DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

175 * 32. ÅRGANG * 1986 * KR. 35

MERYL STREEP & KAREN BLIXEN
FRANSK TV * NORSK FILM
LIVET I HOLLYWOOD
MISHIMA * RENOIR * PHILIP GLASS

Lyset fra Lumière

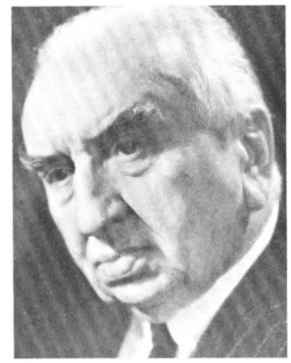
af Ib Monty

Mellem jul og nytår sidste år kunne man fejre filmens 90 års fødselsdag. Thi det er jo allerede for længst fastslået, at filmens fødsel fandt sted om eftermiddagen lørdag den 28. december 1895 i Grand Cafés Salon Indien i Paris, nærmere betegnet på hjørnet af Rue Auber og Boulevard des Capucines i nr. 14. Hvor herligt at kunne tids- og stedbestemme en kunstarts fødsel så præcist. Tænk, hvis man kunne datere og lokalisere litteraturens, musikkens og billedkunstens opståen med samme nøjagtighed.

Men denne historiske kendsgerning anslår også, hvorledes filmen fra sin start har været en forunderlig blanding af kunst og kasse, fabel og forretning, omgærdet af publicity. Pressen, som ynder alt, hvad der er først, størst og bedst, har siden elsket at gøre et stort nummer ud af den første tonefilm, den første farvefilm, den første CinemaScope-film osv. osv. Måske for at gøre afbigt for, at den var en smule fraværende ved selve filmens fødsel. Arrangementet i den indiske salon blev således kun omtalt i nogle mindre parisiske aviser, som »La Poste« og »Le Radical«.

Når man har fastslået fødselsdatoen til den 28. december skyldes det, at det var den dag, den betalende offentlighed fik lejlighed til at stifte bekendtskab med brødrene Lumières Cinématographe. Auguste og Louis, som i 1895 var 33 og 31 år, havde nemlig allerede den 22. marts samme år vist *La sortie des ateliers de l'usine Lumière à Montplaisir* på den cinématograph, som de havde fået patenteret den 13. februar. Men denne præsentation var forbeholdt videnskabsmænd, der var medlemmer af La Société d'Encouragement aux Sciences. Først med de offentlige forestillinger i december blev cinématographen en praktisk realitet. »La phase des recherches de laboratoire est terminée. La règne du cinéma commence«, som Georges Sadoul med aplomb har udtrykt det.

Mærkeligt nok var brødrene selv ikke til stede hin mindeværdige dag i Paris. Har de mon haft lampefeber? Bagatelliseret begivenheden har de næppe. Men under alle omstændigheder havde de overladt afviklingen til faderen Auguste Lumière og dennes højrehånd Clément Maurice. De havde fundet det egnede lokale, der havde plads til ca. 120 tilskuere. De havde aftalt lejen på 30 francs om dagen med caféens indehaver, og de havde fastsat billetprisen til 1 franc for en forestilling, som med pauser varede 20 minutter. Det var også Auguste Lumière og Clément Maurice, som modtog de inviterede til den generalprøve, man foranstaltede tidligt på eftermiddagen, og hvortil man bl.a. havde inviteret videnskabelige medarbejdere ved forskellige publikationer samt direktø-



rerne for Folies Bergère, vokskabinettet Le Musée Grévin og Théâtre Robert Houdin. Direktøren for det sidstnævnte etablissement var som bekendt Georges Méliès, der straks efter forestillingens afslutning tilbød Auguste Lumière 10.000 francs for opfindelsen. Men i følge Méliès gik direktøren for Folies Bergère helt op til 50.000 francs i sit tilbud. Auguste afslog imidlertid alle tilbud.

Efter generalprøven blev der da åbnet for det almindelige betalende publikum, som imidlertid ikke viste den store interesse for fænomenet. Der kom kun 35 francs i kassen ved de følgende 3-4 forestillinger.

Ved hjælp af øre-til-mund-metoden, som altid har været det bedste middel til at fylde biograferne, voksede interessen og i løbet af de første måneder nåede man visse dage op på at have 2500 francs i kassen.

At Louis Lumière derfor allerede i 1896 skal have sagt, at »Le cinéma est une invention sans avenir« har man vanskeligt ved at tro. Nogle år før sin død i 1948 dementerede han da også på det kraftigste udsagnet i en samtale med Sadoul.

Om programmets sammensætning den 28. december er de lærde stadig uenige. Men det er dog temmelig sikkert, at det indeholdt *La sortie des ateliers de l'usine Lumière à Montplaisir* (i version nr. 2), hvori man ser arbejderne forlade Lumièrefabrikken efter fyraften, *Le gouter de Bébé*, hvori man ser Auguste Lumière og hans kone made deres barn, og *L'Arroseur arrosé*, hvori en dreng driller en gartner, som er ved at vande haven. En vittighed, som man har kaldt verdens første fiktionsfilm og verdens første komiske film. Lad det nu være. Skønt denne film er måske den berømteste af alle Louis Lumières film er man villig til at give Pierre Leprohon ret i, at den også er den mest middelmådige, baseret på en konstruktion, som den er. At den blev den populæreste, og gav motiv til den anden plakat for »Le Cinématographe«, er blot det første bevis blandt utallige på, at publikumstiltrækning og kvalitet ikke nødvendigvis er sammenfaldende størrelser.

Louis Lumière tog sine sujetter fra det daglige liv. Det var hans agt at »reproduire la vie«. Ingen vil således nogensinde kunne nægte, at han i hvert fald har stået fadder til amatørfilmen. Men kun at betragte hans film som den begejstrede amatørfotografs fastholden af familielivet er alt for snævert. Det er meget mere dækkende, som journalisten Louis de Parville allerede sagde det i Lumières samtid om hans film, at man i dem så »la nature prise sur le vif«.

I Lumières film ser man, omend i embryonisk form, hvad der først og fremmest altid har været filmens styrke, at genoplive virkeligheden.

Det var Sadoul, som skrev, at Lumière gjorde filmen til et »moyen de reproduction«, mens Méliès med sine trylle- og fantasifilm gjorde filmen til et »moyen d'expression«. Meget sludder er fulgt herpå, hvilket i den almindelige bevidsthed har fået Lumière til at stå som opfinderen af filmen, men Méliès som skaberen af filmkunsten, og det er nonsens. Man kan måske nok følge Siegfried Kracauer (i hans »Nature of Film«) i opstillingen af de to tendenser inden for filmkunsten, den realistiske og den formalistiske, hvor Lumière repræsenterer den første og Méliès den anden. Men skal man endelig tale om, hvem af de to, der havde det mest snævre begreb om, hvad filmen kunne bruges til, så må det være Méliès. Ganske vist udfoldede han megen fantasi, men han førte også filmen over i det kuriøse og det specifikke. At betragte Méliès som repræsentanten for fantasien og the *imagination*, som er ethvert kunstværks forudsætning, er virkelig for snæver en definition af både fantasien og *the imagination*. Ingen vil kunne fratage Méliès æren for at have stået fadder til de fantastiske genrer i filmen, science fiction etc, men med al respekt for disse genrer er de dog marginale i filmens kunstneriske univers.

Méliès ville vise spectacles, ligesom allerede Edison havde gjort det i sit »Kinetoscope«. Men Lumière indså tværtimod, at filmen skulle bruges til andet end spectacles. Den skulle vise os livet. Og man kan kun være ganske enig med Pierre Leprohon, der har skrevet, at selv om det ingeniøse hos Méliès stadigvæk henrykker folk har Lumières første film dog en følelseskvalitet, en slags *nouveauté rétrospective*, som man ganske savner hos Méliès, der førte filmen indendøre, op på scenen og som filmede løs med et stationært kamera i kulisser. I Lumières tidlige film finder man kimen til filmens egentlige udtrykskraft med vekslende indstillinger, long shots etc. brugt til at bringe os virkeligheden ind på livet. Har man undertiden overdrevet hans indsats som opfinderen, har man til gengæld, som Leprohon har sagt, ikke tilstrækkeligt haft øje for hans indsats som cinéaste. Og det er som sådan, at lyset udgår fra ham.

