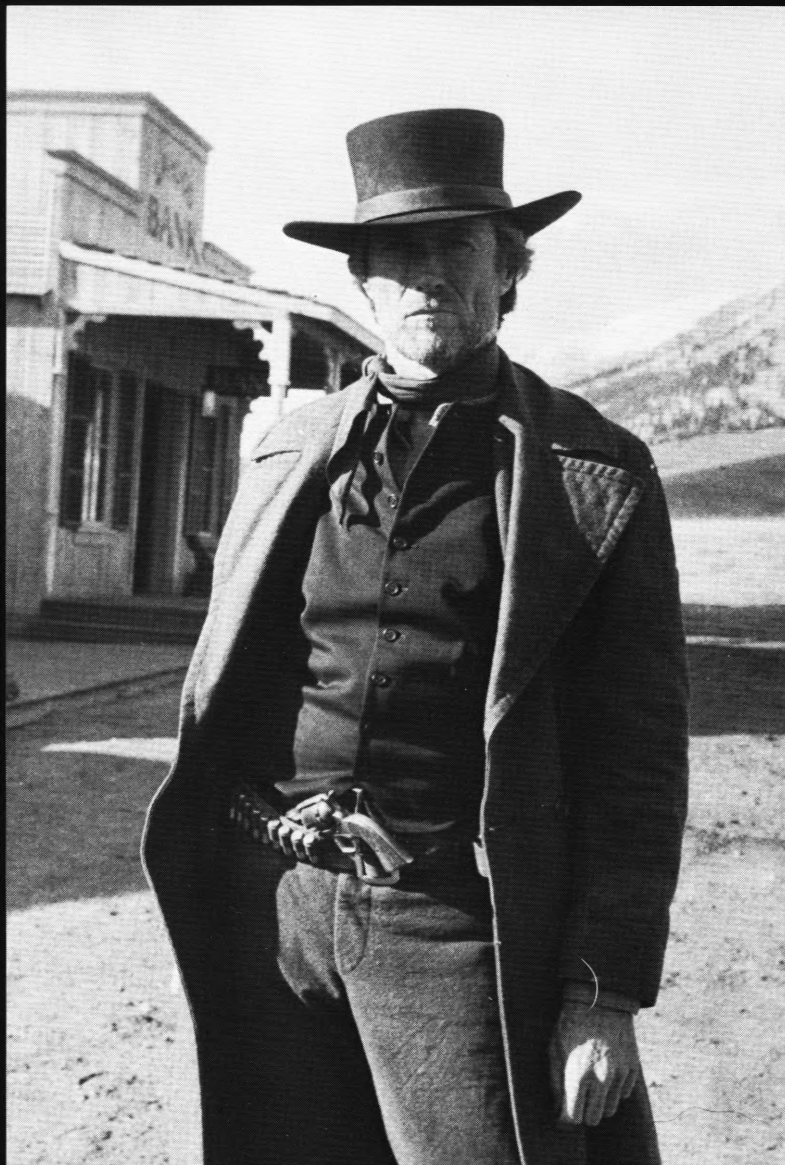


HOLLYWOOD OG JAGTEN PÅ DEN FORSVUNDNE SUCCESOPSKRIFT



Hollywood selv er stjernen i de nye Hollywood-film. Og i Kaare Schmidts beretning om amerikansk films møde med de hårde realiteter uden for studieparadisets beskyttende mure og rejsen tilbage til drømmefabrikkens fantasiverden, fra Clint Eastwoods apoteose til John Landis' oplevelser ved nattetide i filmbyen

Engang var Frank Capra stolt over at se sit navn ovenover filmens titel – så stolt, at han kaldte sin selvbiografi »The Name Above the Title«. Skulle Clint Eastwood få lyst til at skrive sin selvbiografi, kan han passende kalde den »The Man With No Name«, i sikker forvisning om hvilket navn, der vil lyse op på den indre nethinde i tårnhøje neonbogstaver. Og med den underforståede finte til sine instruktørkolleger, at siden instruktørerne i Hollywood fik deres navn over titlen – magten over filmene – er interessen for instruktøren som den store kunstner lige så stille dalet.

Når man snakker om amerikansk film, tænker man på underholdning og temaer, kunst og instruktører. Når man snakker om Hollywood-film, tænker man på magi og glamour, genrer og stjerner. Drømmefabrikken drejede nøglen om engang i 50'erne, men drømmen om drømmefabrikken ville ikke dø. For amerikansk film blev den til drømmen om Hollywood-filmen. Hvor var den magiske nøgle, der



»Pale Rider«: En ærlig mand (Charles Hallahan) myrdes midt på hovedgaden af lejermordere iført lange spaghettiwestern-frakker. Lederen i midten (John Russell) minder om Eastwoods gamle modspiller fra Sergio Leone-tiden, Lee Van Cleef, men svarer ellers til Jack Palance i »Shane«

kunne genåbne kisten med succesopskrifterne? Man prøvede stjernerne, men de spurgte blot det store spejl på væggen, og så var man lige klog. Så prøvede man producerne og instruktørerne, men de krævede bare deres eget spejl. Man var lige ved at fortvivle, da der pludselig var nogen, der sagde: Skrat op med nøglen, nu laver vi en film om os selv og hele postyret med jagten på den forsvundne skat. Det blev en rigtig Hollywood-film, og nu kunne alle pludselig se, at nøglen lå der, hvor den altid havde ligget, hjemme i Hollywood. Så nu kigger hele filmbyen på det store special effect spejl, hvor man ganske tydeligt kan se drømmefabrikken, selv om den slet ikke er der.

Mens »Hooray for Hollywood« umærkeligt afløses af »Home on the Range« går vi videre i teksten.

DEN TAVSE RYTTER RIDER IGEN

Clint Eastwoods nye film, »The Pale Rider«, er en western. Men den er ikke et genreprodukt, for westerngenren, den engang udødelige genre, har været død i mange år. Og dog: den har overlevet i drømmen om Hollywood. »Pale Rider« er en fimatisering af denne drøm. Hovedpersonen uden navn – han kaldes blot Preacher (prædikant) – er den figur,

der gjorde Eastwood til stjerne tilbage i 60'ernes spaghetti-landskab, en slags Hollywood i exil. Historien er dog hentet fra den mest arketypiske af alle amerikanske westerns, »Shane«.

Ligesom Shane dukker Preacher op af det blå og hjælper et lille samfund af guldgravere (i »Shane« småbønder) mod skrupelløse mineindustriister (i »Shane« kvæggkonger) for derefter at forsvinde ud i det blå igen med sin aura af noget mystisk, overmenneskeligt, som egentlig dækker genrens mystik, dens fascinationskraft, og i »Pale Rider« også stjernens, Eastwoods egen, fascinationskraft.

Helt ned i detaljerne er historien den samme, det fælles arbejde (i »Shane« fjernes symbolsk en træstub, i »Pale Rider« en klippeblok), heltens forelskelse i kvinden på stedet, den lille mand der skydes ned i hovedgadens mudder, heltens opgør med den af skurken tilkaldte lejermorder, etc. Og nok så væsentligt synsvinklen, fortællingen set gennem et barns øjne, drengen, der naivt som westernfilmens publi-



»Shane«: Nedskydningen på hovedgaden med Elisha Cook som offeret og Jack Palance som morderen

kum ser Shane som idol, og pigen, der oprigtigt som Eastwood-filmens publikum elsker den store mand.

Det særlige ved »Shane« er, at den tilbage i 1953 bevidst handlede om sin egen genre. Ikke blot havde den de genretypiske ingredienser, den fortalte gennem drengen, at den havde dem. »Shane« blev dermed en af de første biografier, der tematiserede sig selv som film. Bevidstheden om sin egne kunstneriske status er egentlig kunstens adelsmærke og var inden for filmen først og fremmest set hos avantgardens eksperimentalfilm, der ville bevise, at filmkunst var væsensforskellig fra den filmunderholdning, som biograferne præsenterede. »Shane«s selvbevidsthed angik en populærgenre, d.v.s. at den kunstnerisk karakteriserede sig selv – og filmkunsten – som underholdning.

