

• FILM •

---



# WOODY ALLEN

[ ULTRA, MARS 1988 ]

VISSA NEW YORK-MILJÖER är så typiska Woody Allen att man ibland tror sig kunna höra hans fotsteg bakom sig. Det kan vara en lördagsförmiddag på ett museum, det kan vara en kvällspromenad i Greenwich Village. Man vänder sig om, tvärsäkert, bara för att konstatera att man än en gång misstagit sig.

Ofta är personen i fråga inte ens lik Woody Allen. Förväxlingen handlar mer om att man kommer till en plats där han brukar, eller åtminstone borde hålla till, och på något sätt leder alla dessa omständigheter till att hans tankar, hans humor och hans personlighet plötsligt bara projiceras framför en. Zwiik! Woody Allen.

Till slut blev denna fixering så enveten att jag beslutade mig för att ändra på förhållandet. I stället för att låta hans skugga förfölja mig, beslutade jag mig för att följa honom. Jag gick några dagar i Woody Allens fotspår.

## TORS DAG

En av mina favoritscener i Woody Allens filmer är den i *Hannah och hennes systrar*, där Michael Caine uppvaktar Barbara Hershey i ett antikvariat. Beslutar mig därför att börja där.

Tack vare slow motion-knappen på videon och en god vän lyckas jag spåra antikvariatet till en adress nära East Village. Affären heter Pageant Book & Print Shop, och trots den prydliga blå fasaden ligger den ganska

osynligt på 9:e gatan mittemellan 3:e och 4:e avenyn. Det är helt tyst därinne. En hund ligger och sover intill en av bokhyllorna, en katt ligger och sover i en korg med halvtrasiga affischer, och ett par expediter står koncentrerade och studerar olika travar med böcker. Det är enormt stökigt. Och dammigt. Men av någon anledning känns det både gemytligt och välskött.

En trappa upp, där romanerna finns, ser bokhyllorna ut precis som de gör i filmen. Mörka, av gediget trä, med så smala gångar emellan att man tvingas trycka ryggen mot hyllan om man råkar möta någon i mitten. Det är här Michael Caine plockar ut en bok av e.e.cummings och ger till Barbara. Letar efter en jag också. Hittar dock vare sig bok eller Barbara Hershey. Poesiavdelningen visar sig dessutom ligga en trappa ned. Woody Allen har alltså fuskat! Det går inte att plocka ut e.e.cummings-böcker på övervåningen till Pageant Book & Print Shop.

Bläddrar sedan en stund bland affischerna och går hem.

## F R E D A G

Går i museum hela dagen. Guggenheim, Museum of Modern Arts, Metropolitan. Åtminstone på de två förstnämnda har flera av Woody Allens film-scener spelats in. Jag minns särskilt en scen – tror det är från *Annie Hall* där Woody Allen går fram till en tjej, som står framför en Jackson Pollock-målning och ser allmänt bister ut. Woody, som tydligen är betydligt mer intresserad av tjejen än av målningen, glider fram och börjar konversera.

WOODY:-Har du lust att äta middag med mig i morgon?

TJEJEN:-Nej, i morgon tar jag livet av mig.

WOODY:-Då kanske vi kan träffas i övermorgon i stället?

När jag senare på kvällen tar en taxi hem kommer jag att tänka på en annan scen, denna från *Manhattan*. Woody och Diane Keaton har varit och ätit i Brooklyn och taxin är på väg över bron mot Manhattan.

WOODY:-Du är så vacker att jag knappt kan hålla ögonen på taxam-etern.

## L Ö R D A G

Carnegie Deli är ett klassiskt judiskt fik, som ligger högt upp på 7:e avenyn, nära 55:e gatan. Det är rätt bullrigt, stimmigt, inredningen är mer vråsig än smakfull, och man har egentligen rätt svårt att tro att detta ställe har något med Woody Allen att göra.

Men här har han suttit, förmodligen ganska ofta. Inledningsscenen till *Broadway Danny Rose*, hans kanske mest underskattade film, är inspelad just här. Ett antal välnärda managers med öppna skjortkragar sitter kvar sent en kväll och berättar den otroliga historien om den misslyckade Danny Rose. Deras berättelse blir sedan själva filmen.

Vi kliver in, blir tilldelade ett bord och när kyparen kommer inser vi att det är exakt samma kypare som serverar i filmen. Ingen vågar dock säga något om det. Kyparen ser rätt bufflig ut. I stället beställer vi snällt Delins gigantiska corned beef-sandwich och en cream soda.

Det smakar inget vidare.

## S Ö N D A G

Om det är någonstans Woody Allen borde sitta så är det på den italienska restaurangen Elaine's. Med sitt läge högt upp på Upper East Side [2:a avenyn/88:e gatan] ligger den inte långt ifrån hans bostad på 950 Fifth Avenue, och Woody är på Elaine's så ofta att han alltid har ett bord reserverat längst in i lokalen.

När taxin stannar utanför känns det som om man satt på en biograf och såg hela scenen på film. Det är kväll, det är lagom kallt och den pampiga entrén glittrar i mörkret. Inne råder rena julstämningen. Det sitter små, små lampor i något slags girlanger längs väggarna. Stearinljus flämtar på bordet, och Elaine själv, den legendariska och mildt uttryckt välfyllda föreståndarinnan, går runt i lokalen som ett stort leende.

Vi har blivit varnade för de stöddiga kyparna, som alltid placerar nykomlingar vid det sämsta bordet intill ytterdörren, men vi får ett perfekt bord längre in i lokalen. Kyparen ser rätt full ut (när man tänker på det efteråt var nog alla kyparna rätt packade) men han tar artigt emot beställningen och betar sig precis så som man föreställt sig att sextioåriga italienska kypare i

New York ska bete sig. Högrygat. Värdigt. Lugnt.

Snett bakom oss står Bordet. Det tomma bordet. Woody Allens stambord.

Visserligen kommer han inte just den kvällen, men det gör inte så mycket. Det känns som om han satt där ändå. Sorlet, stämningen är exakt densamma som i öppningsscenen till *Manhattan*, vilken inleds med att Woody Allen äter middag på Elaine's tillsammans med Muriel Hemingway och tre vänner.

När vi ätit upp den excellenta chokladmoussen och betalat ser vi Sam Shepard vid ett annat bord. Med några urdruckna ölfaskor framför sig tittar han upp när vi går förbi.

#### M Å N D A G

Woody Allen har den något märkliga vanan att han trots sin motvilja att visa upp sig privat, brukar spela klarinett med ett dixielandband på Michael's Pub [211 E, 55:e gatan] vissa måndagar. Eftersom det här är vår sista måndag i New York går vi dit.

Vi kommer mitt i första set. Vakten säger att det är fullt och att vi måste vänta en timme tills nästa set börjar. Ingen i sällskapet har dock någon större lust att vänta så länge, särskilt inte eftersom man inte vet om Woody Allen verkligen kommer att spela. Vakten bara skakar på huvudet när man frågar.

Jag går fram emot fönstret. Det går inte att se bandet från gatan, men det hörs att de spelar: musiken sipprar ut genom springorna. Tänk om han är därinne nu. Tänk om han spelar detta set och sedan går innan nästa hinner börja . . .