I N D H O L D

Mit Afrika — Karen 35 år – *Bo Hakon Jørgensen vurderer filmen som Blixen-biografi* 8

Rundt om Blixen-filmen 9

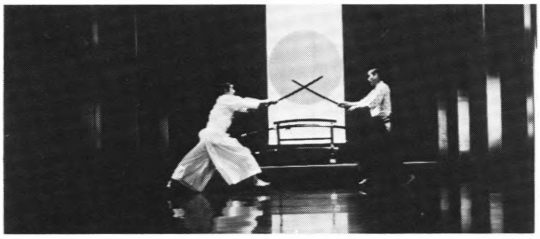
Meryl Streep – *portrætteres af Henrik Lundgren* 10

Følelse og forstand – *Kaare Schmidt om Sydney Pollacks filosofi og poesi* 12

Vi mødtes på d'Angleterre – *ansigt til ansigt med Sydney Pollack og Judith Thurman* 14

Mishima — Tryk legenden – *Paul Schraders utraditionelle biografiske film/Ib Monty* 15

Glasperlespil – *Peter Schepelern om komponisten Philip Glass* 16



Silverado — De red den vej – *Lawrence Kasdans fornøjelige superwestern/Øystein Hjort* 20

Norsk film — Norsk film nu – *Jan Erik Holst om den aktuelle filmsituation* 22

Hustruer – ti år efter – *anmeldt af Hanne Dam* 24

Orions bælte – *anmeldt af Regitze Petri* 25

Olie bliver til celluloid/*Peter Risby Hansen* 25

Fransk TV — TV à la française – *kampen om magten over TV i Frankrig. Eva Jørholt fortæller baggrundshistorien* 26

Chateauvallon – *Dallas på fransk/ Hanne Ringsted* 31

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Pressen — Profession: Reporter – *Ebbe Iversen om journalisten på film* 32

Hollywood — Ifjor i Hollywood – *filmbyen oplevet af Peter Schepelern* 34

Klip 4

Jubilæum — Lyset fra Lumière – *i anledning af filmens 90 års fødselsdag/Ib Monty* 2

Klassiker — Illusion og sandhed – *Martin Drouzy om de skiftende opfattelser af Jean Renoirs Den store illusion* 41

Iøvrigt medvirker — Eugene Pallette – *Asbjørn Skyttes og Lars Ølgaards hyldest til en elsket birolleskuespiller* 44

Værd at se? — Den erindrende; Når engle elsker; Walter og Carlo – Op på fars hat; Selskabsrejsen II; Falsk som vand; Inughuit; Et lig for meget; Ginger og Fred; Wetherby; Kaos; Kvinden på hotellet; Fyrskibet; Magt og ære; Hvide nætter; Generalernes testamente; Sweet Dreams; Kong Salomons miner; Jagten på Nilens juvel; Agnes of God; Vi vandt Amerika; Regnskovens hemmelighed; Rocky IV 46

Fra redaktionen 54

Museumshjørnet — Om museet 55

Ove Brusendorff (1909-86) 55

Forsiden: *Meryl Streep i Mit Afrika*

Denne side: *Robert Redford og Meryl Streep i Mit Afrika; scene fra Mishima; Jane Fonda som journalist i Sydney Pollacks Den lysende rytter; Pierre Fresnay, Marcel Dalio og Jean Gabin i Den store illusion*

KOSMORAMA

175 * 32. årgang * 1986

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Lay-out: Helle Daugbjerg og Kaare Schmidt. Produktion: Rosendahls Bogtrykkeri, Esbjerg. ISSN 0023-4222.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120. Enkeltnumre kr. 35. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, tlf. 01-57 65 00 og 01-57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6046738.

De gode, de onde og reklamerne

Amarcord, Happy Dent, Grazia, Ballantine's, *Amarcord*, Olivetti, Barilla, spot for *Mike Hammer*, *Amarcord*, Bauli, Negroni ..... Sådan præsenteres italiensk films hovedværker på de private TV-networks i Italien – en lind grød af pølser, regnemaskiner, tyggegummi, pasta, dameblade, kunst og whiskey, tilsat et stænk amerikansk action-TV. Da det private TV i Italien ikke besværes af nogen form for regler vedrørende reklamens omfang, kommer en film som den godt to timer lange *Amarcord* f.eks. nemt til at være over tre timer, med op til otte reklameafbrydelser i timen.

Det synes Fellini er voldtægt af hans film, der i modsætning til *Dallas/Dollars* og alle de andre ikke er specialdesignede til et vist antal reklameblokke. Derfor anlagde Fellini sag mod flagskibet i Silvio Berlusconi's TV-flåde, Canale 5. Idet han påberåbte sig sine kunstneriske rettigheder over sine film, ville han have domstolen til at forbyde Berlusconi at afbryde filmene med reklamer. Hvad enten dommerne nu fandt kravet urimeligt, eller de syntes, de skyldte den magtfulde Berlusconi en tjeneste – Fellini tabte i alt fald sin sag.

Canale 5 og de andre private TV-stationer må altså godt afbryde filmene så tosset de vil, men de må ikke skære i dem! Da Canale 5 – for hvem intet er helligt – ville skære 45 minutter ud af *Den gode, den onde og den grusomme* for at få plads til så mange reklamer som muligt uden at være nødt til at holde senderen åben til langt ud på den urentable nat, anlagde Sergio Leone nemlig sag mod Canale 5 – og han vandt!

I de italienske filminstruktørers indædte kamp mod det private TV, som er den direkte årsag til den italienske filmproduktions død, er der ingen tvivl om, hvem der er de gode, og hvem der er de onde. Og dog ... billedet bliver en anelse mere kompliceret, når man ser, hvem der står bag det seneste reklamespot fra Campari. Det er såmænd signeret af ingen ringere end ... Federico Fellini!

Eva Jørholt

Quo Vadis? Televisione!

Cinecittà, Roms gigantiske filmby, fejrede sit 50 års jubilæum med at udskifte underskud på filmproduktion med overskud på TV-produktion. 1950-filmversionen af *Quo Vadis?* indvarslede Cinecittàs internationale storhedstid som filmstudie. Som seere, der kedede sig mellem jul og nytår kan bevidne, så er det atter *Quo Vadis?*, der viser vejen – nu som TV-serie.

Cinecittà blev grundlagt i 1935 som Mussolinis »nye Hollywood, en juvel i fascismens krone« (formuleringen stammer fra Luigi Freddi, regimets filmchef). I de to studier på det 600.000 m² store areal blev fremstillet 250 film indtil 1943, hvor tyskerne lukkede for det varme vand og hvad der ellers skulle til.

Derefter blev området brugt til flygtningelejr, så de italienske filmfolk måtte gå udendørs og blive neorealister. Til gengæld rykkede amerikanerne ind og påbegyndte deres europæiske filmproduktion i Cinecittà, der igennem 50'erne og 60'erne desuden blev hjemsted for italienske og internationale kolossalfilm, fra *Krig og fred* over præ-Schwarzenegger *Herkules* til Fellinis mere personlige udfoldelser. Cinecittà gik op og ned med filmindustriens svingende profitkurver for endelig at nærme sig bankerotten med italiensk films katastrofekrise fra slutningen af 70'erne.

I 1980 talte man om at gøre området til filmmindepark, men i stedet iværksatte staten en redningsplan. Salg af dele af området bragte en kæmpegæld ud af verden, og det resterende Cinecittà blev gennemmoderniseret, så man nu kan aflevere manuskriptet ved indgangen og modtage den færdige produktion ved udgangen. Tidligere var faciliteterne alene til leje for filmselskaberne, nu er Cinecittà selv et produktionsselskab. F.eks. er lige færdiggjort en TV-serie, *The Gold Crew*, som 50/50 co-produktion med MGM, hvor Cinecittà beholder de italienske rettigheder og deler profitten lige over med MGM i udlandet. Af budgettet på ca. 70 millioner kroner bruges 1/3 på film og 2/3 på TV-serier, og det er TV, der har givet det gamle studiekompleks ny luft under vingerne – og som dermed også har sikret en fortsat filmproduktion.

