første kommercielle film.

Corman afhændede New World Pictures i 1983, men fortsatte aktiviteterne med andre firmaer. Det er også blevet til en enkelt film instrueret af Corman, *Frankenstein Unbound* (1989), men ellers er det stadig produktionen der beskæftiger ham på hans egen idiosynkratiske vis. Sidste år var han i Moskva for at producere en thriller med titlen *Red Target – The Plot to Kill Gorbatchow.* Fire dage før optagelserne skulle påbegyndes indtraf kuppet, og så blev hele historien skrevet om. Filmen er nu færdig-produceret som *Crisis in the Kremlin – The Last Days of the Soviet Union!*

Corman sendte også kamerahold ud for at optage urolighederne i Los Angeles tidligere i år, og er nu i færd med at bygge et manuskript op omkring begivenhederne, og planlægger at gøre det til en underholdningsfilm med politiske undertoner. Corman er nu 66, men intet tyder på, at han agter at slække på sin filmiske guerilla-virksomhed. Samuel Z. Arkoff er 74, og også i fuld vigør.

Arkoff benyttede pressekonferencen til at vise trailere fra gamle A.I.P.-film, fortælle anekdoter og give det etablerede Hollywood en opsang. Såvel Corman som Arkoff holder spændstigt fast ved low-budget formularen, og producerer film til brøkdele af de beløb de store selskaber smider efter deres film – og altid med profit!

Udover Cormans selvbiografi, How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime (Random House, 1990), er Samuel Z. Arkoff også på vej med en selvbiografi, Glying Through Hollywood by the Seat of my Pants, der skulle udkomme en gang i år.

1913 - Filmkrisernes år

Tilfældet A/S The Copenhagen Film Co. Ltd. En fodnote i dansk films historie, men også et modeleksempel.

af Jan Olsson

Fromme håb, falske drømmesyner, fatale fejlbedømmelser - måske hårde ord, men den filmfeber som rasede i København i foråret 1913 fortjener et sådant eftermæle. De opskruede forventninger til hurtig profit i filmbranchen kunne i begyndelsen af året læses ud af de næsten dagligt reviderede lister over byens filmselskaber, og i iveren efter at rage til sig af de forventede guldrandede papirer, trampede aktieejere in spe hinanden ned i køen til tegningslisterne. Allerede henimod efteråret forelå resultatet og i takt med betalingsstandsninger og konkurser tonede feberens røde kinder over i syg bleghed.

De lysende filmkonjunkturer som så mange forudså og spåede om, hvilede i stor udstrækning på den enestående kursudvikling der gjorde sig gældende for Ole Olsens selskab, Nordisk Films Kompagni. Troen på at alle filmselskaber skulle kunne skabe guld ud af intet afstedkom en hysterisk opskruet efterspørgsel på aktier i de nye filmselskaber, uden nærmere analyse af forudsætningerne for Nordisks fremgang og situationen for filmindustrien som helhed. Mængden af dårligt underbyggede satsninger - i en tid hvor det internationale filmmarked begyndte

at knage i fugerne - viste sig katastrofal for alle som blåøjet satsede penge i troen på, at her fandtes kun lysende udsigter. Og af aktieprospekterne at dømme var der tale om helt risikofri investeringer. De bankmænd som havde stået som garanter for investeringerne fik deres rygte ødelagt, og for de skuespillere der blev bundet til de nye firmaer, selv efter at aktiekapitalen var brugt og lønudbetalingerne ophørt, var situationen prekær. Optræden for forskellige retsinstanser og undersøgelseskommissioner prægede en tid hverdagen for mange af de berørte skuespillere.

Blandt de nye forhåbningsfulde selskaber trådte A/S The Copenhagen Film Company Ltd. frem med de største fanfarer. Det følgende handler først og fremmest om dette selskabs storhed og fald i det omvæltningernes filmår 1913, da filmbranchen skiftede ham og fremtrådte med aspirationer om at være en respektabel underholdningsindustri med kunstneriske ambitioner, rede til at tage imod et borgerligt publikum i de nye kostbare pragtbiografer.

Men først et lille forspil. Lad os se lidt nærmere på en lille mand ved navn Oskar Emanuel Nathansohn, oftest slet og ret kaldt O. E. Nathansohn, senere med det storladne epitet generaldirektør - efter kendt forbillede. Historien om Nathansohn og filmen begyndte på Frederiksberg da det lykkedes ham at få bevilling til en biograf på Gl. Kongevej 100, på hjørnet af H. C. Ørstedsvej. Disse bevillinger var særdeles eftertraktede og svære at få. De gav indehaveren eneret til at vise film i et bestemt område. Det skete engang omkring 1906 eller 1907 - præcist hvornår fremgår ikke af bevarede dokumenter.

Mange biografejere blev efterhånden fristede til at udvide virksomheden til også at omfatte indspilningen af film, og således også O. E. Nathansohn, der i 1912 lod indspille nogle film i fleraktsformat. Succeser med disse, ikke mindst med hensyn til salget til et engelsk selskab af filmen der bar den ominøse titel *En frygtelig Fejltagelse* for 24.000 kr., gav åbenbart blod på tanden. Og med sigte på det internationale marked søsattes så A/S The Copenhagen Film Company Ltd. Man skulle med en aktiekapital på 250.000 kr. producere 18-24 film pr. år og fast engagere 35 skuespillere under ledelse af instruktøren Paul Welander. Invitation til aktietegningen annoncerede i bl.a. Berlingske Tidende den 9. april 1913. Allerede i begyndelsen af september var pengene brugt op...

Da Copenhagen - jeg vil i det følgende at nemhedsgrunde kalde selskabet sådan - lanceredes i den internationale branchepresse blev det fra forskellig side nævnt, at instruktøren Paul Welander tidligere i et par år havde været instruktør på 'Sveriges største filmselskab'. Det var Frans Lundbergs Malmö-baserede virksomhed der blev hentydet til. Lundberg, der havde startet en internationalt orienteret produktion af vovede filmmelodramaer i 1910, satsede stort - først og fremmest på det tyske marked - i sæsonerne 1911 og 1912, men trak sig senere tilbage. Lundbergs film blev afsat i mange lande, ikke mindst fordi det drejede sig om langfilm i en tid hvor de var en mangelvare. Hurtigt kom produktionen af sådanne film i gang fra forskellig side, foruden hos dem der tidligt havde skaffet sig en markedsandel, som f.eks. Nordisk, også hos de store franske og italienske selskaber. Trods sejg modstand tog også efterhånden de amerikanske selskaber skridtet fra enaktere til features. Tilsammen gjorde alt dette, at 1913 var et dårligt valgt tidspunkt for at forsøge at slå igennem på et marked, der allerede var overetableret, og hvor desuden efterspørgslen var på vej mod andre genrer end de som de danske selskaber hidtil havde levet højt på: det erotiske melodrama og kriminalfilmen.

Foruden flere private motiver for at trække sig tilbage, var Frans Lundberg sig muligvis bevidst, at konjunkturerne havde ændret sig for hans film, der byggede på samme intrigemønster som de danske. På den anden side af sundet havde man ikke de betænkeligheder.

Frans Lundbergs retræte skabte desuden et tomrum på den danske side: Det var jo fra København Lundberg rekrutterede størsteparten af sujetterne, såvel som instruktøren Paul Welander. Lundbergs cheffotograf, Ernst Dittmer, fortsatte sin karriere i København, bl.a. i Record Film, inden han drog videre til Tyskland. Welander lod sig engagere af Copenhagen, og Lundbergs store stjerne, Ida Nielsen, dannede i København et selskab med Lundbergs tyske distributør, Robert Glombeck. Ud af dette samarbejde kom der to film indspillede i København i sommeren 1913. Arvid Ringheim, der havde kreeret mange store roller hos Lundberg, var i 1913 indblandet i filmselskabet Dansk-Amerikansk Handelshus - Politiken rapporterede (20.06.1913) om hvordan selskabet under indspilninger ved Hornbæk var stødt på det danske kongepar og havde filmet monarken omgivet af selskabets badenymfer. Blandt Copenhagens fast engagerede trup finder man mange, der tidligere havde stået foran Lundbergs kamera: Hans Dynesen tilhørte Lundbergs stamtrup medens Kate Fabian og Agnes Nørlund-Seemann forekom mere sporadisk. Desuden huserede yderligere en halv snes filmselskaber af vekslende størrelse i den danske hovedstad.

Mens Frans Lundberg og hans søster, Maria Persson, selv satsede hele virksomhedens risikokapital, valgte flere af de nye danske selskaber at optræde som aktieselskaber. I tilfældet med Copenhagen kom 210.00 kr. af virksomhedskapitalen fra tegnede aktier, mens dele af de resterende 40.000 kr. udgjordes af aktiver som O.E. Nathansohn overlod mod aktier, først og fremmest biografen på Gl. Kongevej og trykkerivirksomheden i samme ejendom. Selve bevillingen til at drive biografen kunne han ikke overdrage, og senere kunne Nathansohn købe biograf og trykkeri tilbage for godt og vel 14.000 kr i form af Copenhagenaktier. Derved synes han for sit eget vedkommende at have klaret sig økonomisk nogenlunde helskindet ud af sammenbruddet[1]. Og Nathansohn fortsatte med at smede filmplaner direkte efter at projektet Copenhagen var mislykket, men mere herom senere.

