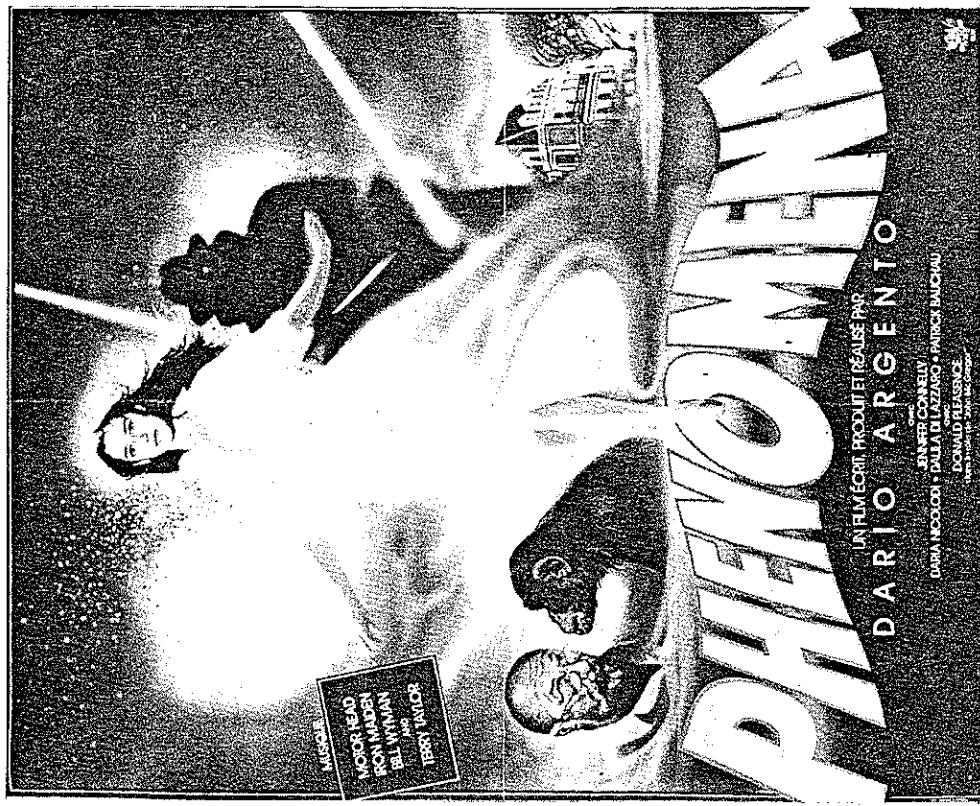


PHENOMENA



Et fanzine om skræk og rædsel, sep. 90

Amen!

I PHENOMENA nr. 5 lovede jeg, at hvis alt gik vel, ville dette afsluttende nummer af bladet udkomme i august. Lige siden har jeg fået som katten om den varme hjerne og kigget på materialet til det sidste nummer. Af og til er en sådne blevet skrevet ren, men uden at der for alvor skete fremskridt – indtil for lidt over en uge siden, hvor jeg sagde tak til de skribenter, der skulle det fandme laves færdigt!!! Her er så resultatet: 36 sider, der er klasket sammen med lynets hast. Illustrationer er der ikke så mange af, og en række rubriker er blevet forkortet eller droppet helt. Til gengæld har jeg prøvet stort set alt det materiale, som jeg har fået tilsendt, ind i bladet.

H.P.L.

Den 20. august i år kunne Howard Phillips Lovecraft være fyldt 100 år. Sådan skulle det ikke gå – den 15. marts 1937 døde han af kræft. Det underrigt mig såret, at der åbenbart ikke er blevet gjort det store ud af H.P.L.s 100-års dag – selv ikke i hans hjemland. Måske er rapporterne endnu ikke dukket op i genre-magasinerne, men det virker lidt forbløffende, at der næsten ikke er udkommet bøger om og af Lovecraft op til dagen – selv ikke fra Arkham House!

H.P.L. må ikke glemmes! Gå straks ud og køb en Lovecraft-bog – og læs den! Bedre mareridt er ikke skrevet på denne jord! -shj

1971: ECOLOGIA DEL DELITTO/ANTEFATTO REAZIONE A CATENA/NORMIBERGA
1972: GLI ORRORI DEL CASTELLO DI NORIMBERGA

I Thomas Rostocks Rom-rapport kom Pupi Avati ved en slægfejl til at hedde Pupi Avavi. -shj

Kolofon

PHENOMENA nr. 6, ultimo september 1990, er redigeret og udgivet af Søren Hansen Jacobsen, Rasmus Rasks Allé 49, 5250 Odense SV. Det er i sagens natur ikke læn-

Dario Argentos PHENOMENA

Af Nicolas Barbano

"I know what it feels like to be different, and the conditions that go with it: Pity, irony, revulsion, annoyance. People have the ability to make you almost hate yourself. But there's a big difference between you and me! When that car bashed into me I lost something, but you – you've gained something! You're in a position to do extraordinary things – with that gift of yours!"

Et idyllisk summerferielandskab toner frem på skærmen med viftende graner i forgrunden og sukkerstrøede bjergtoppe i baggrunden. En bus bremser ved sit stoppested, og en skoleklasse stiger ind til lyden af lærerindens formaninger:

"Kom nu – bussen venter ikke! Op med jer!". Døren smækkes, og busserne kører videre, men en 14-årig pige kommer spanende ind i billede: "Hej, vent! Vent på mig! Stop! Stands! Hør efter!". Hun vifter med armen men må skuffet se bussen forsvinde i det fjerne. Vi må spørge os selv: Hvad er det her for noget? Det kan da næppe være starten på Dario Argentos italienske splatterfilm PHENOMENA.

Den må komme langere inde på vi-deobådet, Næ, dette ligner mere FAR TIL FIRE I SCHWEIZ! Det er det nu bare ikke alligevel. Kameraet begynder at løfte sig, langt højere end nogen dansk dollykran kan række, helt op over toppen på den lille skov, med et tilløb til at dykke ned igen på den anden side. Hvide bogstaver afslører at, jo, det er PHENOMENA, der er gået igang. Den 14-årige danske turist (der forvrigt spilles af Argentos datter) søger hjælp i et ensamt liggende hus, hvis usete beboer river rasende i sine fastboltede lanker. Lænkerne går løs, og i løbet af halvfems sekunder bliver pige halvejs kvalt, dolket med en saks, ført fulgt gennem en tunnel, skamferet af faldende glaskårv og haishugget. FAR TIL FIRE? Forget it!

- Operation Fear/Kill Baby...
- Kill/Curse of the Dead.
Længere nede skal de korrekte titler se sådan ud:
1971: ECOLOGIA DEL DELITTO/ANTEFATTO REAZIONE A CATENA
1972: GLI ORRORI DEL CASTELLO DI NORIMBERGA

gøre muligt at abonnere på PHENOMENA. Men jeg har stadig Ganske få eksemplarer tilbage af nr. 3, 4 og 5, hvis nogen skulle mangle dem i deres samling.

I Schweiz er vi dog, i et område kaldet det schweiziske Transvanien, hvor varme vindue fra alperne pisker beboerne til vanvid. En række unge piger er forsvundet, givetvis dræbt, og politiinspektør Geiger (Patrick Bauchau) er på sporet af den ansvarlige. Han forsøger en galeanstalt, hvor en sædeles farlig og dybt uheldredelig basket case är forinden gennem tremmerne til sin kældercelle harhaft samleje med en kvindelig hæsøgende. Er Geigers Gerningsmand den gale patients barn? Har ELM STREET-serien (med sin "bastard of a thousand maniacs") länt fra PHENOMENA? The plot thickens...

En ung amerikansk pige, Jennifer Corvino (Jennifer Connelly), ankommer til den internationale Richard Wagner pigeeskole, hvis strikke forstanderinde (Dalia Di Lazzaro) forgæves forsøger at vækken fascination for fortiden hos sine totalt hjerneblæste elever. Argento stiller sig på elevernes side, og uden blussel opfordres viet til at juble over, at Bee Gees og Richard Gere da bestemt er federe end Shakespeare og Richard Wagner! Denne "screw the past"-attitude er et af filmens mest centrale og mest ubehagelige temaer. Skolen med dens ondskabsfulde lærere viser sig at være tæt associeret med galningen, og begge er karakteriseret ved en nekrofil interesse for afdøde mennesker.

Ind i denne suppedas af ádsler falder Jennifer, filmens heltinde. Jennifer er en moderløs, vegetarisk, skifzofren svøngængerske, den personificerede uskyld, hvis pagt med det quiddommelige antydtes af den glødende sylinder på hendes nat sorte fløjlistøj. Faderen er en (aldrig set) filmstjerne, der filmen igennem idoliseres som en gud.

Jennifer udstråler selv betingeselsløs, uplettet kærlighed, som forhånes og frygtes af de dumme schweizer men gengældes af den uplettede natur. I en fremragende

sekvens, der afspejler noget af magien fra Walt Disneys SNOWWHITE AND THE SEVEN DWARFS, flygter hun fra to tyskvalende voldtagtsmænd ind-sø og havner i en skovtynde, der omgående kommer til live ved hendes tilstedsvarelse; kærlige insekter holder hende med selskab og en venligsindet chimpanse leder hende til en sin rullestolshamme ejer, den skotske entomolog John McGregor (Donald Pleasance).

McGregor har skrevet en bog om insekternes telepatiske evner, og ser sine teorier både bekræftet og overhalet, da Jennifer viser sig i stand til at kommunikere telepatisk med biller, ildfluer etc.

Jennifer minder ham desuden om hans tidligere assistent, der længe har været blandt de forsvundne piger. Jennifer er endvidere selv i fare for at blive offer, idet hun siden sin ankomst, under natlige sovngångertøj, har set to af sine medstudiner blive dræbt af morderen, og måske ved for meget. Plottet falder i hak med selvtillfredse klik, ligeså støjende som det usandsynlige men fornøjelige mordvåben, vi filmen igennem ser blive samlet i pirrende ultrær-

billeder.

Morderen må afsløres, og McGregor har en plan, der går ud på at kombinere "verdens to største dokumentarer": Den telepatiske Jennifer og det meget specielle insekt Den Store Sarcophagus ("Kogader"), der kan finde frem til dødt menneskekød på lang afstand. Kart efter er vi attet ved det lille hus fra åbningssekvensen, men det er nu ubeboet. Kart efter myrdes McGregor, hvis chimpanse blotter tænderne i instinctivt hævntørst.

Jennifer har nået en blindgyde som står med ryggen mod muren: Udstødt som en besat djævel af såvel lærere som elever, og ude af stand til at få fat på sin mytiske fader, der er væk på loktion-optagelse, eller blot hans sejreørhelligånd, den jødiske Shapiro, der har travlt med at holde påsket. En kæmpe insektsværm reagerer på hendes fortvilelse og hammer værtigt mod skolens vinduer. Argento checker sit manus og gør klar til filmens trefoldige Deus-ex-Machina finale.

Kun læserinden Frau Bruckner (Daria Nicolodi) er sympatisk over for Jennifer, men hun har skumle

bagtanker, og filmen ligner mere og mere et eventyr: Paul Corvino som den fjerne faderskikkelse, Jennifer som Snehvide, insekterne som de syv billioner små dværg, Frau Bruckner som den onde stedmoder.

Som enhver eventyprinsesse må Jennifer gå så grueligt meget ondt med et mørkt og mere indfølt mytisk univers, der handler om insektoren selv i langt højere grad end de sædvanlige Freudianske barndomstrumer, og har langt bredere fallsesmenneskelig relevans.

Det sidste skyldes for en stor del også, at vi har haft to hovedpersoner, vi kan tro på og holde af. Jennifer Connelly (dansesepigen i ONCE UPON A TIME IN AMERICA: STORESØSTEREN I LABYRINTH) er ganske uden primadonna-nykker glemmer alt om glamour, hver kanyler ud af armen, stikker fingeren i halsen og svømmer rundt i filmistoriens mest ulækre jacuzzi, så man må blive ganske imponeret. Hun nægte dog efter sigende at optræde toplös - et skridt frem, tot tilbage!

Inden filmen er slut nær hun som antydet at blive reddet tre gange, først af politimanden, så af insekterne og endelig af sin jung (skytsengen), der overrasende dukker op i skikkelse af McGregors chimpanse. Først her afmaskes den "second personality", Jennifer har fået presset omkring hår, fødder og øjne til at udgør sine evner til uskadeliggøre en gal morderiske.

Men Argento har svært ved at få

sin historie forvælt uden forstyrrende elementer. Især Geigers effektørsøgningssarbejde virker påklistret og efterlader gabende huller i det narrative forløb. Men der er også andre problemer: Dialogen er ofte kunstig og usammenhængende,

men værst er dog Argentos pinlige leflen for sit tyggegummi-gnaskende Gymnasie-publikum, resulterende bl.a. i en talentløs placering af heavy metal-sange overalt i filmen.

Hvorfor er PHENOMENA så alligevel værd at se? Fordi Argento er en inspireret instruktør, fuld af ideer og billede. Når først en levende ånd besjæler værket, gør det mindre, at der er skønhedsfejl af denne eller hin karakter. Det er højdepunktene, man husker: politi-inspektøren, der slipper ud af sine håndjern ved at smædre sine tommefinger nogler (Avril); skoleleverne, hvis parodi på en religiøs tilbedelse uvidigt udloser en metafysisk hæppening; Pleasance, der advarer sin simianske sy-

og mere et eventyr: Paul Corvino som den fjerne faderskikkelse, Jennifer som Snehvide, insekterne som de syv billioner små dværg, Frau Bruckner som den onde stedmoder.

Som enhver eventyprinsesse må Jennifer gå så grueligt meget ondt med et mørkt og mere indfølt mytisk univers, der handler om insektoren selv i langt højere grad end de sædvanlige Freudianske barndomstrumer, og har langt bredere fallsesmenneskelig relevans.

Det sidste skyldes for en stor del også, at vi har haft to hovedpersoner, vi kan tro på og holde af. Jennifer Connelly (dansesepigen i ONCE UPON A TIME IN AMERICA: STORESØSTEREN I LABYRINTH) er ganske enkelt et kup, og Pleasance er i sit luneste hjørne som professor. De øvrige medvirkende er den sædvanlige portion ettersynkroniseret italiano (Michel Soavi spiller en politi-assistent).

PHENOMENA er, kort fortalt, fortællingen om en ung pige, der bliver besat, finder sin natur gennspejlet i dyrelivet omkring sig, og bruger sine evner til at uskadeliggøre en gal morderiske.

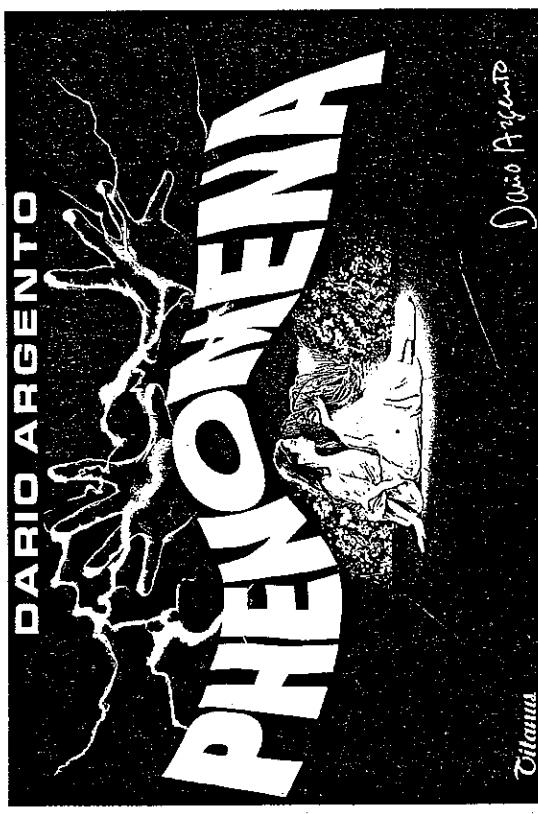
Men Argento har svært ved at få

sin historie forvælt uden forstyrrende elementer. Især Geigers effektørsøgningssarbejde virker påklistret og efterlader gabende huller i det narrative forløb. Men der er også andre problemer: Dialogen er ofte kunstig og usammenhængende,

men værst er dog Argentos pinlige leflen for sit tyggegummi-gnaskende Gymnasie-publikum, resulterende bl.a. i en talentløs placering af heavy metal-sange overalt i filmen.

Hvorfor er PHENOMENA så alligevel værd at se? Fordi Argento er en inspireret instruktør, fuld af ideer og billede. Når først en levende ånd besjæler værket, gør det mindre, at der er skønhedsfejl af denne eller hin karakter. Det er højdepunktene, man husker: politi-inspektøren, der slipper ud af sine håndjern ved at smædre sine

tommelfinger nogler (Avril); skoleleverne, hvis parodi på en religiøs tilbedelse uvidigt udloser en metafysisk hæppening; Pleasance, der advarer sin simianske sy-



Dario Argento

Citamus

geplejerske mod at lege med børnene; sidstnævntes angreb på en fået entredør; lægens groteske elektroensefalogram-apparatur; den nervøse sygeplejerske, vanskeliggjort af en forræderisk strikkespind og et drilsk kurur; Jennifer Connely i sort fløj med nogen skulder, senere i jomfruhvid; flagrende natkjole; drømmende glideture ned af æteriske lys-korridorer og gennem fosforiserende, blå vandnasser dækset af morderiske flammer; de afsluttende brækkes-uleakkrier; og, gennem hele filmen, Goblins dynamiske blanding af blød rock og typiske italienske ordløse vokaler.