Men hvilke film? Hverken Fellini eller Antonioni er velkomne. TV er så sikkert som penge i banken, mens film er højt spil, så her satser man kun på folk, der ikke har noget personligt i klemme.

KS

Tegning: Federico Fellini.

Det sidste kys

Det er svært at sige, om det var Rock Hudsons sygdom og død i oktober eller afsløringen af denne romantiske kvindebedårers homoseksualitet, der kom som det største chok for en intetanende verden. Men i Hollywood, der har en stor *gay* befolkningsgruppe, har det ordentlig fyret op under AIDS-frygten. Der blev i efteråret registreret 1092 tilfælde og 568 dødsfald, og en stemning af panisk paranoia, der kan sammenlignes med kommunistskrækken i McCarthys 50ere, greb byen, så det snart sagt kun var Minnie Mouse, der var helt fri for mistanke. Men nu prøver man at mane til besindelse med de midler, mediesamfundet råder over. Hvor man i Danmark vælger at omdele en pjece til husstandene, bruger man i USA TV. En episode af den populære lægeserie om *Trapper John, M.D.* har taget emnet op, men især er det de ugentlige TV-film der går i folkeoplysningens tjeneste, i de senere år med så stor vægt på sygdomme og kalamiteter, at disse *movies of the week* i folkemunde omtales som *fatal disease of the week*. I november var turen komme til AIDS: *An Early Frost* fra den landsdækkende NBC-kanal handlede om en ung sagfører, der bliver nødt til at fortælle familien at han er bøsse og døende. En trediedel af landets seere, over halvtreds millioner mennesker, så filmen, der blev fulgt op med ekspert-udsendelser. For yderligere at komme fjenden i forkøbet foranstaltede man fornylig en støtte-gallamiddag for 2500 deltagere i det pompøse Bonaventure Hotel i Los Angeles. Med Elizabeth Taylor i spidsen for Burt Lancaster, Burt Reynolds, Bette Midler og Shirley MacLaine skaffede man en million dollars til bekæmpelse af sygdommen, som ikke bare rammer liv og helbred, men også truer filmkunstens allerhelligste: Det amerikanske filmkys er i fare! I hvert fald har allerede én stjerne kontraktligt garderet sig mod at skulle kysse en homoseksuel med-stjerne, og Donna Mills fra TV-serien *Knots Landing* udtaler: »I don't want to kiss anyone new on the show. Let's face it. I don't know who he's been with or who his girl or boyfriend has been with«. Amerikansk filmhistorie begyndte så at sige i 1896 med Edisons sensationelle minutlange *The Kiss*. Måske det hele også skal slutte med et kys.

PS

Kort fra krigen

Danske propagandafilm under besættelsen. En film af Christian Alsted produceret for Statens Filmcentral/Undervisningsministeriet 43 minutter. s/h 1985.

Der er et skarpt skel mellem Christian Alsteds og Leif Nerlov/Finn Løkkegaards kompilationsfilm. De har behandlet samme periode i henholdsvis *Besættelsestidens hverdag* (1982 – Løkkegaard/Nerlov) og *Danske propagandafilm under besættelsen* (1985 – Christian Alsted). Det sætter metoderne i relief.

Nerlov og Løkkegaard betragter film som vigtige *autentiske* dokumenter. Christian Al-

sted betragter film som æstetiske fortolkninger af samtiden. Hvor det for Nerlov og Løkkegaard er vigtigt af formidle virkelighedsreproduktion, er det vigtigt for Alsted at demonstrere den æstetiske bearbejdning – film som et kunstprodukt. Filmhistorisk får Alsted sagt en masse, fordi han også er pædagogisk og lader sekvenserne udtømme for det intenderede indhold med en meget begrænset realkommentar. Han bibeholder originallyd i modsætning til Nerlov og Løkkegaard i *Besættelsestidens hverdag*, hvor den imiteres. Nerlov og Løkkegaards film bliver en pædagogisk fremstilling af datidens hverdag, mens Alsted får sagt en del om æstetisk indflydelse fra både britisk dokumentarisme (via *Night Mail*) og tysk kulturfilm (*Wir erobern Land*).Endelig har Alsted fået gjort op med vaneopfattelser omkring begrebet propaganda, som kun fjenders nedrige manipulation. Før den anden verdenskrig opfattedes det simpelt hen som agitation. Begge titler udlejes gennem Statens Filmcentral.

Carl Nørrested

Filmsucces i Berlin

Re-premiere på en gammel komedie. En stor, udsolgt biografsal. Og et publikum, som vrider sig af grin. Biografen hedder Delphi Filmpalast og ligger i Vestberlin. Filmen hedder *One-Two-Three* (En, to, tre og et lille bitte hop), en Billy Wilder-komedie fra 1961 om Øst-Vest problemet. Og tidspunktet er sommeren 1985. Da filmen i sin tid var færdig-indspillet, var Muren lige bygget, og en komedie om Øst-Vest konflikten kunne derfor ikke rigtig få succes i Berlin. Men i april 1985 fik *One-Two-Three* re-premiere og gik så hen og blev et tilløbsstykke.

Publikum var ungt, halv-intellektuelt og tilpas distanceret fra begivenhederne i Berlin i starten af 60'erne. Og biografen kunne melde udsolgt aften efter aften.

Filmen foregår i Berlin og handler om en amerikansk Coca-Cola repræsentant, C.R. MacNamara (spillet af James Cagney), som gerne vil gøre sit produkt til nationaldrik på den anden side af jerntæppet. Dette trænges dog lidt i baggrunden, da Scarlett Hazeltine, datter af Coke-imperiets generaldirektør, kommer fra Atlanta for at holde ferie i Vestberlin. Hun forelsker sig nemlig i en østtysk ung-kommunist og gifter sig i hemmelighed med ham. MacNamaras opgave bliver nu at omvende denne ung-kommunist til storkapitalist, inden generaldirektøren selv indfinder sig i Berlin.

Det hele foregår i et hæsblæsende tempo og med en humor, der bygger på alle de klichéer, som kan findes i Øst-Vest konflikten. Da en af filmens kvinder hører, at ungkommunisten ingen underbukser har på, siger hun: »Doesn't wear any shorts! No wonder they're winning the cold war!« Et andet sted i filmen får vi at vide, at russerne har sendt schweizer-ost retur, fordi den er fuld af huller.

Og salen hylede af grin. Som en særlig finesse har Wilder indlagt citater i *One-Two-Three* fra tidligere James Cagney-film, som selvfølgelig kun kendere kunne værdsætte.

Filmoptagelserne i 1961 forløb ikke uden

problemer. Berliner-krisen var på forsiden af hele verdens aviser, og manuskriptet skulle skrives i en utrolig fart, for at holde trit med begivenhederne. Samtidig skulle manuskriptforfatteren helst kunne forudse begivenhederne fire måneder frem, hvor filmen skulle have premiere.

Wilder samarbejdede i starten med østtyskerne, men da de opdagede en ballon med påskriften »Russki – Go Home«, som skulle bruges til optagelser ved Brandenburger Tor, var det slut med velviljen.

Direktøren for distributionsselskabet United Artists telegraferede til Wilder om at droppe hele projektet og skynde sig ud af Berlin. Men Wilder blev og klarede bl.a. scenerne ved Brandenburger Tor ved at bygge kulisser op i München.

One-Two-Three blev sidenhen en økonomisk succes – måske lige bortset fra i Berlin. Men der indhentede den så nu til gengæld det tabte, mere end 20 år efter.

Dorte Krogsgaard

Oshimax, min elskede

I den opgående sols land regner det ikke med yen til de store internationalt anerkendte instruktører. Kurosawa måtte hente pengene til *Ran* hos den franske producent Serge Silbermann, og det er den samme tegnebog, der nu finansierer Nagisa Oshimas seneste opus, *Max, mon amour*.

Hvor det franske islæt hos Kurosawa begrænsede sig til pengene, så foregår optagelserne til Oshimas film i Paris, manuskriptforfatteren er fransk (det er den fra de senere Buñuel-film kendte Jean-Claude Carrière), fotografen er fransk (Raoul Coutard), og endelig er scenografen, Buñuel-mesteren Pierre Guffroy, fransk. Faktisk er det eneste japanske ved denne film Oshima selv – hovedrolleindehaverne er de meget lidt japanske Charlotte Rampling og Anthony Higgins – ja, og så Max . . . . !