Af naturlige grunde er Copenhagen kun en fodnote i historieskrivningen, en tidstypisk foreteelse fra en overgangsfase i filmbranchens historie. Der kan endda af filmografiske grunde være grund til at skelne mellem den produktion der blev resultatet af Nathansohns virksomhed som privat filmproducent i 1912, og den produktion der fremkom under det nye selskabs ægide i 1913. Et par film blev faktisk lavet færdig af Copenhagen. Den ene titel er kendt: *Karen fra Gruben* - den anden, *Gorki*, er derimod ukendt, til trods for at Filmmuseet har et hjemligt program for filmen.

Det kildemateriale der, foruden det fyldige konkursdossier, kan opspores, udgøres af notitser og artik-

ler i samtidens danske dagspresse og filmtidsskrifter, først og fremmest Filmen. Derudover findes der en del lanceringsmateriale i den internationale filmpresse. Min oprindelige interesse for Copenhagen går tilbage til mine arkivodysséer i Frans Lundbergs kølvand. I denne sammenhæng gjorde Filmmuseets billedarkivar Janus Barfoed mig opmærksom på en samling uidentificerede stillbilleder som blev skænket museet af Olivia Nathansohn, der under sit pigenavn Klingspor medvirkede hos Copenhagen og siden giftede sig med O.E. Nathansohns søn Miljam. Billedsamlingen består af en række portrætter af medlemmerne af skuespillertruppen, billeder som stammer fra den fint udstyrede og kostbare reklamebrochure som firmaet lod udsende. I Stjerner i Glashus beskriver Arnold Hending den som 'stor som en Vinduesrude med Kæmpebilleder af personalet indeni'. Den omtales også i den i Wien udgivne Kinematographische Rundschau (nr. 286, 31.08.1913). Udover dette portrætgalleri findes også et antal opstillingsfotos fra filmene og nogle forstørrelser fra de nu forsvundne filmstrimler. Filmbillederne stammer primært fra Copenhagens indspilninger, en del bærer selskabets bomærke, medens nogle sandsynligvis stammer fra indspilninger i forlængelse af Copenhagens virksomhed. En forlængelse, der har en svensk tilknytning gennem instruktøren Georg af Klercker.

I Marguerite Engbergs ambitiøse bearbejdning af facts omkring den danske stumfilms totale produktion, den fembinds Registrant over danske film, forekommer film fra Copenhagen i bind 2 og under produktionsåret 1912 (sic! firmaet blev først grundlagt i 1913) med fire opgivne titler med følgende indbyrdes rækkefølge: *Karen fra Gruben, Mac Morton, Mesalliance* samt *En frygtelig Fejltagelse.* Premieren på *Karen fra Gruben* angives til 26.02. 1913, en oplysning der forekommer besynderlig da filmen først blev indspillet sommeren 1913. *Mac Morton* savnes der premiereoplysninger på og de to øvrige titler har korrekte data: *En frygtelig Fejltagelse* den 29. august 1912 og *Mesalliance* den 10. maj 1912. De tre sidstnævnte film er indspillet af Nathansohn indenfor rammerne af hans biografvirksomhed, selvom *Mac Morton* blev lanceret under Copenhagens banner.

Produktion Nathansohn 1912

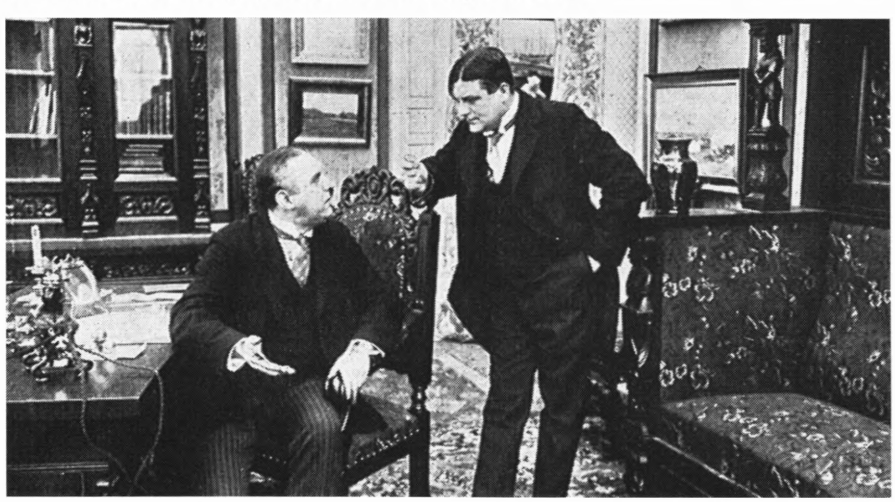
Første udspil

O.E. Nathansohns første film, *En frygtelig Fejltagelse,* var baseret på et manuskript af skuespilleren Axel Strøm, der selv optrådte i en mindre rolle som præst. Den 29. august 1912 havde Nathansohn, som anmelderen i avisen København skriver, indbudt 'en Mængde frederiksbergske og københavnske kunstforstandige Damer og Herrer til at overvære Premieren paa en ny Film.' Avisens udsendte mente, at filmen stod for en mere konventionel borgerlig moral en de mange halsbrækkende dramaer som blev produceret af andre selskaber og overvejende værdsatte anmelderne Nathansohns førstefødte. Ekstrabladet mente, at den bombastiske titel 'dækker over en lang, romantisk Historie, der nok vil underholde og bevæge et stort Publikum.' I Folkets Avis var der ingen direkte vurdering af filmen, men derimod blev Nicolai Neiiendam og Berthe Forchhammer - begge fra Det Kongelige Teater - prist i de to bærende roller, en bedømmelse som blev delt af de øvrige anmeldere. Flest reservationer havde signaturen Hj. (Christian Hjort-Clausen) i Politiken, som mente, at filmen var alt for lang, 75 minutter i følge København. Til trods for at Hj. mente, at filmen var alt for langtrukken og at iscenesættelsen ofte var 'meget naiv', fandt han dog filmen interessant og berømmede den kultiverede spillestil. Fyldigst og mest analytisk var anmelderen i Socialdemokraten (30. august 1912, ligesom de øvrige anmeldelser):

> Teatret siger selv, at det med denne sin første selvarrangerede Film har søgt det ideelle i Kunsten saanær som muligt. Bortset fra den bombastiske titel mærker man ogsaa Bestræbelserne derfor. Skuespillet udvikler sig nogenlunde naturligt Led for Led og ikke med store Spring fra Scene til Scene. Det er anlagt mindre paa at virke ved Sensation end ved Rollernes kunstneriske Udførelse. Alligevel er man heller ikke her endnu kommen over det skrappeste Melodrama.

Politiken vender tilbage til filmen i en notits den 3. september hvor man billigende noterer sig, at selskabet har lyttet til avisernes synspunkter og har 'tager Anledning af vore kritiske Bemærkninger til at beskære Filmen sterkt saaledes at visse bristende Punkter i Iscenesættelsen er fjernede, og nu samler Filmen ud-

Side 32: O. E. og en del af Copenhagens skuespillere. De to herrer i forreste række til venstre er uidentificerede, derefter Anni Sønderby, bag hende Paul Welander og bag ham Marius Hansen. Forreste række fra venstre i øvrigt: Miljam Nathansohn, uidentificeret kvinde, Olivia Klingspor, O. E., uidentificeret herre samt Torben Krarup. De to herrer i øverste række er uidentificerede. Foran dem sidder formentlig Knud Sørensen. Fra venstre i øvrigt: Ellen Jacobsen, Kate Fabian, Esther Frank, Lilli Jansen, Johannes Lennøe og Agnete Poulsen.
Nedenfor: Fra 'Mac Morton': Knud Lumbye som Gouldsmith og Paul Welander (th) som mac Morton. (Fra Kinematograph and lantern Weekly, 28.8.1913).



mærked Hus.' Samme ønske om nedklipning fremførte anmelderen i København.

Filmen handler om et søskendepar som efter forældrenes død får ansættelse hos en kunstner, professor Storm, der dog er uvidende om søskenderelationen. Pigen, Toni, som spilles af Berthe Forchhammer, er professorens model, men broderen (Poul Rosenberg) er tjener i huset. Professoren (Nicolai Neiiendam) forelsker sig i sin unge model, men hans jalousi vækkes af de tætte relationer han synes han mærker mellem modellen og tjeneren. Storm beslutter at rejse væk en tid for at glemme pigen, men hos hans ven præsten (Axel Strøm) plages han af længsel efter Toni og vender hjem. Hjemme igen opdager han, at tjeneren har besøg af Toni, der forsøger at gemme sig bag et madonnabillede som hun tidligere har stået model til. Storm gribes af ukontrollabel jalousi og kaster sig over maleriet med en kniv og kommer til at lave en rift i Tonis kind. Tjeneren kaster sig imellem og de uskyldige søskenderelationer afsløres, hvorefter alt slutter lykkeligt.

Nathansohn havde som nævnt held til at afsætte filmen i England. Den første annonce findes indrykket i The Kinematograph and Lantern Weekly d. 15. maj 1913 (s. 366) af London-distributøren Tyler Film. I samme tidsskrifts nummer fra 22. maj (s. 484) er der er minireferat af filmens handling; eksakt samme tekst dukker op i juninummeret af Kinematograph and Monthly Film Record. Filmen blev sendt ud på det engelske marked den 23. juni og dens længde blev opgivet til 2797 fod, ca. 900 meter. Skal man tro Copenhagens aktieprospekt indbragte salget 24.000 kr.