Med den allra vänligaste röst jag någonsin använt frågar jag om jag möjligen kan få gå in och låna toaletten. Vakten nickar, knappt märkbart, men han nickar. »OK. Gå rätt in och sedan till höger.«

Jag harklar mig, med bestämda, målmedvetna steg kliver jag in, svänger runt hörnet till höger – och där ser jag honom. Mitt ibland ett band bestående av äldre kostymklädda gentlemän i sextio–sjuttioårsåldern sitter Woody Allen och spelar klarinett. Han tittar ned, verkar undvika ögonkon-

takt med publiken och ser ut att vara ytterst koncentrerad. Han rör inte en min.

Musiken är inte alls den typ av uppsluppen dixiemusik man vanligen hör, utan en mer melankolisk variant. Sorgsen. Långsam. Stolt. Jag står där i gången mellan entrén och toaletten och bara tittar och lyssnar.

Efter fem minuter vågar jag inte stanna längre och går ut.

Just den bilden, med Woody sittande mitt emellan dessa äldre allvarssamma musiker, sitter kvar i huvudet fortfarande.

Det känns som om jag sett den på film.

# FÖRTEXTER

[SLITZ, FEBRUARI 1989]

DET ÄR NÅGOT speciellt med förtexter. Under reklamen och »videovarningen« kan man vara så oseriös att man rättar till fåtöljen eller springer ut i köket, men så fort första namnet dyker upp i rutan skärper man sig direkt.

Det är då allvaret tar vid.

Ritualen.

Vilket typsnitt ska användas? Kommer texten att glida in från höger eller vänster? Och på vilket sätt kommer regissören att arbeta med musiken?

Spänningsmomentet finns alltid där och ju fler filmer man ser, desto roligare blir det att jämföra.

Ibland kan till och med behållningen av förtexten vara större än själva filmen. Ett exempel är Rosa Pantern-filmerna där Friz Frelengs animerade förtexter ofta är betydligt fyndigare än själva filmen.

Andra oundvikliga filmer när man talar om förtexter är naturligtvis James Bond-filmerna, där den obligatoriska treminuterssekvensen efter inledningsscenen nästan utvecklats till en konststart i sig.

Det finns faktiskt till och med folk som samlar på förtexter.

Filmaren Johan Skog har en hel tvåtimmarskassett med snuttar som han bandat av under åren och förtextfavoriter som *Cotton Club* och *Spindelkvinnans kyss* kan han enligt egen utsago se »hur många gånger som helst«.

F I L M

Annars har det varit rätt ont om filmer med bra förtexter under åttiotalet.

Det tycks bli allt färre regissörer som har förmågan eller ens är intresserade av att göra en grafisk inledning lika välgjord och raffinerad som filmen i övrigt.

Titta till exempel på den bioaktuella *Midnight Run*, ett av alltför många skräckexempel på senare år.

Filmerna är en utmärkt thrillerkomedi på alla tänkbara plan, men när man efter två minuter blir överfallen av en hemsk, airbrush-liknande logo stannar den upp likt en spark på en grusgång. Allt intresse bara försvinner. Puts väck.

Det vill verkligen till att Charles Grodin och Robert DeNiro sedan spelar så briljant som de gör för att man ska hämta sig efter det kväljningsanfallet.

Tänk om filmens förtexter i stället varit i klass med *Rebell i bojar* med Paul Newman från 1967 [gick på tv i höstas] eller *I nattens betta* med Sidney Poitier från samma år, vilka till viss del påminner om *Midnight Run* (sättet att få fram starka färger i mörker är detsamma), men som båda har utsökta förtexter som höjer filmerna två snäpp i stället för att ta ner dem ett.

För att inte tala om *Bullitt* från 1968.

Om *Midnight Run* haft filmens förtexter hade den snudd på varit fjolårets bästa film (viss överdrift!).

Att alla de nämnda exemplen är från slutet av sextiotalet är ingen tillfällighet. Mitten och slutet på det decenniet framstår som något av förtexternas guldålder. Formgivare som Robert Brownjohn [*Agent 007 ser rött, Goldfinger*] och Maurice Binder [*Agent 007 med rätt att döda*] och animatörer som den nämnde Friz Freleng och Richard Williams [*Hej pussycat, Casino Royale*] gjorde då förtexter som än i dag framstår som oöverträffade.

Under samma tid gjorde även gebitets okronade konung, den amerikanske grafikern och animatören Saul Bass, sina mest berömda förtexter.

Bass [som 1973 faktiskt regidebuterade med science fiction-filmerna *Du tror inte dina ögon*] gjorde förtexter som inte bara är fläckfria grafiska arbeten i sig, utan som även på ett mycket raffinerat sätt understryker och på så sätt förebådar stämningen i filmerna.

Det är exempelvis typiskt att Alfred Hitchcock – den kanske mest formintresserade av alla filmregissörer – samarbetade med Saul Bass i hela tre filmer: *Studie i brott*, *I sista minuten* och *Psycho*.

Bland Bass andra mest kända förtexter kan nämnas *Flickan ovanpå* med Marilyn Monroe, *Mannen med den gyllene armen* med Frank Sinatra, *West Side Story* och inte minst *Jorden runt på åttio dagar* som blivit en milstolpe i filmhistorien tack vare hans tio minuter långa eftertext i form av en snabbgenomgång av intrigen, där även skådespelarna presenteras (ett grepp som många senare har kopierat).

Varför förtexterna sedan blev både fulare och klumpigare under sjuttio-talet är svårt att säga. Kanske beror det på att synen på formgivning blev en annan, kanske beror det på att det inte längre var grafiker som gjorde dem utan »kreatörer i största allmänhet«. (Jag har inget som helst belägg för det, men anställdes inte de som gör den horribelt fula typografin i svensk tv, under sjuttio-talet?).

Vad man kunnat märka under åttiotalet är att förtexterna tenderar att bli kortare och kortare. Ofta visas bara titeln, regissörens namn samt de tre–fyra mest kända skådespelarna. Resten visas i stället efter filmen, då det också blivit allt vanligare att tematåten spelas.

Att det blivit så beror förmodligen till viss del på att antalet krediterade medarbetare ökat.

Under stumfilmen angavs ofta inte ens skådespelarnas namn, det fick räcka med filmens titel och produktionsbolag. Från tjugotalet fram till slutet av fyrtio-talet nämndes inte fler medverkande än att de rymdes på ett halv-dussin karaktäristiska »Hollywoodskyltar« som visades i början av filmen (i slutet var det »The End«, inget mer), men nu verkar det som *alla* medverkande ska tas med, från regissören till den som rastar kameramannens hund under inspelningen.

Följden har blivit att en film som *Stålmannen* avslutas med en uppräkningslista av 457 namn . . . (Det kändes som det var ännu fler efter *Rätta virket*, men jag räknade aldrig.)

I amerikanska, »breda« filmer har det även blivit standard att låta filmen

börja med en spännande sekvens innan förtexterna börjar. I vissa fall »bryts« sedan filmen helt av signaturen/förtexten, modell tv-deckare (Bond-filmerna är till exempel gjorda så), men det vanligaste är att texterna sedan dyker upp i rutan under filmens gång.