Selv om »Shane« med sin genrereference peger bagud, så peger dens selvbevidsthed fremad. Fremad mod 80'ernes Hollywood, hvor genreparafrazen har afløst genrene som succesopskrift. Og fremad mod 50'erne, hvorfra de fleste af westernfilmens hovedværker stammer. 50'erne er den periode, hvor produktionen af B-film og dermed masseproduktion efter genreskabeloner gradvis ophører. Westerngenrens hovedværker er da heller ikke tilfældigt vellykkede B-film, men netop kunstnerisk bevidste, godt instruerede, dyre stjernebesatte film (»Rio Bravo«, »The Searchers«, etc.). »Shane« blev sådan et hovedværk.

»Shane« var en A-film over en B-film-skabelon. Gennem henvisningen til »Shane« gør »Pale Rider« opmærksom på, at den ikke handler om genren, nemlig alle B-filmene, som »Shane« sammenfattede, men derimod henholder sig til genrens hovedværker. »Pale Rider« kan ses som et forsøg på at genfinde Hollywood-filmens magi, og som sådan hævder den, at westernfilmens magi findes i hovedværkerne. Dem med stjerner i. Store stjerner. Historien kan tolkes som en beskrivelse af Hollywood selv: modsætningen mellem på den ene side den store industri, der blot arbejder for pengenes skyld og derved ødelægger miljøet, og på den anden side individualisterne, håndværkerne, der skal leve af arbejdet, og hvor arbejdet er en livsform. De små er ved at blive tromlet ned, men til undsætning kommer den store stjerne, og stjernen redder livsformen – det ægte Hollywood.

Det er naturligvis en rablende overfortolkning, »Pale Rider« handler om the Wild West. Men jeg tror ikke, at no-

ger af, råber pigen op mod bjergene: »We all love you – I love you – Thank You – Goodbye«.

Enten er stjernen større end nogensinde, eller også ser vi de sidste krampetrækninger. Allerede i »The Outlaw Josie Wales« kringledede Eastwood problemet ved at lade den af overmagten indkredsede Outlaw »dø«, mens Josie/Eastwood snød alle og levede videre (»Dyin' ain't much of a livin'«) – for at dukke op som reinkarneret hævner i »High Plains Drifter«. Når the Pale Rider forsvinder ind i de blå bjerge, så er det ind i magiens landskab og med den sikre overbevisning, at der vil blive brug for ham – for stjerner – igen. Stjernerne er Hollywood-magien.

Når Eastwoods insisteren er værd at opholde sig ved, så er det fordi, stjernernes magt ikke er så indlysende mere, som den har været. Biografilmens publikum er stærkt decimeret i forhold til de gode, gamle dage, og Eastwood sætter så at sige sin film ind på at bevise, at det, der savnes, er den ægte vare. Han underbygger sin påstand ved at præsen-



»Silverado«, 1985's anden store western, der opdaterer den klassiske stil. Kevin Costner og Kevin Kline skyder sig vej ud af byen Turley



Vogntoget, det åbne landskab og banden på flugt hører til de genretypiske ingredienser i »Silverado« (Danny Glover, Scott Glenn og Kevin Kline)

gen, der ser filmen, er i tvivl om, at den også er en hyldest til sin stjerne, Eastwood selv. Når »Shane«s dreng som publikumsrepræsentant og »fortæller« udskiftes med en teenagepige, så er det også Eastwoods (forfængelige?) håb, at ikke kun det filminteresserede publikum, som kender ham i forvejen, men lige så vel det friske teenagepublikum vil se ham som en stor stjerne og som uundværlig for Hollywood-magien.

ALLE ELSKER EASTWOOD

Eastwood er en stor stjerne. Han er blevet et begreb. Hans Dirty Harry-bemærkning »Make my day!« – svarende til John Waynes »That'll be the day!« – er blevet en del af sproget og citeres vidt og bredt i dagliglivet, i politik (Reagan!) og naturligvis på film (seneste eksempel Chevy Chase-komedien »Fletch«). Og han har stadigvæk den magiske udstråling på lærredet.

Alligevel benytter han i stadig højere grad sine roller til at reklamere med det. Både i sin seneste Dirty Harry-rolle i »Sudden Impact« og i »Pale Rider« fremstiller han sig selv som en Jesusfigur. Han forklarer endda skurken i »Pale Rider« sin ophøjede position: »Can't serve (både) God and Mammon – Mammon being money«. Da han til sidst dra-

tere den første vellykkede western i 15 år og den første publikumssucces i genren i samme periode.

Og »Pale Rider« er en gennemført ægte western. Ikke en gammel skabelonfilm, ikke en moderne pastiche eller genremodernisering og frem for alt ikke en genreblanding eller genrekomedie. Uden at være noget lysende kunstværk er det lykkedes at lave en western så god som den kan blive, når der ikke ligefrem står Ford eller Hawks på forteksterne. Instruktørens hyldest til sin stjerne i dennes gamle genreformat er endda så gennemført gammeldags-moderne, at filmen klart gør opmærksom på, at den udelukkende kan vises i en biograf.

De fleste nye film er lavet, så de kan afsættes til TV og video. Selv i bredformat, der i sin tid blev lanceret i konkurrencen mod TV, sørger man for at holde det væsentlige inden for den midterste halvdel af billedet (det, der kommer med på TV-skærmen). I »Pale Riders« bredformat (flot, flot scope af Eastwoods faste fotograf Bruce Surtees) spredes personerne ud i begge ydersider, så TV ikke engang kan scanne hen over billedet for at fange dem. Og indendørs-scenerne er så mørke, at man selv i biografen har svært ved at finde personerne. På TV vil det bare være kulsort!, med venlig hilsen fra en superstjerne, der har så megen tillid til sit publikum, at han rent ud forlanger, at det ulejliges sig hen i biografen for at se ham.

Er det stjerner, der skal til for at lokke folk i biografen? Eller er det noget andet?

INSTRUKTØRENS MEDIUM

Genrer er som succesopskrifter et udtryk for et stabilt publikums stabile forventninger til filmudbudet. I dag er biografpublikummet ikke stabilt, det er kraftigt reduceret og består for en stor del af teenagere. Selv om teenagere er en præcis målgruppe, så er det også den mest flygtige, man kan henvende sig til, fordi den hele tiden ændres. I løbet af få år består gruppen ganske enkelt af helt andre personer, som ydermere er uden større filmerfaring. Så forventningerne er ikke alene ustabile, de savner helt kontinuitet og skifter som vinden blæser.

Heller ikke hos den voksne del af publikum er der megen stabilitet at hente. Denne gruppe er de filminteresserede, der vælger fra gang til gang og som simpelt hen bliver hjemme, hvis der ikke er noget specielt lovende på repertoiret. Samtidig er det i denne gruppe man finder den største interesse for genrefilm, men det er de gamle genrer, ikke eventuelle nye. Det er nemlig ikke genren, der trækker, men genrens hovedværker. Dette publikum har et nuanceret kendskab til film og derfor baggrund for at kræve det originale og sublime, som lige så vel findes i den optimale udnyttelse af en skabelon som i et værk, der helt distancerer sig fra skabeloner.

Blandt 1985's amerikanske filmsuccesser er to westerns, foruden »Pale Rider« også Lawrence Kasdans »Silverado«. Om den sidstnævnte skrev en amerikansk anmelder, at den minder ham om, hvor meget han havde savnet gode westerns. Det er just pointen, hvordan lave gode westerns, når man i øvrigt slet ikke laver westerns?

Eastwoods bud er stjerner i en klassisk story. Kasdans bud er instruktørens originalitet. Han har hverken stjerner eller story, men driver metoden fra »Shane« ud i yderste konsekvens. »Silverado« er et forsøg på at spænde over alt, hvad westens kan tænkes at indeholde. Kasdan prøver som Eastwood at fange genrens/Hollywoods magi, og han gør det efter 80'ernes opskrift. Han samler alle den gamle genres ingredienser og tilføjer sit personlige touch i form af en ordentlig spand kul. »Silverado« er en typisk 80'er-film, en genrepastiche, hvis succes helt afhænger af indsatsen bag kameraet. Bag kameraet er Kasdan et navn, man regner med, lige fra manuskripterne på forskellige Spielberg/Lucas succeser til instruktørindsatsen på »Body Heat«, en film noir-pastiche, og »The Big Chill«, en opdatering af »The Group« (Lumet 1966).