I Marguerite Engbergs Registrant s. 311 er der nogle oplysninger som man må sætte spørgsmålstegn ved. Foruden manuskrediteringen der deles mellem Axel Breidahl og Axel Strøm, tildeles den sidste endog instruktørrollen. Anmelderne krediterer overalt Axel Strøm alene for manuskriptet, og Axel Strøms eventuelle instruktørindsats kan ikke verificeres. Af skuespillernavnene i Registrant... er nogle også umulige at dokumentere: Med Vera Lundstrøm menes sandsynligvis Vera Lindström, men såvel hendes som Alexander Bovenschultes og en fru Appelkvists medvirken kan ikke læses ud af kilderne. Vera Lindström dukker senere op hos Copenhagen, og Bovenschulte medvirkede i Nathansohns næste produktion. Hvad angår Lindström præsenteres hun med tilkytning til Copenhagen i magasinet Filmen fra 15. august 1913, hvor hun beskrives som ny på det hvide lærred.

Fra 'Mac Morton jages og falder. Paul Welander og Emanuel Gregers. (Fra Kinematograph and Lantern Weekly, 14.8.1913).

Fem billeder fra filmen er bevarede på Det Danske Filmmuseum. På et af billederne er nogle af skuespillernavnene angivet, nemlig Lilly Jansen og Agnete Poulsen, der begge senere dukker op hos Copenhagen. Hvad angår Jansen er identifikationen sandsynligvis korrekt, men i tilfældet med Poulsen er det mere usikkert. Yderligere en oplysning i Registrant... savner dokumentation, nemlig at Richard Mortensen var filmens fotograf.

I New York Dramatic Mirror fra den 5. marts 1913 findes der en kuriøs notits omkring netop denne film. Historieskrivningen er mildt sagt dubiøs:

> The first Danish films ever produced are arriving in this country via the San Francisco customs. Richard Nathansohn, of Los Angeles, han secured the sole right of handling the films in the United States and Canada, and will have headquarters here. The films, produced by a strong corporation at Copenhagen, are striking in their art and human theme. Two have been shown privately inthis city and both are fascinating as the perusal of an intensely interesting novel, the producers having playedall the scenes in the features, instead of sacrificing art by substituting subtitles. The photography is of highest type, the night effects, taken during the midnight sun never having been equalled in America, according to all critics present. In the cast of the company performing the plays were Nicolai Neiiendam andBerthe Forchhammer, leads from the Royal Theater, Copenhagen, who performed for the film by special permission of the crown. Other noted actors were Axel Strom, Fru Appelby, Sonja Brasky, Fru Boserup and M. Rosenberg.

Oplysningerne om Sonja Braskys og Fru Boserups medvirken findes kun i denne sammenhæng. Fru Appelby er formentlig identisk med Fru Appelkvist som nævnes i Registrant...

Andet udspil - En mesalliance

Nathansohns næste opus, *Mesalliance*, havde premiere den 5. oktober 1912. Trækplastret var dennegang Elith Reumert, skuespiller på Det Kongelige Teater og netop kommet hjem fra et succesrigt gæstespil i Amerika. Filmens programhæfte, der findes på Det Danske Filmmuseum, indeholder ingen billeder og andet kildemateriale end pressereaktio-

nerne findes ikke. Filmen er et renlivet melodrama og Hj. i Politiken besmykkede ikke sine ord. Filmen er 'temmelig blottet for alt, hvad der hedder Sandsyndlighed og Logik.' Afslutningsscenerne fra strand og hav blev derimod berømmet (6. oktober 1912). Socialdemokratens udsendte betegnede stykket som 'næsten lidt for naivt', men mente, at sådant stof havde samme berettigelse for det brede filmpublikum som en gang revyen og sensationsromanerne. (8. oktober 1912). I Ekstrabladets notits fra den 7. oktober forekommer der en interessant oplysning, nemlig at filmens slutscener skulle være indspillet i Espergærde syd for Helsingør, hvor der i løbet af sommeren arrangeredes en 'blomsterkorso'. Et af de mange referater fra denne begivenhed synes at verificere Ekstrabladets oplysning. I Nordsjælland (1. august 1912) nævnes filmindspilningen: 'ogsaa til levende Billeder blev der taget en film ved Tipperup Bakker.'

Filmens programhæfte leverer et fyldigt referat af filmens handling, fordelt på fire akter og yderligere opgives en tekstliste omfattende 47 mellemtekster. Som i mange af tidens film står en adelig familie i centrum - svig, kærlighedsforviklinger og forbryderiske anslag præger intrigen, men efter mange spektakulære scener klinger historien ud i melodramaets obligatoriske happy end.

Filmen handler om en greve (Elith Reumert) som havner i økonomiske vanskeligheder efter at en afskediget travtræner (Parly Petersen) arrangerede en altødelæggende brand. Situationen reddes af en ven baronen (Otto Detlefsen), der gør krav på grevens datter (Sigrid Bjørvig). Hun er dog mere interesseret i faderens jockey (Emil Skjerne). Et anslag fra baronen mod rivalen afsløres og så fejres der bryllup mellem de unge: 'den rette Kærlighed har overvundet alt', konkluderer programhæftet.

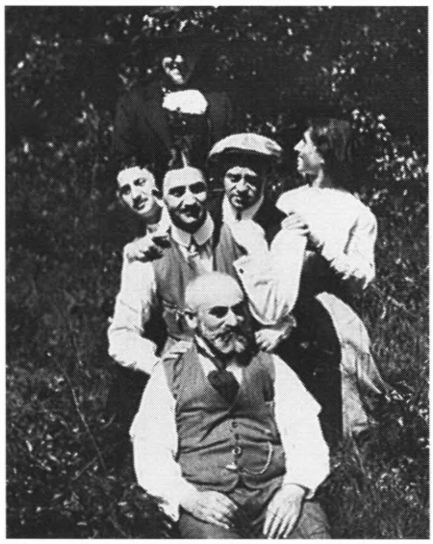
Tredie udspil - en svindler

Om Nathansohns tredje og sidste privatproduktion, *Mac Morton*, hedder det i Registrant… at den bygger på et manuskript af Axel Breidahl mens instruktionen tilskrives Paul Welander. Welander optrådte indiskutabelt i titelrollen - det fremgår af programhæftets rolleliste - hvorfor krediteringen for instruktionen synes rimelig, selvom oplysningerne ikke kan dokumenteres.

Filmen er annonceret i Filmen 15. august og 1. september 1913. Der angives længden til 2 akter og ca. 1000 meter, mens programhæftet angiver 3 akter. Annoncerne er indrykket af Copenhagen, selvom filmen er indspillet indenfor rammerne af Nathansohns privatproduktion, ellers skulle den have figureret i konkursakterne. Filmen blev i England distribueret af Globe Film, mens Copenhagen havde kontrakt med Tyler Film. Og desuden bærer lanceringsbillederne ikke Copenhagens logo. I annoncerne i den britiske fagpresse opgives længden til 2000 fod fordelt på 2 akter, altså knap 700 meter, et tal der harmonerer godt med de 736 meter der er anført på det norske censurkort, hvor filmen er anført som kommende fra Copenhagen. Manglen på en europæisk standard for aktlængde, gør det umuligt at afgøre om den engelske version er klippet ned. Dog stemmer handlingsreferatet i det danske program helt med præsentationsartiklen i The Kinematograph and Lantern Weekly fra den 28. august 1913 (s. 1857), hvor der tales om en toakter spækket med 'thrills and sensations'.

Nedenstående referat af filmens i sandhed begivenhedsrige intrige, tager hensyn til såvel det danske programhæfte (fra Filmmuseet) som præsentationen i The Kinematograph and Lantern Weekly.

Mac Morton (Paul Welander), officielt advokat, men bag den respektable facade en skrupelløs bandit, indbydes til en fest hos den formuende James Gouldsmith (Knud Lumbye). Mac Morton planlægger at kidnappe Gouldsmiths datter, Maud (Olivia Klingspor), for at få en rundelig belønning. Mac Morton ankommer til festen sammen med sin kumpan doktor Harrison. Denne placerer i Mauds taske et falskt brev, hvori en ung russisk fyrste beder hende møde sig. Den eventyrlystne Maud efterkommer opfordringen og bliver i en bil bortført af Mac Mortons lakajforklædte medsammensvorne til et gammelt forfaldent hus. Mac Morton får Gouldsmith til at udlove en belønning til den, der redder datteren. Overfor datteren optræder Mac Morton forklædt som kvæker, hvilket dog ikke forhindrer ham i at gøre tilnærmelser. Også Mac Mortons kontorpige, Alice (frk. Primrose) udsættes for hans opvartning. Hendes bror Tom (Emanuel Gregers), kommer i klammeri med Mac Mortons medsammensvorne og Tom, Alice



O. E. i familiens skød. Nærmest O. E., Miljam. Til højre for denne Richard og Miljams hustru Olivia (født Klingspor), tv. Samuel. Bagest O. E.'s hustru.

og deres onkel Sam (Berthel Krause) beslutter sig til at undersøge Mac Mortons forehavender. Alice, der er blevet taxachauffør, parkerer sin bil indenfor Mac Mortons bekvemme rækkevidde, og han hyrer da også bilen og leder dermed hende og broderen Tom, der har skjult sig på den bagerste kofanger, til huset hvor Maud holdes fangen. Der overmandes Tom af 'en gammel jøde' (Marius Hansen), men befries senere af Maud og onkel Sam. Denne alarmerer politiet, men det lykkes Mac Morton at få kontakt med sine medsammensvorne, der forklædt som politifolk 'anholder' Mac Morton. Tom, som elsker Maud, og onkel Sam vægrer sig mod at tage imod den udlovede belønning, men de kan dog ikke bevise Mac Mortons skyld. Denne ser hvordan Mauds redningsmænd siger nej tak til checken og lidt senere kommer Mac Morton tilbage til Gouldsmith forklædt som onkel Sam for at hente belønningen. Gouldsmith tror at onkel Sam har fortrudt, men Mac Morton afsløres i banken og den rigtige onkel Sam og Tom forfølger ham over tagene. Til slut taber Mac Morton balancen og styrter til jorden. Filmen slutter med at Alice får pengene og Tom belønnes med Mauds kærlighed. Det har ikke kunnet dokumenteres, at Mac Morton er blevet vist i Danmark, selvom Nathansohn selvfølgelig har vist den i sin egen biograf.