Max, mon amour er et trekantsdrama, men som det var at vente fra ophavsmanden til *I sansernes vold* og *Merry Christmas, Mr. Lawrence* er det hele mere pikant end som så. »Den anden mand«, som Charlotte Rampling bedrager Anthony Higgens med, kan faktisk kun kaldes »den anden«. Max udmærker sig nemlig ved ikke at være en mand, men derimod . . . en chimpanse! Ganske pikant, ikke sandt? Max elsker Charlotte Rampling, og Charlotte Rampling elsker Max – så simpelt er det. Nu kan den stakkels King Kong så fra sit opholdssted hinsides ærgre sig over, at det først var Fay Wray og sidenhen Jessica Lange, han skulle møde – og ikke Charlotte Rampling. Men som Serge Silbermann siger med en vis portion logik: »Hvorfor skulle man ikke kunne elske Max, som dog er en jordisk skabning, når millioner af mennesker har vist sig i stand til at forelske sig i E.T.?«

Eva Jørholt

Amerikanske løfter

Fremtidsudsigterne for amerikansk film har bekendthedens præg, når man ser på de produktioner, der forventes udsendt i løbet af 1986. Som sædvanlig er der sequels og remakes på stribe, som om man ikke kunne finde på andet: Der kommer mere om *The Karate Kid, Poltergeist* og de gruopvækkende monstre i *Alien;* Anthony Perkins debuterer som instruktør i *Psycho III*, og *Star Trek* er nået til nr. IV. Moderniserede udgaver af campede 50er-film som *The Fly* og *Invaders From Mars* bringer os tilbage til fremtiden, og producenten Dino De Laurentiis mener at have konstateret, at *King Kong Lives*.

Genbrugstendenserne fortsætter ind i de mere kunstneriske projekter. Paul Mazursky, der for noge år siden forgreb sig på *Jules og Jim*, har nu fået øje på Renoirs charmerende 30er-komedie *Boudu sauvé des eaux*, der genopstår som *Down and Out in Beverly Hills*, hvor Nick Nolte er bumsen, der bliver reddet op af Richard Dreyfuss' og Bette Midlers swimming pool. Og i *The Color of Money* fortæller Martin Scorsese videre om Paul Newmans billardhaj, som vi sidst hørte om for 25 år siden i *The Hustler*. I den hårdtprøvede thriller-genre kommer nye film af Alan Pakula *(Dream Lover)*, Hal Ashby *(8 Million Ways to Die)*, John Frankenheimer *(52 Pick-up)* og Sidney Lumet *(Power)*.

James Ivory ærgrede sig sikkert over, at han ikke fik chancen for at lave *Vejen til Indien*, der lige var et projekt efter hans hjerte, men nu kommer han med en anden Forster-roman, den elegante *A Room With A View* om engelske turister i Italien, og gad vist om det ikke skal lykkes ham at tage livet af den lige så effektivt som han har gjort med værker af Jean Rhys og Henry James.

Så er der mere grund til at vente sig noget af Elaine Mays nye komedie *Ishtar* med Warren Beatty, Dustin Hoffman og Isabelle Adjani: De få gange, hun har fået lov *(I lyst og død, Hjerteknuseren)*, har hun vist sig som en sand arvtager af den store komedietradition, som vi alt for sjældent bliver mindet om. Woody Allens ny film, *Hannah and her Sisters* om livet i den Manhattan'ske kærlighedskarrusel, har allerede haft premiere til almindelig tilfredshed. Gene Saks, der i 60erne lavede et par vellykkede Neil Simon-adaptioner: *På bare tæer i parken* og især *Hvem støver af?*, kommer efter en lang pause med en ny Simon-film, *Brighton Beach Memo-*

ries om Brooklyn i 30erne, oplevet af en teenager. Mike Nichols' *Heartburn* er en ægteskabs- og utroskabshistorie med Meryl Streep og Jack Nicholson, som ikke har spillet sammen før. Blake Edwards kommer med komedien *A Fine Mess* og familiedramaet *Crisis* med Jack Lemmon og Julie Andrews. David Lynch udforsker stadig sære universer: i *Blue Velvet* drejer det sig om en unge mand, der opdager ukendte sider af sin egen seksualitet. Francis Coppola forventes trods store vanskeligheder at få *Peggy Sue Got Married* parat til premiere i foråret – Kathleen Turner slår hovedet og sættes tilbage i tiden – mens det er højst uvist, hvornår Stanley Kubricks Vietnam-film, *Full Metal Jacket*, der allerede var annonceret sidste år, bliver færdig. Og John Cassavetes har stort besvær med *Big Trouble*, en komedie med Peter Falk og Alan Arkin, henlagt af selskabet efter uoverbevisende prøvekørsler sidste forår. Til gengæld er der næppe chancer for at vi skal gå glip af *Cobra*, en thriller af *Rambo*-instruktøren Cosmatos med Mr. & Mrs. Sylvester Stallone i hovedrollerne.

PS

Mickey D.

Michael Douglas kan man kun synes om. Han er sympatisk, engageret og humoristisk, a nice guy. Han er rar fyr i alle de små småkedelige film i 70'erne, hvor han ikke slog igennem som skuespiller. Han er rar fyr som Karl Maldens partner gennem fire år og 104 episoder i politiserien *The Streets of San Francisco* på TV, hvor han slog igennem som skuespiller. Han er rar fyr som producent af seriøse successer som *Gøgereden* og *Kina Syndromet* og letbenede successer som *Nu går den vilde skattejagt* og *Jagten på Nilens juvel* – alle vil gerne arbejde for og sammen med ham. Han har faktisk et hjerte af guld i hovedrollen i de to sidstnævnte, hvor han slog igennem som stjerne. Han er også hjertevarm som interviewoffer på gæstevisit til premieren på »Jews of Denial«, som filmholdet kaldte den nye jagt-film (anm. i dette nummer).

Trods sin status som en af de mest succesombruste producenter i Hollywood er han den diametrale modsætning til filmmogulen i *Illusionernes by* der blev spillet af hans far, Kirk Douglas, »den mest hadede mand i Hollywood« med sit ustyrlige, rasende temperament – privat og på lærredet. Michael D. ved godt, at hans vellykkede forsøg på at distancere sig fra faderens image (og personlighed) begrænser hans udfoldelser som skuespiller. Til gengæld er han flasket op med branchen og berømmelsen, og den hektiske TV-produktion (en 50 min. episode om ugen) gav de kontante erfaringer, så han var klar til producentjobbet, da Kirk D. efter mange års forgæves forsøg måtte opgive at udnytte sine filmrettigheder på Ken Keseys succesroman om de gale, der ikke er så gale endda (Kirk havde spillet hovedrollen på teatret og endte med at tjene mere på sin andel i *Gøgereden* end han havde gjort på f.eks. *Spartacus*). »Herefter kan det kun gå ned ad bakke«, sagde Milos Forman, da filmen blev overdænget med Oscars. Men han skulle heller ikke leve af at være spåmand.

Nilens juvel er blevet en endnu større publikumssucces end *Den vilde skattejagt*. Selv om Kathleen Turner måtte trues med sagsanlæg for at medvirke i 2'eren, så er hele holdet klar til endnu en omgang. Siger Michael, selv om det ærgrer ham, at anmeldere regner komedier for andenrangs – de er sværere at lave end dramaer – men en eventuel fortsættelse afhænger af, om der viser sig et godt manuskript. Han blev overdænget med manuskripter om alverdens problemer efter *Kina Syndromet*, og både den og *Skattejagten* var faktisk resultatet af manuskripter, der tilfældigt havnede i hans postkasse – Michael Gray og Diane Thomas var begge debutanter. Værsgo' og skriv!

Andet end lette komedier har også interesse. Både *Gøgereden* og *Kina Syndromet* er stærkt kontroversielle film, den førstnævnte og den debat, den rejste, medførte forskellige lovændringer, og den sidstnævnte blev beskyldt for venstreorienteret sensationsmageri – indtil katastrofen på Harrisburgs A-kraftværk to uger efter premieren. Selv filmens fiktive computerudskrift af katastrofeforløbet viste sig at svare til virkeligheden. Til gengæld faldt publikumsbesøget, filmen blev for uhyggelig, da virkeligheden også var ved at gå op i røg. Michael D. er stærkt engageret i miljøspørgsmål og åbenmundet kritiker af USAs indblanding i andre landes forhold, f.eks. Latinamerikas. En af fremtidsplanerne er en thriller om politiske flygtninge sydfra. Han erkender sin gæld til 60'ernes ungdomsoprør og den periodes frihedsidealer og særlige ånd.