Tænk, at en film, der er så

ugavn, kan være så god. Min gud, hvor jeg elsker denne genre!

PHENOMENA, Italien 1983.
Inst: Dario Argento & Franco Ferrini.

Foto: Romano Albani.
Edit: Franco Fraticelli.
Musik: Goblin m.fl.
Medv: Jennifer Connelly, Donald Pleasence, Daria Nicolodi, Patrick Bauchau.

Video-versioner:

PHENOMENA, Italien, 111 min.
PHENOMENA, Holland, 106 min.
PHENOMENA, Sverige, 105 min.
CREEPERS, Danmark, 81 min.
CREEPERS, England, 80 min.

ne. Den indeholder et par tekster og en del grafik, der afgjort er en genomblanding værd.

Nuværl. FOR 20 KR. WULFF indeholder otte tekster, hvoraf kun to prædikener holdt i Hellig Kors Kirke i 1989 tidligere har været trykt. Disse prædikener er afgjort et "must" for enhver læser af INSIGTENS STED, for her kommer svaret på profetien om, at mennesket i firsærene skulle vælge mellem Kristus og Satan: En uhyligelig meddelelse om, at den kristne gud er død.

Svaret på, hvorfor ENW prædikede kristendom fra Hellig Kors Kirkes prækestol, kan også findes i de to prædikener.

Som introduktion til forfatter-skabet finder man et foredrag med titlen "Introduktion til OKKULTISME OG MAGI", der vejslagt er et godt sted at starte, hvis man ikke har mod på at kaste sig direkte ud i det digre værk. Her finder man de nødvendige erkendelsessesteoretiske overvejelser, der også behandleres i teksten "Den indre linie". Et opslag til debat med Tor Nørretranders ved Århus Universitet.

Disse overvejelser er helt centrale og går derfor igen i hæftets øvrige tekster. Således også i kroniken "Ofre", der måske kan virke som rablende megalomani, men - eller måske netop af den grund - nok den bedste kronik, jeg har læst af ENW.

En enkelt anke, der ikke er rettet specielt mod denne introduktion, men gentaget til behænding af ENWs forfatterskab: Det er vist en almindelig opfattelse, at ENWs computerbøger udelukkende er skrevet for pengenes skyld. ENW har da heller aldrig lagt skjul på, at han skrev dem af økonomiske grunde, men ikke desto mindre er der bag bogerne et rationale, der er tæt knyttet til det øvrige forfatterskab, og som ikke er den efter-rationalisation, nogle har bryder de sig ikke om andre læses fanatisme og om forfatterskabets fundamenter og metatfysisk system, ENW foretrækker at kalde satanism.

Naturligt nok var det også disse sidste, der beklagede sig over, at Morten Rubjerg Sørensen i FORUM FABULATORIUM aftrykte noget matematiske af og om ENW. Og nu er det Mads Dam-Larsen, der står for skud. Han ikke blot aftrykker tekster af ENW i PHANTASM, han laver sågar et stort og flot særnummer med titlen FOR 20 KR. WULFF.

Denne kritik er altså enten subjektiv eller tendentiøs, og bør derfor ikke afholde den nysgerrige fra at undersøge sagen.

FOR 20 KR. WULFF er nemlig ikke bare et supplement til ENWs bøger, men kan også fungere som en intro-

Fanzines

FOR 20 KR. WULFF - PHANTASM nr. 998 (32-på4, ftk. Red: Mads Dam-Larsen, Ole Jørgensens Gade 14, st.tv. 2200 København N, 4 nr. for 100 kr. på giro 7 45 40 66).

Erwin Neutzsky-Wulff er - som de fleste ved - en særegen forfatter. De fleste kender ham kun fra formiddagsblade, en del følger hans forfatterskab med en entusiاسم, der grænser til det kultursame, og en - trojer jeg - lille gruppe har læst nogle af hans bøger, men bryder sig ikke om dem. Især bryder de sig ikke om andre læses fanatisme og om forfatterskabets fundamenter og metatfysisk system, ENW foretrækker at kalde satanism.

Naturligt nok var det også disse sidste, der beklagede sig over, at Morten Rubjerg Sørensen i FORUM FABULATORIUM aftrykte noget matematiske af og om ENW. Og nu er det Mads Dam-Larsen, der står for skud. Han ikke blot aftrykker

tekster af ENW i PHANTASM, han laver sågar et stort og flot særnummer med titlen FOR 20 KR. WULFF. Denne kritik er altså enten subjektiv eller tendentiøs, og bør derfor ikke afholde den nysgerrige fra at undersøge sagen.

FOR 20 KR. WULFF er nemlig ikke bare et supplement til ENWs bøger, men kan også fungere som en intro-

piering. Der er en del beskæmmende og en del grafik, der afgjort er en genomblanding værd.

Nuværl. FOR 20 KR. WULFF indeholder otte tekster, hvoraf kun to prædikener holdt i Hellig Kors Kirke i 1989 tidligere har været trykt. Disse prædikener er afgjort et "must" for enhver læser af INSIGTENS STED, for her kommer svaret på profetien om, at mennesket i firsærene skulle vælge mellem Kristus og Satan: En uhyligelig meddelelse om, at den kristne gud er død.

Svaret på, hvorfor ENW prædikede kristendom fra Hellig Kors Kirkes prækestol, kan også findes i de to prædikener.

Som introduktion til forfatter-skabet finder man et foredrag med titlen "Introduktion til OKKULTISME OG MAGI", der vejslagt er et godt sted at starte, hvis man ikke har mod på at kaste sig direkte ud i det digre værk. Her finder man de nødvendige erkendelsessesteoretiske overvejelser, der også behandleres i teksten "Den indre linie". Et opslag til debat med Tor Nørretranders ved Århus Universitet.

Disse overvejelser er helt centrale og går derfor igen i hæftets øvrige tekster. Således også i kroniken "Ofre", der måske kan virke som rablende megalomani, men - eller måske netop af den grund - nok den bedste kronik, jeg har læst af ENW.

En enkelt anke, der ikke er rettet specielt mod denne introduktion, men gentaget til behænding af ENWs forfatterskab: Det er vist en almindelig opfattelse, at ENWs computerbøger udelukkende er skrevet for pengenes skyld. ENW har da heller aldrig lagt skjul på, at han skrev dem af økonomiske grunde, men ikke desto mindre er der bag bogerne et rationale, der er tæt knyttet til det øvrige forfatterskab, og som ikke er den efter-rationalisation, nogle har bryder de sig ikke om andre læses fanatisme og om forfatterskabets fundamenter og metatfysisk system, ENW foretrækker at kalde satanism.

Naturligt nok var det også disse sidste, der beklagede sig over, at Morten Rubjerg Sørensen i FORUM FABULATORIUM aftrykte noget matematiske af og om ENW. Og nu er det Mads Dam-Larsen, der står for skud. Han ikke blot aftrykker

tekster af ENW i PHANTASM, han laver sågar et stort og flot særnummer med titlen FOR 20 KR. WULFF. Denne kritik er altså enten subjektiv eller tendentiøs, og bør derfor ikke afholde den nysgerrige fra at undersøge sagen.

FOR 20 KR. WULFF er nemlig ikke bare et supplement til ENWs bøger, men kan også fungere som en intro-

uden grad rent for irrelevante indhold, at Dam-Larsen betegner hæftet nr. 998 (det er reelt nr. 2) udgivet "forår 33" (en reference til Dam-Larsens alder). Dog savner jeg en kort forklaring på til hvilke anledninger de forskellige tekster er skrevet.

-Niels Petersen

*** Ud over at Niels er en dren ven ENW-læser, og derfor bedre kan vurdere en udgivelse som PHANTASM nr. 2, er der en anden - meget vægtig - grund til, at jeg ikke selv kan skrive et ord om dette fanzine: Jeg har ganske enkelt ikke fået det tilsendt - selv om jeg har tegnet abonnement!

En anden fan kan fortælle, at han sendt en check til Mads, som nog er blevet hævet, men uden at han har modtaget nogen eksempler af bladet. Og jeg ventet også stadig spændt på en korrekt udgave af nr. 1.

Om man vil vove at abonnere på PHANTASM eller ej er helt op til folk selv, men i skrivende stund er jeg særdeles skeptisk. ***

INFERNO 3 (juli 1990, 40pA5, off. Red: Peder Petersen. Kontakt: Jens Sørensen, Vester Altanvej 16, 8900 Randers, 10 kr. pr. nr.)

Dette tredje nummer af INFERNO er faktisk usadvundent vellykket, selv om Thomas Rostocks italienske skrivelser fylder vel meget i bladet. Klagen går ikke så meget på kvaliteten af dette stof - Thomas skriver fremragende - men det er nok et spørgsmål om INFERNOs målgruppe uden videre kan kapere teknologien, da de måske snarere minder om Hesioid end om Grimm, men INFERNO's idé har da også været at skrive eventyr, der er tæt på deres oprindelse som koaner. Et par af dem er derfor også mere spændende på baggrund af en løsning af OKKULTISME og MAGI end som godnat-historier.

Resten af bladet er som nævnt ganske flot for en amatør-publikati-

on: Klar sats, layout og fotoko-

Baker-artikel af Peder Pedersen.

Den sidste række har jeg nemmet, for jeg er rent ud sagt lidt træt af at læse om makeup! (Sorry, Pedro, men vi kan jo ikke alle have de samme interesser).

En morsom nyskabelse er en ratings-liste, hvor jeg selv har fornøjelsen af at kaste splats mod diverse genre-nyheder - den slags plejer at more masserne. Resten af stoffet er underholdende læsning. Jeg har tidligere kritiseret Inferno for at vakte mellemlæsere og et fan- og et prøvine. I nr. 3 er der mere styr på tingene - det yderst professionelt lavet med en hyggelig fannisk bismag - og det er nok en fornuftigt redaktionel linie at holde.

Et nummer 4 er lige på trapperne med bl.a. anden del af Rostocks Argento-artikel (som jeg glæder mig til at læse), men så må det vist også være på tide at holde en lille pause med de italienske instruktører - ellers kunne man frygte, at læserne svigter.

Godt gæt, drenge!

DARKLANDS 1 (sept. 1990, 24pA5, ftk. Red: Torben Simonsen, Rolighedsvej 4, 7400 Herning, 3 nr. for 25 kr. på giro 272 58 00). For

Torben Simonsen, der har skrevet to artikler til dette nummer af PHENOMENA, er langsomt ved at bevæge sig ud i det modrede hav, vi kælder horror-fandom - og han gør det på en meget overbevisende måde. Hans debut-zine, DARKLANDS, er netop udkommet, og det er særdeles lovende.

Bladet indeholder en grundig om GREMLINS 2-anmeldelse, artikler om WILD AT HEART, Stephen Kings IT, RETILICUS, Edgar Allan Poes "The Black Cat", en række småfæng samt et langt debatindlæg, der samler lidt op fra debatten her i bladet.

Torben har storst set skrevet det hele selv - og da han skriver godt og interessant, er det en fornøjelse at læse bladet. Det er i øvrigt krydret med en række umarkede tegninger samt en stribe flotte overskrifter og logoer. DARKLANDS savner blot lidt input fra andre skribenter, og det

skal nok komme, da Torben efterhånden er ved at få kontakt med andre fans rundt om i landet. Jeg kan kun opfordre alle til at begynde at abonnere på DARKLANDS - det er et godt godt 'zine!

BLOODY DARLINGS 2 (juli 1990, 24pA4, ftk. Red: Lars von Hegnet, Hindbarvej 17, 9000 Aalborg, 10 kr. pr. nr.)

Jeg skal hurtigt indrømme, at jeg ikke har læst ret meget af DARLINGS. En ting er, at layoutet er kaotisk som altid - noget andet er, at Lars von Hegnet har sat sig for at udøvere et sandt commando-raid på det danske sprog.

Et hurtigt citat fra en anmeldelse af SLAUGHTER HIGH: "Shit i min bare øje...what a totally crummy and abysmal waste-of-time-flick, maannnn!!". De fleste af Lars' udgivelser er ikke meget bedre. Det kan da godt være, at sådan et sprogs udtrykker hans energiske begejstring for genren, men jeg synes mere, det minder om små børn, der lige har lært at sige "prutskid", og så ikke kan holde op igen.

Thomas Rostock har leveret anden af sin kommenterede Top 10, mens et par andre - mere eller mindre unavngivne - skribenter forsøger at trænge ud gennem det farfærdelige layout.

Jeg synes, at dette nummer af BLOODY DARLINGS er ganske rædsel fuldt, men det kan måske nok appellere til meget barnlige fans, der udtrykker deres genre-interesse ved at sige "fååååkkk it" hele tiden.

-shj Well, fååååkk you, Lars!!!

VIDEORE 5 (1990, 40sA4, off. Red: Jon Christensen Møller, Bestillingsadresse: J.R. Bruun, Box 4307, N-5008 Bergen, Norge. Giro:

4 32 96 94. Pris: 35 Nkr.) Dette norske fanzine er ganske vist lidt rodet, men det indeholder så mange fremragende ting, at jeg varmt kan anbefale folk at prøve det - norsk minder jo også en hel del om dansk!

Bladet indeholder bl.a. noget om sex og vold, Dario Argento, og det

NEKROMANTIKA, Richard Kern, Grand Guignol samt en masse anmeldelser. Men prøv det selv!

Jan R. Bruun skriver, at hvis man kun vil bestille VIDEOGORE hos ham, så send lidt ekstra penge til porto. Men dertil driver Jan det såkaldte Hypertonia World Enterprises, der primært handler med kassetebånd med alt muligt for enhver smag - bl.a. 10 forskellige tapes om Charles Manson. Jan fremhæver et bånd kaldet WHO'S LAUGHING NOW? med horror-musik fra helte verden. Pris 40 Nkr. Så bed Jan om at sende en liste med over de hvornår det kommer på gaden. Vampyr-fans kan finde Niels' adresse i "Mød andre fans"-rubriken. ***

Bognyt

Der er udkommet en række vigtige bøger i den senere tid, så her er hurtigt guide til dit næste bog i en boghandel.

* Stephen King: FOUR PAST MIDNIGHT (Hodder & Stoughton, hc) - fire lange noveller a la DIFFERENT SEASONS. Underholdende!

* Dean R. Koontz: THE BAD PLACE (Headline pb) - er udkommet i lyntempo i paperback.

* Dan Simmons: CARRION COMFORT (Headline, pb) - monumental bog om vampyrene. Anbefales.

* James Herbert: CRED (Hodder & Stoughton, hc) - en slimet fotografi og grumme dømoner. Herberts morsomste bog. Læs den!!!

* Douglas E. Winter: FACES OF FEAR (Pan pb) - interviews med 17 horror-forfattere. Fin bog.

Ellen Datlow (red): BLOOD IS NOT ENOUGH (Berkley, pb). 17 vampyr-noveller - alle af meget høj kvalitet.

En bog, der næppe lige vil være til at finde, er MY PRETTY PONY af Stephen King og Barbara Kruger (Knopf/Whitney, hc). Bogen er udsendt i et "begrenset" opplag på 15.000 eksemplarer - måler 35 x 23 cm. og kommer i en solid slipcase. Historien er en fin lille novelle om tiden, og Barbara Kruger har lavet flotte illustrationer til.

Så er det op til en selv, om man vil betale mere end 400 kr. for en så kort historie (omkring 40 si-

*** Fra Steen Thomsen, Silkeborgvej 26 A, 2. th. 8000 Århus C, forlyder det, at der skulle være et Århus-baseret horror-zine på vej. Hvor langt de er nået, ved jeg ikke, men alle læsre i området opfordres til at kontakte Steen om dette projekt.

Fra Niels Petersen er udgået en række informationer om det kommende særnummer af MOSFERATU. Han har fået lovinning på en del materiale (bl.a. fra undertegnede - bare rigtig arbejder på det!), men jeg arbejder ikke til at sige, det er endnu ikke til at sige, hvornår det kommer på gaden. Vampyr-fans kan finde Niels' adresse i "Mød andre fans"-rubriken. ***

Nok er det en flot bog og noget af et samlerobjekt, men den egentlige lappet er så mange andre her i landet, der har den. Og nej, du må ikke låne min!

Til en mere overkommelig pris får man THE STEPHEN KING QUIZ BOOK af Stephen Spignesi (Signet, pb), der indeholder godt 1.500 spørsmål om Kings forfatterskab - de fleste af dem er komplet ligegyldige, men en smule sjov kan man da vide ud af den på en regnværd erf-termiddag.

NIGHTBREED-fans (hvis disse findes) kan investtere i CLIVE BARKER'S NIGHTBREED - THE MAKING OF THE FILM (Fontana, tp), der bl.a. indeholder det komplette manus.

Efter at W.H. Allen/Star har solgt sin fiktions-afdeling udgives Shaun Hutson nu af Sphere, mens Headline har overtaget Dean R. Koontz. Helle Koontz-linien er lige blevet genoptykt, så fans har nok at kaste sig over.

John McCarty - kendt for splatter-Bibel'en SPLATTER MOVIES - har udsendt THE MODERN HORROR FILM, hvor han gennemgår 50 moderne klassikere. Der er især mange Hammer- og Ken Russell-film med, og bogen er rigt illustreret med mange sjeldne stills. Men ellers har jeg ikke haft til at beskrive mig så meget med bøger i den seneste tid. -shj

Brian De Palma: Den vrede forfører

Af Steen Schapiro

1. Introduktion

Såd man on i "Halliwell's Filmgoer's Companion" årgang 1976, finder man ved "Brian De Palma" en "American satirical director of the semi-underground school". Går man tilbage til interviews fra 1963 - debut THE WEDDING PARTY fra 1963 - og med Jill Clayburgh), som én af de tre unge mænd, der trues med at blive inddækket, og i løbet af et døgn plejder deres fikseringer på henholdsvis Vietnam-krigen, Kendedy-drabet og voayeurisme. Filmen vandt Sølvbjørnen på Berlin-festivalen i 1969, og blev en både kritisk og kommerciel succes. Den Springer vi frem til 1984, skriver pressen efter at have set BODY DOUBLE (Stand-in for mord); "Hans lust til at lave usædvanlige film har efterhånden ført ham ud i den rene sensualisme og appetiserer til publikums værste instinkter". (Ib Monty, Jyllands-Posten, 19.2.1985).