Det finns även filmer som saknar förtexter. Några av Jean-Luc Godards filmer inleds endast med det för franska filmer nödvändiga registreringsnumret, och Bergmans *Fängelse* och *Scener ur ett äktenskap* börjar direkt med handlingen. Detsamma gäller för Bo Widerbergs *Fimpen*, där produktionsuppgifterna *läses* upp av en speakerröst.

Tidernas bästa biljaktsfilm har också tidernas kanske snyggaste förtexter. De tre huvudrollsinnehavarnas namn [McQueen, Vaughn, Bisset] dyker upp ett i taget i rutan mitt under den för filmens handling mycket viktiga inledningsscenen.

Från början är namnen vita [versaler, sans serif], men när bokstäverna sedan glider uppåt lämnas konturen av namnet kvar i rutan som ett slags titthål in till nästa bild. De ihåliga bokstäverna dras sedan ut mot åskådaren, likt en kraftig zoomning, och när de blivit så stora att man inte längre kan se dem träder en ny bild in i rutan. Just dykningen genom Jacqueline Bissets namn, från en kontorsbild till en närbild på en mans ansikte, tillhör det mest stilfulla man kan se på en videoskärm.

Övriga namn presenteras sedan mer traditionellt till tonerna av Lalo Schiffrins sedvanligt kongeniala musik [argentinaren Schiffrin har gjort musik till ett otal deckare, bland annat till många Steve McQueen och Clint Eastwood-filmer] och uppläggningsen av förtexterna överensstämmer exakt med stämningen i filmen. Extra plus för ett elegant blåtonat fotografi.

#### AGENT 007 SER RÖTT + GOLDFINGER

Förtexterna till samtliga Bond-filmer är genomgående klassen bättre än nästan allt annat som gjorts. Ska man nämna en får det bli två, *Agent 007 ser rött* och *Goldfinger*, båda med förtexter gjorda av Robert Brownjohn.

I *Goldfinger* projiceras nyckelscener ur filmen på en naken, guldgylansande kvinnokropp, alltmedan namnen rullas upp. Shirley Basseys sång ful-

ländar intrycket.

I *Agent 007 ser rött* blandas rörliga bilder med bokstäver svävande såsom vore de fotograferade genom ett vattenglas, och det hela är makalöst skickligt färgsatt. I princip varje ruta skulle kunna ramas in och hängas upp på väggen.

#### RUNAWAY TRAIN

En av de bästa förtexterna från senare år, och en lysande uppvisning i vad man kan åstadkomma med att använda verkliga ljud i stället för musik.

Det börjar helt tyst. Ett dovt muller hörs sedan i bakgrunden, ljudstyrkan ökar gradvis, man börjar ana att det är ett tåg som kommer, och sedan – swisch! ett snälltåg blixtrar förbi. Tågets framfart är fotograferad med infraröd film, och ovanpå denna vibrerande blodröda bakgrund visas sedan de medverkandes namn i svart och vitt. Då och då hörs också ett skrapande ljud, och bilden liksom scratchas åt sidan på ett sätt som svårligen går att beskriva.

När tåget passerat tonas ljudet lika långsamt och effektivt som det en gång började. Alltihop slutar med en »scratching« som byter ut det svarta och röda mot en vacker bild över ett vinterlandskap.

#### I SISTA MINUTEN

En helt grön ruta genomskärs av en massa vertikala och horisontella linjer. Ovanpå det rutnät som bildas presenteras sedan namnen med snedställda vita versaler. Allt sker rappt och mycket dramatiskt till tonerna av Bernard Herrmans nästan skräckfilmslika musik. [Herrman, 1911–1975, var en klassisk Hollywood-kompositör som gjorde musik till en mängd filmer, från *Citizen Kane* till *Taxi Driver*.]

Efter någon minut tonas den gröna färgen bort och man inser plötsligt att det abstrakta rutnät man tittat på i själva verket är en skyskrapa sedd snett uppifrån. Därefter dyker kameran och stannar inte förrän den nått gatuplanet.

Det allra sista namnet i förtexterna, självklart Hitchcocks eget, glider in i

rutan just när kameran fokuserat en buss som startar. När bussen sedan åker iväg får man se att den person som precis missar bussen är ingen mindre än Hitchcock själv.

En förnämlig förtextsekvens signerad förtextmästaren själv, Saul Bass.

#### HARMONICA – EN HÄMNARE

Sergio Leones storslagna *Once Upon a Time in the West* gömd bakom en något mindre storslagen svensk titel. Denna välkockta spaghettivästern, med Charles Bronson och Henry Fonda i huvudrollerna, har filmhistoriens längsta förtexter. Det tar tolv minuter innan det sista namnet försvinner från rutan.

Inledningen är typisk Leone; tyst, mäktig, supermacho. (*Korpen flyger* och *Vägvisaren* är gjorda på exakt samma sätt – de har bara slängt in snö i stället för sand.) Några banditer väntar på ett tåg och medan kameran följer vad de har för sig dyker de medverkandes namn upp lite varstans i rutan. Typsnittet är egentligen rätt hemskt, Vilda Västern-typografi i ordets sämre bemärkelse, men bokstäverna trollas fram på ett sätt som både är lekfullt och smakfullt.

Det verkliga genidraget kommer allra sist. När tåget efter den andlösa inledningen slutligen rullar in på stationen, och alla förtextnamn utom ett (regissörens) är avverkade, fälls Sergio Leones namn ner mitt i bilden som en semafor. Genialt!

#### STARDUST MEMORIES

Eller *Radio Days* eller *Manhattan* eller *Zelig* eller *Kairos röda ros* eller . . . Alla Woody Allen-filmer från de senaste tio–tolv åren har exakt samma förtexter. En helt svart ruta där sedan namnen dyker upp i vita klassiska amerikanska antikva-bokstäver.

Inget annat händer. Inga finesser över huvud taget.

Ordningen på namnen är dessutom alltid densamma. Först »A Jack Rollins & Charles H. Joffe production«, därefter titeln, sedan »Written and directed by Woody Allen«. Och musiken är nästan alltid samma typ av dixie-

jazz som Woody själv spelar varje måndag på Michael's Pub i New York.

Det vill till både konsekvens och god smak för att våga vara så enkel.

#### ÄVENTYRAREN THOMAS CROWN

Ett typexempel på den form av rutindelad bild många filmskapare experimenterade med i slutet av sextioalet. Många olika bilder visas samtidigt – inte bara i förtexterna utan även på vissa ställen mitt under filmen och effekten kan ofta verka sökt, men här fungerar det på ett föredömligt sätt.

En massa rutor av varierande storlek visar olika scener från filmen, de flesta färglagda stillbilder, några rörliga, och de komponeras ytterst smakfullt. Den helvita texten (ultrahippt typsnitt!) skickas sedan ut och in ur bilden, och speciellt den sekvens där originaltiteln *The Thomas Crown Affair* dyker upp är utsökt.

Intressant är också att många brittiska tv-program återupptagit denna teknik på senare tid. Den typ av skyltar och bildrutor som används i det banbrytande *Network 7* verkar exempelvis vara gjorda av någon som studerat denna Steve McQueen & Faye Dunaway-komedi mycket flitigt.