I øvrigt er det skægt at møde sådan en gut og konstatere, at han privat er ligesom på film, har de samme grimasser, blink i øjet osv. Ja, hvorfor ikke, men alligevel.

KS

Årets bedste

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har stemt om de 10 bedste biografpremierer i 1985 samt de tre bedste premierer i TV-biografen i 1985.

Resultatet blev følgende:

De 10 bedste film (biografpremierer) i 1985:

1) RAN (Japansk, instr. Akira Kurosawa)
2) KAOS (italiensk, instr. brødrene Taviani)
3) DEN RØDE ROSE FRA CAIRO (amerikansk, instr. Woody Allen)
4) BRAZIL (engelsk, instr. Terry Gilliam)
5-6) EN SØNDAG PÅ LANDET (fransk, instr. Bertrand Tavernier)
5-6) OG SKIBET SEJLER (italiensk, instr. Federico Fellini)
7) THE KILLING FIELDS (engelsk, instr. Roland Joffe)
8) FULDMÅNENÆTTER (fransk, instr. Eric Rohmer)
9) EDDERKOPPEKVINDENS KYS (brasiliansk, instr. Hector Babenco)
10) MALIK – FAR ER PÅ FORRETNINGSREJSE (jugoslavisk, instr. E. Kusturica).

De tre bedste premierer i TV-biografen i 1985:

1) PEBERMYNTEFREDEN (vesttysk, instr. Marianne Rosenbaum)
2) SKAKSPILLERNE (indisk, instr. Satyajit Ray)
3) DEN TATOVEREDE KVINDE (Japansk, instr. Yoichi Takabayashi).

Toner til Dreyer

Dreyers *Jeanne d'Arc* er blevet kaldt den sidste stumfilm og den første tonefilm. Men hvor talende man end finder de suggestive nærbilleder af Falconettis beåndede ansigt, så har vi været vant til at se denne grandiose stumfilmklassiker i den særlige museale tavshed, der normalt er forbeholdt stumfilm i vore dage.

Ole Schmidts musik til filmen er oprindelig komponeret til opførelsen ved Scandinavia Today arrangementet i Los Angeles 1983, har desuden været spillet i Aarhus og i Sverige og blev i januar og februar genopført ved en række arrangementer i Københavns omegn med Sjællands Symfoniorkester under komponistens ledelse, denne gang til den nyfundne originalkopi af filmen. Musikken til den 80 minutter lange forestilling er naturligvis et bestillingsarbejde og en udmærket løst opgave. Schmidt tager ikke på Dreyer med fløjlshandsker, men går djærvt til opgaven, med lidt af den samme kontante aplomb som netop prægede stumfilmmusikanterne. Dreyer er jo fra og med netop *Jeanne d'Arc* en kunstner, der i stigende grad lægger vægt på det fornemme, højtidelige og ophøjede, i stigende grad distancerer han sig fra sin oprindelige realisme. Men netop derfor er det velgørende, at Schmidt med sin musik ikke udelukkende dyrker den nationale højtidelighed og religiøse patos, sådan som i Victor Alix og Léo Pougets nyligt genfundne originalmusik, der sidste sommer kunne høres ved Odense festivalen. Schmidt får med sin livlige musik peget på al den satire og grumhed, der også findes i filmen.

Det lykkes faktisk ind imellem ligefrem at gøre filmen morsom – og det er *Jeanne d'Arc* jo ellers ikke helt af sig selv.

Hvad der taler imod Schmidts musik er dens ringe musikalske konsekvens. Schmidt kan komponere i alle stilarter undtagen sin egen. Den simple bondepige udtrykkes via middelalder-pastiche og Villa-Lobos'ke vokaliser, de stygge dommere bliver til modernistisk kakofoni, de lumske intriger illustreres mærkelig nok af western-klange (dog uden kavalleriets sluttelige indgriben) og den gamle Dies Irae melodi passerer forbi et par gange. Det er et stort kompendium over den ferme komponists rekvisitter. Havde man henvendt sig til komponister som Bentzon, Gudmundsen-Holmgreen eller Nørgård havde man utvivlsomt fået et mere helstøbt stykke musik, en komposition i én stil. Men det kan ikke nægtes, at denne stilblanding virker oplivende på forestillingen – og for øvrigt også er ret så autentisk: Det var jo netop sådan tidens biografmusikanter tilrettelagde det musikalske akkompagnement, hvis der ikke var komponeret speciel musik til filmen. De tog lidt hist og lidt her: Tjajkovskij, Brahms, Puccini i skønsom blanding.

Om filmmusik mente Dreyer selv: »Når musikken virkelig har en mening og en kunstnerisk hensigt, vil den altid være et plus for en film. Men vi må dog håbe – og arbejde henimod – at der kommer flere og flere talefilm, der ikke har musiken behov – film, i hvilke ordet ikke kommer til kort«. Billederne kommer bestemt ikke til kort i Jeanne d'Arc, men det liver op med toner.

PS

Film i bogform

I al ubemærkethed er forlaget Gjellerup & Gad gået igang med en pædagogisk serie omkring tidstypiske film, primært beregnet til sprogundervisningen, men også nyttige for filminteresserede. Hver bog indeholder en films dialog udskrevet i sin helhed på originalsproget med en grundig realkommentar og en mildt sagt mager kommentar til forløb og billedside.

I bogen om den centrale nazistiske underholdningsfilm *Die grosse Liebe* (Den store kærlighed, 1942) med Zarah Leander, Paul Hörbiger og Viktor Staal har Lars Bardram skrevet et udmærket essay om selve filmen og dens bagmænd samt om statens kontrol med tysk film i Det tredie Rige. En tidstavle over årene 1941-42, der burde have været integreret i essaydelen, afslutter bogen.

De i bøgerne behandlede film kan lejes på videobånd hos Landscentralen for Undervisningsmidler. Det drejer sig blandt andet om følgende bøger og film: *Es geschah am hellichten Tag* (Det skete ved højlys dag, med manus af Dürrenmatt), Fassbinders *Angst essen Seele auf* (Angst æder sjæle op) og *Lili Marleen, Die Brücke* (Broen, Bernhard Wicki), *Le trou* (Hullet, Jacques Becker), *Que la bête meure* (Dyret skal dø, Claude Chabrol).

Rolf Hansen/Alexander Lernet-Holenia (ved Lars Bardram): »Die grosse Liebe«. Gjellerup & Gad, København 1986, 139 sider.

Carl Nørrested

Tamt vildt

Fairmount, Indiana er en uanselig småby i det ensformige amerikanske midtvesten. Her, øst for det califoniske paradis, voksede den lille Jimmy Dean op hos sin tante, og her hviler også de jordiske rester af det kultombruste idol, som kørte stærkt og døde ung – for lidt over 30 år siden, da han mistede herredømmet over sin hvide porsche på landevejen ved Paso Robles, nord for Los Angeles, og fortsatte ind i de udødeliges mytologiske univers, hvor han sikrede sig en varig plads blandt stjernerne med de tre film, han nåede at indspille: *Øst for paradis, Vildt blod* og *Giganten*, som nu genudsendes i amerikanske biografer og også tilbydes som samlet video-pakke med nykonstrueret stereo-lyd. En video-biografi og en teatermusical er også på vej. Familien, som stadig lever i Fairmount, prøver at værne om hans minde, men har også allieret sig med et agentur, der værner om pengene. Sammen kontrollerer de en hel industri, der i år forventer en 100 millioner dollar omsætning af James Dean-varer: Man får en eksakt kopi af hans læderjakke for $ 350, Stetson-hatten fra *Giganten* for $ 150 og de korrekte solbriller for kun $ 32. Komplet udstyr til en ny generation af rådvilde *rebels without a cause*.