Selv om Eastwood også som instruktør hører til de tunge drenge, så er Kasdan kunstnerisk mere markant. Det betyder ikke, at han er en stor kunstner, men snarere at han prøver at bibringe sine film et strøg af originalitet, så genoplivningen af det gamle Hollywood tilføjes en vis friskhed, tilpas mange overraskelser til at det velkendte forekommer nyt og spændende. Derfor bruger han lige så lidt som tidens andre yngre instruktørnavne etablerede stjerner. Derimod bliver de skuespillere, han benytter, en slags nye stjerner: William Hurt (»Body Heat« og »Big Chill«), Kathleen Turner (»Body Heat«), Jeff Goldblum og Kevin Kline (»Big Chill« og »Silverado«), Scott Glenn, John Cleese og Linda Hunt (»Silverado«) – ganske som Harrison Ford hos Spielberg/Lucas (»Star Wars«, Indiana Jones filmene). Og i alle tilfælde som resultat af indsatsen bag kameraet. Det ved man bag kameraet. Men ved publikum det også?

Jagten på 80'ernes succesopskrift kan koges ned til Hol-



Lawrence Kasdan er blandt firsernes instruktørsuperstjerner

lywoodmagiens grundelementer, genrer og stjerner. For genrens vedkommende er spørgsmålet, om den skal være ny eller gammel eller en blanding. For stjernens vedkommende er spørgsmålet, om han befinder sig foran eller bagved kameraet. I Hollywoods storhedstid var der ingen tvivl. Siden da har usikkerheden hersket. 80'erne synes at bringe mulighederne sammen til et *final showdown*. I hvert fald indtil fortsættelsen i The Return of the Final Showdown.

A-FILM FOR ALLE PENGENE

Hollywoods usikkerhed daterer sig tilbage til antitrustlovgivningen i slutningen af 40'erne, der gennemtvang adskillelsen af biografkæderne fra produktions- og distributionselskaberne, netop som TV begyndte at vise tænder. Dermed ophørte gradvis studiesystemets masseproduktion, hvis grundlag havde været den garanterede afsætning af filmene via egne biografer. Magten blev koncentreret i distributionen – hvor den oprindelig var skabt i 10'erne og 20'erne – og biograferne blev sorteper i den ene ende, mens produktionen blev det i den anden. De store selskaber fyrede det fastansatte personale, solgte faciliteter fra, skar gradvis egenproduktionen ned fra hver omkring 50 film årligt til det halve, og købte så uafhængigt producerede film til distribution.

Dermed forsvandt genrene som succesopskrifter. Der blev stadig lavet genrefilm, men ikke genreproduktion, masseproduktionen af B-film, som var genrene (og studiestrukturens) rygmarv. Biograferne opgav dobbeltforestillinger med A- og B-film, enhver film blev en A-film. Biografbesøg er ikke længere en vane, hvor man ser, hvad som helst – i hvert fald som film nr. 2 på programmet – men noget specielt, hvor man kun vil se noget, man ikke kan se andre steder. Andre steder? Ja, TV overtog mønstret fra biografernes helaftensforestillinger bestående af to spillefilm, garneret med små tegnefilm og nyhedsjournaler (der blev til TV-avisen). Og hvorfor gå i byen for at se noget andenrangs, når man kan se det hjemme.

Masseproduktionen, genreproduktionen gik til TV. Og TV brugte sine første 20 år på blot nogenlunde at nå 30'er-B-filmens niveau i udtryksfærdighed (ligesom lydfilmen havde brugt 20 år på at nå stumfilmens visuelle ekvilibrisme). I konkurrencen mellem biografilm og TV har TV alle andre kort på hånden. Ikke alene blev produktet leveret hjemme i stuen, men TV-selskaberne havde som distributører også magten over, hvad der blev vist hvornår, netop den magt, som antitrustlovgivningen havde spillet biografilm af hænde. Så TV blev et »studiesystem« og en pengemaskine, mens biografbesøget faldt fra 90 millioner ugentlig i 40'erne til 45 i 50'erne og 20 i 70'erne. Filmindustrien gik fra krise til krise.

Hollywood overlevede og blev TV-produktionens mekka. Ikke med magt over systemet, men dog som hovedleverandør til det. I dag er TV på vej ind i samme problem, som filmen havde. Hvem gider se B-TV, når man kan se A-TV? Det traditionelle TVs masseudbud møder konkurrence fra video og specialiserede kabel-TV-kanaler, hvor man kan se de nyeste biografilm. A-film. Filmselskaberne prøver nu at sikre sig del i magten i dette nye system i håb om at genetablere den situation, der eksisterede før antitrustlovgivningen. Blot bliver forevisningsleddet denne gang ikke biografer, men TV-kanaler og video. Det betyder ikke, at biograferne forsvinder, men de kan risikere at blive sekundære for filmselskaberne. Det afhænger blandt andet af succesopskrifter, herunder stjerner.

STJERNER OG STJERNESKUD

Stjerner er det eneste garanteret salgbare, der er bragt med over fra det gamle Hollywood til det nye. Nu som før er stjernen et varemærke eller, om man vil, en varedeklARATION, der garanterer nogle bestemte kvaliteter. I gamle dage garanterede stjernen typisk en bestemt genre og ofte et bestemt niveau inden for genre: en John Wayne western var noget ganske andet end en Randolph Scott western, og et Gary Grant lystspil var oplagt mere sofistikeret end et Joe E. Brown lystspil. Med opløsningen af genrene kunne man tro, at stjernerne gik samme vej. Det troede Hollywood selv, da produktionsselskaberne i 50'erne ophævede de årelange kontraktansættelser, men det viste sig at være en frygtelig fejltagelse. Filmstjernen opstod i begyndelsen af århundredet, før genrene (og før Hollywood), og efter genrene tilbagetog viste det sig, at publikum så stjernerne som det eneste faste holdpunkt i en omskiftelig verden. Så de store stjerner blev meget større stjerner. Og meget dyrere. Af »Tootsie«s budget på 12 millioner dollars gik de 5 til Dustin Hoffman. Og det hænder, at en film finansieres alene

på en stjernes tilsagn, før nogen så meget som har hørt om et manuskript eller blot tænkt på en titel.

Til gengæld er der nu meget færre stjerner end i gamle dage. Når man dengang lavede en liste over de ti allerpopulæreste, så var der 50 andre, som var de næstpopulæreste. Tænk bare på MGMs berømt 25 års jubilæumsfoto fra 1949 med 58 af selskabets ialt 80 stjerner. I dag er der ikke meget mere end ti rigtige stjerner overhovedet, stjerner af den kaliber, der får folk til at møde op ligegyldigt hvad der sker. Det har ikke så meget at gøre med nedgangen i antallet af film, for der er langt fra stjerner nok til at dække behovet (hvilket er grunden til, at honorarerne er så høje). Det er simpelt hen blevet sværere at være stjerne.

Uden genrene identificeres stjernen nemlig ikke med én bestemt type film. Garbo, f.eks., var så fastlåst, at man ikke alene kunne lancere »Ninotchka« på sloganet 'Garbo ler', men pinedød var nødt til det, for at publikum ikke skulle møde op med forkerte forventninger. Det gælder f.eks. ikke en Meryl Streep i dag. Katharine Hepburn var et problem-barn, fordi hun ikke ville fastlåses – i »Philadelphia Story« gjorde man det uhørte at indsætte to mandlige topstjerner (Cary Grant og James Stewart) som modvægt til hendes alsidighed. I dag er Streeps alsidighed ikke et problem, det er derimod forudsætningen for hendes stjernestatus. Det samme gælder Paul Newman, der som den eneste aktuelle stjerne (efter Marlon Brando har takket af) kan prale med 30 år på toppen. Clint Eastwood er nu nogenlunde den eneste undtagelse som et navn, der i Bogarts og Waynes fodspor er bundet til en bestemt type film.

At kunne udstråle samme magnetisme i forskellige rolle-fag kræver både en stærkere udstråling og et større skuespil-lertalent end førhen var nødvendigt for at være stjerne. Clark Gable prøvede at undgå rollen i »Gone With The Wind«, fordi han ikke selv troede, at talentet rakte. Burt Reynolds har længe været på vej nedad, fordi han plages af en tilsvarende tvivl og formentlig har ganske ret.

Når stjernehierarkiet ikke umiddelbart forekommer så snævert, som jeg har beskrevet, så er det på grund af et andet nyere fænomen, stjerneskuddet. De gamle studier plejede deres stjerner, fordi de skulle holde i mange år, men i den moderne satsning på den enkelte film er det mere oplagt også at satse på at skabe en ny stjerne, hvis man ikke kan få et topnavn. I tilfælde af succes holder vedkommende måske til nogle få film mere af samme skuffe. Nogle enkelte kan holde den gående i længere tid som sekunda-stjerner (Reynolds), mens de allerfleste enten ubemærket forsvinder helt eller går over til TV.