Hvad er der da sket med Brian De Palma, og hvorfor er folk generelt så usikre, når de taler om hans film? Har han opgivet sine unge idealer, er han blevet sat i bås af de store studier, eller kan der findes en konsekvent udvikling og konstant tematik i hele hans arbejde?

Jeg vil svare på dette mysterie ved kort at gennemgå De Palma's film og udvikling, så indkredse tematiske fællesnære i hans film, med vægt på fire hovedakter, for at kunne nå frem til en formulering af hans position som filminstruktør, og et bud på, hvad hans film egentlig handler om.

2. Get to know your director

Det er vist de farreste, der i dag kan huske, at det var De Palma, der i 1971 skabte sejrstorm i Danmarks Radio. Man havde vist instruktørens gennembrudsfilm GREETINGS fra 1968 (Med venlig hil- sen); og dens sex-seksions og realistiske sprogbrug fik Ekstra Bladet til jublende at konstater, at dansk TV havde vist sin første porno-film. Sikke tider...

Hans næste film, SISTERS fra 1972, er stadig i dag en af hans bedste. Den var noget så sjældent som en feministisk skräckfilm, med

Margot Kidder som en schizofren tvilling og Jennifer Salt som en provokerende journalist, der bevidner et mord. Filmen blev en kritisk succes (blant de få, der han havde haft det i den fælles debut THE WEDDING PARTY fra 1963 - og med Jill Clayburgh), som én af de tre unge mænd, der trues med at blive inddækket, og i løbet af et døgn plejder deres fikseringer på henholdsvis Vietnam-krigen, Kenedy-drabet og voayeurisme. Filmen vandt Sølvbjørnen på Berlin-festivalen i 1969, og blev en både kritisk og kommerciel succes. Den

Efterfølgeren HI, MOM fra 1970 blev dog ikke specielt populær, selv om man regner den for at være en bedre film, og blev den sidste af De Palma's udtrykt venstreorienterede undergrundssatirer. Selv om der var referencer at finde til Hitchcock, især i gyserfilmen MURDER A LA MOD fra 1968, var denne periodes tydeligste inspiratorer Godard og Antonioni.

De Palma vandt nu lidt opmærksomhed hos de store studier, og hans næste tre film var mere udadvendte, i konventionelle genrer, omend sjældent sete.

GET TO KNOW YOUR RABBIT var et mislykket arbejde, som han tog for at komme ind i varmen hos Warner Brothers. Filmen skulle være en "vehicle" for komikeren Tommy Smothers (jeg har heller aldrig hørt om ham), og havde efter sigende et stinkende manuskript, en småhysterisk pseudo-stjerne, en kedelig producent og en træt Orson Welles. Det endte med at Warner fyrede De Palma, lavede slutningen om, betragtede filmen som kasseret, men satte den i distribution

og berigtede. Det var selvfølgelig CARRIE, spatterfilmen med Sissy Spacek som et mobningsoffer, der tager henv over sine skolekammerater. Der var visuel spænding, religiøs symbolik og kvindopolitisk tematik i overflod. Kritikerne kunne så skænke om, hvorfvidt uhøggen var "sofistikeret" eller "letkøbt", men flot var filmen unægteligt.

Derefter gik det helt godt. THE

low-budget kort- og spille-film, som De Palma lavede op gennem 60-erne. En meget ung Robert De Niro havde hovedrollen (ligesom han havde haft det i den fælles debut THE WEDDING PARTY fra 1963 - og med Jill Clayburgh), som én af de tre unge mænd, der trues med at blive inddækket, og i løbet af et døgn plejder deres fikseringer på henholdsvis Vietnam-krigen, Kenedy-drabet og voayeurisme. Filmen vandt Sølvbjørnen på Berlin-festivalen i 1969, og blev en både kritisk og kommerciel succes. Den

regnes af mange for at være den bedste af ungdomssoprs-filmene, et både mere ambitiøst og vellykket projekt end EASY RIDER (1969). Efterfølgeren HI, MOM fra 1970 blev dog ikke specielt populær, selv om man regner den for at være en bedre film, og blev den sidste af De Palma's udtrykt venstreorienterede undergrundssatirer. Selv om der var referencer at finde til Hitchcock, især i gyserfilmen MURDER A LA MOD fra 1968, var denne periodes tydeligste inspiratorer Godard og Antonioni.

De Palma vandt nu lidt opmærksomhed hos de store studier, og hans næste tre film var mere udadvendte, i konventionelle genrer, omend sjældent sete.

GET TO KNOW YOUR RABBIT var et mislykket arbejde, som han tog for at komme ind i varmen hos Warner Brothers. Filmen skulle være en "vehicle" for komikeren Tommy Smothers (jeg har heller aldrig hørt om ham), og havde efter sigende et stinkende manuskript, en småhysterisk pseudo-stjerne, en kedelig producent og en træt Orson Welles. Det endte med at Warner fyrede De Palma, lavede slutningen om, betragtede filmen som kasseret, men satte den i distribution

og berigtede. Det var selvfølgelig CARRIE, spatterfilmen med Sissy Spacek som et mobningsoffer, der tager henv over sine skolekammerater. Der var visuel spænding, religiøs symbolik og kvindopolitisk tematik i overflod. Kritikerne kunne så skænke om, hvorfvidt uhøggen var "sofistikeret" eller "letkøbt", men flot var filmen unægteligt.

Derefter gik det helt godt. THE

FURY (Den hemmelige kraft) fra 1979, spildte et mega-budget, Kirk Douglas og John Cassavetes på et forfærdeligt manuskript. Men selv om filmen var smidum og håbłøst ujævn, havde mange enkelstående sekvenser elementer, som var både smukke, effektive og uforglemmelige.

Samme år underviste De Palma så elever på sin gamle dramaskole, for sammen med klassen at lave HOME MOVIES (Super-8manse) i 1980 - som en hilsen til sine dage som uafhængig filmmager. Den var en let og indførstædt lille komedie om en absurd familie (bygget over instruktørens ege barndomserindringer), en filmlærers noget røttende kanbanse! Filmen fik kun ringe opmærksomhed eller distribution.

De Palma vendte så tilbage til

Hollywood med to af sine mest provocerende film, DRESSED TO KILL (Klædt på til mord), 1980 og BLOW OUT (Døden slætter alle spor), i 1981. De blev lavet "back to back", og førstnævnte blev en publikumssucces, mens kritikerne og især kvinderbevægelsen - skænderedes bravt, mens sidstnævnte havde kritikken med sig, og publikum holdt sig væk. DRESSED TO KILL var en ultra-uhyggeelig og forfærende skräckfilm med Michael Caine og Angie Dickinson, mens BLOW OUT var en mørk politisk thriller med John Travolta i hovedrollen. (I begge film havde både Nancy Allen og Dennis Franz store roller, som de har haft det i adskillige af De Palma's film. Allen var instruktørens daværende kone, og havde, ligesom Revolata, fået sin debut i CARRIE).

De Palma var nu etableret som en skräck-instruktør, en generalisering han gerne ville væk fra, hvilket jo er rimeligt, når man ser, hvor forskellige film han har lavet. Så i 1983 instruerede han genfilmatseringen af SCARFACE med Al Pacino. Her havde han for en gangs skyld ingen indflydelse på manuskriptet eller produktionen, og mange af filmens problemer lå der sig bedre forstå, hvis man be-

gav tage en low-budget skräckfilm, men fik desværre begrænset distribution. Den havde eksplicitte referencer til Hitchcock's REAR WINDOW og PSYCHO, og benyttede sig, for første gang, af mange af de filmiske og dramatiske effekter, vi i dag automatisk forbinder med De Palma.

I 1974 kom så PHANTOM OF THE PARADISE (Spøgelsen i Paradiset), en meget velykket og morsom skräckfilm/musical/satire over medievilden og rock-scenen, med sangskriveren Paul Williams som en dæmonisk pladeproducer. William Finley's komponist havde trænge ringe opmærksomhed eller distribution.

De Palma vendte så tilbage til

Hollywood med to af sine mest provocerende film, DRESSED TO KILL (Klædt på til mord), 1980 og BLOW OUT (Døden slætter alle spor), i 1981. De blev lavet "back to back", og førstnævnte blev en publikumssucces, mens kritikerne og især kvinderbevægelsen - skænderedes bravt, mens sidstnævnte havde kritikken med sig, og publikum holdt sig væk. DRESSED TO KILL var en ultra-uhyggeelig og forfærende skräckfilm med Michael Caine og Angie Dickinson, mens BLOW OUT var en mørk politisk thriller med John Travolta i hovedrollen. (I begge film havde både Nancy Allen og Dennis Franz store roller, som de har haft det i adskillige af De Palma's film. Allen var instruktørens daværende kone, og havde, ligesom Revolata, fået sin debut i CARRIE).

De Palma var nu etableret som en skräck-instruktør, en generalisering han gerne ville væk fra, hvilket jo er rimeligt, når man ser, hvor forskellige film han har lavet. Så i 1983 instruerede han genfilmatseringen af SCARFACE med Al Pacino. Her havde han for en gangs skyld ingen indflydelse på manuskriptet eller produktionen, og mange af filmens problemer lå der sig bedre forstå, hvis man be-

tragter filmen som manusskriptførfatteren Oliver Stone's, som jo netop er kendt for provokerende men i sidste ende Amerika-hylende sensationalisme. Men til trods for en dårlig kritik og en alt for lang spilletid, strømmede publikum til, vel nok især tiltrukket af volden, sensationalismen og det stifulde filmsprogs.

Heretter kom så BODY DOUBLE (Stand-in far mord) fra 1984 med Craig Wasson og Melanie Griffith. Den delte kritikken og publikum i to leire; de, som følte filmen som en langtrukken tilbagevenden til trætte klichéer; og de der, som jeg, fandt den dybt unik, original og suprem. I hværtfald blev denne historie om showbiz, voyeurisme og mord ikke den kassesucces man havde håbet.

Så det var måske for at hente nogle penge hjem, at De Palma året efter lavede komedien WISE GUYS. Det var en lille film med Danny DeVito, som man vist ikke fandt videre morsom.

Men i 1987 vendte De Palma så stærkt tilbage med en kampesucces: THE UNTOUCHABLES (De uovervindelige) med Kevin Costner og Robert De Niro (tyve år ældre). Her var der som bekendt masser af stil, underholdningsværdi og et practist manuskript af David Mamet, men det kunne være svært at spore instruktørens egen person i filmen.

At De Palma så nu er aktuel med en Vietnam-film, CASUALties OF WAR, er blot et eksempel på den utrolige diversitet der ligger i hans produktion. Så lad mig overskueliggøre denne ved at dykke ned i fire af hans tematiske hovedråder.

3.1. Mediesamfundets spøgelse.

Det moderne informationssamfund, med dets kæotiske væld af kommunikationsmidler og visuel underholdning, er et emne som De Palma behandler kritisk, ofte gennem fortællinger om voyerisme og manglende handikap, og gennem satire over mediesamfundet.

Satire er det, når SISTERS begynder med en pige, der klæder sig

af i et forladt omklædningsrum.

Der kommer en mand ind, som forbløffet ser på, og vi indser, at pigejen er blind og ikke har hørt ham. Vil han stoppe hende? (Pigen er en ung Margot Kidder, så vi håber febrikisk at han ikke vil). Der lyder en fanfare, lægger omringes af blinkende spørgsmålstege, og en speaker annoncer at vi ser

en amerikansk tv-quiz, "the Pee-ping Tom Show", hvor publikum skal gætte, om gæsten er en kigget eller ej. Game-show'et er et så at det er troværdigt, og vi - publikum - griner og skammer os på samme tid.

Og grov satire er det, når Jack i BODY DOUBLE ser et kabel-tv-show med en nogen studievært og gæst, som snakker om "expositionisme" - hun mener "exhibitionisme", ha ha; "I get so hot when I know they're all out there watching me", hun begynder at gnide sig mellem benene, han smiler, "Well, of course they're all out there watching you, Linda!", hun annoncerer at hun er ved at komme, og mens hun står over henderne sætter studievært en reklamefilm på.

Mindre morsomt, i samme film, er kommunikationsmanglen, eller fikseringen på telefoner, som bliver dræbende. Da Gloria er ved at blive dræbt, snubler morderen, og slår hovedet mod sit elektriske hor (!), hvilket giver hende chancen for at flygte. I stedet tager hun telefonen og vil ringe til politiet, men drejer forkert.

Den samme fatale telefonitis rammer også i SISTERS, når journalisten Grace ringer til politiet for at forhindre det mord, hun ser begæst i vinduet overfor. Hun får fat i en politibetjent, der bruger tiden på at diskutere hendes provocerende artikler.

I begge disse film, såvel som i PHANTOM OF THE PARADISE og DRESSED TO KILL, bliver en stor del af mysteriet iøvrigt afsløret via en tv-skærm.

Medie- og nyheds-verden beskrevet som hystrisk, overfladisk, sensationalistisk og smækorrupt. Det er i hvert fald deres rolle i THE UNTOUCH-

ABLES, hvor avisernes glorificering af Capone som folkehelt fører til bitter efftersmag, når man ser den charmerende showmand bag efter blive en brutal og nædesøs morder.

Lige sådan i BLOW OUT, hvor en pengeafpresster tjener en formue ved at sælge billeder af en politieskifers voldsomme død til aviserne, som så udgiver nekrofile "døds-reportage-magasiner" med "skud-for-skud"-detaljer af drabet. Film'en byder også på en tv-journalist der præsenterer sig som en afdancket skuespiller, og en skrækfilmsparovelling klart ledet tanken hen på Carpenter's regressive HALLOWEEN. Men dén af De Palma's film der tydeligst diskuterer dette, er selvfølgelig PHANTOM OF THE PARADISE, som jo foregår i musik- og medieverdenen. Produceren Swan perverterer den geniale musik, en opera over "Faust", som komponisten Winslow skaber. Den bliver så "solgt" i den ene mere parodiske indpakning efter den anden. Der er "the Beach Bums", "the Juicy Fruits", "the Undeads" og en satansk men bøsset forsanger passende kaldet "Beef". Kunstneren får deltagt sit ansigt (=rygte) i en plade-pressemaskine (=mediemaskinen), mens producenten er udødelig, da hans sjæl ligger godt på (selvfølgelig) videotøjsland. Filmen forudsagde i 1974 heavy- og punklook-et, og har en rå koncertscene, hvor bandet opgjør publikum ved at slagte løs af dem!

Hele branchen bliver vist som dæmonisk besættende og dræbende, som da den skønne unge sangerinde Phoenix kommer til prøve, og Swan knurrer "Would you give me... your Voice?". Phoenix er imidlertid den eneste af hovedpersonerne der overlever, hun bliver genfødt som ny stjerne, på bekostning af både kunstnerens og producentens liv. Filmens egentlige rådsel ligger i den måde, hvorpå Swan gen- og mis-brugeren bliver i tvivl om en voldsmord. Hun opdager så, at elskeren har en kønssydom, går ud af hans lejlighed, og bliver brutalt myrdet i en elevator. Det kan virke som en filmens straf (á lá slas-

filmens pointe endnu stærkere. Og man er ikke i tvivl om, at den unge De Palma sætter sig selv og andre kunstnere i Winslow's sted. Show-branchen kræver ofre for at holde sig i live. Dette eksemplificeres tydeligt i åbningssangen, hvor teksten lyder:

"Eddie believed the American People had wonderful, love-giving hearts. His well-publicised end, he considered would send his memorial album to the top of the charts. And it did".

3.2. De splittede søstre.

De Palma er blevet meget kritiseret for at lave film med vold mod kvinder - især af amerikanske kvindebevæger. Og det er da rigtigt, at hans film handler om kvindeundertrykkelse. Der er vist bare en misforståelse med hensyn til hvordan filmene forholder sig til dette.

Hans kvindedefigurer bliver generelt manipuleret med af mænd. I PHANTOM OF THE PARADISE styrer producenten sangerninden; i OBSESSION besidder forretningsmanden Lars Salle sin partner Courtland's datter; og spiller hende ud mod faderen; og BLOW OUT's ubehjælpsomme Sally er blot en brik i de kæpende mænds spil. Men ingen af de tre kvinder skildres usympatisk, tværtimod er de de eneste nogentlunde "usydlige" i historierne, og det er gennem dem, man føler de egentlige tragedier.

I DRESSED TO KILL kan man dog blive i tvivl. Den hjemmegående humor Kate (hypersensuel spillet af Angie Dickinson og hendes ben) drømmer indledningsvis om en voldtagt (!) mens hun onanerer under bruseren. Senere lægger hun op til sin psykiater, for derefter at laves af sig forføre af en vildt fremmed. Hun opdager så, at elskeren har en kønssydom, går ud af hans lejlighed, og bliver brutalt myrdet i en elevator. Det kan virke som en filmens straf (á lá slas-

CARRIE er derimod et intenst studie i undertrykkelse af en ung kvinde, både fra forstadsbyens småborgerlige dobbeltmoral, men denne tolkning kræver, at man stirrer sig blind på den og ignorerer enhver form for kontekst. Vi har nemlig også set, at Kate er en halvdejlig, småborgerlig humor, der lader som om hun kommer, når hendes mand laver et totalt koldt knald ovenpå hende - i en enkel men dyb afsløring af et ægteskabs totale undertrykkelse af kvindens seksualitet. Hun går så ud og lægger op til alle andre, i stedet for at løse sine egne frustrationer - og det går ikke godt, siger psykiateren - og historien. Det er både overladisk og risikabelt - hun får en kønssyge dom.