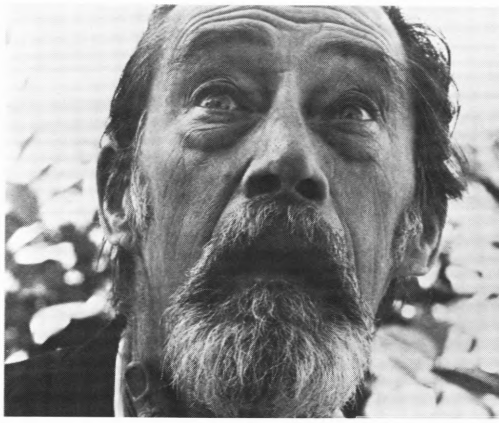
PS

Notorisk filmskurk fylder 80

John Carradine, født 1906, fyldte den 5. februar 80 år. Mange vil nok kende den høje, magre skuespiller med det intense, markerede ansigt og den rungende Shakespeare diktion, som den gådefulde spiller Hatfield i John Fords *Stagecoach* (Diligencen, 1939) og som den desillusionerede lægprædikant Casey i Fords *The Grapes of Wrath* (Vredens druer, 1940). Med sine små 250 spillefilm er Carradine en af de filmskuespillere der har flest roller bag sig overhovedet, og han er en af de få stadigt aktive folk, der har været med lige siden de tidligeste talefilm. Carradine, der alle dage har været lidt af en excentrisk boheme, vagabonderede i sine unge dage rundt i USA og ernærede sig som portrættegner, opvasker og provinsskuespiller.

I 1928 ankom han til Hollywood, uden stor virak og til fods. Her fandt han delvis anvendelse for sine kunstneriske tilbøjeligheder i statist- og biroller. Gennembruddet som karakterskuespiller kom i 1936 med rollen som den sadistiske fangevogter i Fords *The Prisoner of Shark Island* (Fangen på hajøen). Carradines gennemslagskraft i denne rolle medførte i nogen grad at han siden blev typecasted som niddingsmand af typen man elsker at hade. I Henry Kings *Jesse James* (1939) er han kujonen Bob Ford der skød Jesse James i ryggen, og i en række film, bl.a. Erle C. Kentons *House of Dracula* (1945), var han blodsugeren grev Dracula.

Carradine er den sidste af horrorstjernerne fra 30'erne og 40'erne, og det er der i høj grad blevet lukreret på i en mængde halvdårlige, lavt budgetterede horrorfilm fra



70'erne og 80'erne. Her får han top billing, og medvirker så kun i to – tre scener. En af de få undtagelser var dog Sam Pilsburys glimrende newzealandske film fra 1981, *The Scarecrow* (Morderen), hvor en nu stærkt gigtplaget Carradine leverede en på en gang morsom og uhyggelig præstation i titelrollen.

Når navnet Carradine så hyppigt ses på film credits, skyldes det både gamle Johns stadige aktivitet på film og TV, og så det forhold at han er det fædrende ophav til skuespillerne David, Keith og Robert Carradine.

Peter Risby Hansen

Støtten der blev væk, kom delvis igen –

I 11. måned (november) fandt Filminstituttets bestyrelse ud af, at den var i stand til at finde yderligere 175.000 kr. til import af kunstnerisk værdifulde film. Om denne beslutning var et resultat af de bekymringer og protester, som blev lagt for dagen – ikke kun fra de folk, hvis virksomhed beskæringerne gik mest ud over, nemlig importørerne, men også i flere dagblade – og i min artikel her i KOS 172 – vides ikke med sikkerhed. Under alle omstændigheder betyder det, at den samlede støtte i 1985 kom op på et mere anstændigt niveau: 425.000 kr. i alt – som dog er 125.000 mindre end i 1984!

Importudvalget, som for tiden består af Jens Rykær, Ebbe Villadsen og undertegnede, uddelte straks de ekstra penge til de betrængte.

1985-listen fra nr. 172 skal derfor ajourføres med følgende titler:

Brel	Klaptræet	25.000
Landet uden nåde	Kærne Film	40.000
En søndag på landet	Camera Film	40.000
Og skibet sejler	Bellevue Film	50.000
Fuldmånenætter	Camera Film	10.000
Den sårede mand	Kollektiv Film	20.000
Stranger Than Paradise	Jesper Film	15.000

For 1986 er der foreløbig afsat 375.000 kr. til importstøtten, altså fortsat nedskæring. Og der er derfor stadig ikke mulighed for at sætte ekstraordinært ind ved de helt dristige, men nødvendige satsninger. Tænk, hvis Kurosawas *Ran* ikke var gået godt!

Asbjørn Skytte

Karen 35 år

Mit Afrika vurderet som Blixen-biografi
af Bo Hakon Jørgensen

På talerstolen ved Karen Blixen-seminaret i Minneapolis sidste år stod en tornadovarm eftermiddag Karen Blixens litterære agent i USA, Florence Feiler, en lille kras dame med sans for forretninger. Hun fortalte de forsamlede scholars, hvad det ville betyde, at »Out of Africa« blev filmatiseret: At der ville komme salg i Karen Blixens forfatterskab igen. Det er stadigvæk det vigtigste, der er at sige efter at have set filmen. Den giver Karen Blixen en filmisk myte i Meryl Streeps fysiognomi, og selv om den ikke ligner hverken her eller der, så er den dog betagende. Filmen går ind der, hvor den fundamentale hemmelighed i Karen Blixens liv og forfatterskab ligger, nemlig i kærlighedsforholdet til Denys Finch-Hatton, netop på det sted har læser efter læser gættet og forestillet sig alt muligt, og det er der god grund til, for det er herhen hele forfatterskabet peger, også fordi det forblev Karen Blixens største problem at forstå, hvorfor det gik som det gik, hvorfor såvel Denys som tilværelsen, ved at straffe hende med at hun skulle leve videre, foretrak fortællersken frem for kvinden.

Filmen handler om kvinden Karen Dinesen, det er det virkelig smukke ved den, den tager parti for hende, ser på hende, sådan må hun have gået gennem de blomstrende kaffebuske, sådan har hun siddet ved utallige middagsborde, sådan har hun ventet i ensomheden. Alt det en tilskuer af samme køn ved at blive sat i det samme rum og miljø kunne have oplevet. Den menneskelig typiske Karen Dinesens Afrika-liv. Derfor er filmen blevet så godt modtaget, derfor er den romantisk, fordi den ser bort fra alt det specielle i hendes personlighed, som jo også medvirkede til det forløb hendes liv fik. Filmen er som et besøg i en elsket forfatters arbejdsværelse, her sad hun altså og skrev alt det netop til mig, læseren. Den peger på tilskueren og besvarer dennes forestillingstrang. Sådan så der ud, hvor hun gik og stod. Du kunne selv have været lige sådan.

Jeg ville aldrig, hvis jeg havde haft mulighed for det, have filmatiseret »Den afrikanske Farm«. Ikke fordi jeg ikke sympatiserer med trangen til at skabe det historiske rum omkring afdøde berømtheder, jeg har selv i fortællingen »Den sovende kvinde« om Sophus Claussen forsøgt noget lignende i al ydmyghed. Men af andre grunde: Bogen har ingen sammenhængende historie, men forsøger alligevel på at skrive en tragedie i fem akter om kærlighedsforholdet til Denys. Det gør den samtidig med, at den vil fortælle om alt det andet, kærligheden til de indfødte, dyrene og naturen, Afrika som det gamle længst forsvundne Danmark. Historien om farmen som gik fallit, om de storslåede engelske kolonisatorer af første generation. Og meget mere. Og sidst men ikke mindst: Karen Blixen var ikke forfatter i Afrika, der er ingen vekselvirkning mellem forfatterskab og liv i dette afsnit af hendes liv, vekselvirkningen opstår først i hende erindring, og så er den tolket og tydet, samtidig med at kilderne til de omgivelser, hun færdedes i på det tidspunkt, er døet ud. Brevene gør ikke dette forhold meget bedre. Det er jo også set ud fra hendes, indrømmet samtidige bevidsthed, men alligevel skrevet med en viden om at mange læste dem. Den virkelige Karen Blixen i Afrika er desværre skjult af tid, og Denys' synspunkt er tavst.