STJERNER PÅ FØRPENSION

Tidligere var det et – kontraktligt eller underforstået – krav, at filmfolk ikke arbejdede hos fjenden. I dag viser de største stjerner deres status ved ikke at behøve TV. Alle andre er taknemmelige for tilbud fra TV, når der er langt mellem filmene.

TV har opbygget sit eget stjernesystem efter modellen fra det gamle Hollywood. På TV lever genrene, og skuespil-lerne må nødvendigvis kontraktansættes, når de skal med-virke i serier. Raymond Burr og Peter Falk, der ikke kunne slå igennem på film, blev store TV-stjerner, hvor de år ud og år ind kunne blive ved med at spille samme type roller (Burr vender endda tilbage i efteråret med en Perry Mason TV-film). Tom Selleck blev så populær på detektivserien



Til venstre: Melvyn Douglas får Greta Garbo til at le i »Ninotchka« (Ernst Lubitsch, 1939)



Den moderne stjerne, der både er den samme og skifter med rollerne, endda i samme film som f.eks. Meryl Streep i »The French Lieutenant's Woman« (Karel Reisz, 1981)

Katharine Hepburn var blevet »box office poison« (dårligt kort) i slutningen af 30'erne. MGM satte både Cary Grant og James Stewart til at hjælpe hende tilbage på stjernevejen i »The Philadelphia Story« (George Cukor, 1940)



Rachel Ward blev stjerne på TV med »The Thorn Birds« (1983) og fik chancen på film, bl.a. i »Against All Odds« (Taylor Hackford, 1984), en genindspilning af film noir klassikeren »Out of the Past« (Jacques Tourneur, 1947)

Yderst tv.: Peter Falk parodierer Bogart i Neil Simon-komedien »The Cheap Detective« (Robert Moore, 1978) – men ligner snarere TV's Columbo, som han spillede 1967-78, hvor han var TV's højest betalte stjerne

Herunder: Robert Mitchums fascinerende udstråling lever videre på TV, her i »The Winds of War« (1983), hvor han er omgivet af Deborah Winters, Polly Bergen, Lisa Eilbacher, Ali MacGraw, Ben Murphy og Jan-Michael Vincent



»Magnum P.I.«, at han fik chancen på film (»High Road To China«, »Lassiter«), men det er undtagelsen, strømmen går den anden vej.

Her er en aktuel hvor-blev-de-af-liste:

På TV er der stort set tre niveauer, miniserierne, TV-filmene og de faste serier. Miniserierne er TVs prestigeproduktioner, forsøget på at nærme sig storfilmen. Her findes de exceptionelle TV-stjerner, der i bedste fald kan gøre sig håb om et filmtilbud (som det er sket for Nick Nolte og Rachel Ward), og de filmstjerner, der får færre og færre filmroller. I efteråret 1985 er det f.eks. (i parentes deres aktuelle TV-roller): Robert Mitchum (»Winds of War«, »North and South«), Charles Bronson (fagforeningsboss i »Act of Vengeance«), George C. Scott (Il Duce i »Mussolini: The Untold Story«) og Mary Steenburgen (i »Tender Is the Night« efter Scott Fitzgerald).

I TV-filmene findes de populære, etablerede TV-stjerner og de forhenværende filmstjerner: Jane Fonda (der forsøger come-back med »The Dollmaker«), Elizabeth Taylor (alkoholiker i »From This Day Forward«), Lee Remick (der i 15 år har været TVs fineste skuespiller), igen George C. Scott (der gentager sin største filmrolle med »The Last Days of Patton«), og Kirk Douglas (der meget betegnende er endt på et plejehjem i thrilleren »Amos«).

I de faste serier ses de almindelige, genrelåste TV-stjerner og de få forhenværende filmstjerner, der ganske har opgivet håbet om at se sig selv på det hvide lærred igen, såsom Charlton Heston og Barbara Stanwyck, der begge pryder »Dynasty«-spin off'en »Dynasty II: The Colbys«.

På TV har stjernerne foran kameraet yderligere den fordel, at der ikke er så megen konkurrence fra stjerner bag kameraet. Den fordel findes ikke inden for filmen.

HVEM ER SAM SPIEGEL?

Studiesystemets ophør skabte plads og behov for såkaldt uafhængige producenter, hvis film de store distributører kunne aftage uden selv at deltage i produktionen med dertil hørende risici. Disse producenter har sædvanligvis ikke egne studier, men lejer sig ind (f.eks. hos de store selskaber), og de står derfor ikke med kapitaltunge faciliteter, men begrænser sig i reglen til et kontor med en telefon. Ligeledes blev ansvaret for de store selskabers egne produktioner ofte lagt ud til en producent, der garanterede for afviklingen med en personlig investering (risiko) i projektet. Dermed blev den enkelte producent nøglefigur i systemet.

Forbilledet var Stanley Kramer, den første store uafhængige producent. Han mestrede en hidtil uhørt effektiv og prisbillig produktion og skabte sig samtidig en salgbar profil overfor publikum med sine socialt engagerede film. Hans film var *Stanley Kramer film* – The Name Above the Title. Andre fulgte. En film instrueret af David Lean med Alec Guinness i hovedrollen viste sig at være en Sam Spiegel film, ligesom en film instrueret af Arthur Penn med Marlon Brando i hovedrollen. De store stjerner (f.eks. Burt Lancaster) og instruktører (f.eks. Robert Aldrich) dannede egne produktionsselskaber, og navne som Ford og Hitchcock producerede de film, som de instruerede for de store selskaber.

Det var i realiteten et forsøg på at gøre producenten til stjerne, som det fortsat fremgår af filmenes fortekster den dag i dag. Forsøget faldt til jorden (for alle andre end netop Stanley Kramer). Selv om en Spiegel kunne reklamere med en stadig længere række succeser, så blev han aldrig stjerne. Hvem gider se en film, fordi den er produceret af en

Producenten som stjerne: Filmen lanceres som Stanley Kramer's »The Men« (instrueret af Fred Zinnemann, 1950). Marlon Brando er soldaten med »stækkede vinger«



MARLON BRANDO TERESA WRIGHT
in
STANLEY KRAMER'S
"THE MEN"
Directed by Fred Zinnemann

eller anden. Hvad laver en producent i det hele taget?

Til gengæld gav det instruktørerne blod på tanden, som var blottet i forvejen som følge af 50'ernes franske auteur-tyrke, der ydermere fik sin amerikanske variant (Andrew Sarris' *auteur theory*) i 60'erne. Instruktøren har kraften, instruktøren til magten, lød råbet. Filmindustrien lyttede. Nå ja, det var vel hverken Sam Spiegel eller Colonel Boogie, men ret beset David Lean, der havde gjort en hel verden interesseret i en bro i Thailand. Og Hitchcock var mindst lige så kendt som alle sine stjerner. Og Ford havde jo altid været en stor og berømt kunstner, også før det blev moderne. Så snart var ikke alene en film instrueret af Don Siegel også »a Siegel film« (i håndskrift, den personlige signatur), men sågar også en tredierangs bundskraber, en Richard Fleischer film.

Instruktøren havde en fordel frem for producenten. Han kunne sælges på myten om David og Goliath – det stakkels geni overfor industriens store stygge ulv. Den gav masser af gratis omtale hos kritikerne, og den ene myte kan vel være lige så god som den anden, bare den giver klavs. Men den gav ikke klavs, og den endte med at give bagslag.

NYT MESTERVÆRK AF ...

Det instruktørpositive og genreløse 60-70'er-klima gav optimale muligheder for filmkunsternes individuelle udfoldelse, og Hollywood fik sin første bestand af amerikanske auteurs efter europæisk forbillede. Instruktører, der ikke bare instruerede, men var filmskabere i ordets fulde og altomfattende betydning. Filmskabere, der lavede personlige film, som blev vurderet med kunstens alen, ligesom i Eu-

ropa. Filmskabere, der ikke måtte vente et halvt eller helt liv, før de blev opdaget som enkeltstående træer midt i den store skov (for at bruge Sarris' udtryk), men som kunne forvente anerkendelse og hyldet allerede fra de første film. Anerkendelse og hyldet på højde med filmkunstens notoriske enere, Ford, Kurosawa, Renoir, Buñuel, Bergman.