Med denne spændingshistorie på højt niveau slutter O. E. Nathansohns privatproduktion.

A/S The Copenhagen Film Company Ltd.

Aktietegningen i det nye selskab indledtes den 9. april og allerede samme dag kunne Berlingske Tidende meddele, at aktiekapitalen var overtegnet.

Den 11. april 1913 indregistreredes A/S Copenhagen Film Company Ltd. i Handelsregistret. Halvdelen af aktiekapitalen på 250.000 var da indbetalt, resten adviseredes til den 1. juni. En lang række skuespillere, ca. 35, foruden teknisk personale, de fleste tyskere, bl.a. fotografen J. Rona, blev ansat i løbet af april og selskabet erhvervede et lokale i Hellerup som atelier. Det lå på en strandgrund på adressen Lille Strandvej Sidevej 4. O.E. Nathansohn blev selskabets generaldirektør og sønnerne fik også ansættelse, Miljam som inspektør for biografen på Gammel Kongevej og Samuel blev drifts- og kontorchef. Den tredie søn, Richard, kom til at repræsentere selskabet på det amerikanske marked. Financielt var firmaet knyttet til Frederiksbergs Bank og til bankierfirmaet Johannes Henriques & Co. Henriques var tillige formand for bestyrelsen, der i øvrigt bestod af advokat Jens Wenzzel, ingeniør Thomas Frederik Westenholz samt fra Frederiksbergs Bank direktør Alfred Tofft.

Selskabet blev dannet med henblik på det udenlandske marked og i indbydelsen til aktietegning blev dansk films gode chancer for international afsætning fremhævet. For at sikre eksporten blev der indgået en række aftaler med filmagenter i forskellige lande - kontrakterne indgår i Copenhagens konkursakt. For det tyske markeds vedkommende kontaktedes firmaet Max Stambulki i Berlin allerede den 9. april. Stambulki bandt sig til gennemsnitligt at afsætte 5 kopier af hver film der blev indspillet det første år. Produktionen blev beregnet til at omfatte 20 titler. I konkursakten indgår også en del korrespondance mellem Stambulki og Copenhagen. Den 8. september berømmer Stambulki selskabets første film: 'Wir haben bewundert, wie gut Sie es verstanden haben, einer derartigen Wild-West Film herzustellen.' Filmen der sigtes til er *Karen fra Gruben* og af brevet fremgår, at også *Gorki* er nået til Berlin.

Stambulkis brev fra den 29. oktober handler netop om Gorki, og han pakker ikke ordene ind hvad angår de tre kopier og siger at han fortryder samarbejdet med Copenhagen:

> Der eine Film ist derartig miserabel, dass wie heute noch nicht wissen, wie sich der Kunde zur Abnahme dieses Filmstellen wird. Ausserdem sind einzelnen Scenen doppeltdrin gewesen, während in den anderen Teilen Scenen fehlten. Wir danken Gott, dass endlich die polnische Wirtschaft aughört, und wollen uns nicht lange mit Ihnen hinstellen und die Anlegenheit nunmehr erledigen.

Trods sin misfornøjelse gentager Stambulki tilbuddet om at købe selskabets negativer hvis prisen er rimelig. I akterne findes der intet yderligere om sagen.

Lignende kontrakter blev tegnet med andre lande. For Rusland med Robert Persky i Moskva, for Østrig-Ungarn, Balkan, den nære orient og Ægypten med Adler Sándor i Budapest, for Italien med Roberto Radonga i Rom, for Frankrig, Belgien, Holland og Sydamerika med Juan Sala i Paris, for Spanien og Portugal med José Gurgui i Barcelona, for Norge med A/S Tivoli i Kristiania og for Storbritanniens vedkommende med Tyler Film Co. For USA og Canada havde Richard Nathansohn rettighederne. Kontrakter blev indgået i løbet af maj og i juni efterlyste selskabet scenarier gennem en annonce i det britiske The Bioscope (5. juni. 1913).

I løbet af sommeren blev der i pressen intet bemærket om selskabets aktiviteter. Først i september blev selskabet igen nyhedsstof og da i sammenhæng med en bekendtgørelsen om en ekstraordinær generalforsamling den 6. september. Et lille forspil noteres allerede den 4. september i den danske emigrantavis Nordlyset, udgivet i New York, hvor Copenhagen indbyder til aktietegning. I samme nummer er der en særdeles optimistisk præsentation af foretagendets udsigter og oplysningerne om den aktuelle børskurs var klart vildledende. Avisen Riget bemærkede manøvren den 16 september i en artikel kaldt 'American Bluff'. Her betegnede man prospektet som falskt. I virkeligheden fremkom tilbuddet helt uden bestyrelsens vidende og til overflod var der ikke tale om nye aktier som kunne give selskabet en kapitaltilførsel, men et forsøg på at afhænde aktier, der var blevet erhvervet fra O.E. Nathansohn.

I forbindelse med generalforsamlingen fremgik det, at selskabet havde akut mangel på likvide midler og havde brug for nye penge for at kunne afslutte de otte film man havde påbegyndt. O. E. Nathansohn redegjorde for en række årsager til dén situation: Man havde ikke som planlagt kunnet leje et atelier, men var blevet tvunget til at købe en ejendom og grund til dette formål, hvilket forsinkede produktionen. Endvidere var selskabet med kort varsel blevet opsagt fra det laboratorielokale man havde lejet på jernbaneterrænet og var blevet tvunget til at flytte også denne virksomhed til Hellerup-atalieret. Samtidig var man blevt nødt til at anskaffe sig en del laboratorieudstyr tidligere end planlagt og yderligere var nogle af de kopier, der var blevet fremstillet af Film Werke i Düsseldorf ødelagte og man havde måttet lægge penge ud for at få dem restaurerede. Bestyrelsen mente, at selskabet havde brug for et kapitaltilskud på ca. 150.000 kr. for at fuldføre atelierbyggeriet i Hellerup og for at færdiggøre og lave kopier af de otte film. Generalforsamlingen besluttede efter livlig diskussion, at selskabet skulle forsøge at låne den sum penge man behøvede. Det fyldigste referat fra generalforsamlingen findes i Børsen for den 7. september 1913.

Da låntagningen mislykkedes bekendtgjordes endnu en ekstraordinær generalforsamling den 18. september, hvor dagsordenen bestod af spørgsmålet om kapitaltilskud 'eventuelt Beslutning herom, eventuelt Beslutning om Likvidation.' Inden generalforsamlingen interviewede signaturen Tom. (Carl Th. Dreyer) i Ekstrabladet den 15. september kontorchefen Samuel Nathansohn. Denne fortrød, at man ikke fra starten havde ladet tegne en højere aktiekapital, noget der dengang havde været let. Nu havde Ole Olsens mange kritiske udtalelser om situa-

tionen i branchen næsten umuliggjort nytegning. På spørgsmålet om hvad selskabets kapital var blevet anvendt til, svarede den unge Nathansohn, at 'Vi har lavet 8 films, hvoraf de to allerede er udsendte.' Det må være *Karen fra Gruben* og Gorki han sigtede til. Dreyer vendte tilbage til situationen for Copenhagen dagen efter og nævnte også krakkene i selskaberne Hejmdal og Danske Skuespilleres Filmskompani. Sidstnævnte selskab havde kun produceret en eneste film – *Skuddet i Taagen*, der blev solgt til Tyskland til underpris. En lang række artikler tilflød den danske hovedstadspresse i de følgende dage. Det vægtigste indlæg omkring Copenhagens stilling var Børsens fyldige analyser den 17. september. Her blev der peget på det paradoksale i, at bestyrelsens økonomiske bedømmelse peger på reel gevinst, under forudsætning af, at man får det ønskede kapitaltilskud, samtidig med at de bank- og financieringsselskaber der var repræsenterede i bestyrelsen - Frederiksbergs Bank og vekselerer Johannes Henriques & Co - ikke var rede til at skyde den kapital ind, som var nødvendig for at få del i den gevinst som samme bestyrelse havde præsenteret i en kalkule. Deres afventende holdning får andre banker til at trække fingrene til sig, hævdede den anonyme artikelforfatter.