I den sene fortælling »Gensyn« (Efterladte

fortællinger) lader hun Lord Byron sammenfatte 14 år af sit liv således, og de 14 år er Karen Blixens kode for Afrika-opholdet: »Er De kommet for at opstille en liste over indholdet af min erfarings vinkælder? De skal få den af mig. En del vin, som var ærligt og redeligt god, drukket i selskab med venner, som ikke var alt for ærlige – kys, passiar og diskussioner, lavsindet bagvaskelse og alt for billige sejre. Gråt hår på mit hoved, sørgelig mistro til mænd og medlidenhed med kvinderne«.

Selvom der drikkes meget vin i filmen, så er den helt uden dette probelmatiserende overblik – ja den er direkte konfliktskyende. Det virker som om manuskriptet er lavet efter devisen »Karen og Denys« og så lidt om alt det andet. Det gør ikke så meget, at den er kronologisk ukorrekt, men det gør meget, at den ikke motiverer kærlighedshistorien: Hvad så Karen i Denys og omvendt, og det var netop ikke syfilisen, som fik hende til at bryde med Bror og erstatte ham med Denys. I rollen som Denys er Robert Redford desværre kun Robert Redford, og Denys kunne andet end at være flyver og disc-jockey på en gammel grammofon, bl.a. spillede han Strawinsky på den og ikke kun, som her i filmen, Mozart. Og Karen kunne fortælle bedre historier end de prøver, som vi får at høre. Det er mig en gåde, hvorfor hun ikke fortæller noget fra de fortællinger, som dog var på vej i hende i Afrika. Kort sagt, som kærlighedshistorie er filmen faktisk uforståelig.

Så er der som sagt lidt om alt det andet, og alt dette »lidt«: at bygge dæmning på farmen, at fabrikken til tørring og brænding af kaffen brænder, at 1. verdenskrig kommer til Afrika, at Kamante laver mad i køkkenet osv. – alt dette andet får aldrig lov til at blive til noget. Filmens sekvenser er ultra-korte, hvad der får indflydelse på dialogen som er så manieret tilspidset, at selv om det er begavede folk der taler, så undrer man sig højligen over alle de guldkorn, som spyttes ud så hurtigt efter hinanden. Jeg husker især et om Denys. Om ham blev det sagt, at han gav gaver, men aldrig til jul. Det var stort set, hvad vi fik at vide om Denys' karakter i filmen.

I øvrigt er sekvenserne som animerede stills fra billedbogen »Karen Blixen. En digterskæbne i billeder« tilsat en dialog og synsvinkel, hvor den gamle Karen Blixen ser tilbage på sit liv i Afrika, som en fortællerstemme på lydsporet. I dialogen fokuseres der på en kvindetematik, især hvordan kvinden skal forholde sig teknisk seksuelt til mænd, bl.a. lader manuskriptets forfattere Denys sige til Karen, at hun skal ligge stille under samlejet, medens Karen ønsker at bevæge sig – hvad der må siges at være en stærkt reducerende beskrivelse af forholdet. Hendes essay »Moderne ægteskab« fra 1922-23 bruges temmelig skævt til at fremstille hende som en kvinde, der søger et ægteskab med Denys. Som allerede sagt, manuskriptet er konfliktskyende og tendentiøst forenklende, bl.a. kommer det aldrig til en præsentation af den homoseksualitet som miljøet også rummede. Det er som om man slet ikke vil være ved den indsigt, som forfatteren Karen Blixen senere indskrev i sit forfatterskab.

Klaus Maria Brandauer.

Lydsporet er mig en stadig kilde til eftertænkende undren. Store panoramaer understreges med strygere, så ikke et øje er tørt, når Denys lille gule flyvemaskine ses på baggrund af himmel og bjergmassiver, men hvor er alle tropernes lyde henne, Afrikas rytme? Billederne er det eneste, filmen tror på, og de er da også smukke, men de redegør ikke for tings beliggenhed i forhold til hinanden, går ikke på jagt efter ekstra-betydninger. De klistrer sig monomant til hovedpersonerne i håbet om, at ser vi dem blot tilstrækkelig ofte, tror vi mere på dem.

Meryl Streep er dejlig som Karen Blixen, men hun tolker hende ikke. Hendes ansigt er uden forvandlingsevne, hun er den endimensionalt kloge, sanselige unge pige, som lærer at stå på egne ben i Afrika, men hvad hun tænker forbliver skjult. Kun Klaus Maria Brandauers udgave af Bror Blixen er en egentlig troværdig skuespillerpræstation i denne film, selv om manuskriptet dels gør kærligheden for stor mellem ham og Karen, dels underbetoner den lidt bondske dumhed, han besad.

Alligevel er den betagende, denne film. Hvorfor? Jeg tror fordi, den faktisk formår at løse op for Karen Blixens gamle fysiognomi og indsætte billedet af den 30-40 årige kvinde i stedet, at se den unge pige i den gamle kvinde. På den måde tror jeg Karen Blixen ville have fundet sig i denne film, ligesom Calypso i »Syndfloden over Norderney« finder sig i den lidt gale Malin Nat og Dags sammenfatning af hendes historie: »Ved dette punkt i Frøken Malins Beretning vendte den unge Pige, som indtil da havde stirret ret frem for sig, sine vilde Øjne mod Fortælleren og lyttede med en ganske ny Interesse, som om hun selv hørte Historien for første Gang. Frøken Malin havde en rig Fantasi. Men hvad enten Historien nu holdt sig til Sandheden eller ej, maa den for sin Heltinde have symboliseret eller have været en digterisk Omskrivning af det hun i virkeligheden havde gennemgået og hun vedkendte sig den i det dybe klare Blik, hvormed hun betragtede den gamle Kvinde«.

Bo Hakon Jørgensen (f. 1946) er lektor ved Nordisk Institut, Odense Universitet, har skrevet bøgerne »Dianas Hævn. To spor i Karen Blixens forfatterskab« (1981) og »Den sovende kvinde« (1984).

Mit Afrika

Out of Africa. USA 1985. Universal Pictures. P + I: Sydney Pollack. Ex-P: Kim Jorgensen. As-P: Judith Thurman, Anna Cataldi. Manus: Kurt Luedtke, inspireret af Isak Dinesens »Den afrikanske Farm«, »Skygger på græsset« og »Breve fra Afrika«, Judith Thurmans »Karen Blixen: En fortællers liv«, og Errol Trzebinskis »Til sidst taler tavsheden«. Foto: David Watkin. Klip: Fredric & William Steinkamp, Pembroke Herring, Sheldon Kahn. Musik: John Barry. P-design: Stephen Grimes. Kostumer: Milena Canonero. Optaget on location i Kenya.
Medv.: Meryl Streep (Karen Blixen), Robert Redford (Denys Finch-Hatton), Klaus Maria Brandauer (Bror Blixen), Michael Kitchen (Berkeley Cole), Malick Bowens (Farah), Joseph Thiaka (Kamante), Stephen Kinyanjui (Kinanjui), Michael Gough (Delamere), Suzanna Hamilton (Felicity), Rachel Kempson (Lady Belfield). Graham Crowden (Lord Belfield), Shane Rimmer (Belknap), Mike Bugara (Juma).
Længde: 150 min. Udl: UIP. Prem: 21.2.1986.

Rundt om Blixen-filmen

Den amerikanske premiere på *Mit Afrika* (18.12.85) blev dækket af den danske presse, så man næsten skulle tro, det var en dansk film – eller snarere det danske fodboldlandshold. Stor var begejstringen, da de første amerikanske anmeldelser viste sig ovenud positive. Et par dage efter kom det frem, at der også var forbeholdne og direkte negative kommentarer – og det var endda før Pauline Kaels sædvanlige mavesure afvisning i The New Yorker af alt der ligner Hollywood.

I al virakken var det ikke let at overskue, hvem der vandt – ja-sigerne eller nej-sigerne. Branchebladet Variety gjorde stillingen op nogle dage efter: der havde på premieredagen været 13 positive anmeldelser (inkl. Newsweek og Time), tre negative, bl.a. New York Times og Washinton Post, og én uafgjort. Ved den følgende folkeafstemning, der naturligvis kun er vejledende, blev filmen en overbevisende vinder. I den hidtidige optælling, der foregår ugevis, har den ligget blandt de tre mest sete film i USA.