Det var navne som Arthur Penn, Mike Nichols, John Frankenheimer, Franklin J. Schaffner, George Roy Hill, Sidney Lumet, Martin Ritt, Robert Altman, John Cassavetes, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, John Boorman (importeret fra England), enkelte andre. Hvad blev der af dem? De laver stadig film, mere eller mindre regelmæssigt.

Frankenheimer, 60'ernes mest lovende navn, og Schaffner laver ligegyldige knaldfilm. Ritt, Altman, Cassavetes og Boorman laver stadig personlige, visionære film, som i enkelte undtagelsestilfælde kan risikere et større publikums bevågenhed, f.eks. Ritts »Norma Rae« og formentlig Boormans nye »The Emerald Forest« om en far på jagt efter sin søn, der er bortført af indianere i en latinamerikansk jungle (den udryddelsestruede natur og kultur).

Lumet er fortsat den fremragende instruktør, han altid har været, uløseligt forbundet med kvalitetsdramaer inden for den hæderkronede Hollywood-humanisme. Han er lige ved at færdiggøre et drama om politisk valgkamp, »Power«, og er blevet kontraktansat for tre år (som man blev i gamle dage) hos Lorimars filmafdeling. Det samme gælder i øvrigt Woody Allen hos Orion og Norman Jewison hos Columbia.

Coppola giver rollen som enfant terrible, mens der er noget mere stille omkring de øvrige. Hverken i lanceringen eller i de positive amerikanske anmeldelser af »Silkwood« blev Mike Nichols' indsats fremhævet.

I 1966 er stjernen stadig Marlon Brando, nu i Sam Spiegel's »The Chase« (instrueret af Arthur Penn)



Instruktøren som stjerne: Sidney Lumet instruerer Paul Newman i »The Verdict« (1982). Lumet begyndte som skuespiller i radion og senere på Broadway i 30'erne. Han blev i 50'erne instruktør med stilsikre og engagerede TV-spil i den såkaldte »gyldne æra« (hvor TV sendte direkte), og han fortsatte linien på film fra »Twelve Angry Men« (1957 - opr. TV). De unge skuespillerinder i »The Group« (1966 - efter Mary McCarthys roman) fik alle en filmkarriere, mens Richard Mulligan, Larry Hagman og Hal Holbrook blev TV-stjerner (hhv. »Soap«, »Dallas« og diverse TV-film). Lumet og manuskriptforfatteren Paddy Chayefsky, der også slog igennem i 50'ernes TV, giver i »Network« (1976) en ætsende beskrivelse af amerikansk TV.



Disse filmskabere lagde bevidst afstand til de gamle gener, hvad enten de lavede ikke-genre film eller de lavede film med brug af genrekonventioner som kunstnerisk elevator for ganske andre pointer end genrerne (typisk for Altman). Det var helt i Hollywoods ånd, genrerne var døde eller døende, nyt måtte der til, og kunstnerne kunne passende afsøge feltet, måske ramte de en guldåre undervejs. Dermed kom kunsten til filmens hovedstad, og instruktøren blev lanceret som stjerne.

Det gik så som så. Der blev ganske vist lavet masser af kunstneriske film, men det var småt med de store succeser og især småt med succesopskrifter. Måske var det ikke direkte kunstnerens skyld, deres film gik ikke dårligere og ofte bedre end de almindelige høkerfilm. Måske var de tilmed store kunstnere, men de blev hverken stjerner hos publikum (som Hitshcock) eller hos kritikerne. De store typer (Nyt mesterværk af . . .) var stadig forbeholdt de gamle mestre.



DEN STORE SUCCES

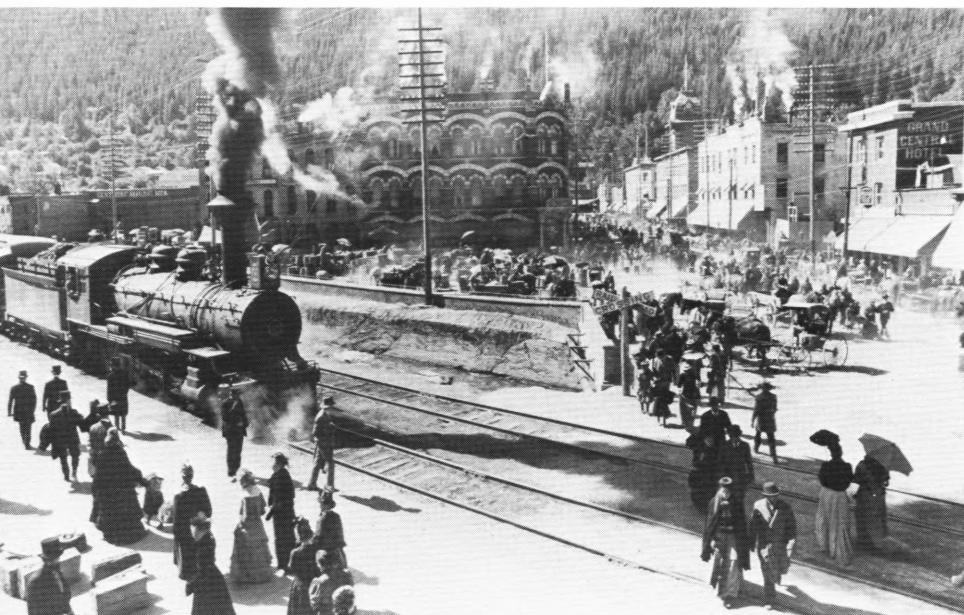
Filmindustrien har altid været klar over betydningen i – med mellemrum – at give plads for prestigeprojekter, kunstneriske film, der ikke forventes at nå et stort publikum, men som giver positiv omtale og sikrer entusiasme blandt filmkunstnerisk interesserede, altså opbakning fra opinionsdannere. Men alt for mange kunstnere og alt for mange dyre film (kunstnere er ikke beskedne, slet ikke i Slaraffenland) henvendt til et begrænset publikum er ikke alene en dårlig forretning. Det bidrager også til opfattelsen af filmen som noget esoterisk, noget for de få. Og det er det værste, der kan ske, når man prøver at dæmme op for publikumsfrafaldet i et medium, der for ikke så længe siden var verdens populæreste. At ende som teatret – som filmen selv havde detroniseret – blev branchens skrækvision.

Den produktionspolitik, som de store selskaber anlagde i 70'erne i forsøget på at undgå så krank en skæbne, sigtede mod at gøre biografoplevelsen til noget enestående. Hvilket er godt for omsætningen, hvis der er tilstrækkeligt mange »enestående« film. Men dårligt, hvis der kun er få, for så bliver biografbesøget en undtagelse (på samme måde som teaterbesøget).

Det var risikabel politik, ikke alene i det store forkromede perspektiv, men også for den enkelte film. Nogle få films kolossale succes inspirerede nemlig til den store satsning i hvert enkelt tilfælde. Nu gjaldt det ikke bare om at få den samlede produktion til at løbe rundt eller den enkelte film til at betale sig hjem med et rimeligt overskud. De store selskaber satsede mere og mere på nogle få superduperfilm årligt i sikker forvisning om, at flertallet ville give drønende underskud, men i håbet om at få 1-2 blandt den håndfuld film, der gav så astronomisk rigdom, at maharajaen af Johore alvorligt måtte overveje at søge socialhjælp.

Først var B-filmene forsvundet, så alle film var blevet til A-film. Det var slemt nok, for selv ikke i Hollywood var der tilstrækkelig talent til at lave 2-300 film årligt, som var gode nok til, at alle kunne spille sig hjem. Men nu skiltes vandene for alvor. 2-300 hovedsageligt uafhængigt producerede film måtte klare sig som de bedst kunne, mens 10-20 mellemfilm og omkring 5 superproduktioner skulle finde geniale ideer og deles om talentmassen i en by, der – da den var på toppen – kunne præstere én »Gone With The Wind« på ti år, og som nu besad omkring 200 kreative »navne«





Nederst til venstre »Gone With The Wind« med Vivien Leigh (t.v.) i rekonstruktionen af Borgerkrigen. Til venstre »Heaven's Gate« med Kris Kristofferson (foran lokomotivet) i rekonstruktionen af 1880'ernes Wyoming, hvor en anden borgerkrig lurar. Længst til venstre Vivien Leigh og Clark Gable i »Gone With the Wind«



Producenten David O. Selznicks »Gone With The Wind« (1939) er storfilm over alle fra Hollywoods storhedstid. Siden da drømmer alle om at gentage successen, kæmpebudgetter sættes ind, men kun auteurinstruktøren Michael Ciminos »Heaven's Gate« nåede en tilsvarende skala i udførelse, fra perfektionen i enhver detalje til sammensmeltningen af historisk og menneskeligt (melo-) drama. »Gone With The Wind« blev filmhistoriens største succes (siden Griffiths »The Birth of a Nation«, 1915), mens »Heaven's Gate« blev en af de største fiaskoer

ialt. Derfor fik instruktørerne en chance mere for at komme på den grønne gren.