Morderen er altså alt andet end en FRIDAY THE 13TH-lignende upersonlig afstrafferi. Det er psykateren, hvis seksualitet hun udfordrede, og som er en schizofren transseksuel, og bestemt ikke idealistisk eller sympatisk skildret. Endelig gentager filmen PSYCHO-tricket, og lader en ny kvindelig hovedperson bliver præsenteret i midten af filmen, som er Kate's modstæng. Hun er call-girl, af den pæne slags med aktier på Borussen, men er alligevel åben og relæl. Som i BODY DOUBLE får vi et modsætningsforhold mellem en dobbeltmoral Madonna og en reel luder. Dette forhold, vist med en åben indgangsvinkel til lyst og sex, skaber sammen med det ressende billede af ægteskabet, et hårdt og chokerende billede af kvindens rolle og muligheder i det amerikanske samfund (=bliv respektabel luder eller undertrykt husmor!).

I øvrigt kan man finde det ærketypiske De Palma-familieportræt via satiren i HOME MOVIES og i den hyldende grinagtige scene i THE FURY (der i øvrigt bliver bedre, hvis man ser den som en komedie), hvor agenten Sandza må søge tilflugt i en lille lejlighed i Bronx, og hvor den gamle "Mama Nuckles" gladeligt lader ham binde og kneble det unge svigerpar, hun bør hos, og giver ham tv og corn flakes som tak for hjælpen!

CARRIE er derimod et intenst studie i undertrykkelse af en ung kvinde, både fra forstadsbyens småborgerlige dobbeltmoral, relaterer enhver form for kontekst. Vi har nemlig også set, at Kate er en halvdejlig, småborgerlig humor, der lader som om hun kommer, når hendes mand laver et totalt koldt knald ovenpå hende - i en enkel men dyb afsløring af et ægteskabs totale undertrykkelse af kvindens seksualitet. Hun går så ud og lægger op til alle andre, i stedet for at løse sine egne frustrationer - og det går ikke godt, siger psykiateren - og historien. Det er både overladisk og risikabelt - hun får en kønssyge dom.

Morderen er altså alt andet end en FRIDAY THE 13TH-lignende upersonlig afstrafferi. Det er psykateren, hvis seksualitet hun udfordrede, og som er en schizofren transseksuel, og bestemt ikke idealistisk eller sympatisk skildret. Endelig gentager filmen PSYCHO-tricket, og lader en ny kvindelig frigjorte feministiske journalist Grace og den nu schizofrene mor-Danielle. De bliver begge ofre for omverdenens repression - som bliver beskrevet meget variet og oftest vist subtilt. Da de sidst begge ligger bedøvede hos den egoistiske elsker Dr. Breton, deller de både udseende og situation. De to er selvfølgeligt forskellige som personer, men seksismen driver dem ud i søster-skab.

Dette understreges i filmens klimaktiske hallucinations/flash-back-sekvens, hvor Grace indtager pladsen på operationsbordet som en del af den siamesiske tvilling. Den "rigtige" tvilling Dominique/Danielle er en sorgelig, lidende skikkelse. To kvinder, den ene "nuttet" og eftergivende og den bundet fysisk sammen - men vel at mærke af et af naturens fejltrin og ikke et sociologisk. Derfor beskrives de heller ikke som et monstret, istedet må vi med rædsel se på, at omverdenen (medierne, præsten, lægen) kalder dem det, Bre-

ton, som har forelsket sig i Danielle, tvangs-separer dem ved en operation, der kostet Dominique livet, og som gør Danielle schizophren. Både tvillingen og de to hovedpersoners søsterskab kommer således til at fremstå som et symbol, både på kvindens lader/madonna-roller dobbeltbedt, og som en uforsomlig spittelse mellem den radikale feminist og den undertrykte "normalle" kvinde. (Denne dobbeltbedt understreges visuelt, bl.a. gennem brugen af split-screen).

Filmen viser altså klart, at Danielle bliver sindssyg pga. omverdenens indgribet - hun får endda sine slagterknive i det føromtalte indleddende game-show, hvor hendes modspiller, en mandlig niger (!), som bliver hendes første offer, også ydniges smårasistisk. Han er den eneste nogentlunde sympatiske mandsperson i filmen. Det er dog ikke blot mænd, der undertrykker; Grace's mor bliver beskrevet som snagende, krævende og ymndigrende, så filmen bliver aldrig sort/hvid, dens skarphed til trods. Danielle er tros alt et monstret, og Grace kan være irriterende pragmatisk. Situationen forlæses i øvrigt aldrig, da Grace ender som hjernevasket af chok og doktorens "behandling".

SISTERS er stadig idag en aktualt sjældent gennemført kvindelige politisk film, med megen originalitet og dynamik. Ironisk nok er den også en af De Palma's mindre kendte, og iøvrigt den film, hvor han "låner" mest fra Hitchcock såvel som fra Bergman. Den var startet på en instruktørs diskussion og kritik af kvindens position og kritik af kvindens positition (som offiser) i vort samfund, med en dybde, alsidighed og udelænkhed, man næppe finder hos nogen andre!

3.3. Korruptionens spor.

De Palma's film beskriver et korrupt samfund, ikke kun mht. bestikkelse eller ulovlige affarer blandt embedsmænd, men også i forhold til ansvarsløst politi, en fernalsk, kłodset, kølig og hykkelrisk; og Kirken er i samme film og

sidste ende - en højreorienteret repressiv dobbeltmoral. Undertrykkelsen af kunsten og kvinden er allerede beskrevet, men selv de offentlige autoriteters rolle i filmene fortjener opmærksomhed, bl.a. fordi kritikken er så kraftig, og fordi den er så konsekvent i forhold til 60'er-filmenes venstreorienterede protester.

I THE UNTOUCHABLES er dette helt givet. Simpelthen alt og alle i det amerikanske system vises som værende korrupt; styret af magt, penge eller offentlig løgne (ligesom i SCARFACE). Den lille ukorrupte Gruppe ledet af Elliot Ness, er de eneste bare nogentlunde sympatiske personer i filmen. De bliver da også hyldet, glorificeret og pomponst (især gennem musikkisen), men selv de er ikke helt urerlige. To af dem dør, og Ness kompromitterer til sidst sine egne idealer, og begår et mord. Filmens slutscener triumferende fanfarer får en bitter efterklang med Ness' ord: "I have become what I beheld, and I am content that I've done right!".

Den "rene" helt er noget sjældent hos De Palma. Alle hans figurer har en noget tvivlom karakters eller motivation, med de måske eneste undtagelser værende den unge søn Peter i DRESSED TO KILL og Gillian i THE FURY, som begge endnu ikke er voksne. (Peter er til en vis grad modelleret over De Palma selv, som også byggede en computer, som barn). Deres forældre er da heller ikke meget bevidt, ej heller CARRIES eller Courtland i OBSESSION, men værst står det til i THE FURY, hvor faderen er desperat og lettere magtesløs.

Men oftentlige (?) autoriteter overtager og korrumperer de to unge og deres talenter. Faderen bliver dræbt af sonnen i slutningen, hvilket viser, at filmen ikke hedder THE FURY for ingenting!

Og alle andre former for autoriteter/offentlige dele af det kapitalistiske samfund er også under bestykke eller ulovlige affarer blandt embedsmænd, men også i forhold til ansvarsløst politi, en fernalsk, kłodset, kølig og hykkelrisk; og Kirken er i samme film og

i OBSESSION grusomt pervertert.
Men værst af alt er politimændene. De er sexistiske (SISTERS), fejlagtigt hovmodige (OBSESSION), dumme og grove (DRESSED TO KILL og BODY DOUBLE) eller bare korrupte (BLOW OUT og THE UNTOUCHABLES). Den eneste undtagelse er som nævnt Ness og hans grupper - som vel mere selvtægtsmænd end offentlige autoritetter.

sandsynlig. Denne korrupte bagverden sattes i bitter kontrast til massernes jublende fejring af 100-året for den amerikanske frihedsfærdag, og det klimatiske billede af Sally, der skrigende bliver kvalt med et kæmpe amerikansk flag som baggrund, mens menneskemassen fornærmed euforisk fejrer vidare, er ekstremt grusomt.

En yderligere dimension i hi-

storian er, at Jack arbejder som lyd-effekt-mand på billige skræk-film, og har problemer med at finde "ordentlige skrig". Da han forsøger at bevise komplottet ved at synkronisere lyd- og billed-optagelse af drabet (rekonstruere virkeligheden på film), indser han, at med de forfalskede manipulationer han normalt laver på film, vil publikum ikke gænklede eller kunne tro på ægtheden i bespisematerialer.

Filmen kæder altså modigt kunstnerens, mediernes, kriminalisters og den politiske virkelighed sammen. Skrækfilmenes falske strik og lydefekter og Sally's makeup-arbejde sidestilles med morderens falske seriedrab, som ofte er medierne opmarksomhed, og autoriteternes løgne og "cover-ups" af sandheden. Sally's prostitution som escort-pige giver et paralleller til filmsuespillerinerne, bestikkelserne, og medierne og politikernes skuespil, som understreges af, at den aføde polititiker nu er mere populær end nosensinde (= fantomene i PHANTOM OF THE PARADISE). Voldtagtsforsøget og pengeafpresningen med komromitterende billeder, ligner til ordevisning aviserne nekrofile døds-foto-magasins" og skræk- og smørnofilmenes exploitation af publikum. Den politiske vold, filiens vold, den kriminelle vold og medierne voldsyrlende billeder, gør sålerdes op i en højere enhed, i selvskabet med smuds Kunstneren Jack, spillerfotografen, skuespiller-journalisten, PR-manden og den maskiske men næsten kunstnerisk inspirerede morder.

Så hvor Antonioni og Coppola tilsofferer og virkelighedens krøbelighed, viser De Palma også

systems magt til at manipulere med virkeligheden, og individets hjælpeløshed herved. Denne mørke pointe bliver ubehagelig tydelig i slutsценen, hvor Jack sidder alene tilbage uden beviser eller pige, med med en optagelse af hendes dødskrig. Han benytter så skriften i skräckfilmen, og må holde sig for ørene, for det, der egentligt bliver skreget; at det eneste han kan stille op overfor korruption - og kapitalismen - er at formulere de virkelige skrig i "kunsten". Det er utvivlsomt en af de mørkeste, men mest konsekvente og ærlige slutninger jeg har set på film! Filmens publikum bliver metaforisk til offentlighedens/politikkens publikum; de iscenesatte hjælpeløse betragtere.

3.4. Voyeurismens dobbeltoffer.

Filmene kæder altså modigt kunstnerens, mediernes, kriminalitetsens og den politiske virkelighedens sammentrækning. Skræffilmenes falske skæg og lydefekter og Sally's makeup-arbejde sidestilles med morderens falske seriedrab, som flidfulder mediernes opmarksomhed, og autoriteternes løgne og "cover-ups" af sandheden. Sally's prostitution som escort-pige giver paralleller til filmskuespillerinderne, bestikkelserne, og medierne og politikernes skuespil, som understreges af, at den af øde portretter nu er mere populær end noensinde (= situationen i PHANTOM OF THE PARADISE). Voldtagt-forsøget og pengeafpresningen med komromitterende billede, ligner til avisernes nekrologer, forvekslings- og døds-foto-magasin" og skräck- og ornofornemonens exploitation af publikum. Den politiske vold, filmens vold, den kriminelle vold og mediernes voldsdyrkelse går således op i en højere enhed, i selkabet med smuds Kunstneren Jack, spillerfotografen, skuespiller-journalisten, PR-manden og den maskiske men næsten kunstnerisk inspirerede morder.

Så hvor Antonioni og Coppola tilsoffer og virkelighedens Krøbelighed, visser De Palma også

systemets magt til at manipulere med virkeligheden, og individets hjælpeløshed hervedfor. Denne mørke pointe bliver ubehagelig tydelig i slutscenen, hvor Jack sidder alene tilbage uden beviser eller pige, med med en optagelse af hendes dødsstrig. Han benytter så skriften i skräckfilmen, og må holde sig for ørene, for det, der egentligt bliver skreget: at det eneste han kan stille op overfor korruptionen - og kapitalismen - er at formulere de virkelige skrig i "kunsten". Det er utvivlsomt en af de mørkeste, men mest konsekvente og ærlige slutninger jeg har set på film! Filmen bliver metaforisk til offentlighedens/politikkens publikum; de iscenesat-te hjælpeløse betragtere.

3.4. Voyeurismens dobbeltoffer.

At De Palma er interesseret i voyeurismen, er ingen vist i tvivl om. Han har lavet mange referencer til Hitchcock's REAR WINDOW, Powell's PEEPING TOM og Antonionis BLÅBLØWUPP, men han tager, som vi skal se, temata et par skridt videre end de tre.

PHANTOM OF THE PARADISE's producer Swanson introduceres ved at han træder ind i en gigantisk roterende seng fuld af halvnygne piger, som sukker, at "han visst vil se dem gøre det ved hinanden". Han udstøder blot et cool "Telephone!". Senere i filmen bliver han først seksuelt aktiv overfør Phoenix, når han på en video-skærm ser, at Winslow kigger på

De tre mænd, som i '68 går ud
for at se på verden i GREETINGS,
gør det da også via deres respek-
tive fikserer, som bliver deres
skæbne. Paul er fikseret på sex,
og ender som pornomodel. Jon fil-
mer piger, der klæder sig af of-
fentligt, og ender foran skærmen i
Vistnam. Og Lloyd røder rundt i
multi-forstørrelser af Kennedy's
død, og bliver selv skudt af en
snigskytte.

Voyeur-parodien "the Peeping
Tom Show" i SISTERS, og samme
films bevidnelse af et mord i vin-

duet overfor, er allerede beskrevet. Og i filmens klimaks tvinger doktoren - næsten afstraffende - Grace til at bevиде tvillingens splitelse og separation gennem visuel hypnose.

THE FURY - synskheden - bliver også beskrevet som visuel; "seer- ren" Gillian bliver som så fikseret - og antydes det, forelsket - af sinne visioner af Robin, at hun sætter alle katastroferne igmang for at finde ham. Voyeurismen bliver en slags seksuel opvågmen, og dette ender så symbolisk nok med fødestaldreskikkelsernes død. På samme måde bliver DRESSED TO KILLS Peter pubertælt modning beskrevet gen nem de lytte- og foto-anordninger han skaber for at undersøge sin mors død - og beskytte en ludder. (Moderens indledende fortøjelse i kunstgalleriet er i øvrigt også beskrevet udelukkende visuelt).

Seksuel opblussen såvel som (Seksuel? Kulturel?) død, hænger således for De Palme, som for Hitchcock, tæt sammen med voyeurisme/visuel skæmmer. Både betrætten og den betragtede blive ofre. Men hos De Palma bliver Voyeurismen seksualpolitisk, og kædes, som vi har set, til et kapitalistisk mediesamfunds manipulative fikserende mekanismer (via reklamer, tv, sensualisme...). Og Voyeurismen betyder også manglende handlekraft, og bliver del- ansvarlig for tragedien.

I BLOW OUT er det nærmeste Jacob kommer til en seksuel kontaktmec modellen Sally, at han "kobler hende til" sit mikrofon-system, giver hende et lille kys, når han sender hende ud på stævnamødet med morderen - og døden. Herved han ikke været så optaget af at lytte, var hun sikkert ikke blevet dræbt. Det samme kan siges om Jake Scully i BODY DOUBLE (men ikke om Scotty i VERTIGO), som bliver manipuleret - via en sex-manipulation - til at bevidne mordet på Gloria. Han tøver med at handle, da han gennem en kikkert ser hende dræbes, og da han endelig går noget, prøver han at bringe hende op ((!), hvilket besegler hendes dødsdom. Jake er dog forelsket i Gloria.

men det er vel mere en fiksering end en forelskelse, og det objekt, han ser onanede gennem sin kikkeret ikke engang hende, men en professionel model; en "Body Double". Kroppen får dog efterhånden et navn: Holly Body (hvis der nogensinde har været et inspireret navn...); en pornoskuespiller, som blev lejet til at fikses den stavkeis Jake. Udoover lignelserne til virkelige forelskelsel og til reklame- og medie-verdenens manipulatører med os, er der også tråde til skuespillerenes udlevering af sig selv, filmens snyderi med stand-in'er i sex-scenerne (som der var det i CARRIE og DRESSED TO KILL), og dermed til selve forhåndt mellem skuespilleren, iscenesætteren og publikum.

BODY DOUBLE er en unik film, som kommer hele vejen rundt. Filmens indledende og afsluttende problem er, at Jake, som prøver at overleve som skuespiller, ikke tør spille/handle (begge dele hedder "acting" på engelsk). Det er da også først, da han træder ud af rollen som tilskuer, og går oprør mod instruktøren og morderen (de bliver kædet sammen), at han kan bryde ud af den fælde han er blevet placeret i.