Den 19. september refererede Børsen ligesom en række andre aviser hvad der havde været diskuteret på den nye generalforsamling. Det viste sig, at forsøget på at udbyde nye præferenceaktier ikke gav mere end 43.000 kr. sammen med en prøvetegning under generalforsamlingen; Henriques var villig til at tegne for 20.000 kr., mens Frederiksbergs Bank ikke ville skyde penge ind. I forbindelse med generalforsamlingen gik den siddende bestyrelse af og en gruppe aktieejere, otte, overtog posterne, hvilket skabte en noget uklar ansvarsfordeling. Carl Th. Dreyer kom i Ekstrabladet den 19. september med et nyt indlæg omkring 'Filmsdeliriet' (artiklen mangler i Peter Schepelerns udgave af Dreyers journalistik). Dreyer besmykkede ikke sine ord mod O. E. Nathansohn og forlangte umiddelbar likvidation, ny kapital ville bare forsvinde samme vej som hidtil, nemlig i "Generaldirektør Nathansohns Families Lomme. Et par uger senere meddelte Politiken (28. september) af selskabet ikke

havde haft held til at fremskaffe de fornødne 150.000 kr. Siden fulgte en langtrukken kamp mellem de kontraktansatte skuespillere og selskabet omkring konkursspørgsmålet. Skuespillerne fik tilbudt at benyttet selskabets atelier, men takkede nej.

Advokat Aksel Jorck, der blev engageret af skuespillerne, repræsenterede fire af dem i forbindelse med processen mod Copenhagen. Knud Almar indstævnede selskabet for Hof- og Stadsrettens Gældskommission og fik tilkendt erstatning fra Copenhagen for manglende lønudbetaling i henhold til kontrakten (Hof- og Stadsrettens Gældskommissions 1. afdeling Domprotokol 15. december 1913, Landsarkivet). Selv Knud Bærentzen, Vera Lindström og Paul Welander fik tilkendt erstatning (Hof- og Stadsrettens Domprotokol i 1-instanssager nr. 90 A, Bærentzen 12. januar 1914, Lindström og Welander 26. januar 1914; referat begge dage i Ekstrabladet).

For at give den nye ledelse mulighed for at realisere selskabets aktiver, ventede skuespillerne med at fremtvinge konkursen. Den 9. januar 1914 kunne Børsen dog meddele, at selskabet den foregående dag havde indgivet konkursbegæring, dette først og fremmest fordi skuespillerne vægrede sig mod at medvirke til likvidation. Selskabet havde ikke haft held til at afhænde sine seks negativer (*Karen fra Grube* og *Gorki* var allerede solgt) trods forsøg herpå i København, Berlin, og London. Dette dokumenteres af konkursforhandlingerne.

Det interessanteste materiale i konkursakten handler om de otte film. Det som fremkommer i denne sammenhæng tyder på, at selskabet delvis faldt af mangel på professionel kunnen, ikke mindst hvad angår foto og produktionsledelse. Yderligere findes der en fortegnelse over de 28 manuskripter som selskabet indkøbte, hvoraf det fremgår hvem der var ansvarlig for de indspillede manuskripter.

1. *Efter 15 år* handler om et barn der kidnappes og sælges til sigøjnere og efter 15 år bliver fundet. Inspektion af det indspillede materiale resulterer i bedømmelsen: 'For smaa Personer, daarlig Instruktion.' Manuskript: Paul Welander.

2. *Uskyldigt dømt* - 'Kærlighedshistorie. Ung Pige bliver forført.' Også her er bedømmelsen 'For smaa Personer, daarlig Instruktion.' Manuskript: Sigurd Helliksen under titlen 'Hævnen'.

3. *Sorte Maske* handler om 'Tyveri af Hærens Papir som sælges til en fremmed Magt, Tyven fabrikerer forskellige Beviser, mod en Uskyldig hvis Kæreste han eftertragter'. Der mangler 3-4 dage for at færdiggøre optagelserne. Manuskript: Fritz Stannis.

4. *Gorki* handler om 'Bankrøveri'. Af materiale findes et negativ i København og et i USA sammen med en kopi. Desuden findes der 13 kopier i Europa og 5 i København. Manuskript: Miljam Nathansohn - en

Fra 'Gorki'. Tv: I forreste række fra venstre: Olivia Klingspor, Vilhelm Schultz, Vera Lindstrøm og Valdemar Keller som den kutteklædte Hjalmar. Bag Vera Lindstrøm ses Torben Krarup og bagest i midten Agnete Poulsen. (Fra Kinematograph and Lantern Weekly, 4.9.1913).
Th: Torben Krarup truer sin kumpan Vilhelm Schultz og befrier Vera Lindstrøm. (Samme kilde).

'Gorki nr. 2' er også købt af samme ophavsmand.
5. Hjemløse - 'To Forlovede kører i Motorcycle, kører imod en Bom. Hun mister Hukommelsen og flakker rundt.' På spørgsmålet om svagheder noteres 'ingen'. Manuskript: Fritz Stannis.
6. Karen fra Gruben. Her befinder det ene negativ sig i Düsseldorf, det var jo der man fik fremstillet kopierne, det andet i USA. Endvidere findes der én kopi i København, én i Berlin, én i England, én i Düsseldorf og 6 i 'Europa'. Filmen handler om 'Postrøveriet i Minen, Kamp mellem to Rivaler.' Manuskript: Miljam Nathansohn.
7. Hvide Rose handler om en 'Forbryderbande der bærer en hvis Rose som Tegn'. Manuskript: Miljam Nathansohn.
8. Gyngende Grund handler om en 'Aagerkarl'. Tekniske mangler er ikke noteret, men indspilningen er ikke afsluttet. Manuskript: P. Nielsen.

Adskillige, men langtfra alle, af de fotografier som Olivia Nathansohn donerede til Det Danske Filmmuseum kan kobles til ovennævnte titler. Handlingsfragmenter giver jo i en del tilfælde en meget vag ledetråd. Desuden findes der i samlingen billeder, der ikke hører hjemme blandt Copenhagens produktioner. Det gælder bl.a. en del billeder hvor man ser den svenske skuespiller og instruktør Georg af Klercker.

Produktion A/S The Copenhagen Film Company Ltd.

At skille spor fra vildspor er en del af det løbende basisarbejde i al form for filmografisk forskning, og forskning angående forsvundne film er i høj grad afhængig af kritisk - og kreativ - håndtering af kilderne. I tilfældet med Copenhagen har et ganske konkret spor - til og med et jernbanespor - voldt en del bryderi. I nogle udenlandske filmtidsskrifter forekommer der notitser om Copenhagens indspilninger. Kilden synes at være en korrespondent knyttet til tidsskriftet Filmen, i det mindste er rapporten i The Kinematograph and Lantern Weekly (21. oktober 1913, s. 1767) signeret med tidsskriftets navn. Rapporten, der benævnes 'The Trade in Denmark', er dateret den 14. august og beretter om, at Copenhagen for nyligt med to ekstratog transporterede 250 skuespillere og 60 heste 'to one of the most beautiful spots in Denmark, where, I hear, a big production was made.' I det østrigske Kinematographische Rundschau blev der i nummeret fra den 24. august bragt et 'Dänischer Brief'. Selve brevet er dateret den 20. august. Tilsyneladende er det den samme korrespondent som førte pennen i rapporten til England, for tekstoplægget er den samme og en del formuleringer identiske. Her hævdes det, at togets destination var 'nach dem Norden Dänemarks...' Samme version finder man i det franske Ciné-Journal fra 6. september.

Botaniserer man i det efterladte billedmateriale og blandt de titler og embryoer til synopser som forekommer i konkursakten, er det ikke mange film som kan have haft brug for et så stort antal heste; egentlig kun *Karen fra Gruben*, men den er til gengæld ikke indspillet i det nordlige. I dokumenter kaldes den indimellem for 'Faxe-stykket', netop fordi den blev indspillet i det store kalkbrud. Lokalpressen fra Faxe-egnen giver en meget præcis datering af indspilningerne som stemmer fint overens med oplysningerne om ekstratoget som forlod København ved månedsskiftet juli-august. I Næstved Tidende fra den 28. juli 1913 meddeles det, at Copenhagen har indgået aftale med Faxe Kalkværk om at indspille en film på selskabets område. I avisen Øst- og Sydsjælland fra den 30. juli leveres der til og med en lille indspilningsrapport med præcise oplysninger om hvornår optagelserne fandt sted. Under rubrikken 'Filmoptagelse' læser man:

> Under megen Skydning har et større, kostumeret selskab fra København Tirsdag Formiddag (vs. den 29., min anm.) paabegyndt Opførelsen af en Filmskomedie i Faxe Kalkbrud. Spillet i de for dansk Natur ejendommelige Omgivelser ventes ikke tilendebragt før paa Lørdag. I de hyppigt vekslende Scener medvirker en Mængde mere eller mindre udstafferede Personer og en halv Snes Heste. Tilskuerkredsen har hele Tiden været baade stor og interesseret.