Ett annat exempel på en film som framgångsrikt experimenterar med rutteknik [eller »multi-image« som det också kallas] är *Bostonstryparen* från 1968 med Henry Fonda och Tony Curtis. Finns på video den också.

# CHEVY CHASE

[ SLITZ, DECEMBER 1989 ]

SCEN 1:–*Chevy Chase går omkring på en badstrand och möter en förbipasserande. De båda presenterar sig för varandra. Chevy säger: »My name is Nugent. Ted Nugent.« [slut på skämtet]*

SCEN 2:–*Chevy Chase kliver in på ett hotellrum i Frankrike. Tittaren har tidigare sett honom närmast drunkna i en hotellsäng i England och föranleds att tro att något liknande nu ska hända. Chevy slänger sig på sängen – men ramlar omedelbart av. Den franska sängen visar sig vara hård. [slut på skämtet]*

AMERIKANSK ÅTTIOTALSKOMEDI är antagligen den mest utskällda och minst ansedda av alla filmgenrer. Man kan alltid gräva fram någon kritiker som kan säga något positivt om exempelvis c-skräckfilmer med flygande pirayor i huvudrollerna (den genren är rent bergmansk vid en jämförelse), men när man kommer till den komedigenre som Chevy Chase företräder – då blir det helt tyst.

*Ingen* vill bli ertappad med att säga något positivt om något så plumpt, fantasilöst och fruktansvärt lättköpt som flamsiga amerikanska åttiotalskomedier.

Eller som en bekant uttryckte det:

– Att man gillar Chevy Chase är nära nog det sista man avslöjar för sina



vänner. Ett sådant erkännande är inte lämpligt förrän man haft en djup relation i flera år. Att säga »jag gillar Chevy Chase« redan vid en första träff är förödande.

Redan av de svenska översättningarna på Chevy Chases filmer förstår man att det inte riktigt är Folkets Bio-publiken som filmbolagen vänder sig till: *Tom i bollen* [*Caddyshack*]; *Varning för dvärgar* [*Under the Rainbow*]; *Ett päron till farsa* [*National Lampoon's Vacation*]; *Bort med tassarna* [*Oh Heavenly Dog*] etc.

Nisse Hellberg i Wilmer X är en av de få som vågar gå ut offentligt med att han är Chevy Chase-fan.

– Anledningen till att så få upptäckt Chevys geni kan vara att han använder så små medel, säger Nisse. Ofta är ju det roliga i Chevy Chases filmer små, små detaljer som ett höjt ögonbryn eller ett snett leende. Den som inte är införstådd i genren missar lätt sådana effekter.

Ett exempel på det svärgreppbart subtila med Chevy Chases humor är den bland Chase-kännare klassiska scenen i *Tom i bollen*, där Chevy Chase får besök av en dam i sitt hus. Chevy underhåller genom att spela trampoorgel och servera tequila. Klimax i scenen nås när Chevy ska svepa en tequila samtidigt som han sitter och nynnar vid orgeln. Chevy missar dock munnen och kastar ut spriten bakåt, snett över axeln.

Att förklara det roliga med den scenen för den som aldrig tidigare sett en Chevy Chase-film är rätt knepigt. Själva poängen ligger i vissa små detaljer i hans rörelseschema, något man sannolikt uppfattar först efter att ha sett flera av hans filmer.

– Just igenkännandet är ju en väsentlig del av nästan all sorts humor, säger Nisse Hellberg. Man måste nästan lära sig vissa komiker innan man uppskattar dem. Den som till exempel ser en sketch med Helan & Halvan utan att ha den minsta kunskap om figurerna och deras egenskaper skrattar antagligen inte det minsta. Likadant är det med Chevy Chase. Man måste lära känna honom innan man begriper att han är rolig.

En lämplig startpunkt för den oinvigde är *Fletch* ★★ från 1984, som är en av de mest sammanhållna och genomarbetade filmer Chevy Chase

medverkat i hittills. Chase spelar en ambitiös tidningsman (med förkärlek för att klä ut sig) som ger sig ut på jakt efter en lömsk bondfångare.

Filmen innehåller flera av Chevys stora ögonblick på vita duken. Ett är den nämnda »Nugent, Ted Nugent«-scenen [Nugent är i själva verket namnet på en legendarisk hårdrockgitarrist], ett annat är sjukhusscenen (med M. Emmet Walsh som kirurg!) där Chevy vaknar upp efter att ha svimmat i arkivrummet.

CHEVY: -Where am I?

SKÖTERSKAN: -You're in the record room.

CHEVY: -Oh, can I have The Beatles *White Album* please.

Den svenske översättaren förstår dock ingenting och påstår att Chevy i själva verket begär en smörgås(?) . . . It's hard to be a genius indeed.

Efter *Fletch* ger man sig lämpligen på de två första filmerna i Pärontrilogin, *Ett päron till farsa* ★★ och *Ett päron till farsa på semester i Europa* ★★. Den tredje filmen, *National Lampoon's Vacation Down Under*, där Pappa Päron semestrar i Australien, har ännu inte haft Sverigepremiär.

Chevy Chase spelar här en ambitiös far (just ambitiös är ett nyckelord vad det gäller Chases figurer: de är alltid positiva och gör alltid sitt bästa i alla situationer) som släpar med sig sin måttligt roade familj på långa, minutstöt planerade semestrar.

Päron-filmerna kan knappast kallas amerikanska komediklassiker, men rollen som familjefar passar Chase perfekt. Han får rejält med spelrum för sin oslagbara mimik, och handlingen är imponerande förutsägbar; i Europa-filmen kör de till exempel på vänster sida i England, köper baskrar i Paris och blir kidnappade i Italien.

Allra roligast är dock kanske scenerna i första Päron-filmen (som tar upp ämnet Amerika-semester) där storstadfamiljen Chase besöker Chases frus systems extremt efterblivna landsortsfamilj.

Aldrig har så mycket klyschor och så många billiga skämt pressats in på mindre än tio minuter.

Den nödvändiga påbyggnadskursen för Chase-okunniga består främst av golf-farsen *Tom i bollen* ★, som är totalt outhärdlig så fort Chase kliver

utanför bild; Mexico-farsen *Tre Amigos* ★ är ett rejält sömnpiller, men kombinationen Chevy Chase/Steve Martin är väl värd att studera; samt spionfarsen *Spioner är vi allihopa* ★, som beskrivs mycket träffande i Video-butikernas bok *Video Guide*: »Toalettskämt och referenser till könsdelar duggar tätt i denna excentriska spion- och kärnvapenfars.«

Samtliga dessa filmer innehåller flera utspridda pärlor, och är som gjorda för videoformatet med möjlighet till snabbspolning.

Vad det gäller Chevy Chases två mest kända filmer, *Tjejen som visste för mycket* ★★ ★ och *Har vi inte setts förut?* ★★ ★ finns det skäl att vara mer reserverad.

Dessa båda förvecklingskomedier [båda med Goldie Hawn i huvudrollen] är förvisso avgjort mycket starkare rent filmiskt – *Tjejen som visste för mycket* är rent av en av sjuttioalets bästa komedier – men Chevy Chase hålls här med så strama tyglar av regissörerna att han mer framstår som vanlig skådespelare än som »experimentell« komiker.