Hvad angår kvinderne (de to modeller/kroppe), er den eneste nogensinde selvstændige person i historien (udoover morderen og instruktøren), pornostjernen Holly, som både er afklaret, reel og handlekraftig. Hun har heller ikke mange illusioner tilbage ("Never trust a guy, who says You've got a terrific smile!"), i modsætning til Gloria, den pære, rige, forsvarsløse kvinde, som håber på trost fra en elsker, og betaler for sin hjælpeløshed og naiviteten med livet. (Hon spilles passende af Deborah Shelton, en amerikansk skønheitsdronning, mens Melanie Griffith, som spiller Holly, er Hitchcock's og Tippi Hedren's datter). De to kvinder er også begge objekter, men står, som i DRESSED TO KILL, som skarpe modsætninger. Gloria er den etablerede, dobbelt-moraliske madonna og Holly den religielle (hellige?) ludder. Gloria -

og Jake - er ofre, fordi de er passive og ikke har gjort sig klart, at de bliver manipuleret med, mens Holly og morderen begge er aktive, seksuelle eller volveligt (og instruktøren artistisk), og er derfor ovenpå, på hver sin måde.

De Palma lægger så sin sympati - og sit håb - hos Holly, og hos Jake, der overvinder sine kompleks, da han erkender sine fikseringer og går oprør mod sin iscerne og gennemslagskraft. Filmens tydelige selvafslutninger og manipulationer med publikum, giver dobbelt-metaforet (kærligheden/filmnen) ekstra dimensioner og gennemslagskraft.

4. Klædt ud som far.

Vi har set, hvordan De Palma's film beskæftiger sig med fire vigtige repressionsformer i vor hvertige dage; medierne forlæn ned, kvindens undertrykkelse, det offentlige korruption og vor visuel fikserende seksualitet. Alle emner er meget aktuelle og for sjældent behandles, og til sammen canner de et billede, en kritik og en debat af dette vort moderne samfund. Men det er jo næppe nogen "normal" kritik, der bliver givet.

Kritikken bliver som regel udtrykt gennem satire eller vold. Filmene viser os en lukket, mørk, truende virkelighed, og kæder nædestolt repressionen, i denne virkelighed, sammen med død. Volden (som også ofte er metaforisk for f.eks. politisk vold mod indvidet eller agteskabets vold mod kvinden), er ekstrem brutal; og gør et varende indtryk - ikke kun på publikum, men også på betragterne i filmene. Man kan ikke leve/erklære disse ting, og Glad gå hjem igen, siiger filmenes slutter. CARRIE og DRESSED TO KILLS slutsцener viser dette tydeligst; mareridt, som antyder varige følelsemæssige sår. Så godt som alle filmene har bitre men konsekvente slutninger, som i SISTERS, hvor Grace hverken ender som "en fri kvinde" (jævnfør filmen af samme navn) eller en lykkelig

"Alice-bar her ikke mere" eller død (som i "Hvor er Mr. Goodbar"), men som hjernevasket, messende de lange hun har fået indprentet. Slutningerne stiller ikke spørgsmålstegn ved, hvorvidt indvidet kan ændre på systemet, men også på selve filmenes nytte. Det formuleres klart i slutsцenerne til BLOW OUT med genbruget af dødskriget, og BODY DOUBLE, hvor den triumferende skuespiller spiller videre i en skræffilm - med en Body Double.

Det er også signifikant, at filmene viser volden som noget symptomatisk; der er en årsag, som hænger tæt sammen med omverdenen. Sammenligner man Powell's PEEPING TOM med BODY DOUBLE, fortæller Powell at skylden i første omgang ligger hos faderen, altså ary, mens De Palma klart koncentrerer sig om miljøet (det samme kan siges om PSYCHO og SISTERS). Der er dog intet sociologisk eller politisk dogmatisk i filmene; emnerne ses fra mange sider uden ét entydigt budskab, blot en velstrukturert men aggressiv behandling og kritik. Næsten alle af De Palma's hovedpersoner har således også en modsats (luder/madonna, aktiv/pasiv, osv.), som holder dynamikken i fremstillingen i gang.

Men hvordan passer æstetikken så ind i denne etik? Jo, den supplerer på en sjælden og spændende måde. Filmsproget gør, som bekendt, konstant opmærksomt på sig selv. Det gør det via tydelige effekter som split-screne eller slow-motion, og via frakke stilistiske bevgelser, som 360°-s-pano'en og travellingen. Dette gøres med lune og charme, og supplerer/formulerer de dramatiske situationer. Men det fortæller os, at vi sidder og ser på en historie, og styres og føres af en mand, vi ikke kender. I SISTERS bliver vi sågar direkte identificeret med publikum i startscenen med game-show'et, og i BODY DOUBLE rammes vi via teleskop-kikkerten. Denne films pornoserier har den frækkest af disse afspringer, da en svindør af spøje pludselig reflekterer det filmhold, der filmler skuespillerne!

Der er også en visuel selvironi og feedback, som supplerer den selvkritik og diskussion af voyeurisme der ligger i historierne. Samtidigt er der utallige inkognitos, der ikke forstyrre pløttet som sådan... og så er der filmeferencerne.

De Palma's film citerer hans inspirationskilder, fra Eisenstein via Antonioni til Hitchcock Kritikeres hysteri og sensationalisme har betegnet dette som tyveri, kannibalisering, uoriginalitet og helligbrøde. Men hvad er det der skiller? Alle film (og måske al kunst) lårer fra hinanden, især nyere Hollywood-produktioner (såvel som fra bøger, musik, malerier osv.). De Palma indtægger så en radikal holdning og udtaler "godt blir bedre"! Og det blir, selvført, selvført, så citaterne bliver til en del af hans afsløring, selvritik og debat om (film-)kunstens og voyeurismens problemer og natur. At fokus'et så specielt ligger på Hitchcock, er vel ikke så markant, deres fælles temaer, filmsyn og forhold til kritikkerne taget i betragtning. Uorignal er det i hvert fald aldrig, og som nævnt er hans mest citerende film, SISTERS, også hans mest originale.

De Palma's filmsprogs komplementarer og udvider altså hans tematik i en både vovet, udfordrende og konsekvent grad. Historiernes personers manipulationer svarer til sejderne i æstetiske effekter. Filmfikseringen svarer til de, vi må indrømme, når vi ser hans film. Brugen af referencer og stilistiske selv-afsløringer svarer til diskussionen om mediernes forløjelighed og misbruget af kunsten. Men det den ufattelige opbygning af spænding og vrede, svarer til den spænding, aggression og magtesloshed hervede De Palma ser vort samfund.

5. Den Urørlige Konsekvens.

De Palma's venstre-orienterede meninger fra 60'erne er altså ikke gået tabt - eller blevet "renavsket" i Hollywood-maskineriet. Om

muligt er de stærkere og mere bitre end nogensinde. Men skal man indsnævre et egentligt tema i De Palmas film, må det blive iscenesatsselv. Det værre sig humoderen, der iscenesættes af ægteskabet; musikken af pladebranchen; indvidet af samfundet; voyeur'en af morderen; skuespilleren af instruktøren; eller De Palmas iscenesættelse af filmen og filmenes iscenesættelse af De Palma. Hans film er meta-film i ordets sandste forstand; de handler ikke blot om at lave film og om andre film, men også om at se film, og iscenesatte seerne.

Det samme kan man, lidet overraskende, sige om Hitchcock, men hans film behandler i højere grad katolicisme og skyld end kapitalisme og undertrykkelse. Og De Palma's film er selvfølgeligt mere moderne og aktuelle - og frie, med censurenes umiddelbare romantiske, lidenskabelige og oprørskre. I modsætning til de tidlige forbilledeer Godard og Antonioni, laver De Palma ikke filosofiske diskurser høst sagtlig tiltegnet et intellektuelt publikum, men åbenbare og selvførende, men lige så raffinerede og mere flersidige udad vendte drømme - og marerigt.

Det er altså for 1st at kalde De Palma popularist, sensationalist eller "appellerende til publikums værste (?) instinkter", for han udfordrer og provokerer som vist til publikum til det yderste, på alle planer, og har eksperimentert i mange forskellige genrer. Og det er et faktum, at han først blev set, diskuteret og kontroversiel efter hans mest "normalt seriøse" politiske film. Han har måtte gå på en række kompromisster for at få sine historier set, og det gør han så netop også konsekvensen af kompromiset, fremviser det blatant, og diskuterer og kritiserer det indenfor filmenes egne rammer. DRESSED TO KILL er således en åben provokation til publikum; en uhæmmet og uimodstæilig knaldroman, som gir os præcis hvad vi vil se; ophidser os på al-

de måder - så stærkt, at småbor-
gerlig "pæn" (dobbelt)moral må si-
ge fra. Han tillader sig at isce-
nesætte og manipulere så groft med
tillskueren, som han gør, fordi
hans film netop handler om dette.
Resultatet? Publikum står (af-
test) på og bliver rørt af de
mange definitive uforgylmede
billeder, sekvenser og opførelser
- og de fleste kritikere står af.
Man kan ikke se skoven, fordi
stammerne er for tykke! Så man
klassificerer/binder ham til en
bestemt filmgenre (sely om han
efaktisk kun har lavet fem regulære
skräckfilm), og adskiller hans
æstetik og etik - som usammenhæn-
gende. De Palma eksperimenterer
midlertid videre, og er nu aktuel
med CASUALTIES OF WAR - en Viet-
nam-film. Denne eksperimenteren
har da også gjort, at han har nog-
te tundrende fiaskoer bag sig (THE
FURY OG SCARFACE), og THE UNTOUCH-
ABLES er da også, sin skæbbed til
trods, for glorificerende og pom-
øs (noget) af problemet heri lig-
ger, som i SCARFACE, i musikal-
betydning, som bliver ekstra betydnings-
fuldt pga. De Palma's visuelle

De Palma er en ungdomssprænger kommet til Hollywood, som, for at kunne arbejde indenfor systemets rammer, er blevet tvunget ud i ekstreme konsekvenser. Hans (films) livssyn er, som vist, næsten anarchistisk, og hans position som succesfuld, omend type-casted, filmkunstner, derfor unik og prisværdig; en af vor tids vigtigste og mest konsekvente instruktører! (Hvad var der sket, hvis Godard havde været amerikaner?). Og efter min mening er BODY DOUBLE et mesterværk.

卷之三

Men læserens mening om instruktionen - og min tolkning - synes at støren og fælde med tvivlen om, hvorvidt man kan tage en instruktør under laver underholdningsfilm med vægt på skræk og sex alvorligt. Den samme tvivl havde man om Hitchcock til han var halvåd, og jeg vil slutte med et citat fra De

Palma selv, fra 1973, umiddelbart efter SISTERS, som for besvarer denne tvivl til fulde:
"I used to do talk-show appearances, talking about my left-wing anti-capitalist views, and all I was doing was filling in space between soap commercials. So now I have no political views. How can you be a non-capitalist film director? It's ridiculous, a contradiction in terms. (...) My films are products. But they have one advantage over most I see around. They come out of my dreams, my nightmares. If I can get at least a percentage of those dreams across without interference, I'll okay. Maybe".

Hvis man nogensinde har hørt om Vietnam-filmen, der kom, da alle var dødtrætte af Vietnamfilm... så er det Brian De Palma's nyste: CASUALTY OF WAR (De kaldt os helle) - og det er lidt af en tragedie, for filmen er faktisk fantastisk god; fantastisk, fordi en god Vietnamfilm er noget meget sjældent og usandsynligt set i disse storvaskende tider. Langt de fleste i genren er oversentimentale, sensationalistiske, overfladisk romantiseringe, kommercielt distancerende, selvretfærdige - eller bare råfascistiske! Undtagelsene er få, deriblandt Buddy Gionorizzi's mesterlige lille debutfilm COMBAT SHOCK - og selvføl-

ANBEFALET LITTERATUR:

- Susan Dworkin: "Double De Palma", Newmarket Press, 1984.
- Michael Bliss: "Brian De Palma", Scarecrow Press, 1983.
- Charles Higham: "Celebrity Cirkus" s. 224-229, Delacorte Press, 1979.
- Robin Wood: "Sisters", Movie 27/28.
- Chris Hugo: "Three Films of Brian De Palma", Movie 33.

LYPESE NOW. HOLLYWOODSKE COMING HOME-, DEER HUNTER-, OG PLATOON-
HITS KAN FOR MIN SKYLD GÅ AF...
SLAGMARKEN TIL FREM... Ø... FILMEN,
SOM JO NETOP BLEV KRITISERET FOR
AT VÆRE FOR UBEHAGELIG, NEGATIV OG
MØRK. EN ABSURD KRITIK, EMNET TA-
GET I BETRAGTNING, OG SPECIELT NÅR
NU FILMENS HISTORIE RENT FAKTISK
ER... KORT FORTALT: EN UNG SOLDAT
OG SKAL ØØ

patrulje med fire nye, hvoraf lederen er en semipsykopat. Han bestræber, at de inden de drager ud i den Vietnamese Jungle, skal reaide en nærliggende lokal landsby og tage en pige med til at holde på vejen! Det ender i kidnapning, gentaget voldtægt og mord. Spændingerne de fem soldater imellem, drengenes forhold til pigeon, og kommandantens galskab/afstumpning i forhold til krigen, skaber et potent, eksplosivt, intimitatilt lille drama. Den forudgående massakre og den efterfølgende afvisning af sandheden - og endelig retssagen - sætter det hele i et større perspektiv: det handler om menneskenes krig, om USA's propagandaløgne og forløjede idealer - især overfor deres egne soldater, og om seksualitet, pervertere af samfundet. Hvor APOKALYPSE NOW dykkede ind i krigens mørke hjerte, dækker CASUALTIES OF WAR ind i menneskets, og hele historiens vinder på, at den aldrig bliver

sort/hvid eller propagandistisk moraliserende. Hovedpersonen er ikke uskyldig/ufejlbarlig; Vietnameserne er frygtindgående; og de forbrydende soldater kommer igennem som personer, man kan identificere sig med! Slutningen er også meget flertydig.

De Palma var en af de første (hvis ikke den første) med en Vietnam-film; satiren GREETINGS fra 1968. Nu er han så efteråldren: CASUALTIES OF WAR er alt for sen på den - publikumsmæssigt. Casting er også provokerende: Michael J. Fox og Sean Penn...? Men begge yder fremragende præstationer, og passer perfekt ind i filmen - kun hämmet af deres "offentlige udstrælling". De Palma's hof-fotograf Stephen Burum leverer en simple smukke billeder, der balancerer den fine kant mellem det astetiske og det distancerende, og Morricone's musik er... sød. Men stjernen i filmen må være manus-skrippet: skarpt, chokerende, spændende og flersidigt - og så instruktøren selv, der giver en

usædvanlig diskret og afdæmpet instruktion - hvilket bestemt ikke gør noget, efter THE UNTOUCHABLES' halvhysteriske stilisering. Personlige temaer som prostitution, korruption og vold er til stede, men helt på historiens præmisser. (Jeg var dog ikke den eneste i biografalen, der frydede sig, da kameraet hen mod slutningen af filmen lavede en 360°'s panorerende signatur).

Med en underhåndningsværdi i

top form og indhold passende fint sammen, og en røvprovokerende historie, er dette en lille triumf for De Palma: en god lille film...

Den blir så meget større og bedre en film af, at resten af

"gældssaneringer" i forhold til

krigen gennem de sidste fem år, er

så dårlige og forløjede. CASUAL-

TIES OF WAR burde kyles i hovedet

på nutilbagelænede selvtyrfrede

amerikanere, der stolt atter er

parate til at redder verden ved at

besætte den!

Se filmen - at all costs!

Psycho

Af Torben Simonsen

Den 29. april 1980 kl. 9:17 døde Alfred Hitchcock. Idag, 10 år efter hans død, står han stadig som en af de velnok vigtigste instruktører nogensinde. Hans indflydelse på gysersfilmene kan vel egentlig ikke overvurderes. Hitchcock lavede i alt 53 film og 20 tv-film. Hitchcock kaldte selv de fleste af sine film for suspense-film. Kun få af dem var regulære gysere. Men alligevel er hans mest kendte film en rerdyrket gyser, nemlig PSYCHO. Filmen som indeholder den kendte gyserscene, brusebadsmordet. Med sine 75 kameraklip på 45 sekunder har den sat en næsten uopnåelig høj standard for filmklippere. Det er den mest analyserede filmscene nogensinde, og vel nok den oftest parodierede og plagierte.

Hitchcock havde oprindeligt

tænkt sig at lave en low-budget

thriller over Robert Blochs roman

PSYCHO, som netop var blevet ud-

sendt. Hitchcock hemmeligholdt filmens titel under optagelserne for, at folk ikke skulle læse bogen, før de så filmen (filmen blev under optagelserne kaldt "Wimpy").

Filmen endte med at koste 800.000 dollars, men blev en milepæl i filmhistorien. Selv idag, 30 år efter filmens premiere, er det en imponerende film. Men hvorfor er

filmen så god, selv idag?

Filmen er først og fremmest interesserant på grund af dens betydnings for filmhistorien. Filmen markerer et vendepunkt i Hitch-

cocks produktion. Filmen viser en

vred og voldsomhed, som Hitchcock

aldrig før havde vist. Med bruse-

badsmordet flænsede Hitchcocks

produktion sig vej ind i et helt

nyt område. Filmen udgør en del af

Hitchcocks kvartet af film om spillese; tvillinge/personlig-

hedspaltnings-themaer. De tre andre film er SHADOW OF DOUBT,

skjult flaskespiritus, Cassidy

(kunden) har unddraget penge fra

skattevæsenet, Marions kollega

(spillet af Patricia Hitchcock -

Hitchcocks datter) gemmer sine be-

roligende midler overfor sin mand,

Marions affære med Sam er hemmelig,

osv. Selv filmens lydside - Ber-

nard Hermanns musik - understreges

spilletes temaet. Men Hitchcocks

største præstation er at spillet-

se også finder sted i tilskuerne.