Det var dog hverken auteurs med kunst på hjernen eller gamle håndværkere med sort-hvide briller, der var bud efter. Det var kombinationen af godt, moderne håndværk og så det touch af noget på én gang helt originalt og arketypisk populært, der kunne give den enkelte multimillion film det lille ekstra pift over konkurrenterne, som i sidste ende afgjorde om indsatsen var tabt eller millionerne kom rullende af sig selv. Der var brug for friske folk, og de blev hentet i dusinvis lige fra afgangsprøven på Los Angeles' filmskoler.

Selskaberne kunne naturligvis ikke være sikre på, hvordan de friske folk ville arte sig, så resultatet blev den særeste blanding i mands minde, fra kunstneriske mesterværker til latterligt oppustede platheder. Ingen af de to yderligheder var, hvad selskaberne forventede eller ønskede, men blandingen indeholdt også de gigantsuccesser, der var målet, så resten var egentlig ligegyldigt. Den sidstnævnte generøse holdning viste sig at være en fatal brøler. Holdningen var nemlig udtryk for manglende overblik og kontrol, og det hævnede sig.

STORE FORVENTNINGER

Da 80'erne oprandt, havde udgifterne nået så absurde højder, at man endog måtte opgive at reklamere med, hvor meget der var bekostet på at underholde folk. Udgifterne var selvfølgelig acceptable for succeserne – 20 millioner dollars er småpenge, hvis man får 100 ud af det. Men over for sociale nedskæringer o.s.v. forekom den ene gang 20 millioner efter den anden nærmest at være umoralsk. Ikke kun fordi der tit og ofte kom noget hø ud af det, men også når en instruktør spenderede uhæmmet for at realisere sine private ambitioner. Det var faktisk det sidstnævnte, der opførte anmelderne, da de i 1981 slagede den film, der skulle blive vendepunktet, Michael Ciminos »Heaven's Gate«.

Superfilmene gjorde ikke 70'ernes film dårligere end tidligere perioders. Snarere omvendt, fordi der også blev plads til nogle kunstnerisk eksperimenterende film i en skala, som Stroheim ville have vidst at værdsætte. Men superfilmene havde den kuriøse effekt, at det stik mod, hvad man skulle forvente, blev vanskeligere at finde de gode film. Der er det ved storfilm, at de skruer forventningerne op (hvilket er tilsigtet for at lokke publikum ind). Når der så er mange storfilm, så skrues forventningerne i første omgang yderligere op, og når det så viser sig, at kun de færreste kan indfri så store forventninger, så virker det omvendt. Tendensen bliver, at man forventer at blive skuffet.

Problemet er derfor ikke de dårlige film. De er uundgåelige, det ved alle. Problemet opstår, når man må lave en superproduktion for at få en almindelig, jævnt god film i hus. »Blues Brothers« er en sjov komedie, den er bare ikke så sjov som 40 millioner dollars. Den er faktisk ikke sjovere end »Animal House«, der var en billigproduktion. »Blues Brothers« tabte de fleste af sine 40 mio dollars, mens »Animal House« alene det første år indspillede 63. »Superman« filmene har været underholdende nok til at gøre en kæmpe investering til et kæmpe overskud. Men de er ikke mere underholdende end Jens Lyn var i 30'erne, og de var nærmest gratis. Der er simpelt hen gået inflation i storfilmene.

Storfilmene skygger for hinanden, så de virkelig gode, der er imellem, nærmest drukner. F.eks. er »The Right Stuff« og »Cotton Club« topfilm, men de forsvinder i mængden af

film med special effects og genreblandinger. Og nok så væsentligt: storfilmenes enorme reklamekampagner levner ikke meget rum for mellemfilmene, hvor kombinationen af vedkommende indhold og superb udførelse traditionelt og stadigvæk befinder sig. Disse film finder sjældent deres publikum, de er taget af plakaten, før man opdager dem.

Konsekvensen af de relativt få kvalitetsfilm og de relativt mange superfilm kan dermed let blive, at biografbesøget samles alene til den håndfuld film, der bliver store successer.

DEN STORE FIASKO

Hvorfor så ikke nøjes med at lave dem? Jo, for man ved jo ikke på forhånd, hvilke film publikum favoriserer, og biograferne skal også have noget at vise mellem de få succeser. Selv om filmselskaberne kunne overleve på de få succeser, så kan biograferne ikke og uden biografer . . .

Uden biografer bliver selskaberne helt afhængige af TV. Når de producerer en serie til TV, så er vilkårene, at TV-selskabet betaler produktionsomkostningerne, men intet overskud. Overskud viser sig kun, hvis en serie bliver en kæmpesucces, for kun en kæmpesucces kan afsættes til genudsendelse, og først ved genudsendelse hentes overskud for produktionselskabet. Det overskud er til gengæld gigantisk, men problemet er, at kun meget få serier bliver kæmpesucces. Det er ligesom at spille i Las Vegas, hvor mafiaen beholder 97% af indsatsen, og de 3% gør nogle enkelte spillere til millionærer. Alene at satse på kæmpesuccesser i biograferne peger frem mod samme situation, også selv om man ser helt bort fra logikken i, at biografernes eksistens er en forudsætning for biograffilmens eksistens.

Anledningen til at lægge kursen om kom med »Heaven's Gate«. Den var langtfra den eneste økonomiske kæmpefiasko, og fiaskoen lå snarere i United Artists planlægning. Selskabet havde nemlig for få film i gang, så alt på grund af manglende overblik var satset på »Heaven's Gate«. Resultatet blev, at UA måtte sælges til MGM. Hermed var konsekvensen af spillerholdningen åbenlys. Samtidig var der heldigvis Cimino, der kunne få skylden for det hele. De ansvarlige chefer ville jo gerne gå ram forbi.

Så det umiddelbare resultat var begrænsning af instruktørernes magt. Da denne magt blandt andet var nødvendig for at superfilmene, så måtte det næste dog blive også at begrænse dem. Det forudsatte omlægning af selskabernes produktionspolitik, altså udrensninger i ledelserne. De seneste 2-3 år er næsten alle chefer blevet udskiftet (omend en del af dem blot er flyttet fra et selskab til et andet). Og Cimino er tilbage med en ny film.

Fra sæsonen 85-86 er det meningen, at der skal laves flere film og færre superfilm. Optimismen har allerede vist sig hos biograferne, hvor der nu er flere sale, end der har været de sidste 20 år, 20.000 mod 15.000 for ti år siden.

Storfilmspiralen har dog ikke været ganske resultatløs, for ud af den kom også den ønskede succesopskrift, Hollywood-filmen om Hollywood-filmen. Ciminos »Year of the Dragon« (premiere august 85) kan tolkes på den måde: En idealistisk panser (Cimino) rydder op i mafiaen (filmindustrien) og fælder alle bosserne (cheferne) i New Yorks China-town (Hollywood, hvor peberet gror). Filmen blev mejet ned af pressen, og lokale kinesere kaldte den racistisk og demonstrerede foran premierebiograferne. Både Cimino, cheferne og pressen kan føle sig bekræftet, alle er glade.

Den variation af opskriften bliver næppe den almindelige, lige så lidt som Ciminos auteur-type.

TROLDMANDEN FRA HOLLYWOOD

Den amerikanske udgave af den europæiske auteur blev ikke nogen guldgrube for Hollywood. Alligevel var det undervejs – blandt andet på grund af superfilmens behov for en samlende kreativ kraft – lykkedes for instruktøren at sikre sig magten over selve indspilningen af den enkelte film. Det banede vejen for en ny gruppe auteurs af en noget anden støbning, med Steven Spielberg og George Lucas i spidsen.