Och det är som det senare vi vill se honom.

## POLISFILMER

[SLITZ, FEBRUARI 1990]

GRUNDRECEPTET FÖREN bra polisthriller tycks vara smart intrig, trovärdiga skådespelare, slitna stadsmiljöer (helst New York), en lagom skvätt blod och – rätt sorts snabbmat.

En polisfilm utan denna ingrediens är som en Fellini-film utan pasta. Stämningen liksom försvinner; känslan av gata, själ och liv (och död) får svårare att infinna sig.

Rätt snabbmat kan vara hamburgare, det kan vara smörgåsar inlindade i flottigt smörpapper, oljiga pizzabitar, chokladkaka i sällan fungerande automater, gärna godis (Kojaks slickepinne är ett föredöme), eller till exempel något småtugg, typ nötter. Kaffe är också obligatoriskt: kaffe i termos i spaningsbil, ljummet kaffe i mugg på stationen, kaffe i rykande pappersmugg en bister dag på gatan.

Det viktiga är också att skräpmatens intas på rätt sätt: nonchalant, lite frånvarande, gärna kombinerat med en poserande grimas (snutkaffe är ju av tradition alltid ljummet, surt, beskt, lagom äckligt).

En mästare på detta är Clint Eastwoods *Dirty Harry*, som har som något av specialitet att äta samtidigt som han skjuter.

Oförglömlig är scenen i den första och bästa *Dirty Harry*-filmen, *Dirty Harry* ★★ ★, där han målmedvetet trycker i sig en varmkorv medan han blaserat prickar skyldiga med sin Magnum.

Även i *Sudden Impact* ★★ finns flera, för all del magstarka, men mycket

underhållande scener, som till exempel den där servitrisen sockrar hans kaffe extra mycket för att göra honom uppmärksam på att det finns rånare i lokalen. Clint Eastwoods min när detta pågår är värd åtminstone en fotnot i filmhistorien.

Den allra bästa scenen av alla i Dirty Harry-filmerna är ändå den i andra filmen *Magnum Force* ★★★, där Dirty Harry (ständigt på strikt junkfood-diet) kommer hem till sin lägenhet, känner hur magen kurrar och sedan plockar fram en kall hamburgare ur kylskåpet som han genast börjar äta på.

Tala om rätt inställning, tala om rock'n'roll.

Just scener där folk kommer hem sent till lägenheter och öppnar kylskåp är för övrigt mycket vanliga i polisfilmer. De tillhör på något sett ritualen.

Typexempel: Frånskild, blåslagen man kommer hem till sin tomma lägenhet, dystert och övergiven; hela (ibland bara halva) världen är emot honom. Han lyssnar av telefonsvararen, öppnar sedan kylskåpsdörren och inspekterar innanmätet samtidigt som rösterna på svararen plågar honom.

Det är alltid ex-frun som ringer och det finns nästan alltid bara sprit och juice i kylskåpet.

Det finns flera filmer där scener av praktiskt taget exakt denna typ förekommer. En är Ridley Scotts bioaktuella och mycket underskattade Osaka-thriller *Black Rain* ★★★, där Michael Douglas i en av inledningsscenerna följer beteendemönstret till punkt och pricka i sin Manhattan-lägenhet.

En annan är *Alien Nation* ★★, halvhyfsad thriller med suverän scenografi. James Caan kommer här hem till sin lägenhet, utpumpad efter diverse duster med »newcomers« [rymdfolk med ägghuvuden som av misstag invaderat jorden]. Han sätter på svararen – och öppnar kylskåpet . . .

Mjölken är sur så han nöjer sig med en flaska rysk vodka.

Hederspriset i klassen »trött polis öppnar kylskåp och avlyssnar sin telefonsvarare« går ändå till den evige hjälten Roy Scheider i helikopterrysaren *Blue Thunder* ★★★.

Det är helt mörkt i hans hus när han kommer hem. Köket är becksvart, och förblir så ända tills Scheider öppnar kylskåpsdörren – och ett blått, kallt ljus tränger sig ut genom köket.

Touché! Mycket snyggt.

Stoneface Roy vet också exakt hur många rynkor som behövs i pannan för att man ska se bra ut när man lyssnar av eländet på svararen (ett populärt meddelande tycks för övrigt vara gasverket som ryter om att de lämnat obetalda räkningar till inkasso).

Det kan också vara på sin plats att rekommendera några filmer som byggs på deckarromaner.

Nio av tio försök att göra bra film av bra böcker kraschlandar tämligen rejält, men det finns faktiskt en del sevärd undantag.

Ett utmärkt exempel är *Manhunter – Red Dragon* ★★★★★, som bygger på boken *Red Dragon* av Thomas Harris, den kanske mest omtalade av de nya deckarförfattarna. Harris andra bok, *The Silence of the Lambs*, blev till exempel vald till en av fjolårets bästa böcker av The Face.

*Manhunter* är ingen perfekt thriller (mördaren ser lite väl seriefigursaktig ut) men nästintill. En kommissarie försöker fånga en psykopat som videofilmade de offer han mördar, och kommissarien försöker komma mördaren nära genom att själv tänka och handla som en psykopat. Och han är farligt nära att gå över gränsen. Resultatet har blivit en bitvis snudd på olidligt gastkramande film.

Det finns också ett par bra filmer byggda på Elmore Leonards böcker.

*Dödlig fälla* ★★★ med Ann-Margret och Roy Scheider (who else?) i huvudrollerna bygger på romanen *52 Pick-up* och är en rapp och beundransvärt okomplicerad (pang på, från start till mål) thriller om utpressning med dödlig utgång.

Sevärd är också den sorgligt bortglömda *Glik*, som är en amerikansk tv-film som aldrig gick på biograferna – därav noll uppmärksamhet i videobutikerna. Jimmy Smits från *Lagens änglar* är utmärkt som Leonards haltande polishjälte, och även om det märks tydligt att filmen är gjord för tv, så är det aldrig något som stör.

Vidare rekommenderas *Cop* ★★ gjord efter James Ellroys *Blood on the Moon*. Lite hafsigt kanske och väl slaskig stundtals, men James Woods är obetalbar i huvudrollen. Scenen där han tittar på klockan under »biktstund-

en« med kvinnan i soffan är klassisk.

James Woods har också en av huvudrollerna i filmen efter Joseph Wambaugh *The Onion Field* ★★★, som på svenska fått namnet *Polisbil 624 svarar ej* (kommentar till översättningen överflödig).

Två poliser skjuts av en psykopat [Woods], och den av poliserna som överlever [John Savage] blir sedan indragen i en mardrömslik rättegång där han blir anklagad för feghet i arbetet.

James Woods gör sitt bästa för att se fullkomligt livsfarlig ut från den första scenen till den sista. Han lyckas nästan för bra.

## CINECITTÀ

[ SLITZ, JUNI 1990 ]

TAXICHAUFFÖREN KÖR längs den uråldriga Via Appia på väg norrut genom Rom. Efter tjugo minuters bilfärd släpps vi av utanför en fyrkantig, ljusbrun entrébyggnad som omges av två sammanlänkade huslängor, vilka ringar in ett stort område. Det är här det ligger, Cinecittà, eller »Hollywood vid Tibern« som det någon gång har kallats.