Marion Cranes (spillet af Janet Leigh, mor til Jamie Lee Curtis)

tyveri af 40.000 dollars fra hen-

des arbejdsgiver. Under hendes

flygt med pengene kører hun ind

til det afsides beliggende Bates

Motel. Motellet bestyrtes af Norman

Bates, som til synseladende har en

grusom, dominerende mor. Marion

Crane myrdes (sensationelt 1/3 in-

de i filmen) af Normans mor. Nor-

man Bates skaffer sig af med liget

i den nærliggende sump. Detektiven

Arbogast engageres af Marions ar-

bejdsgiver for at finde hende. Men

da Arbogast nærmest sig sandheden,

myrdes han også brutalit. Det bli-

ver Marions søster, Lila Crane, og

Marions kæreste, Sam Loomis, som

opdager sandheden bag Norman Ba-

tes, og hans forhold til sin mor.

Og hvis publikum ikke helt har

forstået filmen, kommer der til-

siddst i filmen en gabende lang

forklaring af den psykolog, som

har undersøgt Norman Bates for po-

litiet (en scene, som er så ufri-

villig morsom, at den er en klas-

siker).

Filmens største force er af- gjort dens overlegne brug af fil-

miske virkemidler, som underbygger filmens temaer. Filmens spillet-

systems gennemsyrer filmens bil-

leder konstant. I alle scener ind-

går spilletse. Billedet gennem-

skæns konstant vertikalt og hori-

sontalt af personer, døre, vægge

gardiner, stolper, lamper, trappe-

gælder, det vertikale hus, det

horizontale hotel osv. Hitchcock

brugte ofte spejle i sine film som

symbol på spilletse og tab af

identitet, men spejlet er også en

mulighed for at opnå selv-forstå-

else. Overalt i PSYCHO findes

spejle - i hotelværelser, hjemme

hos Marion Crane, hos brugthils-

forhandleren, i bilens bakspejl, i

Bates Motels reception, dobbelt-

spillet i Mrs. Bates soveværelse,

spilletse; tvillinge/personlig-

hedspaltnings-themaer. De tre an-

skjult flaskespiritus, Cassidy

(kunden) har unddraget penge fra

skattevæsenet, Marions kollega

(spillet af Patricia Hitchcock -

Hitchcocks datter) gemmer sine be-

roligende midler overfor sin mand,

Marions affære med Sam er hemmelig,

osv. Selv filmens lydside - Ber-

nard Hermanns musik - understreges

spilletes temaet. Men Hitchcocks

største præstation er at spillet-

se også finder sted i tilskuerne.

Marion Cranes (spillet af Janet Leigh, mor til Jamie Lee Curtis)

tyveri af 40.000 dollars fra hen-

des arbejdsgiver. Under hendes

flygt med pengene kører hun ind

til det afsides beliggende Bates

Motel. Motellet bestyrtes af Norman

Bates, som til synseladende har en

grusom, dominerende mor. Marion

Crane myrdes (sensationelt 1/3 in-

de i filmen) af Normans mor. Nor-

man Bates skaffer sig af med liget

i den nærliggende sump. Detektiven

Arbogast engageres af Marions ar-

bejdsgiver for at finde hende. Men

da Arbogast nærmest sig sandheden,

myrdes han også brutalit. Det bli-

ver Marions søster, Lila Crane, og

Marions kæreste, Sam Loomis, som

opdager sandheden bag Norman Ba-

tes, og hans forhold til sin mor.

Og hvis publikum ikke helt har

forstået filmen, kommer der til-

siddst i filmen en gabende lang

forklaring af den psykolog, som

har undersøgt Norman Bates for po-

litiet (en scene, som er så ufri-

villig morsom, at den er en klas-

siker).

Filmens temaer er også vigtige.

Det er også med at være passiv

virke. For at Norman Bates kan

udspionere Marion gennem hullet i

sin skønhed beundret af to ældre

mænd. Men disse mænd nøjedes ikke

Susanna i badet. Susanna (bibelsk

person i Daniels Bog) blev pga.

sin skønhet beundret af to ældre

mænd. Men disse mænd nøjedes ikke

Susanna i badet. Susanna, mens hun

badede. Dette maleri virkeliggøres i den

umiddelbart efterfølgende brude-

baddscene, som Hitchcock bevidst

filmade som en symbolisk voldtagt

Men det er ikke kun filmens personer, som er betragtere. Hitchcock gør kameraet til den ultimative betragter og undersøger. Derved tvinger han sit publikum til at innde, at de største voyeurister er dem selv.

Med PSYCHO lavede Hitchcock en film, hvori intet er overladt til tilfældighederne. Udover det nævnte er der en masse andet i filmen, som er værd at lægge mærke til, og ved ethvert gensyn med filmen opdager man flere detaljer. Konstant påvirker Hitchcock sit publikum. Vinduesiskerne i Marions bil pegter tydeligt frem mod kniven i bruseadsscenen. Sam Loomis' Hard-warestore er fyldt med knive, således af Marion vältet har et billede af en fugl ned af væggen, hvilket understreger Normans nærmest masochistiske forhold til de udstoppede fugles stirrende øjne. Til allersidst i filmen smelter Norman Bates' stirrende blik og smil i en brokdel af et sekund over i smilet og blikket på ansigtet af Mrs. Bates (som er en parallel til bluffed og smilte på den sidste "stuffed bird", Marion Crane).

Filmen er også berømt for at være den første film, som viser et skyllende toilet. Dette var paradoxalt nok den svareste scene at få forbri censuren på Paramount (det voldsomme drab i bruseren efterfulgt af det ufoocuserede billede af nøgne bryster slap langt nemmere igennem censuren).

Lige efter premieren på PSYCHO blev filmen groft kritiseret af anmelderne (en af disse anmeldere kaldte dog senere Polanski's RE-PULSION en film i samme stil som Hitchcock's klassiske PSYCHO). End af forklaringen på den dårlige anmeldelse skyldes nok, at Hitchcock ofte irriterede kritikerne. Før premiere-forestillingen havde Hitchcock proklamert, at hvis publikum (eller anmeldere) kom lidt for sent til filmen, ville de ikke blive lukket ind og anmelderne blev pålagt ikke at måtte skrive om filmens slutning. Men de dårlige anmeldelser forhindrede selvfølgelig ikke filmen i at blive en enorm succes, og derved sikrede filmen Hitchcock økonomisk fremover (Hitchcock tjente over 20 mio. dollars på PSYCHO alene). Hans næste film skulle blive den ligefølgedes klassiske gyser THE BIRDS.

CliqueBarkers

PSYCHO

se og hakker (flere af disse hænger i loftet over personerne).

Norman Bates hobby er at udstoppe fugle ("stuffing birds" er et ordspil. Birds er et slangudtryk for kvinder), og Marion kommer fra Phoenix (fugl Fønix?). På Mrs. Bates sminkeskab ligger en papirvægt, som forestiller et par krydsede (døde) hænder. Kærlighedsfilmen er en skygge på væggen, da detektiven går op ad trappen. Ligefor Norman Bates har opdaget liget af Marion væltet har et billede af en fugl ned af væggen, hvilket understreger Normans nærmest masochistiske forhold til de udstoppede fugles stirrende øjne. Til allersidst i filmen smelter Norman Bates' stirrende blik og smil i en brokdel af et sekund over i smilet og blikket på ansigtet af Mrs. Bates (som er en parallel til bluffed og smilte på den sidste "stuffed bird", Marion Crane).

Filmen er også berømt for at være den første film, som viser et skyllende toilet. Dette var paradoxalt nok den svareste scene at få forbri censuren på Paramount (det voldsomme drab i bruseren efterfulgt af det ufoocuserede billede af nøgne bryster slap langt nemmere igennem censuren).

Lige efter premieren på PSYCHO blev filmen groft kritiseret af anmelderne (en af disse anmeldere kaldte dog senere Polanski's RE-PULSION en film i samme stil som Hitchcock's klassiske PSYCHO). End af forklaringen på den dårlige anmeldelse skyldes nok, at Hitchcock ofte irriterede kritikerne. Før premiere-forestillingen havde Hitchcock proklamert, at hvis publikum (eller anmeldere) kom lidt for sent til filmen, ville de ikke blive lukket ind og anmelderne blev pålagt ikke at måtte skrive om filmens slutning. Men de dårlige anmeldelser forhindrede selvfølgelig ikke filmen i at blive en enorm succes, og derved sikrede filmen Hitchcock økonomisk fremover (Hitchcock tjente over 20 mio. dollars på PSYCHO alene). Hans næste film skulle blive den ligefølgedes klassiske gyser THE BIRDS.



Det er med stor forventning, jeg prøver den acceptable anden-generationskopi af Clive Barkers NIGHTBREED i videomaskinen! En film, der har optaget plads i filmblade såvel som verdens spalter, der spændt har ventet på dette - Barkers seneste udspil siger instruktør-debuten med HELLRAISER (1987), som er blevet en milepæl i genren.

NIGHTBREED - baseret på Barkers egen roman CABAL - er ingen splattermovie, men skulle efter sigende fremstå som værende monsterfilmens svar på STAR WARS, og den er ment som første del i en alderede planlagt triologi om "nattens yngle"; monstre i sagolandet Midian! Med hvad synes at være en imponerende cast og crew bag sig fører

Poltergeist

Familien Freeling lever i den idylliske by Byford, Cuersta Verde. Livet går sin stille gang, indtil huset hjemmøges af poltergeister, som først del i en alderede planlagt triologi om "nattens yngle"; monstre i sagolandet Midian! Med hvad synes at være en imponerende cast og crew bag sig fører

Barker tilskueren ind i sin drømmeverden. Men som altid er problemet ved filmatisering - foruden at forhindre publikum i at bruge sin fantasi - at man umuligt kan få det hele med i de ca. 100 minutter filmen varer. Clive Barker forsøger desperat at få alt (og måske endnu mere med, og NIGHTBREED holder afsted. Hverken filmens utallige temaer eller personer/monstre nær at blive udnyttet. Værst er filmens sidste halve time - slaget mellem menneskene og - monstre - der er klippet så løbet og forvirrende, at man knapt kan finde hoved eller hale i den i forvejen rodede og overfladiske handling.

Makeup-effekterne gør ikke ting - monstrene - der er klippet så løbet og forvirrende, at man knapt mangler simpelthen sjæl - og de såkaldte "Beserkers" ligner en gang sammenlistret skunkgummier i stiel med MONSTER IN THE CLOSET! Efter NIGHTBREED daler respekt - ikke kun for Barker - men også for David Cronenberg (der spiller en psykotisk massemorder), og man frygter filmen vil nå op til finansiell succes, for jeg vil næppe kunne bære at se en to'er eller en tre'er.

-Peder Pedersen

allerede blevet brugt. "Savens fader" Tobe Hooper har instrueret intet efter en historie af Steven Spielberg (han skrev under optagelseserne til RAIDERS OF THE LOST ARK). Størst credit må imidlertid gå til skuespillerstaben - især Jobeth Nelson og Lille Heather O'Rourke, hvis præstationer er ganske troværdige.

Richard Edlund og Industrial Light & Magic har stået for de mesterlige effekter. Craig Reardon og Mike McCracken har leveret make-up-effekterne, der sammen med Jerry Goldsmiths musik gør POLTERGEIST til en flot og ganske underholdende gyser, som sagtens tåler mindst et genvn!

Vellavet volapky!!?

-Peder Pedersen

Skrækfilmens historie

Af Nicolas Barbano

BAGGRUND:

Da den vestlige verden i det 15.-16. århundrede med renæssancen og reformationen rev sig løs af den mørke middelalders kælvende favntag, kunne det vi forstår ved den moderne roman begynde at florere. En tysk doktor ved navn Johann Georg Faust, født i Würtemberg i 1480, havde i 1500-tallet et inspireret Christopher Marlowe til et populært skuespil, "Dr. Faustus", om kristne og sataniske kræfter, der kæmpede om menneskets sjæl. Det samme tema var udgangspunktet, da M.G. Lewis i 1796 skrev sin roman "Munken", skrækkemans første store hit, som igjen inspirerede Goethe til at skrive sit eget Faust-skuespil (1808-33) og Hoffmann til at skrive "Djævelikssiren" (1815).

Som den gotiske roman flettede skrækkromanen nye stilarter blomstrede, nye temer blev til nye myter. Den 16. juni 1816 udskrev Lord Byron, Polidor og ægteparret Shelley en konkurrence om hvem af dem, der kunne skrive den bedste uhhyggelige historie. Byron skrev et udkast, der senere blev til Polidoris "The Vampire" (der senere gav Bram Stoker ideen til denne roman "Dracula"), og Mary Shelley skrev en roman om en videnskabsmand ved navn Frankenstein. "The Vampire", "Frankenstein" og "Dracula" kom med tiden til at danne grundlag for utallige teater-udgaver.

STUMFILM OG EKSPRESSIONISME:

Allerede med de to første filmeskabere, Lumière og Méliès, opstod dichtotomien "den realistiske film" og "den ikke-realistiske film", der har givet anledning til små 100 års diskussioner om, hvad der bedst, på trods af, at inddedlingen fra starten giver visse filosofiske problemer: kan man over-

en model af virkeligheden? Og kan man tale om en model som mere realistisk, mere virkelig, end en anden, når de dog begge kun er modeller, og således ikke tilfælde i uoverensstemmelse med den virkelighed, de portrætterer? Hvad er mest "virkeligt" - et fotografi af en kvinde, hendes stemme i telefonen, en anatomisk skitse eller hendes CPR-nummer? Spørgsmålet er meningsløst: Man kan kun tale om, hvilken model, der i en given situation er mest brugbar.

De første stumfilm var markedsføgt, de første filmmagare enten teknikere, der så mediet som en udfordring til deres snilde, spekulanter, der så en hurtig fortæneste, eller snobber, der mekanisk efterlinede, hvad de så på den klassiske scene. "Kunstnerne" lavede ikke film (et faktum, der har overlevet en fordom), ikke endnu, men D.W. Griffith og andre lureden i kulissen.

Skulle man bruge en salgbar historie, var det letteste at kope eller stjæle en populær roman. Edisons filmselskab producerede FRANKENSTEIN (J. Searle Sawley, 1910), og Tyskland bidrog med "Dracula"-plagiateret NOSFERATU (F.W. Murnau, 1921). Romaner kunne tømes for alt andet end den mest overfladisk, letfattelige handling, som så kunne ageres af skuespillerne vandrende frem og tilbage foran kameraet med fægtende arme. De undtagelser, der selvfølgelig var, har overlevet som filmhistorie - omtrent næppe som filmoplevelser, da de sjældent vises.

I Tyskland brød en ny stilart, ekspressionismen, frem indenfor malerkunsten, og blev hurtigt adopteret af filmmediet, der stadigvæk lænede sig tungt op ad impulser fra andre medier, når det gjaldt kunstnerisk inspiration. Ekspressionismens skæve perspekti-

ver og truende undertoner egnede sig glimrende til brug i skræk-film; DAS KABINETT DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, 1919) introducerede kombinationen, og den bruges den dag i dag.

UNIVERSAL OG MONSTRENE:

I slutningen af 20'erne emigrerede en mængde tyske filmfolk til USA, og da man vidste, de var dygtige, havde de ikke svært ved at finde arbejde. Faktisk var det for de store studier en prestige-sag at have kontrakt med tyske filmmager. En del endte på Universal Studios, hvor de blev sat til at lave skrækfilm, hvorfor Universals 30'er-skrækfilm ofte er ekspressionistiske i deres design.

Desværre bibeholdt traditionen med hjernehottende adaptioner af diverse litterære forlæg, og helt galt gik det med DRACULA (Tod Browning, 1931), hvor man end ikke gad filmatisere romanen, men nøjedes med at filme en teaterudgave, komplet med en lille tale til skuerne efter tappefald. Som heldet virker DRACULA i dag drabende kedsommelig, men detaljerne, såsom Lugosis spil og de gotiske kulisser, er fascinerende.

James Whales tre store Universal-film, FRANKENSTEIN (1931), BRIDE OF FRANKENSTEIN (1935) og THE INVISIBLE MAN (1933) var til gengeng meget flotte, udført, som de var, af en dynamisk og inspireret billed-mager. FRANKENSTEIN introducerede Boris Karloff som horstjerne, en position han behørde til sin død. Han spillede rollen som monstret sidste gang i SON OF FRANKENSTEIN (Rowland V. Lee, 1939), der også var den sidste gode af Frankenstein-filmene.

Med den stemningsfulde THE WOLF MAN (George Waggner, 1940) var Lon Chaney's flæbende lykantrop introduceret, og monster-meets-monster-rutinen kunne begynde.

Universals monster-serie blev op gennem 40'erne mere og mere gumpet, efterhånden som de forskellige

lige monstre skiftedes til at tagelivet af hinanden, men heldigvis mødte de i 1948 Abbott og Costello, og det tog (for en tid) livet af monstrene.

VAL LEWTON OG ANYDNINGENS KUNST:

I 40'erne, hvor Universals monstercinema havde tabt gejsten, opstod et modtræk bestående i at lave skrækfilm helt uden monstre, så afdæmpede og litterære som muligt. THE PICTURE OF DORIAN GRAY (Albert Lewin, 1945), der af og til virker mere som en illustreret højtlæsning af Oscar Wilde-forlaget end som en filmatisering, og fremragende antologi-film DEAD OF NIGHT (Cavalcanti, Charles Chrichton, Robert Hamer & Basil Dearden, 1945) hører til de mest vellykkede eksempler, men den personale normalt gives æren for at have introduseret og rendyrket det, vi i dag kalder "det psykologiske gys" (igen et tabeligt udtryk - al skræk, ja, alt emotionelt, er psykologisk) var Val Lewton.