Alt tyder således på at de to togs destination var Faxe og at filmen der

gjaldt var *Karen fra Gruben.* Den 18-21 januar 1914 blev filmen vist i Biografteatret i Faxe. I den internationale filmpresse finder man et par annoncer for filmen. Blandt de mange annoncer for Copenhagen som den franske repræsentant Juan Sala lod indføje i Le Courrier Cinématographique gælder én *Karen - La fille de la mine* (nr. 42, 18. oktober 1913). Også på det amerikanske marked finder man spor af filmen. Tidligst i The Motion Picture News fra 6. december 1913, og i en liste i Motography fra den 31. marts 1914 (s.52) indrykket for selskabet Trans-Oceanic Films opregnes såvel *The Bandits of Death Valley (= Karen...)* som *Gorki, the Demon Detective.* Begge opgives at være på 3000 fod, hvilket stemmer nogenlunde overens med konkursaktens opgivelser på hhv. 820 og 865 meter. I Variety fra den 19. februar 1915 findes en kort og kun lidet værdsættende anmeldelse af *The Bandits of Death Valley:*

> The story is the old type of melodramatics. Outlaws have been terrorizing the country. A large reward is offered for their capture. A young girl and her sweetheart decide to try for the money. A half-witted man hears a plot oft he thieves and learns of their hiding place. He informs the girl's lover. They set out to capture the outlaws, and succeed. The story could have been told in one reel. A decidedly cheap three-reeler.

På Det Danske Filmmuseum findes på denne film et dansk filmprogram med 6 stillbilleder, fyldig synopsis og tekstliste. Desuden angives fem af de medvirkende: Karen spilles af Tolva Jacobsen, hendes kæreste Karl af Knud Bærentzen, Karls rival og stykkets skurk, Lui, af Axel Matzon, mens man i rollen som den retarderede Søren finder Marius Hansen og endelig Johan Jensen i rollen som kroejeren Ola.

Annoncematerialet i den internationale fagpresse omkring *Gorki* er noget fyldigere end for *Karen i Gruben.* Juan Sala gik ud i en helsidesannonce i Le Courrier Cinématographique den 16. og 30. august og den 27. september. Premieren blev annonceret til den 13. oktober. Agenten Adler Sandór annoncerede filmen i Kinematographische Rundschau den 24. august 1913, hvor premieren adviseredes til den 25. september. Fire skuespillere blev nævnt, nemlig Vera Lindström, Agnes Nørlund, Valdemar Keller samt Hans Dynesen. Tyler Film annoncerede filmen med to stillbilleder i The Kinematograph and Lantern Weekly den 4. september 1913. Længden angives til 2616 fod, hvilket stemmer fint med de tidligere nævnte længdeopgivelser fra konkursakten. Ligesom i Frankrig angives premieredatoen til den 13. oktober. I samme tidsskrift følgende nummer fra den 11. september finder man et udførligt referat og desuden er filmen annonceret endnu en gang med yderligere et stillbillede. Og i oktobernummeret af Kinematograph Monthly Film Record forekommer også et referat der dog er forkortet i forhold til det forannævnte. I det i Neapel udgivne Cinema annoncerede filmen i nr. 61 fra den 10. oktober - det ene af de to numre fra den årgang der findes bevarede. Året efter annonceredes *Gorki* på det italienske marked af Milano-distributøren Trinacria-Films i L'Illustrazione Cinematografica nr. 14 fra den 31. august 1914. I USA annoncerede filmen af Trans-Oceanic Films sammen med *Karen fra Gruben* i The Motion Picture News fra 6. december 1913. I en tidligere annonce i The Moving Picture World fra den 8. november 1913 findes der yderligere et stillbillede fra filmen, dog har man placeret Copenhagens logo ved det forkerte stillbillede: filmen blev annonceret sammen med en britisk film der kobles sammen med Copenhagens logo.

Det danske programhæfte der findes på Det Danske Filmmuseum indeholder synopsis og rolleliste, derimod ingen billeder. Formatet angives til 3 akter og 51 afdelinger. Følgende medvirker: Carl Hintz (Oscar Bentzen, bankdirektør), Dagmar Wildebrück (hustruen Anna), Valdemar Keller (deres søn Hjalmar), Agnes Nørlund (Oda, gift med Hjalmar), Vera Lindström (Fulvia), Torben Krarup (Ørnen), Vilhelm Schultz (Uglen) og som detektiven Gorki, Hans Dynesen.

Hjalmar, der er kasserer i faderens bank, lever et særdeles vidtløftigt liv som han financierer gennem sin virksomhed som gangsterleder. Ingen i banden kender dog hans identitet. Da det lykkes Fulvia at finde ud af hvem han er, tages hun til fange af Hjlamars medhjælpere Uglen og Ørnen. Sidstnævnte er forelsket i Fulvia og det lykkes hende efterhånden, at få ham til at slippe hende fri. Samtidig gennemfører Hjalmar et kup mod faderens bank og politiet med detektiv Gorki i spidsen tilkaldes. Efter stridigheder indbyrdes i banden og med Fulvias hjælp afsløres alle, til sidst også Hjalmar.

Af handlingsreferatet fremgår det, at Copenhagen holdt sig til en velprøvet dansk filmgenre, samtidig med at de ledende selskaber, f.eks. Nordisk og Svenska Bio, indspillede film som hhv. *Atlantis* og *Ingeborg Holm.* De selskaber der havde resourcer til at satse på den ny tids litterære film i kostbare indspilninger kunne fortsat tjene penge, også i kriseåret 1913, mens de som kun kiggede bagud på gamle succesmønstre hurtigt bukkede under i den benhårde konkurrence. Nøglen til international fremgang lå i at få kontrakt med de ledende distributører - og hos dem var det den nye type af såkaldte forfatterfilm der talte. Desuden havde Tyskland, som tidligere havde været det store sikre marked, nu fået sine egne instruktørbegavelser som Franz Hofer og Max Mack og stjerner som Asta Nielsen og Paul Wegener. Og flere af de store teaternavne som f.eks. Max Reinhardt arbejdede af og til med film.

Copenhagen knyttede fra starten en række skuespillere til sig. I den store præsentationsbrochure finder man følgende portrætterede: Kate Fabian, Esther Frank, Elna Helliger, Olga Hofman, Ellen Jacobsen, Lilli Jansen, Alma Jensen, Olivia Klingspor, Vera Lindström, Agnes Nørlund, Agnete Poulsen, Anni Sønderby, Dagmar Wildenbrück, Tove Wennerwald, Knud Almar, Hans Dynesen, Hjalmar Grønning, Marius Hansen, Johan Jensen, Valdemar Keller, Torben Krarup, Kay Lauritzen, Johannes Lennøe, Hannibal Nielsen, Parly Petersen, Wilhelm Schultz, Fritz Stannis, Knud Sørensen og Paul Welander. Senere engageredes Knud Bærentzen, Carl Hintz, Tolva Jacobsen og Axel Matzon, hvilket fremgår af programhæftet til *Karen fra Gruben* og *Gorki.* Blandt fordringejerne i konkursakten er samtlige ovennævnte, foruden Julius Höier Christensen, Marius Egeskov, Agnes Jørgensen og Aage Welblund.

Epilog

Da striden omkring Copenhagen var hedest, lod O.E. Nathansohn i al ubemærkethed en lille annonce indrykke i Berlingske Tidende (d.8. oktober 1913) hvor han efterlyste 'Filmsmanuskripter, gode, ønskes.

O.E. Nathansohn, Thorvaldsensvej 11.' I et interview med Samuel Nathansohn fik Carl Th. Dreyer en fyldig redegørelse for planerne (Ekstrabladet d. 28. oktober 1913):

> Ja, nu begynder vi altsaa igen. Der er jo ingen Grund for os til at ligge stille. Saa snart vi var blevne fri af Copenhagen Films Co, indrykkede vi Annoncer angaaende Køb af Manuskripter, og vi har erhvervet os et par meget spændende Filmsudkast. Det ene er forfattet af en Nordmand. Til det andet er et lovende Talent, Vilhelm Andersen, Søn af Forfatteren til 'Pigernes Jens', Ophavsmanden. Af Copenhagen Films Co. har vi til en samlet pris på 2010 Kroner købt et Fotografiapparat og en af de stærke Projektører, der anvendes ved Filmsoptagelse. Nu mangler vi bare et Atelier. Vi var ude efter 'Sommerlyst', men det blev lejet af en anden. Vi havde ogsaa tænkt at leje Dekorations-Firmaet Hjarne & Co.s Atelier, men de forlangte, at vi skulle købe det, og det vil vi ikke. Vi har i Sinde, belært af vor Erfaring fra Copenhagen Films Co., at gaa yderst forsigtigt frem. Hvad vi agter er blot af optage 10-12 gode Negativer om Aaret og saa skaffe disse fordelagtigt afsatte i Udlandet.