Cinecittà har varit centrum för italiensk filmproduktion sedan slutet av trettioalet. När man klivit in genom Cinecittàs portar, efter klartecken från säkerhetsvakten, är det lätt att börja fantisera om i vilkas fotspår man möjligen går och trampar. All mark här är historisk, varje kvadratmeter är dammig nedtrampad filmhistoria.

Första steget: Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini; alla de stora italienska filmregissörerna har spelat in på Cinecittà.

Andra steget: Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Vittorio Gassman; alla de inhemska storstjärnorna har vid ett otal tillfällen passerat den här entrén.

Tredje steget: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Kirk Douglas, Clint Eastwood . . .

Det är nämligen inte bara italienska storfilmer som spelats in på Cinecittà. Särskilt under Hollywoods mest pompösa år mellan 1950 och 1962 var filminspelningar i Italien så vanliga att Hollywood till och med flyttade hela

avdelningar till staden vid Tibern.

Det var till exempel då man spelade in mastodontproduktioner som *Cleopatra*, *Quo Vadis?* och *Ben Hur*. Och det var också då som Rom verkligen levde upp till myten om »La Dolce Vita«, det ljuva livet. I dag är de internationella storbesöken betydligt mer sällsynta.

När Slitz-patrullen kommer in på området ser vi dock direkt två silverglänsande lastbussar med texten »Zoetrope Studios« målat på sidorna.

– Det där är Coppola och hans gäng. De kommer hit i morgon bitti för att börja inspelningen av *Gudfadern 111*, säger Dottore Mariotti, en av de produktionsansvariga på Cinecittà.

När han ser hur våra ögonbryn i och med det beskedet höjs som trimmade expresshissar tillägger han:

— Allt kring den filmen är otroligt hemligt, men om ni vill kan jag visa er några av scenbyggnaderna lite senare.

Vi slår oss ner för att prata inne på Palazzina della presidenzia, chefs-huset, där Dottore Mariotti har sitt kontor. Medan olika sekreterare flyger förbi i korridoren, och Mariotti med jämna mellanrum avbryts av sin skrällande telefon, berättar han om verksamheten på espresso-speedad italienska samtidigt som han understryker allt han säger med sina ständigt rörliga händer.

– Normalt gör vi ungefär 20–25 filmer om året. Det är dock inte alltid hela filmer det handlar om. Några regissörer använder bara Cinecittà för vissa scener, resten spelar de in någon annanstans, i naturlig miljö till exempel.

– Och inspelningarna varierar kraftigt i längd, fortsätter Dottore Mariotti. Terry Gilliam, som gjorde *Baron Münchhausen* här, höll till exempel på i sammanlagt nästan ett och ett halvt år. Det var den mest tidsödande inspelningen sedan *Cleopatra* 1963. Den filmen tog också ett och ett halvt år – men då var det bara den filmen som gjordes . . .

Dottore Mariotti berättar att det just nu pågår tre olika filminspelningar samtidigt i Cinecittà. Förutom Coppolas *Gudfadern 111* är det Ettore Scolas *Il viaggio di Capitan Fracassa* (med reservation för felstavningar), ett

slags äventyrsfilm i sagomiljö, samt en helt ny italiensk film där Sofia Loren gör comeback.

Närmast på tur därefter är Robert Altmans *Rossini* med Marcello Mastroianni i huvudrollen.

– Men det är naturligtvis inte bara storstjärnor som kommer hit, tillägger han. Cinecittà producerar också en rad mindre kända filmer och väldigt mycket tv-reklam.

Cinecittà är statligt ägd och får löpande statligt understöd. Enligt Mariotti är det cirka 300 personer som jobbar fast på själva Cinecittà, men sammanlagt 2.000 som ständigt är involverade om man räknar med de som jobbar runtomkring.

– Cinecittàs styrka är att all behövlig teknik finns inom själva filmstaden, vilket vi faktiskt är ensamma om i världen, säger Mariotti. Jämför till exempel med Hollywood, där man lägger ut själva filmframkallandet på annan plats. På Cinecittà tar vi även hand om den delen, vilket spar mycket dyrbar tid. När Coppola börjar med sin film klockan 09.00 i morgon bitti kan han till exempel se vad han filmat nästan direkt efter, vilket är guld värt vid omtagningar.

Till skillnad från Universal Studios i Hollywood, där man byggt upp en hel turistpark, där man kan gå runt bland Vilda Västernkulisser och hälsa på alla från Hajen till Baretts papegoja, finns det på Cinecittà inte ens någon officiell guide (allmänheten släpps över huvud taget inte in) och när man går runt på området får man försöka gissa sig till det mesta själv.

Det är rätt skräpigt och rörigt. På ett ställe ligger några romerska skulpturer i gips omkullvräkt i gräset. Några barn i en skolklass, som också visas runt på området, går fram och sparkar lite på dem. »Vad är det där?« frågar vi. Den man som fått i uppdrag att visa oss runt kliar sig i huvudet och säger:

– Tja, det är väl nåt som blivit över från *Michelangelo* eller någon sån gammal film. Vi har ett helt skjul fullt av sänt gammalt skräp där borta. Det har väl bara inte blivit av att någon slängt det.

Rätt snart inser man att en promenad runt på Cinecittà är som en promenad rätt in i en film av Federico Fellini. I flera Fellini-filmer låter han själva

filmspelningen bli en del av filmen. Kameran vänds liksom runt – och vi får se det som är bakom; filmteamet, lamporna, de märkliga kulisserna, alla prylarna.

Och det som är bakom kameran i Fellinis filmer är inte en scenografs verk. Hela denna närmast surrealistiska Fellini-värld med sin blandning av hel- och halvfärdiga kulisser, hela den världen finns ständigt i Cinecittà. Filmstaden är som en korsning av antikvariat och soptipp med bråte från femtio års filmhistoria.

Det där skräpiga fältet där filmteamet blir anfällna av indianer beväpnade med tv-antennar i Fellinis *Intervista* – det fältet ser exakt likadant ut i verkligheten, med undantag från en blå, himmelslik jättestor kuliss från *Baron Münchhausen*, som man spikat upp strax intill.

Den där gigantiska »rumskänslan« man upplever i *Och skeppet går* – den känslan är intakt även när man som nu använder Cinecittàs största studio till att spela in en reklamfilm.

Och när man ser en massa folk som håller på att förbereda inspelningen av just den reklamfilmen – då kan man omöjligt låta bli att tänka på *Ginger & Fred* . . .

Utänför en annan jättelik studio ligger det en rad med tio meter långa ekträd i plast.

– Det där är till Ettore Scolas film, säger vår guide. Han har byggt upp en hel skog där inne.

Vi kliver in i den hangarstora lokalen och, mycket riktigt, vi kommer in i en kolossal sagoskog av plast. Starka lampor från hangarens innersta skymmer sikten, man ser bara silhuetter från en massa människor vid en filmkamera. Samtidigt vrålar någon:

– Tystnad, tagning!

Och vi får smyga oss ut igen.

Inga riktigt kända skådespelare är med i Scolas film. Folk på platsen beskriver den som en mycket otypisk Scola-film och drar paralleller till bland annat *Baron Münchhausen*.