Lewton havde et producer-jobs på RKO, han fik udleveret en titel til filmen LEOPARD MAN og I WALKED WITH A ZOMBIE. Han reddede dog sin selvrealistiske som muligt, de overnaturlige elementer blev til neuroser og feberromøme. I THE CAT PEOPLE (Jacques Tourneur, 1942), hans mest kendte og indflydelsesrigste film, hjemsøges hæltinden af skygger og lyde, en demonstration af den sidenhen ofte citerede idé, at noget antydet kan virke stærke og fuldt og helt.

Val Lewton fremhæves ofte som et af genrens største genier, men sandsynligvis er, at de fleste af hans film, f.eks. både THE CAT PEOPLE og I WALKED WITH A ZOMBIE, er inspirerede melioratmaer, som i dag hovedsagelig favoriseres af mensker, der sætter "god smag" over

såvel kunstneriske som underholdningsmæssige kriterier. Lewtons film havde dog afgjort en værdi for genrens udvikling, da de kom frem (som modvægt til Universal), og enkelte gode ting kom der vel ud af det. THE BODY SNATCHER (Robert Wise, 1945) er således udmærket, selvom hovedsageligt på grunden af Robert Wise.

änder resten af filment til en sindssygs vrangforestillinger. Ø der skulle gå nogle år endnu, før skræmme-instruktører med mere divergerende verdens-ansuelser skulle få lov till at slå sig løs uden mundkury.

NATURVIDENSKAB, KOLDKRIG OG
KOMMUNISME.

50'ernes naturvidenskabelige optimisme gjorde, at "overnaturlige" elementer for en tid bandtssættedes, idet alt nu gerne skulle have en rationel forklaring (f.eks. mu-stationer forårsaget af radioaktiv stråling, eller væsner af extra-terrestriel oprindelse), og science fiction-filmen fortrængte i nogen grad den rendyrdede skräckfilm, så længe epoken varede. Hos Universal lykkedes det dog Jack Arnold at kombinere de to genrer i filmen som THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (1954) OG THE INCREDIBLE SHRINKING MAN (1957).

Invasioneer fra det ydre rum, så som WAR OF THE WORLDS (Byron Haskin, 1952) og især den drømmeagtige INVADERS FROM MARS (William Cameron Menzies, 1953 – ikke at forveksle med Tobe Hoopers sjove, men inferiorøe udgave), faaet også fint i hak med den invasions- og koldkrigsfrygt, der var fulgt efter
McCarthy, og som bl.a. senatorer (og forstørkedes af) senatorer McCarran, fanatiske kommunistforfægter. Disse dannede den emo-

Fantastiske studie i paranoia, IN-
VATION OF THE BODY SNATCHERS
(1956), hvor skræk-elementet ikke
er monstre eller lignende uvæsen,
men mennesker med en basalt mange
og menneskelige følelser.

Desværre tvang studio-cheferne
sig til at klistre en "happy
end" på filmen, hvilket i nogen
grad amputerede dens brod. Det
samme var sket små 40 år før med
JAS KABINETT DES DR. CALIGARI, som

Den undertrykte seksualitet og åndelighed blev hos Hammer således næsten synonym med det overnatlige og skrämmende, hvorfor Terence Fishers film, midt i deres endelige, britiske pænhed besidder en kerne af dynamik, der næsten tog vejret fra de forargede, britiske filmkritikere ved deres fremkomst (i dag vises de på British Film Institute som udødeleg klassikere).

卷之三

engelske filmselskab Hammer sig til at gen-filmatisere "Frankenstein". Resultatet, THE CURSE OF FRANKENSTEIN (Terence Fisher, 1957), en intelligent, velspillet, stemningsfuldt realistisk udgave af Shelleys roman, på samme tid intens og afdæmpt, blev en kæmpe-sucess! Filmen introducerede et træklov over bestående af skuespillerne Christopher Lee og Peter Cushing (som en gang før havde medvirket i den samme film, Oliver HAMLET fra 1948) samt instruktøren Terence Fisher, og de tre skulle blive skräckfilmen væsentligste triumfert det næste årti.

Cushing blev stjernen i en serie Frankenstein-film, der afviger markant fra Universals ditto ved at centre sig om Dr. Frankenstein selv og ikke om hans skabning: de handler om en visionær mand kamp mod en blind epoke. Lee ikkeldte sig en lang, sort kappe, og spillede Dracula i en filmserie, med Cushing i rollen som vampyrjægeren Van Helsing.

Hammers skräckfilm kan lidt afvisende beskrives som farve-udgaver af Universals horror-klassikere - efter THE CURSE OF FRANKENSTEIN fulgte DRACULA (Terence Fisher, 1958), THE MUMMY (Terence Fisher, 1959), THE CURSE OF THE WEREWOLF (Terence Fisher, 1960). - men de var en hel del mere end det. Hammers film (de bedste af dem) ramte en nerve, der var dybt begravet i den livsformagten, engelske viktorianisme; alt, hvad kulturen har fortørret, trues af - og tiltrakkes af!

hykTeti.

Den undertrykte seksualitet og gøndelighed blev hos Hammer således næsten synonym med det overnatellige og skrämmende, hvorfor Terence Fisher's film, midt i deres endeløse, britiske pænhed besidder en kerne af dynamik, der næsten tager vejret fra de foraragede, britiske filmkritikere ved deres fremkomst (i dag vises de på British Film Institute som udødelige klassikere).

Det er karakteristisk, at Fisher i sine film aldrig indrømmer sin fascination for det forbudte. Præsten med korset og træpælen - hvinder altid til sidst, og samfundssindene kan sånde lettet op. Alligevel repræsenterer Hammer en bro mellem den op til da oftest umoralske skräckfilm og de film, der fulgte efter.

Hammer så sig nu desperat om efter ideer, der kunne ajourføre deres gotiske skräckfilm. Først prøvede de med sex, resulterende i bl.a. *Carmilla*-serien, bestående af *THE VAMPIRE LOVERS* (Roy Ward Baker, 1970), *LUST FOR A VAMPIRE* (Jimmy Sangster, 1971) og *TWINS OF EVIL* (John Hough, 1971). Dernæst forsøgte de, med *THE LEGEND OF THE SEVEN GOLDEN VAMPIRES* (Roy Ward Baker, 1974), at ride med på den populære kung-fu-bølgé; de mätte løvrigt her nøjes med John Forbes Robertson som Dracula, idet Christopher Lee havde travlt med at lave en anden kung-fu-film, *THE MAN WITH THE GOLDEN GUN*. Alt i alt tjente disse forsøg dog kun til at markere, at toget var kørt.

Hammers film indeholder nemlig dynamikken bag det brud, der måtte komme. Roger Corman's Poe-filmatiseringer, de vassættligste skræk-film produceret i USA i den samme periode, havde ikke den dynamik, og var også ret hurtigt tyndet, ud i fjollede komedier (som hos Universal i 40'erne). Denne udvanding af en serie, der var startet med mesterværket HOUSE OF USHER (Roger Corman, 1959), skyldtes i høj grad dens stjerne, Vincent Price, der havde svært ved at tage genren alvorligt; HOUSE OF USHER og WITCHFINDER GENERAL (Michael Reeves, 1968) er givetvis hans to eneste af skräckfilmen.

Som bekendt affodte den mislykkede Vietnam-krig en voksende mistillid til den amerikanske regering, som bredte sig til at omfatte alt, hvad der er etableret, indgået og "rigtigt". Brugen af hallucinogener medførte science fiction-film som BARBARELLA og 2001: A SPACE ODYSSEY, der åbnede for nye, visionære perspektiver, men den renæssance, filmkunsten havde brug for rent moralisk, som måske endda i virkeligheden skulle blive den første rigtige smag på frihed, leveredes for en stor del af skräckfilmen.

Peter Bogdanovich lavede alle-
rede i 1967 thrilleren TARGETS,
hvor skurken udgøres af etableret
mand, personificeret i en ung-
helt igennem pån og ganske almin-
delig - bortset fra, at han en da-
klatrer op på en olie-silo og gi-
ver sig til at plæffe løs på til-
fældigt forbipasserende. Til sidst
kommer dog Boris Karloff vandrend
ind midt i kuglerregn, som en Gu-
ud af fortiden, og "saves the
day". Bogdanovics håbløse nostal-
gi får således filmens sidste mi-
nutter til at kæntré (den stærkes
og logiske, slutning havde væ-
red med flaget, kunstnerisk og økonomisk, da de var blevet overhalet af mere kontemporære amerikanske skrækfilm først i '70'erne. FRANKENSTEIN MUST BE DESTROYED (Terence Fisher, 1969) var den sidste gode film i Frankenstein-serien, Fishers bedste, efter nogens mening, og TASTE THE BLOOD OF DRACULA (Peter Sasdy, 1970) var den sidste gode af Dracula-filmene, iøvrigt Hammers mest bevidste anstreng på den britiske samtidss viktorianske moral-arvegods og

ret Karloffs, og dermed den forgangne åras, død).

George Romero havde ikke sådanne hang-ups, da han lavede den på flere niveauer temmeligt uhhyggeligt. I NIGHT OF THE LIVING DEAD året efter, en lavt-budgetet gysende producenter udenfor de etablerede studio-systemer. Ben, filmens hovedperson, kæmper brav mod de sultne dødnings-hære, indtil undsætningen nær frem, en deling rif-fel-bevæbnede politimænd, som Ben ser nærmere sig fra vinduet i det hus, hvor han har barrikaderet sig. En af mændene, på udkig efter zombie, ser en bevægelse i vinduet, og sender resolut Ben en kugle mellem øjnene: "Okay, he's dead, let's go get him - that's another one for the fire!". Den traditionelle "kavalleriet til undsættning"-slutning bruges således som en antifrase, en omvendt "happy end", men også, på et dybere plan, som en effektiv mistillidserklæring til etablerissementet, et trick, der skulle danne skole.

FRUGTBARNEDSRITER, KRISTENDOM OG SATANISME:

Nu var slaget frit; skräckfilmen havde sprængt sine lænker og kunne blive voksen (omend dette ikke altid skulle få konsekvenser i praksis - økonomisk funderet hensyntagen til moralske normer, og de heraf opståede censursystemer, har til alle tider givet filmimage spændetrøje på, hvis deres værker ikke ligefrem er blevet hakket i smadder efter færdiggørelsen); og der var i høj grad brug for at se mere abent på et par vigtige emner, og så gennembrudt de sidste, konceptuelle barrierer. En meget kristen film åbnede ballet, der senere skulle præges af antikristne impulser:

THE EXORCIST (William Friedkin, 1973) handler om en skolepig, der besættes af en babylonisk dæmon med storhedsavind (den forsøger at udgive sig for Djævelen, men narrer selvfølgelig ikke de katolske præster i filmen; til gengæld

er der faktisk præster i det virkelige liv, der har set filmen alligevel taler om at "pigen besat af Djævelen". Hellige enfold!).

Start set alle nægtede at tage filmen seriøst, skønt den ganske sagligt berører væsentlige teologiske problemer, såsom det katolske rituals hensyntagen til (eller bukkun under for) den moderne psykiatri. Måske forargede den trods alt mere, end godt var, men den tjeneste i det mindste til at gøre genren økonomisk rentabel i en grad, der kunne mærkes.

Samme år kom også den stilistisk roede, men tematisk meget spændende THE WICKER MAN (Robin Hardy, 1973). Den omhandler konflikten mellem den kristne puritanisme, hvis ligstank stadigvæk kan virke kvalende, og vores hedenske rødder, frugtbærhedsriterne og interrex-ritualet (narrekongen), den "moderne" erstatning for regicidiet (kongemordet); en konflikt, der udspringer sig mellem beboerne på en privat ejet ø og en politimand fra fastlandet. Filmen, der havde Christopher Lee i, hvad han selv ansør for sin karrières bedste rolle, er ikke blot et af genrens mest originale, men også mest oversete værker.

Endelig førte THE OMEN (Richard Donner, 1976) religionskonflikten ud over det at foregribe det endelige sammenstød mellem den kristne kultur og en muligt kommende, satanisk. Dens virkemidler var en delweise kontante end Polanskis i ROSEMARY'S BABY fra 1968, hvor det var muligt for filmkritikere at se hele filmen som et udslag af helhinders dårige nerver (Lewton-impulsen).

Aret før havde iøvrigt en fremragende debut-film, THE PARASITE MURDERS (David Cronenberg, 1975) introduceret en instruktør, der i dag er genrens suverænt mest intelligente. Da den dukkede op på Cannes-festivalen under titlen FRISSONS, blev den varmt modtaget

- og det på trods af, at den handler om sex, vold og slimedæ kæmpemoder, og er produceret af et pornofilm-selskab! Dens historie om en videnskabsmand, der vil nedbringe de barriererne mellem vores limbiske impulser og den sociale overbygning (neocortex), og eksperimentere på beboerne i en stor beholess-ejendom, siger alt det, Hammer-filmene gestikulerede, og mere til. THE PARASITE MURDERS er kort sagt et af filmkunstens mest ultimative opgør med det moderne menneske og dets fortrængte natur.

Da skräckfilmen havde haft et årti til, ikke uden en vis sensationslyst, at åbne dørene for en række af de værste tabu-emner, dækkede imidlertid atter engang nye strømninger op.

ROMANTIKKENS GENFØDEL OG NYE HELTE:

Siden slutningen af 60'erne havde filmmagasiner introduceret konformiteten og etableret, viktorianismen og dens datter, viktorianismen, som skurkenes i den moderne skräckfilm. Men hvem er da helten? Det siger næsten sig selv: Monstrene! Uhyrerne, det overnaturlige, det fortrængte, den voldsomme, uacceptable seksualitet og aggressivitet!

Ideen er ikke ganske ny, f.eks. viste udryt sig at være det hæderligste væsen allerede i den fortylende LA BELLE ET LA BETE (Jean Cocteau, 1946). Dog har vel ingen film fremstillet uhøret som start: givetvis vil den samme, store gruppe mennesker fortsætte med at overbevisende "romantic lead" end Langellas vampyr, men faktisk gør det kun filmens romantiske slutning endnu mere bevedrende. Skräckfilmen har altid virket frastørende på mange, det vil den blive ved med, og ikke uden grund. Skräckfilmen er en genre, som spejder mod, hvad der gemmer sig i menneskjælens dybder - og man bliver svimmel af at stirre ned mod vandspejlet i en dyb brønd! Alligevel tåler overraskende mange denne afskrækende "sympathied", der i sig selv er blevet

sket i virkeligheden, men der er øgte sang i John Williams' musik og Lucy's øjne, da vi ser hans kæmpevæk med vinden - vi håber at se ham igen!

Mindre tragisk er THE COMPANY OF WOLVES, hvor vi oplever en ung drømme-rejse i hendes underbevidsthed, en serie små historier hvor det på samme tid truede og lokkende ulve-menneske ("sweetest tongue has sharpest tooth!") lurer i skovbrynet på vejen til bedstemoers hus.

THE BRIDE, der lidt umøjagtigt kan kaldes en fortsættelse af THE BRIDE OF FRANKENSTEIN, er en analogi over den ur-gamle Lilith-myte, hvor kvinden trodsr postulat om hendes inferiore stilling i forhold til manden ("han skal herske over dig", Genesis 3,16); hun kan kun leve som tjenerinde for manden (her ikke af hvem hun er taget, men af hvem hun er skabt), indtil det øjeblik, hun indser, at kærligheden er menneskets eneste herre. Monstre i THE BRIDE er en mindre overbevisende "romantic lead" end Langellas vampyr, men faktisk gør det kun filmens romatische slutning endnu mere bevedrende.

AFSLUTNING:

Ovenstående kan naturligvis kun antyde de bredestes bevägelser indenfor skräckfilmens historie. Hvad angår genrens rolle i bredere sammenhæng, har den ikke ændret sig start: givetvis vil den samme, store gruppe mennesker fortsætte med at overbevisende "romantic lead" end Langellas vampyr, men skräckfilmen er en genre, der bør undgås. Skräckfilmen har altid virket frastørende på mange, det vil den blive ved med, og ikke uden grund. Skräckfilmen er en genre, som spejder mod, hvad der gemmer sig i menneskjælens dybder - og man bliver svimmel af at stirre ned mod vandspejlet i en dyb brønd! Alligevel tåler overraskende mange denne afskrækende "sympathied", der i sig selv er blevet

genrens kendtegn.

Hvorfor? Denne drift mod at få et glimt af menneskets fortængte kvaliteter, denne længsel, hvorfør den så dybt indgrott i os? Det ligger uden for denne artikels rammer at sige svaret, men er det en medfødt, menneskelig impuls at sæge menneskets ånd og mening i det fortængte og skæmmende, så lad os da, for vor mentale sundheds skyld, ikke fornægte denne impuls. Lad os aldrig forsøge at holde op med at være mennesker!

SKRÆKFILMENS HISTORIE – KORT OVERSIGHT:

Prolog: Filmen som markedsføgt; det filmiske sprog opstår; de første skrækromancer filmatiseres.

20'erne: Ekspresionisme i Tyskland; Chaney Snr. i USA.

30'erne: Ekspresionisterne emigrerer til USA; Universal; Lugosi; Karloff.

40'erne: Universal-filmene bli-

ver routine; Chaney Jnr.; Val Lewton; den "litterære" skrækfilm.