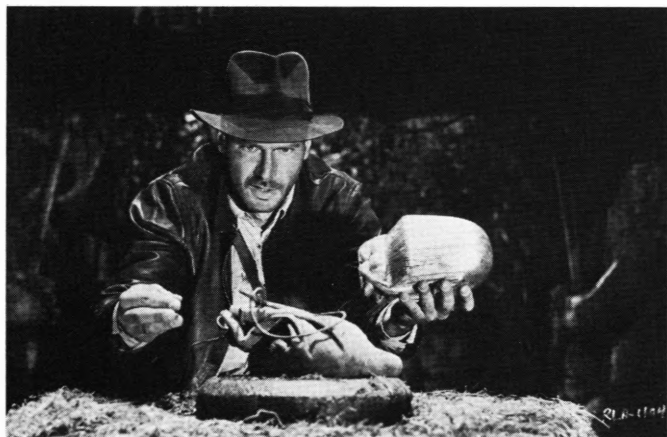
De blev ærkeamerikanske Hollywood-auteurs, et helt nyt fænomen, der ikke specielt hævdede instruktørens magt, men lancerede en slags overordnet filmmager, der kunne komme op med ideen, finde investorer, skrive manuskriptet, producere, instruere, designe special effects o.s.v. Alt sammen på én gang eller blot det, der er nødvendigt på den enkelte film, når der findes andre, der kan tage sig af resten.

Hollywood-auteur'en er skræddersyet til moderne filmproduktion, fordi han befinder sig lige vel i et mødelokale og på optagelse. Han kan bringe en *deal* hjem og organisere

en *package* (de ellers stadig mere betydningsfulde agents rolle) fra produktionsplanlægning til lancering, herunder udformning af legetøj, LP-plade, billigbog, T-shirts, etc. Og han er selv den bedste reklame for produktet. Filmmageren som stjerne.

70'erne var karakteriseret af »formula-filmen«, altså minigenren, der skiftes ud i takt med publikums skiftende smag, et fænomen, der også tidligere fandtes ved siden af genrerne (f.eks. 40'ernes film noir). Det var formula'en katastrofefilm, der i begyndelsen af 70'erne startede superfilmspiralen og som viste mulighederne i brugen af special effects. Spielberg lavede med »Jaws« den mest populære og vellykkede katastrofefilm. »Jaws« var ydermere atypisk ved ikke at begrænse brugen af special effects til det spektakulære, men anvende dem til at skabe en særlig stemning, som man ikke havde oplevet siden Val Lewtons horrorfilm i 40'erne. Hidtil havde special effects været noget, man brugte til specielle opgaver (special, forstås) eller i specielle genrer (science fiction, horror). Men »Jaws« viste, at der her var et potentiale, selv når man løb tør for katastrofer. Ja, det var måske endda vejen ud af filmindustriens egne katastrofer. Havde special effects ikke, ret beset, været nøglen til filmens eventyrunivers lige siden Méliès ved århundredsskiftet?

Lucas nærmest grundlagde nostalgi-formula'en med »American Graffiti«. Filmen havde et bestemt element, der rakte ud over nostalgien overfor en bestemt historisk periode. Det var brugen af popkulturens sange, som godt nok var tidstypiske, men som alligevel i kraft af deres konsekvente kværnen på lydsiden skabte en overordnet stemning, oplevelse, magi. Popsangene skulle blot erstattes med Hollywood-filmene.



Til venstre: Harrison Ford i »Raiders of the Lost Ark« (1981), instrueret af Spielberg, efter idé af Spielberg, Lucas, Philip Kaufman (»The Right Stuff«, 1983) og Lawrence Kasdan

Herunder: George Lucas' »American Graffiti« (1973) genskabte popmusikkens drøm om evig ungdom. I bilen t.h. Paul LeMat, i bilen t.v. Harrison Ford, der blev tredje hjul i Lucas-Spielbergs succesvogn. Også filmens andre dengang ukendte skuespillere blev stjerner, bortset fra Richard Dreyfuss var det dog på TV: Ron Howard førte filmen videre i »Happy Days«, Suzanne Somers og Cindy Williams deltes om to andre af 70'ernes populæreste komedieserier, hhv. »Three's Company« og »Laverne and Shirley«, mens Bo Hopkins gik til »Dynasty« og Kathleen Quinlan til en »Dynasty«-efterligning



En kombination af »Jaws« og »American Graffiti« ville give: genreblanding baseret på special effects; horrorfilm-nostalgi forstået som nostalgi overfor Hollywoods gamle fantasigenrer; tilsat en passende dosis humor; og så i øvrigt uden de store stjerner. Special effects erstatter stjernerne og får selv en slags stjernestatus, hvortil publikums forventninger bliver knyttet. Ligeledes bliver genreblandingen en superformula, hvor man i stedet for at skifte fra en formula til en anden blot kan ændre blandingsforholdet. Det er 80'ernes store succesopskrift.

Lucas' »Star Wars« var den første, der havde de rigtige kort: fornøjelsen ved 30'ernes primitive Jens Lyn serials genskabt med fantasifulde effekter, bevidst tegneseriemytologi og selvbevidst humoristisk distance i form af Harrison Fords sørøver-rumskib. Lucas og Spielberg gik fra kæmpesucces til kæmpesucces til de, i fællesskab, med »Raiders of the Lost Ark« kunne konstatere, at Hollywood-magien var tilbage og havde kronede dage.

Nu er selv den seneste (engelske) James Bond film en »Raiders«-efterligning (og i samme prisklasse), og Spielberg er magiens mester i en sådan grad, at han kun undtagelsesvis instruerer selv (efter nytår går han i gang med den tredje Indiana Jones film). Han er idémand, manuskriptforfatter eller executive producer for andre instruktører. Han har nået salig Hitchcocks status som stjerne bag kameraet. Ligesom Hitchcock er han blevet en så stor en stjerne, at han er hævet over filmstjernernes distance til TV. I efteråret træder han frem på skærmen som vært og producer for en serie »Amazing Stories«, en ny lille film hver uge, og han har endda formået filmfolk som Clint Eastwood, Martin Scorsese m.fl. til at instruere dem. Ganske apropos lanceres samtidig forbilledet, den gamle serie »Alfred Hitchcock Presents« – i genindspilning! – formentlig ud fra håbet om, at der er flere penge i at snuppe Spielbergs opskrift fra biografilmene og lave TV-nostalgi end i blot at efterligne hans film som med serierne »Bring 'em Back Alive« og »Tales of the Gold Monkey«, begge kalkelet over »Raiders«.

Mens Spielberg i sine mange roller er den store frontfigur, har Lucas etableret sig som den store bagmand, der trækker i trådene bag kulisserne. Han er idémand og producent og har sit eget selskab, fiffigt navngivet Industrial Light and Magic, der producerer special effects (og i øvrigt har lanceret et nyt biograflidsystem).

INDUSTRIPRODUKTETS AURA

Spielberg og Lucas blev forbillede – og i mange tilfælde arbejdsgivere – for en ny generation af instruktører, der etablerede sig i 70'erne og begyndelsen af 80'erne: Tobe Hooper, Peter Hyams, John Landis, John Carpenter, John Badham, Robert Zemeckis, Joe Dante, Lawrence Kasdan m.fl. De er moderne Hollywood-auteurs, der baserer deres film på et indgående kendskab og en proportionsforvrængende kærlighed til den gamle genrefilm. De svagere ånder er tilfredse, blot de præsterer noget, der ligner en genrefilm (typisk Carpenter), mens de mere begavede leger med genrene, ikke så meget for at opdatere eller genoplive dem, men snarere for på ny at indfange den særlige magi, som drømmefabrikken udstrålede over ubefæstede sjæle.

Det gamle Hollywood er for disse filmfolk barndommens tabte uskyld, det oprindelige og ægte. Film er i bund og grund trivialkultur, og genopdagelse af dette filmens inderste væsen og den frie kunstneriske udnyttelse heraf kan for-



Hollywood-arteur'en som stjerne: Steven Spielberg lukker op for sine »Amazing Stories« på TV (1985)

stås som filmkunstens sidestykke til *pop-art*. Det er som Andy Warhol, ikke når han laver film, men når han afbilder en dåse Campbell Soup, et trivielt industriprodukt som fascinerende udtryk for »vor tid«.