Hangaren strax intill Scolas är Coppolas. Att ta bilder är strängt för-

bjudet, men vi får se två färdiga scenbyggen. Det ena är en färdig teater med scen och allt. Ridåskynkena är av röd sammet och med tanke på tidigare Gudfadern-filmer kan man tänka sig att det kommer att bli fler röda ytor där inne efter att Al Pacino, Andy Garcia & Co gjort sitt.

Det andra scenbygget är en siciliansk bondkrog med tjocka ohyvlade träbjälkar. Konstruktionen är bara halvfärdig och ett halvdussin inhyrda snickare håller på med slutputsningen. Två av dem står och småpratar och när den ena av dem säger »Pacino!« ler de brett båda två och ansiktena lyser av stolthet. Om Al Pacino är Gud i resten av världen, är han 3 x Gud i Italien.

Innan vi lämnar Cinecittà går vi åter upp till Dottore Mariottis kontor och diskuterar italiensk film en stund. Han älskar själv »Visconti! Fellini! Scola!« och menar att italiensk film just nu är på väg att resa sig efter en längre tids »generationskris«.

– Det stämmer att det blev ett glapp efter Bertolucci, bröderna Taviani och de andra, men nu har vi en hel rad regissörer i trettioårsåldern som är redo att ta steget upp bland de stora. Först och främst Giuseppe Tomatore [som fick en Oscar för *Cinema Paradiso*] men även till exempel Maurizio Nichetti [vars utmärkta *Tillfälligt avbrott* visades i svensk tv i slutet av april] och en rad andra. Jag tycker det ser ljust ut för italiensk film i framtiden.

En sak som slår den som ser mycket italiensk film är dock det undermåliga ljudet. I Italien lägger man av tradition på allt ljud efteråt, och det börjar snarare bli regel än undantag att läpprörelser inte synkroniserar med det som sägs. Ett exempel är just *Cinema Paradiso*, som förvisso är en lysande film, men där ljudet bitvis nästan är skrattretande dåligt. Varför har det blivit så här? Varför kan inte italienarna göra som alla andra?

Dottore Mariotti slår ut med armarna och ler brett:

– Visst kan vi. Visst kan italienska regissörer också spela in ljud samtidigt med bild: några tekniska förhinder finns det inte längre. Men ni vet hur det är i Italien. Har man en gång gjort på ett sätt, då fortsätter man gärna på det viset . . .

Italienarna själva verkar heller inte bry sig det minsta om såna småsaker

som huru vida ljudet är verklighetstroget eller inte. Här dubbar man samtliga utländska filmer, ofta med, mildt uttryckt, komiska resultat.

James Stewart på tv en sen natt är till exempel ren fars. Hans oändligt långsamma munrörelser är liksom inte gjorda för italienskt pladder. Och när någon senare på en bar berättar att det faktiskt är samma italienare som dubbar både Sylvester Stallone och Dustin Hoffman, då tänker man att där någonstans går väl ändå gränsen.

Herregud, vad har Rocky och Rain Man gemensamt?! Killen på baren tittar dock oförstående på våra upprörda miner.

– Vad är det för fel med det då? Han som dubbar Stallone och Hoffman är faktiskt en av de allra duktigaste vi har. Det är förresten också han som gör den där halstabletsreklamen på bio. Har ni sett den? Hans röst är skitbra.

# HITCHCOCK

[ SLITZ, AUGUSTI 1990 ]

DET ÄR EN av de sista scenerna i Hitchcocks klassiska *I sista minuten* ★★★★★, och Cary Grant har problem. Hans älskade, Eva Marie Saint, dinglar hjälplös hängandes vid Mount Rushmores lodräta, presidentformade klippor. Om hon faller – splat. Anledningen till att hon ännu inte fallit är att Grant håller fast henne med ena handen samtidigt som han håller fast sig själv vid klippkanten med den andra.

Strax intill står skurken Martin Landau och tittar på. I ett fast grepp har han Den Åtråvärda Statyetten, en statyett innehållande en mikrofilm som kan skada hela Amerika om den kommer i fel händer. Cary Grant, som vid det här laget börjar bli desperat, tittar upp på Landau och bönar om hjälp.

Martin Landau går då fram till Grant, men i stället för att böja sig ned och hjälpa honom, sätter han sin fot på Grants fastklamrade hand och pressar hårt.

Det är detta som är Cary Grants problem.

Nu, från och med detta ögonblick och fram till slutet av filmen, händer följande:

- A)-Martin Landau förvandlas till blodmos.
- B)-Cary Grant räddar sig själv.
- C)-Cary Grant räddar också Eva Marie Saint.
- D)-De två gifter sig.
- E)-Mikrofilmen i statyetten räddas åt Amerika.



f)-James Mason, filmens huvudskurk, tillfångatas och överlämnas till polisen.

g)-Cary Grant och Eva Marie Saint tar tåget tillbaka österut.

Med andra ord: det händer en hel del.

För att kunna knyta ihop allt detta torde behövas såväl åtskillig tid som åtskillig dialog, men hur mycket tid behöver Hitchcock? Gissa!

Jo, Alfred Hitchcock binder ihop allt detta på fyrtiotre (43) sekunder.

Ovanstående analys är inte min, den är plockad rakt av från manusförfattaren William Goldmans utmärkta Hollywood-bok *Adventures in Screen Trade* [WARNER, 1983], men den säger rätt mycket om vilka kvaliteter *I sista minuten* har som film.

För när det händer så mycket på 43 sekunder (exakt vad som händer ska inte avslöjas här), då kan vem som helst förstå att det händer en hel del under filmens sammanlagda etthundrätiosex minuter.

*I sista minuten* från 1959, som i original bär titeln *North By Northwest*, framstår i mängt och mycket som Den Perfekta Filmen.

Hitchcocks regi.

Manuset.

Skådespelarna.

Bernard Herrmans filmmusik, hans främsta vid sidan av *Taxi Driver*-temat.

Technicolors färger.

Saul Bass förtexter.

Rubbet.

Bakom manus står Ernest Lehman, som också skrivit filmmanus till bland annat *Sound of Music* och *Sweet Smell of Success*, och det är inte för inte som han i William Goldmans nämnda bok hyllas som ett av Hollywoods få sanna genier. Goldman, som själv gjort manus till *Maratonmannen* och *Butch Cassidy and Sundance Kid* (för att nämna några), skriver också att slutscenen i *I sista minuten* är den mest skickligt genomförda han någonsin sett.

Och, som sagt, skådespelarna.

Eva Marie Saint är . . . förstummande. Det fullkomligt lyser om henne, man tror sig nästan kunna känna hennes andedräkt i vissa scener, och det förvånar inte att Lloyd Cole valt att skriva en halv låt om henne. Visserligen om hennes insats i *Storstadshamn* [»She looks like Eva Marie Saint in *On the Waterfront*«], men ändå.

Cary Grant. Ingen annan Hollywood-stjärna, död eller levande, har samma karisma och samma charm. Så fort man ser Cary Grant i en film måste man bara titta. Och Grant har aldrig varit bättre än här.