50'erne: Skrækfilmen "forklædes" som science fiction; McCarthysme; koldkrigsfygt; Jack Arnold.

60'erne: Hammer og Fisher i England; AIP og Corman i USA; Bava i Italien; Lee; Cushing; Price; Steele.

70'erne: Hammer-filmene bliver rutine; Amicus-antologier; det amerikanske horror-boom; uafhængige produktioner; antifraser; satanismus; eksplícit splatter.

80'erne: Splatter-optrapningen overtages af de store selskaber og bliver rutine; trick-effekt boom'et; make-up anerkendes som kunsthåndværk; den "romantiske" monstervis; Argento; Carpenter; Hooper; Romero; Dante; Raimi; Cronenberg.

*** Denne artikel blev bragt i det svenske fanzine DEEP RED i 1987, og trykkes hermed for første gang på dansk. ***

lyshårede prinsesse Sandy, datter af politisergent Williams. Jeffrey finder en dag et afskærret øre, som han bringer til Williams. Jeffrey føler sig drægt af mysteriet, og Sandy kender lidt til sammenhængen mellem øret og en natklub-sangerinde, Dorothy, begynder han at læge detektiv. Han opdager og bliver selv en del af en historie om mord, kidnapning, нарко, afpresning og sadomasochistisk sekssualitet. En historie, som omfat-ter både en korrupt politimand (som bærer falskhedens farve; smerte og forfald, der ledsgør alt).

Filmen BLUE VELVET fra 1986 er skrevet og instrueret af David Lynch. Allerede hans debutfilm ERASERHEAD (1978) viste, at han var en instruktør, som kan skabe veritable mærerd på filmflæret. Efter sin debut har Lynch lavet filmene THE ELEPHANT MAN (1980) og den delivist mislykkede DUNE (1984). I BLUE VELVET fortalte Lynch sin rejse ind i det mørke kontinent, underbevidstheuden, det samme kontinent som blev udforsket i ERASERHEAD.

BLUE VELVET handler om den unge Jeffrey, der er forelsket i den

vægt på den fortroløbende handling. Den optrader kun punktvist som spor, Jeffrey opdager. Filmen handler altså om noget andet, men hvad?

De fleste filmanmeldere har fokuseret på det sadomasochistiske element i filmen, da det jo er et kontroversielt emne. Ved at have sadomasochismen i fokus kommer man frem til følgende tolkning af filmen:

Frank og Sandy repræsenterer yderpunktet i filmens univers. Men både Franks chokerende driftsbetødne verden og Sandys drøm om en tidløs idyl er uvirkelige. Fra hver sin uvirkelige verden kommer Dorothy og Jeffrey, og de mødes ved masochismen som den eneste ægte, der er realiserbart i begge verden. Film'en handler derved dels om Jeffreys møde med masochismen, og hans gradvise accept af den (en proces hvorunder han lærer at skelene mellem den ønskede vold og Franks sadisme). Derudover handler filmen om masochismens umulighed på grund af omverdens fordommeelse. Dorothy og Jeffreys eneste mulighed er at fortrænge masochismen og derved genoprette den falske idyl. Dorothy belønnes ved at få sit barn, efter at hun igen er blevet en moralisk acceptabel moder. Jeffrey belønnes ved at få Sandy. Men slutningen er lang fra lykkelig. Jeffrey er rødkælden, Sandy verdens reddningsmand, der imidlertid næres ved en ganske anden kost end Sandy kan leve.

Selv om Dorothy får sit barn, stivner hendes smil. Det er kun overfladeharmonien, som genoprettes. Harmonien er baseret på den enkeltes undertrykkelse af sine behov, men "behovene" er der fortsat under den "påne" overflade. Filmenes ramme-komposition antyder dog, at det hele kan starte forfra igen.

Dette er dog langt fra den eneste tolkningsmodel. Filmen lægger selv kraftigt op til, at handlingen ikke skal tages bogstaveligt. Filmen zoomer i starten ind i det fundne øre, og til sidst integrerer denne mørke side af sig

i filmen fører kameraet ud af det nu raske øre, og Jeffrey vægner.

Jeffrey har måske slet ikke nemlevet handlingen? Måske har han fundet sted inde i Jeffrey. Filmens personer og deres handlinger må derfor opfattes som symboler på noget i Jeffrey. Men kommer herved til at handle om Jeffreys modning, identitetsskabelse. Jeffreys projekt er at få integreret alle sider af sig selv, både de ukontrollerede mandlige drifter (Frank) og de mere kvindelige (Sandy) og uhåndterlige - sider (Dorothy og Sandy - en mørk og en lys side). Dorothy repræsenterer moderen (og den farlige seksualitet - herunder masochismen) i Jeffreys liv (Dorothy er en moder uden barn. Hendes lejlighed er moderens sted; en (liv-moder-)hule med rødlilla vægge og et blafrænde rødlilla gardin). Sandy repræsenterer den uskyldige og umodne kvinde (datteren og skøleigen). Den kvinde som Jeffrey burde begære. Men Jeffreys begær retter sig i stedet mod moderen. Dette hindrer Jeffreys "normale" udvikling, og gör derimod udviklingen farlig. Jeffrey løber alt-så direkte ind i en adipus-ligningen.

Denne konflikt forstærkes af, at Jeffreys far erude af billedet (symbolisk kastre?). Jeffrey kan heller ikke bruge Williams som en faderfigur. (Han er tværtimod også i kamp med ham om hans datter; filmen zoomer fra et billede af Dorothy til Jeffrey og Williams). Jeffreys mærdige identitet må han i stedet sage i sig selv - i sine drifter (Frank). Det bliver denne destruktive del som forsøger at ødelægge Dorothy - den mørke side. Men selv om Dorothy lemlestes dør hun ikke. Jeffrey ender med at se Frank i øjenene (skyder ham!), og derved kan denne tildelles en mindre destruktiv rolle i det mærdige. Samtidig må Jeffreys dragning mod Dorothy opnøre. Film'en ender ikke fuldent for Jeffrey. Dorothy (billen) eksisterer i familiedylden med Sandy, og stadig i Jeffreys bevidsthed, uden at han har kunnen integrere denne mørke side af sig

Blue Velvet

Af Torben Simonsen

David Lynch om sin ellers idylliske barndom i Midt-Amerika: "Der er denne her smukke verden, men se lidt nærmere efter og det hele er en myretue... der er altid en kraft, en slags vild smerte og forfald, der ledsgør alt."

Filmen BLUE VELVET fra 1986 er skrevet og instrueret af David Lynch. Allerede hans debutfilm ERASERHEAD (1978) viste, at han var en instruktør, som kan skabe veritable mærerd på filmflæret. Efter sin debut har Lynch lavet filmene THE ELEPHANT MAN (1980) og den delivist mislykkede DUNE (1984). I BLUE VELVET fortalte Lynch sin rejse ind i det mørke kontinent, underbevidstheuden, det samme kontinent som blev udforsket i ERASERHEAD.

BLUE VELVET handler om den unge Jeffrey, der er forelsket i den

selv. Men filmen antyder, at Jeffreys rejse ind i det ubevidste måske ikke er afsluttet.

Disse to forskellige forsøg på en tolkning af BLUE VELVET udelukker måske ikke engang hinanden. Men lige meget om man ikke helt forstår filmen (hvem forstår sine marerid? Sit ubevidste?) eller ej, er den en fascinerende og fristødende film selv efter utallige gennemsyn. BLUE VELVET indeholder udover de læssevis af symboler som peger på de forskellige tolkninger af filmen, også meget mere. BLUE VELVET citerer livligt fra andre film. Jeffrey er afgjort en af de vigtige, ligesom hovedpersonen i Hitchcocks REAR WINDOW, der hedder Jeffries. Hitchcocks film VERTIGO handler også om en mand, som drages mod en mørk side af sig selv symboliseret af en kvinde ved navn Valdez (Dorothy hedder Vallens). David Lynch brugt af trapper i Dorothy's lejlighedskompleks Deep River (underbevidsthedens flod?) er afgjort også en henvisning til Hitchcocks brug af samme (i Hitchcocks film Leder trappens altid op til uhæggens og sekssualitetens sted). Sandys spørgsmål "Are you a detective or a pervert?" er et kendt Batman-citat fra 60'erne, som også håndler om den mørke side af Batman-figurern.

Udover citaterne er BLUE VELVET også på sin vis en film, som handler om film (og om det at se - voyeurisme). Den gör konstant opmærksom på sig selv som film. Filmen lydsidte snyder bevidst tilskueren, for eksempel under den hvidkalkede bøsses sang og tids-springet i natklubben. (David Lynch bruger også (teater-)scenen som symbol på flydende grænser mellem fiktion og ikke-fiktion, indre- og ydre virkelighed i både ERASERHEAD og THE ELEPHANT MAN). Der gøres konstant opmærksom på, at filmen slutter med et blåt fløjls-scene-tæppe. Den ironisk parodierende indlæring med de alt for klare farver. Brandmanden som vinker ud imod publikum. (Brandmand slukker ild, men alene hans eksistens er

Mød andre fans

Kun ganske få fulgte opfordringen til at sende deres adresser ind til "Mød andre fans"-rubrikken, men her er altså de få fanatiske svar. Se i øvrigt fanzine-rubrikken for yderligere adresser. Og selv om PHENOMENA lukker, vil jeg da fortsat gerne modtage breve fra folk - bare det ikke er disse evindelige spørgsmål om, hvor man kan skaffe videofilm - jeg samler ikke på film, men jeg vil med glæde breveksle om alle aspekter af genren.

-Søren Henrik Jacobsen

ja bedre.

Niels Petersen
Kirkesråde 47, 1
4600 Køge
Formand for Dansk Vampyr Sel-skab 1978-1986. Har redigeret en del fanzines, især NOSSFERATU (1979-82), af hvilket jeg stadig har et restoplæg. Ikke specielt penneven-minded, men alle henvedeles vedr. vampyrer og horror er velkomne.

Tarben Simonsen
Rølighedsvej 4
7400 Herning
Interesser: Horror-litteratur. Søger videokopier af Frank Henen-lotter-film, BAD TASTE, EVIL DEAD mv. Redaktør af DARKLANDS.

Steen Thomsen
Silkeborgvej 26 A, 2. th.
8000 Århus C
Samler på videofilm og computerspil (Amiga) - helst i genren.

Quiz!

Selv ikke et tilbud om at kunne vinde nye genre-bøger - ganske gratis!!! - var noget, der kunne sætte læsernes blod i kog.

Der kom kun seks løsninger på Clive Barker-cuizen, hvilket er meget skuffende i betragtning af, hvor let den var. Den heldige vinder blev Torben Simonsen fra Herning, der har fået sin præmie, romanen THE GREAT AND SECRET SHOW, tilsendt med posten.

Svarerne på de 14 spørgsmål er:

1. SCANNERS.
2. CREEPERS.
3. BAAL.
4. HALLOWEEN.
5. COMA.
6. Peter Straub.
7. MANIAC.
8. Cher.
9. CARRIE.
10. PLAN 9 FROM OUTER SPACE.
11. Stephen Edwin King.
12. THE OMEN.
13. I WALKED WITH A ZOMBIE.

et tegn på, at en brand kan bryde løs). Den næsten alt for tydelige selv-tematiserende kameratur ned i græsset. På denne måde tvanger filmen hele tiden publikum til at tænke på sig selv som tilskuere. Selv om filmen således peger den nødvendigheden af at se, peger den også på andre måder at få oplysninger på (Sandy afflyter Williams) og sansse/Formen (den blinde mand i forretningen). Som tilskuer betyder filmens lydsidde også utroligt meget, og BLUE VELVET er da så afgjort en film, som man sanser og føler.

BLUE VELVET er afgjort en af de mest imponerende gysere nogensinde, og det er så afgjort en af dem, som man aldrig bliver færdig med. Det er nok også en film, som man aldrig kommer over. David Lynch er sammen med David Cronenberg så afgjort de mest spændende instruktører i øjeblikket. Ikke mindst fordi de sprænger gyser-genrens rammer og derved laver film, som er direkte skrämmende, selv for hårdede gyser-fans. David Lynch har siden BLUE VELVET lavet en tv-serie, TWIN PEAKS, og en musik-lp. Hans seneste projekt er en ny spillefilm, hvor det er skuespilleren Nicolas Cage, som skal søges under Julee Cruise i butikkene. BLUE VELVET skal af gode grunde ses i en biograf - den danske videoversjon fra A-B-Collection skal undgås som pesten. En panere engelsk videokopi er siden udkommet til budget-pris.

TWIN PEAKS kommer i dansk TV til efteråret, og den seneste David Lynch-film hedder naturligvis WILD AT HEART - og den snuppede Gylde Palmer ved filmfestivalen i Cannes. DK-premiere den 21.9.90. under titlen VILDE HJERTER.

Bo Sommer
Holmstrupgårdvej 16
8220 Brabrand
Samler på videofilm - også amateurfilm.

Kim Clausen
Herluf Trollesvej 313
5220 Odense SØ
Kim er vist mest til film.

Lars Lindhøj
Gudrunshøj 74, st. tv.
8220 Brabrand
Interesseret i film - jo værre,

Ja bedre.

14. THE NEW BLOOD.
Ved at jønglere med bogstaverne skulle det være muligt at finde frem til de to filmtitler RAZOR-BACK og CREEPSHOW.

Ramsey Campbell-quizen var nogen get mere vanskelig, og her modtog jeg kun to løsninger. Den heldige vinder blev her Peder Pedersen, Randers, der har modtaget romanen ANCIENT IMAGES.

Svarerne på denne quiz er:

1. Liverpool.
2. THE FACE THAT MUST DIE.
3. THE INHABITANT OF THE LAKE & LESS WELCOME TENANTS.
4. THE DOLL WHO ATE HIS MOTHER.
5. Jay Ramsey.
6. TO WAKE THE DEAD.
7. SCARED STIFF.
8. "The Companion".
9. Shock X-PRESS.
10. THE HUNGRY MOON.
11. Fillykke til vinderne, og tak for svarene fra de, der havde lyst til at være med.

-shj

Bøger

NEMESIS. Roman af Shaun Hutson (W.H. Allen 1989, 349 sider, hardcover).

At Shaun Hutson nægter at tale om denne bog i interviews, kan virke på nogle som umådelig prætentiel, men selv om Hutson har sine rødder i den engelske pulp-horror-tradition, så handler NEMESIS om grumme ting, som forfatteren sikkert har haft tæt inde på livet (uden at jeg vil gøre mig klog på, hvad det er for ting). NEMESIS handler om ægteparret Hacket, der flygter til den lille by Hinkston – deres liv revet i stykker af det brutale og meningsløse mord på deres datter. Men Hinkston er ikke nogen fredfyldt oase. Resterne af et hemmeligt projekt, der blev skrinlagt under 2. verdenskrig, er i live i den lille by, og ægteparret Hacket står snart splittet mellem håbet om igen at kunne få et barn – og de grusomme omkostninger ved at få dette barn.

NEMESIS er Hutsons hidtil mest seriøse bog – selv om han ikke sparer på de anatomisk korrekte beskrivelser af død og lemlestelse, der har gjort ham til en stjerne på den engelske horrorscene. Men desværre mestrer Hutson ikke helt den stilne rødselskunst, og derfor er NEMESIS ikke så tilfredsstillende som mange af hans andre bøger. Har man lyst til at læse Hutson, så tag hellere romaner som RELICS, VICTIMS eller ASSASSIN. Er man hooked efter at have læst dem, når man nok også

en dag frem til NEMESIS.

-shj

STRANGERS. Roman af Dean R. Koontz (1986, Berkley Books, 1987, 681 sider).

Beskriveren "en bog til hængekøjen" er en, jeg ofte har brugt, selv om jeg faktisk aldrig har ejet en hængekøje – og nogle vil måske mene, at det er en noget nedværdigende etiket at klistre på en bog. Men her sandelig endnu en roman af Slagsen.

Dean R. Koontz serverer endnu en gang et sindrigt plot, der går på tværs af alle genrer. Vi følger en håndfuld mennesker, der lever helt normalt liv, der med et begynder at krakkelere; de fyldes af en helt uforsklaarlig angst, der kan spores tilbage til en bestemt hændelse, noget de har oplevet en gang, men som er godt dybt i deres sind. Romanen personer drages efterhånden mod det sted, hvor hændelsen fandt sted – mod et mysterie, som onde kræfter vil gøre alt for at forhindre dem i at løse.

Som sædvanlig skaber Koontz troværdige karakterer – han har bygget en kompleks men fascinerende handling, og han lokker os gennem bogen ved stille og roligt at skrue op og ned for spændingen. STRANGERS er præcis en af de bøger, som man kan ligge og slappe af medude på terrassen – en fed mopedrøng af en paperback, der ikke praler af at være verdenskunst, men bare leverer uendelige doser af spænding og gys – den perfekte "hængekøje-roman". -shj

Announce

Vinylplader til salg. Samtlige plader er dialogalbum. Ingen af titlerne er tilgängelig på CD; jeg sælger dem udelukkende for pengenes skyld, derfor de pebrerede priser (take it or leave it):

THE BLACK HOLE (100,-)
DR. WHO – GENESIS OF THE DALEKS
(100,-)
FAWLTY TOWERS (70,-)
SPACE: 1999 (hørespil) (70,-)
(50,-)

STAR WARS IV: A NEW HOPE
(150,-)

STAR WARS V: THE EMPIRE STRIKES BACK (150,-)
20.000 LEAGUES UNDER THE SEA
(50,-)
THE WORLD'S GREATEST LOVER
(50,-)

Henvendelse til Nicolas Barbano,
Ryesgade 73 B, 2100 København Q,
tel. 31 35 27 11.