Det er netop ikke klassisk filmkunst, der efterlignes eller hyldes i de nævnte filmmagers film, det er et industriprodukt, der stilles til skue. Dermed sætter den unge Hollywood-auteur sig i samme rolle som den franske auteur-filmskribent i 50'erne – som den, der opdager særpræget i almindeligheden. Forskellen er blot, at da franskmændene – Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette m.fl. – gik over til at lave film, så stillede de sig ikke tilfreds med at vende bøtten af genreklicheer, men lod sig inspirere til at lave noget helt andet og originalt. Den nye amerikanske bølge kan ligne et gammelt sjask udsat for – ind imellem meget flotte – special effects og en – ind imellem meget morsom – humoristisk distance. Det er *pop-art*, der er mere interesseret i *pop* end i *art*.

Det kan lyde som et mavesurt opstød: først har man haft det skæppeskønt i biffen, og så ødelægger man det gode humør med dybsindige spørgsmål, jamen, er det også kunst? Det letteste er selvfølgelig at svare nej, naturligvis ikke, og så efter behag beklage sig over underholdningsindustrien og sædernes forfald eller blæse på det hele og styrte ind til det næste mesterværk (Zemeckis følger »Romancing the Stone« op med rejse i tid i »Back to the Future«). Men spørgsmålet er jo, om Hollywood-auteur'en ikke har ret i sin påstand om noget filmisk ægte i det gamle Hollywood og dermed om underholdningsfilmen som en – ikke den eneste, men en ikke uvæsentlig – filmkunstnerisk genre. Vi kan stadig og måske mere end nogensinde begejstres over de bedste af de gamle genrefilm, og vi hylder de bedste af de gamle genreinstruktører. De lavede underholdning, så god underholdning, at det har overlevet, hvor megen gammel filmkunst bare var ny.

Hollywood-auteur'en tager fat ved roden, det genrelandskab af underholdning, som også fostrede de gode film, vi husker og genser. Den nye selvbevidte underholdningsfilms større perspektiv kan meget vel ligge i at genskabe en begejstring og et engagement i filmkunsten i sig selv, som har været savnet i efterhånden mange år hos både filmfolk og publikum. Det opløftende i disse film er jo, at de i deres tematisering af Hollywood ikke med nostalgisk pessimisme viser den nedlagte biograf, hvor den falmede plakat afslører, at »Red River« var sidste forestilling. De lægger derimod op til, at der kommer en fortsættelse.

HOLLYWOOD VENDER HJEM

Ligesom der intet nyt er under solen, er Hollywood-film om Hollywood heller ikke noget nyt. »A Star Is Born«, »The Bad and the Beautiful«, »Sunset Boulevard« o.s.v. var store dramaer om livet bag kulisserne. Noget relativt nyt er det derimod at lave film om Hollywood-film (selv om der også findes ældre eksempler, typisk i parodiens verden).

Peter Bogdanovich var tidligt ude med »Targets« (1968) og »The Last Picture Show« (1971), og de fleste af hans følgende film er formet som en hyldelse til hans gamle favoritinstruktører (Ford, Hawks). Brian De Palmas 70'er-film har konsekvent været genrepasticher med forkærlighed for gyseren og en slet skjult beundring for Hitchcock, at han ofte karakteriseres som epigon. Den nylige opdatering af karakteriseres som epigon. Den nylige opdatering af Hawks' »Scarface« bedrede ikke hans ry. Woody Allen specialiserede sig i 70'ernes i kærlige genreparodier, der gradvis frigjorde sig fra genrerne for i stedet at fabulere over filmens myter og illusionskunst. I hans nyeste film, »The Purple Rose of Cairo«, vender han den traditionelle interesse for, hvad der foregår i filmene, til filmens nysgerrighed overfor, hvad der foregår i virkeligheden, da en skuespiller træder ned fra lærredet og følger med heltinden ud af biografen.

Både Bogdanovich, De Palma og Allen leder op til den aktuelle Hollywood-selvspejling og er en del af den, hver på sin måde. Det samme gælder strømmen af genrekomedier, f.eks. med Steve Martin eller Chevy Chase, samt genrefarcerne, »Airplane«, »Police Academy«, »Beverly Hills Cop« o.s.v. Men denne karakteristik går ud fra, at alle disse film på den ene eller den anden måde har film som objekt. De drejer sig om bestemte andre film eller om filmfænomener. Det nye i den selvbevidste underholdningsfilm er, at den har film som subjekt, den handler om det, den selv er, og den er dels det, den handler om.

»Raiders«, f.eks. kan ses som en genrepastiche og en genreparodi, men den er også noget andet. Den skaber situationer, som aldrig ville kunne forekomme i de adventure-serials, som den umiddelbart plagierer, og ligeledes er det ganske ligegyldigt for oplevelsen, om man har set eller hørt om adventure-serials. Ligesom et godt kunstværk skaber den selv sit univers, som handlingen derefter bliver middel til at tematisere. Universet er således ikke adventure-serialen, men Hollywood-magien, som en adventure-serial ikke ville kunne fremkalde i dag – om den nogensinde har kunnet. Det er i dette univers, »Raiders« trækker sine kaniner op af hatten. I en verden, hvor drømmefabrikken Holly-

wood ikke eksisterer, er »Raiders« en Hollywood-film.

Coppola prøvede med »One From the Heart« at genskabe drømmefabrikken, helt konkret. Filmen foregår i Las Vegas, ti timers bilkørsel fra Coppolas Zoetrope-studie i Hollywood. Men han opbyggede det hele med kulisser og modeller i studiet og forsøgte at rekonstruere Hollywood-musical'en som en studieproduktion, hvor man skal kunne se på lærredet, at vi er i Hollywoods drømmeverden, i studiet, hvor alt kan ske. Der skete bare ikke noget, så filmen kom nærmest til at modbevise sin tese. Alligevel er den en milepæl, fordi Coppola her klart beskrev de intentioner, som man ellers selv må udlede fra de øvrige film.

Et mere vellykket eksempel er John Landis' seneste film, »Into the Night«. Den beskriver en mand (Jeff Goldblum), der ikke kan sove og ved nattetide kører rundt i byen, hvor han indblandes i en forunderlig 1001-nat historie, som omfatter en vakker filmstjerne, kuleskøre miljøer, filmoptagelser, hemmelige agenter og shahen af Persiens juveler. En drømmeverden, hvor man må knibe sig i armen. Goldblum nøjes med at ryste på hovedet, han er bare træt, og begivenhederne overrasker ham ikke synderligt. For han kender dem fra film? Måske. Men snarere fordi han kender dem fra virkeligheden. »Into the Night« udspiller sig nemlig i Los Angeles, hvor livsformen er noget for sig selv, som enhver ved fra film eller besøg på stedet. De fleste amerikanske film er jo optaget dér, byen er Hollywoods studier og livsformen Hollywoods inspirationskilde.

Universet er igen Hollywood-magien, der her tematiseres gennem en handling, der kunne have været en Hollywood-film, men som i stedet er det virkelige Hollywood, hvor filmen altså er optaget – on location, hjemme i studiebyen, for nogle et sted, for andre en drøm, og der er i virkeligheden ingen forskel på de to ting.

Det gamle Hollywood skabte (illusionen af) et hvilket som helst sted i verden og udenfor verden i studierne. Alt var *made in Hollywood, USA*. I tiden efter blev det meste taget on location, og hvis handlingen ikke foregik et bestemt sted, var det i reglen i Los Angeles og Sydkalifornien, der blev anonymiseret til lejligheden, så det kunne være hvorsomhelst. Nu foregår flere og flere amerikanske film åbenlyst i Los Angeles/Hollywood, og selv hvor det ikke i handlingen er en direkte pointe, så forekommer det at være en underforstået pointe. Hollywood-filmen vil ikke mere være den internationale, kulturen anonyme film. Den vil være filmen om Hollywood, som hele verden kender, på en gang en sagnomspunden lokalitet og et sted på fantasiens firmament, hvor Hollywood selv er den største blandt filmens stjerner.



Hverdag i Hollywood, hvor hovedpersonerne i »Into the Night« dumper ind i denne skønhedskonkurrence, der optages til TV-politiserien »Kalijak« (!). Kathryn Harrold (t.h.) må naturligvis på traditionel Hollywoodvis lade livet, ikke i TV-serien, men i filmen om livet i filmbyen