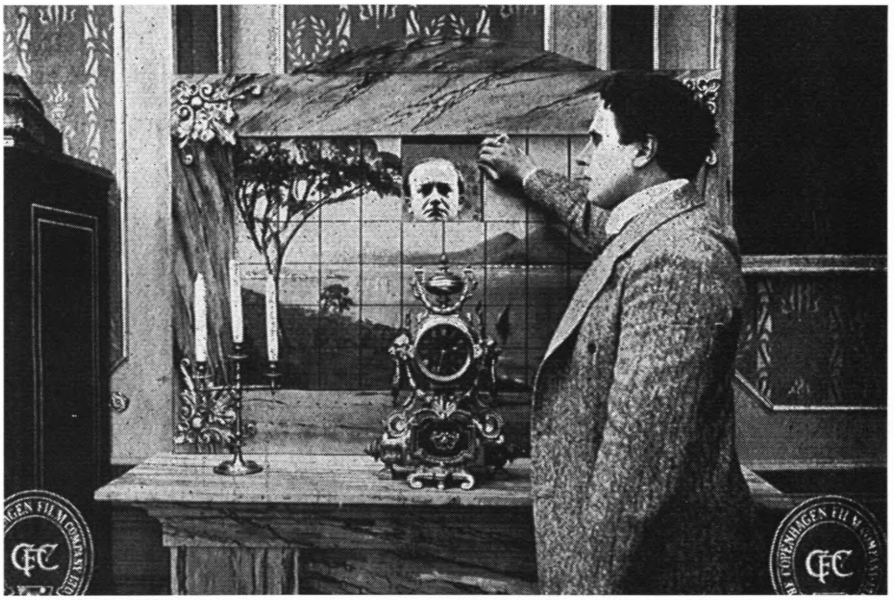
På Dreyers spørgsmål om hvordan det gik med at engagere skuespillere efter konflikterne omkring Copenhagen, svarede Samuel Nathansohn, at byen vrimlede med arbejdsløse skuespillere, og han fortsatte:

> Vi forhandler netop i disse Dage med en svensk Løjtnant Clerk (Sic! af Klercker), som har været Instruktør hos Pathé frères. Han skal være kunstnerisk Leder. For øvrigt engagerer vi de Skuespillere, vi har Brug for, pr. Rolle.

Nogle uger senere (den. 18. november) skrev Folkets Avis om Nathansons nye planer:

> Med nogen Undren maa man saaledes betragte den fra 'The Copenhagener Films Co.' saa sørgeligt bekendte 'Generaldirektør' Nathansons sidste Filmsselskab. Han har nemlig begyndt igen ude paa det gamle Banegaardsterræn, og hans gamle Skuespillere, der en skønne Dag blev sat paa Gaden, spørger med god Grund, hvor den nye Driftskapital er kommen fra?

Det atelier som omtales i artiklen er sikkert det som tidligere tilhørte A/S Dansk Film, et selskab der blev dannet i marts 1913, men holdt op med at producere allerede samme efterår. Da havde man indspillet to film. Atelieret på det gamle banegårdsterræn, på den såkaldte 'Svineryggen' omtaltes også i en notits i Filmen (vol. 2 nr. 5), som også meddelte, at selskabet 'bærer det flotte navn 'Royal''. Selskabets virksomhed resulterede i sandsynligvis ikke i nogen færdige film, men derimod findes som sagt i samlingen fra Olivia Nathansohn et antal stillbilleder fra indspilninger af i det mindste én film.



Fra 'Gorki'. Valdemar Keller taler gennem en hemmelig luge med Torben Krarup.

Epilogen udgøres af en lille annonce i Filmen (vol. 3, nr. 12, 1. april. 1915) som kort og godt lyder: 'Atelier til salg med Dekorationer, rigeligt indlagt elektr. Lys, Påklædningsværelser og Oplagsbygning, beliggende Gl. Jernbane-Terræn. Henvendelse Telefon Nora 482.' Telefonnummeret gik til O. E. Nathansohns lejlighed. Efter uden held at have forsøgt sig med to forskellige filmselskaber forlod O. E. Nathansohn filmbranchen for altid. Det var ikke bare Royals atelier der blev afhændet foråret 1915, for også Biografen på Gammel Kongevej blev solgt. Nathansohns karriere i filmbranchen som hermed var definitivt afsluttet, er som sagt kun en ydmyg fodnote i historien om dansk stumfilm. Hans skæbne har dog en slags eksemplarisk karakter, og han er i høj grad repræsentativ for en ganske bestemt fase i branchens udviklingshistorie. Sammen med Nathansohn forsvandt i sammenhæng med omstrukturerингerne i 1913, en hel generation af pionerer, såvel som alskens lykkejægere, der var blevet draget til filmen i slipstrømmen fra dansk films store succes. Efter en tid var det kun de gamle solide selskaber som overlevede branchens omstrukturering. Og yderligere nogle år senere detroniseredes Nordisk Films Kompani fra positionen som et at verdensmarkedets ledende filmselskaber.

Man kan vanskeligt overvurdere den betydning dansk film spillede for udviklingen af en dreven og effektiv fortællestil i de år hvor den lange spillefilm slog igennem og for altid definerede film som et fiktionsmedie med biografernes programsætning focuseret på én film. Selv hvad angår nye stofområder gik dansk film i brechen da katastrofe- og sensationsfilmen med kriminalitet og erotik som dominerende ingredienser introduceredes over en bred front. Og i danske atelierer indledte nogle af de allerstørste filmpersonligheder deres karriere. En filmkultur som frembringer instruktører som Benjamin Christensen og Carl Th. Dreyer og skuespillere som Asta Nielsen og Valdemar Psilander hører hjemme i filmhistorien ikke på grund af en kuriøs fodnote som denne, men på grund af de overskrifter dansk film har bidraget med.

Noter 1. De økonomiske detaljeoplysninger er hentet fra Copenhagens konkursakter på Landsarkivet i København. Arkivbaggrunden er Landsover- samt Hof- og Stadsretten, Skiftekommissionen, Afd. N, Protokoll 4 nr. 14 (Skiftedokument).

Oversat af Dan Nissen

Et postnummer

Peter Poulsen i 2400 NV af Carl Sch. Nørrested.

Det er en lille plade, der lægges på i åbningsbillederne af Carl Sch. Nørresteds film *'2400 NV'*, men det er stor filmmusik, der toner frem på lydsiden – *'Borte med Blæsten'* for nu at være helt nøjagtig. Vi skal til fødselsdag hos en død mand, og sådan bliver modsætningerne ved med at ramle ind i hinanden helt ned i detaljerne med ord som *'fodmanicure'*, een af mine klare favoritter.

'2400 NV' er en utrolig morsom film om en utrolig grim bydel. I foromtalen hedder det, at den er 'et stykke bæbrun socialrealisme', og selvom kulisserne godt kunne have levet op til dette, så er det ikke ret meget andet, der gør det. Slet ikke hovedpersonen, der ellers påstår, at han 'var guf for en dansk gennemsnitlig, socialrealistisk filminstruktør'. Med replikker som denne og de kommentarer, han iøvrigt giver kameraføring og credits i de indledende minutter, distancerer filmen sig milevidt fra denne genre. Således får en travelling denne kommentar med på vejen: 'Gad vide om han har lært det på Filmskolen. Det ser i hvert fald smart ud.' – Kamerafolk, lydfolk, klipper og instruktør får at vide, at de er en samling blærerøve… '– og så for offentlige midler…'

Filmens fortæller og hovedperson spilles af Peter Poulsen, og dennes uovertrufne sans for timing gør, at han med sin levering af replikker og pauser bærer en store del af filmen; f.eks. når han i ensom majestæt befolker sin lejlighed og nordvestkvarteret smukt i overensstemmelse med Carl Nørresteds instruktion og ide.

Det er hovedpersonens underfundige monolog, man helst husker fra filmen. Den er sjov, men også tragisk, for hovedpersonen ønsker brændende at finde nogen, han kan føre en rigtig samtale med. Desværre er han skoleeksemplet på, at man ikke kommer langt med 'der er rigtignok omslag i vejret' og anden small talk. Det er derfor mildest talt heroisk, når han lejer underboens hund og begiver sig ud i nabolaget for at finde gæster til sin fødselsdagsfest.

Man skal være meget, meget ensom, hvis post fra Netto hører til dagens store oplevelser – og hvis man er nødt til at 'leje' en hund for at være i nærheden af et levende væsen – men måske netop *'derfor'* er vor ven, som han selv siger, velegnet som figur i en socialrealistisk film. Når hunden går tur med ham, er det da også lige før, det snerper derhen ad. Vi ledes dog fra tanken af den overdrevne reallyd og synet af det nærmest monumentale butiksskilte – for slet ikke at tale om vor hovedpersons udbrud: 'Ih, hvor er her pænt!'

Det ville være dejligt at kunne sige, at det hele fortsætter lige så udsøgt, som det starter – men da hunden trækker sin følgesvend ind på en beværtning (som den ganske vist ikke selv får lov at frekventere), kommer Knud Vesterskov på tværs af det hele. Hans spil lægger en dæmper på de resterende 10 minutter af filmen. Hans anti-ageren og poseren supplerer ikke Peter Poulsens spil særlig godt.

Fødselsdagsfesten er alt andet end hyggelig – men den er selvfølgelig heller ikke intenderet at skulle være det – på trods af strip, mavedans og 'fars cognac', som 'de ubehøvlede gæster tyller i sig… af flasken!' Hovedpersonen er måske til sidst ved at nå den erektion, vi fandt ham drømme om i filmens indledning, men ligesom det blev brutalt afbrudt af et sakseklip, da falder hammeren også dennegang, og hans sjæl flyver animeret til himmels gennem skorstenen. Og sådan ender denne nadver, nordvestkvarterets svar på den sidste, hvis berømte afbildning pryder stuen i form af et vægtæppe.