Hitchcock har också de perfekta skurkarna i Mason och Landau. James Mason med sin dryga, iskallt brittiska slughet och en ung Martin Landau (som vi senare sett i allt från *Månbas Alpha* till *Tucker* och *Små och stora brott*) med några av de mest djävulska ögon man sett.

Ibland kan det vara svårt att förklara för sig själv varför man egentligen tillbringar så stor del av sitt liv i bio- eller videomörker. (Är det inte lite sjukligt på något sätt? Är man rädd för riktiga människor?) Men alla sådana frågor försvinner när man ser dessa skådespelare agera i *I sista minuten*.

Underhållning på den här nivån får en inte bara att glömma verkligheten, den suddar ut verkligheten helt och hållet.

Och man tröttnar heller inte. Filmen tål att ses om och om igen.

Faktum är att den till och med vinner på att ses flera gånger. När jag en gång intervjuade Brian Eno, en av popvärldens mest klarsynta och vakna personer, talade han om tjusningen med att se (och höra) samma sak om och om igen.

– Jag vill hellre lära mig allting om någonting än någonting om allting. Det ger mer än att bara skumma på ytan. Och det gäller både musik och film. Mina absoluta favoritfilmer, som Kubricks *Barry Lyndon* och Fellinis *Amarcord*, har jag sett minst ett dussin gånger. Varje gång jag ser dem upptäcker jag nya saker.

Och nog upptäcker man ständigt nya saker i *I sista minuten*.

Den kanske mest berömda scenen, där Grant blir jagad av ett flygplan över några sädesfält, blir allt starkare för varje gång man ser den. Efter att bonden sagt »Look, here comes a crop-dusting plane« och »That's funny,



there are no crops to be dusted!«, så följer sju minuter av total tystnad. Ingen dialog, bara motorljud.

I den definitiva Hitchcock-boken – Francois Truffauts intervjubok *Hitchcock om Hitchcock* – säger Truffaut (om den scenen): »Cinema, approached in this way, becomes a truly abstract art, like music.«

I samma bok avslöjar Hitchcock en annan genialisk scen som tyvärr inte kom med i filmen. Platsen skulle ha varit en bilfabrik i Detroit, och Hitchcock hade tänkt sig att Cary Grant skulle gå längs det löpande bandet och samtala med en av arbetarna.

Hitchcock:

– De går där och pratar, kanske assisterade av en förman. I bakgrunden får man under tiden se en bil sättas ihop. Del efter del monteras ihop. Slutligen är den bil, som från början inte var något mer än några skruvar, färdigmonterad och klar, och den körs av det rullande bandet. Grant och arbetaren ser på och utbrister »Isn't it wonderful!«. Därefter öppnar de bildörren – och ut ramlar ett lik!

– Frågan är alltså: Var kom kroppen ifrån?

Att Alfred Hitchcock senare ansågs vara tvungen att stryka den scenen [»Den fyllde ingen funktion i handlingen«] är bevis nog.

En film som klarar sig utan en sådan scen är Den Perfekta Filmen.

## E F T E R T E X T E R

[NÖJESGUIDEN, FEBRUARI 1994]

FILMEN ÄR SLUT, men det är nu det börjar. Vem är inte väldigt nyfiken på vem som var key grip assistant under inspelningen av *Demolition Man*? Eller technical co-ordinator? Legal advisor? Assistant legal advisor? Vem som var wardrobe assistant till Al Pacino i *En kvinnas doft*? Vilka som fixade catering till *Alive*?

Förtexter till filmer har blivit en konstart i sig. Formgivare som Saul Bass [*Psycho*, *Studie i brott*, *West Side Story*], Maurice Binder [första Bond-filmen] och Robert Brownjohn [andra och tredje Bond-filmen] samt animatörer som Friz Freleng [*Rosa Pantern*] och Richard Williams [*Hej Pussycat*] har under de senaste decennierna gjort förtexter vilka i en del fall varit mer raffinerade och underhållande än själva filmen. Men eftertexter? Hur många hardcorefans sitter kvar en kvart efter filmen och memorerar antalet ljus-tekniker?

De senaste åren har trenden dock gått mot allt kortare förtexter samt längre och längre eftertexter.

Amerikanska actionfilmer öppnar ibland bara med en logotype samt namnen på de två–tre mest kända skådespelarna och regissören: all annan information sparas till eftertexterna. Detta är förvisso inget nytt påfund, men nytt är eftertexternas alltmer extrema längd. När *Stålmannen* 1978 avslutades med en uppräkningslista av 457 namn var det rekord. I dag är det mer eller mindre Hollywood-standard.

Frågan är dock vem dessa eftertexter egentligen är till för. Är det för publikens skull? Inte ens en livstidsprenumerant på Movieline och Premiere torde dock vara intresserad av något mer än regissör, skådespelare, manusförfattare, fotograf, klippare, tonsättare, och möjligen special effects-ansvariga. Eller är eftertexterna enbart till för de medverkande själva? Det senare skulle kunna vara en rimlig anledning, men det blir en smula absurt att föreställa sig en make up-assistent söka jobb med detta som merit. »Ni kanske såg mitt namn i eftertexterna i *Mrs. Doubtfire*?« Är det inte enklare om film- och tv-bolag i stället stencilerar upp intyg och delar ut till de anställda?

Filmeftertexternas relevans blir än mer diskutabel om man till exempel jämför med andra kulturyttringar. När var du till exempel senast på en fotbollsmatch då publiken efteråt satt kvar och ville veta namnen på den som skötte elljuset, vilka som vattnat gräsmattan eller vilken sorts nät som använts i målburarna? Om någon av Nöjesguidens läsare under tidningens tioåriga existens skrivit och begärt att få veta namnet på den som gjort tryckplåtar så har det brevet tyvärr försvunnit i posten.

Engelska tv-kanalen ITV gjorde nyligen en undersökning som visade att de allt längre eftertexterna håller på att bli ett verkligt problem vad det gäller tv-program. Under evighetslånga minuter, då namnen på key grip assistants rullas upp hinner publiken helt enkelt byta kanal. David Brennan, publikkontrollant på ITV, uttalar sig om undersökningen i Sunday Times: »Vi kom fram till att det var en genomsnittlig nivå på kanalbytande under reklamslag och trailers, medan det under eftertexter var fyra gånger större chans att publiken bytte kanal. Och ju längre eftertexter, desto större risk.«

När det första programmen av *Krutgubbar* sändes 1968 presenterades tio namn i eftertexterna, detta inkluderat manusförfattare och producent. Under *Blind Date*, engelska förlagan till *Vem tar vem*, rullas det i dag upp 40 namn, detta inkluderat programledare och medverkande i programmet. ITV har därför uppmanat alla sina producenter att skära ned på eftertextlistorna, men den utvecklingen uppges gå mycket långsamt.

Vi som ibland [ofta – RED] sitter kvar för att se vilken låt som spelades

några sekunder i bakgrunden under det att Michael Douglas och Glenn Close bråkade i köket – lättitlar kommer alltid allra sist – får väl därför fortsätta att fylla minnet med namn på ljus tekniker och framkallningslaboratorium. Det mest skrämmande är att man faktiskt snart börjar lära sig namnet på Hollywoods kanske mest anlitade key grip assistant.