Hvorvidt det er NV's arkitektoniske udformning, der hæmmer kommunikationen og fremmedgør og isolerer individet, således som indledningen af filmen antyder i en overtoning, der burer hovedpersonen inde mellem et persiennefyldt vindue og knusende husfacader, skal jeg ikke udtale mig om. Men man har jo lov at notere sig, at Carl Sch. Nørrested også selv har til huse i kvarteret, og at denne kendsgerning ikke har hindret ham i at lave en af de mest veloplagte Filmværkstedsproduktioner, man har set længe. Man kunne håbe på, at denne film fik et større publikum, end det er normalt er værkstedsproduktioner forundt. Og man må også håbe, at vi ikke skal vente i årevis på endnu et nummer fra denne side.

2400 NV. DK 1992. I: Carl Sch. Nørrested.

Mette Strømfeldt

Batman vender tilbage (Batman Returns). USA 1992. I: Tim Burton. Medv.: Michael Keaton, Michelle Pfeiffer, Danny DeVito.
Tim Burton tilhører en eksklusiv klub i Hollywood: han er på samme tid en bestrideligt original og visuelt begavet instruktør og et dyrebart økonomisk aktiv for en industri i krise. Han har endnu ikke lavet et flop – *Peewee's big adventure, Beetlejuice, Batman* og *Edward Scissorhands* har alle været større eller mindre succeser – på trods af hans ry som excentriker er der først og fremmest tale om sund økonomisk sans, når Warner Bros har hyret ham til at følge *Batman* op.

Batman vender tilbage demonstrerer endnu engang Tim Burtons evne til at bevare originaliteten indenfor kassesuccesens krævende rammer. Fra første billede skaber filmen sit eget unikke univers i en konstant mørk og kuldslået og skævt humoristisk vrimmel af stilcitater – *Citizen Kane, Dr. Caligaris kabinet, Metropolis,* Universals horrorfilm, Film Noir, gummiklædte S/M-fantasier, sovjetisk revolutionskunst, postindustriel science fiction. Der er noget at se på, det betragtelige budget lyser ud af hver eneste indstilling.

Desværre bliver Tim Burtons knivskarpe visuelle sans ikke rigtigt fulgt til dørs af manuskriptet. Sam Hamm *(Batman)* og Daniel Waters (der skrev Michael Lehmanns brilliante *Heathers* og den noget undervurderede *Hudson Hawk)* har fat i noget interessant i forholdet mellem Bruce Wayne/Batman og Selina Kyle/Catwoman – begge dybt plagede, ensomme og neurotiske misfostre som kun rigtigt lever, når de pansrer sig bag masker og gummitøj – men filmen har for travlt med andre ting til rigtigt at fokusere på dette fascinerende spil. På to timer skal *Batman vender tilbage* også finde plads til yderligere to hovedpersoner, økologiskurken Max Chreck (Christopher Walken i topform) og den monstrøse Pingvin, og en af disse fantastiske superskurkestreger vi kender fra den fjollede tv-serie, og så begynder koncentrationen at flagre. Bedre bliver det ikke af at Hamm og Waters forsøger at krydre med adskillige tåkrummende one-liners ('Just the pussy I've been looking for'...).

Resultatet er en film som er en solidt underholdende visuel fest, men som mangler den følelsesmæssige resonans dens i klassisk forstand tragiske personer lægger op til.

FK

Dødbringende våben 3 (Lethal Weapon 3) USA 1992, I: Richard Donner. Medv.: Mel Gibson, Danny Glover, Joe Pesci.
Der kan ligge noget serie-psykologi i, at man anstrenger sig til toeren, så den ikke falder helt igennem. Men gik den først to gange, så er hvad som helst sikkert godt nok, lad os prøve om de hopper på en rigtig stinker. Og Donner, Gibson og Glover, de prøver virkelig: Ingen historie, kun situationer, som skal genkendes fra forgængerne, så man kan se hvor meget dårligere det nu gøres. Ingen ny dialog, kun genbrug efter samme princip, og så de kære bemærkninger såsom 'I'm too old for this shit' smidt ind 10-12 gange for meget. Og, drenge, så møder I klatøjede i morgen, hvor vi tager ca. tyve scener med karatedamen, som producenten dukkede op med i går, da han hørte at Sigourney også er treeren. Og I skal ikke slukke for kameraet. Tænk, hvis der kom noget forbi, vi kan bruge til fireren.

KS

Hånden på vuggen (The Hand That Rocks The Cradle) USA 1992, Curtis Hanson. Med Rebecca de Mornay, Anabella...
Klassisk guvernantegyser om det kvindelige univers, den lykkelige familie over for den ulykkelige kvinde, der har mistet familien og går amok i grænseløs ondskab. Hun bliver guvernante hos familien for både at få hævn og selv få en ny familie - børnene - på ruinerne. Længe er det historien om et smukt venskab, hvor det mest er vores forhåndsviden om, at det er en gyser, der frydefuldt gør det til en historie om alt andet end smukt venskab. Små stikpiller åbner gamle sår, og efterhånden går mor i spåner og bliver ufrivilligt ond, mens mand og børn i de svære tider støtter sig mere og mere til guvernanten. Rebecca de Mornay - *Fræk business, Runaway Train* (og Vadims håbløse genindspilning af *Gud skabte kvinden*) - er dejligt ond, men også sympatisk. Og det er filmens styrke, at den ikke sælger sine personer for et gys, men lader gyset vokse ud af positiv interesse for personerne.

KS

Manden med plæneklipperen (The Lawnmower Man). USA 1992. I: Brett Leonard. Medv.: Jeff Fahey, Pierce Brosman, Jenny Wright.
I *Manden med plæneklipperen* møder tidens store populærvidenskabelige hit Virtual Reality det 'cyberspace', som William Gibson introducerede i sin tonaangivende science fictions-klassiker *Neuromancer* (1984). Filmen er dog langtfra den ultramoderne technothriller, man således kunne forvente. Baseret (meget løst) på en novelle af Stephen King er *Manden med plæneklipperen* mere B-horror end cyberpunk, en dybere og flottere slægtning til den traditionelle 'gal-videnskabsmand'-spekulationsfilm. En genial computerekspert bruger en retarderet mand i sine forsøg med intelligensforøgelse gennem Virtual Reality og bevidsthedsudvidende stoffer. Eksperimentet virker til at begynde med, men løber naturligvis løbsk på det uhyggeligste – godt hjulpet af de våbenliderlige pengemænd der trækker i trådene fra kulisserne.

De pompøse 'statements' om Mennesket og Virtual Reality, der indleder og afslutter filmen, skal man ikke lade sig narre af. Det her er rendyrket underholdning, der med forbilledlig urystelig konsekvens og uden på noget tidspunkt at blive smart og indforstået erstatter bagateller med logik og sammenhæng med en svimlende rutsjebanetur gennem årtiers genreklicheer. Et frisk pust fra Hollywoods underskov.

FK

Alien[3] (...) USA 1992. I: David Fincher. Medv.: Sigourney Weaver, Charles S. Dutton, Charles Dance.
Denne gang er Signourney Weaver på en fængselsplanet og bruger over en time på at banke universets værste samling bøvede børster, som ikke tror hendes advarsler om, at et monster næsten lige så slemt som hende selv har kurs mod deres kødgryder. Her er masser af tid til at tænke på andre ting, f. eks. Howard Hawks, der syntes *Sheriffen* selv skulle have ordnet skurkene fra starten i stedet for at spilde tid og blive i dårligt humør over at rende rundt og tromme amatører sammen. Da Alien[3] omsider dukker op, får det hurtigt noget i skrutten, og mæt af dage er det barnemad for Ms. Weaver, ekstra maskulin med kronraget hoved og bitter jeg-har-set-det-hele-før attitude. Det kan heller ikke være sjovt at optræde i film, hvor tilskuerne også har set det hele før, bare bedre. Det er slemt nok med stor kunst, men en gyser må i hvert fald ikke være kedelig.

KS

1939. Sverige 1991. I: Göran Carmback. Medv.: Helene Egelund, Helena Bergström, Per Morberg.
Med mangel på omtanke har to svenske helaftensfilm, begge baseret på TV-serier, haft premiere samme dag. Men hvor filmversionen af Bille Augusts *Den gode vilje* er en radikal omarbejdning af serien, synes Göran Carmbacks *1939* at være en simpel splejsning af TV-seriens episoder. *1939* er en slavisk kronologisk skildring af Sverige under krigen, set gennem 2 unge pigers historie. Hovedpersonen er Annika, hvis uskyldstab også bliver den svenske nations, der flytter fra den nordlige landprovins til Stockholm, bliver servitrice og gift med den værnemagerkapitalistiske Hall-families søn, der viser sig at være en mandschauvinistisk skabelon. Berit er den iltre og sprælske storbypige, der naturligvis kommer 'galt af sted'. Uden om dem får vi tyskerne, værnemagerne, kommunisterne og de 'ganske almindelige' mennesker i rig, men konform aftapning. Der er investeret en del i at genskabe datidens miljøer, komplet med den obligatoriske sporvogn, men den nydeligt TV-realistiske historie overrasker på intet punkt og glider lindt ned som bred folkelig historieskrivning, der er tilfreds med at være netop det. Den glider af hvor det gør ondt og gør medløberen Hall og Annikas kommunistiske fætter til bifigurer.

DN

I NÆSTE NUMMER HAR KOSMORAMA
CLINT EASTWOOD I SIGTEKORNET –

UDKOMMER I BEGYNDELSEN AF
DECEMBER!