Det er heller ikke uvæsentligt, når branchen i foråret skal hylde sine favoritter med uddelingen af Oscar-statuetterne. *Mit Afrika* er blevet nomineret i 11 katogorier, med chance for gevinst. Blandt de 11 muligheder er Bedste film, instruktion, skuespillerinde, birolle (Brandauer), manuskript, fotograf, musik. Der er ingen pris for Bedste udenlandske accent, men én amerikansk anmelder fandt Streeps udtale klart dansk, så selv et lille land kan altså gøre sig gældende.

Forekommer Streeps accent måske ikke for en dansker at være lige netop kernedansk, så lykkes det hende til gengæld at give et vist, heldigvis forskønnet, indtryk af Blixens stemme og sprogtone. Med en amerikansk version af fruen selv i de danske biografer er der vel en højere retfærdighed i, at hendes bøger nu – som følge af filmen – sælger bedre end nogensinde i USA.

Herhjemme ønskede Gyldendal af hensyn til bogsalget, at filmen også i Danmark fulgte bogtitlen og kom til at hedde »Den afrikanske farm«. Men det er jo ikke en filmatisering alene af den bog, og titlen *Mit Afrika* virker velvalgt i betragtning af at filmen – i poetisk bearbejdning – forsøger at indkredse netop Karen Blixens oplevelse af landet.

KS

Meryl Streep

af Henrik Lundgren

Mon der er mange, der husker Meryl Streep i hendes debutrolle på det hvide lærred som en af Julias og Lillian Hellmans fælles ungdomsveninder i Fred Zinnemanns *Julia* fra 1977? – Næppe. Til gengæld gjorde hun sig så meget mere eftertrykkeligt gældende som Woody Allens ex-hustru i *Manhattan* (79), og siden Oscar-udmærkelsen 1980 for *Kramer mod Kramer* har der ikke været grænser for berømmelsen. Streep er blevet sammenlignet med superstjerner fra Grace Kelly og Greer Garson til selveste Greta Garbo, og der blev ikke nogen Karen Blixen-film, før Liv Ullmann var ude og Streep tilsvarende *in*.

En forklaring på succes'ens gåde er ikke sådan at give. Som de fleste virkelig store skuespillere er Streep i sin fremstilling en sum af modsætninger – man kan næsten ikke slå ned på ét karaktertræk, uden at man også er nødt til at fremhæve det modsatte. Hun er stærk *og* sart, hun kan virke sitrende af nervøsitet og ufattelig sikker, hun er i momenter påfaldende grim og i andre ubegribelig smuk. Der er nogle enkelte adjektiver, som ikke passer: Robust f.eks. eller naiv. Ellers kan man med lidt god vilje argumentere for adskillige synspunkter i forbindelse med Meryl Streeps fremstilling. Hvormed tillige er sagt, at man må begynde med det enkleste: Spørgsmålet om Meryl Streeps udseende. Hun er helt bestemt ikke regelmæssigt smuk – næsen lidt for spids og en lille smule skæv – men hun er unikt fotogen. Ikke som skulptur: Hendes ansigt kan ikke modelleres i lys og skygge som f.eks. Garbos. Til gengæld er hun en *malerisk* skønhedsåbenbaring: Robert Benton benyttede det næsten pastel-agtigt sarte i hende farvespil, da han indspillede *Still of the Night*. Og i *Sophie's Choice* var det nær ved at være det mest fascinerende at følge, hvorledes blodet skyllede til vejrs i Streeps kinder: hvordan hun skiftede farve fra det sygeligt lyseblålige over det ungpige-agtigt mælkehvide til det rødblisset forgrædte, ofte inden for en enkelt scene. Det er ikke sminke, men hudens gennemsigtighed i forhold til hendes følelses bevægelighed, der giver Meryl Streep hendes karakteristiske farvespil.

Spørgsmålet om lighed med andre skuespillere giver heller ikke nogen nøgle. Hun kunne faktisk ligne en af Hitchcocks blonde damer i *Still of the Night*. Og i 40'er-interiørerne i *Sophie's Choice* (82) var hun nøjagtig lig Greer Garson. Men ellers er det mest karakteristiske netop, at Streep ikke ligner sig selv eller nogen anden fra gang til gang: En virkning, Karel Reisz udnyttede meget fornemt i *Den franske løjtnants kvinde* (1981): Her kunne hun netop i filmen-i-filmen ligne en af Dante Gabriel Rossettis modeller – de spinkle træk, det vildtvoksende røde hår – og i rammehistorien se ud som en moderne, emanciperet og effektiv film-skuespillerinde.

Skal man forsøge at sammenfatte noget om Streep, er det vel især denne *forvandlingsdygtighed*, der falder i øjnene. Det er en gammel populær fordom om skuespillere, at der er dem, der altid spiller sig selv – de såkaldte personligheds-skuespillere – og så er der dem, der laver sig om fra gang til gang: ikke helmer, førend de er krøbet ind under huden på et andet menneske. Ingen (gode) skuespillere er hundrede procent det ene eller det andet. Men Streep er i meget høj grad forvandlings-skuespiller.

Det hænger sammen med hendes uddannelse. Og her er der, omsider, noget eksakt, man kan slå ned på i forbindelse med fænomenet Streep. Hun er uddannet fra Yale, dvs. fra skuespiller-linjen ved drama-afdelingen på universitet i Yale. Indtil 1966 var den ledet efter konservative principper: Det handlede om forfatter-aspiranterne, og hvis man var interesseret i skuespilleri, lyttede man til grammofonplader med britiske koryfæer. Men i 66 tog kritikeren Robert Brustein over, og i hans periode blev Yale stedet, hvor moderne forfattere og instruktører kom til at afprøve deres tekster i samarbejde med et nysgerrigt, udadvendt og fleksibelt skuespillerpersonale. Streep var elev på Yale, fra hun var 22, til hun blev 25 i 1975, og for mange er hun blevet selve indbegrebet af Yales linje: den begavede skuespiller, der har indstillet sig på at tjene helheden – afprøve og udforske i samråd med forfatter og instruktør. Hvor den anden førende dramaskole Juilliard lægger vægt på at give eleverne en bestemt håndværksmæssig dygtighed for forskellige teatralske stil-arter – Streeps medspiller i *Sophie's Choice*, Kevin Kline er elev fra Juilliard – er Yale et sted, hvor man så at sige »opfinder« stilen i et enkelte manuskript fra gang til gang. Meryl Streep har aldrig lagt skjul på, at hun fandt Yale en hård skole: Hun fik mavesår af at spille 40 roller i de tre år, hun gik der! Men hun har helt klart lært noget for hende uvurderligt: Robert Benton fortæller, at hun deltog i hans manuskript-arbejde på *Still of the Night* to dage om ugen, og Alan Pakula har tilsvarende fremhævet Streeps aktive indsats i forbindelse med dramaturgien i *Sophie's Choice*.

En skuespiller med et overordentlig højt bevidsthedsniveau i forhold til sit fag og en formidabelt veludviklet teknik – det er nok det mindste, man kan sige om Meryl Streep. Hun skyr ingen anstrengelser for at nå det mål, hun har sat sig for en figur: Sultekuren forud for kz-optagelserne til »Sophie«, hendes studier i polsk for at lære at tale med den rigtige accent osv. Og alligevel er hele dette »intellektuelle« forvandlingsarbejde kun en del af forklaringen – den nødvendige sikkerhed for at hun tør slippe kræfterne løs. Det er en af de kvaliteter, Streep selv har fremhævet ved Pakulas instruktion af *Sophie's Choice*: at han gav hende så megen tryghed, at hun ikke begrænsede sig selv, men fik mod til at gå på opdagelse – sprænge barrierer, hvor hun lægger puslespillet bag sig. Eksempelvis i *Falling in Love*, hvor hun opererer med et sindrigt spil af nervøse antydninger og halvt udtalte sætninger, inden hun lader følelserne eksplodere i den scene, hvor Molly er ved at forulykke med sin bil for at se Frank endnu en sidste gang før hans afrejse. I scener som denne er Meryl Streeps spil ikke bare suverænt kontrolleret, men dybt personligt og befriende uforudsigeligt.

Henrik Lundgren (f. 1948), mag.art. i teatervidenskab, lærer ved Statens Teaterskole, filmanmelder ved Politiken.

Meryl Streeps mange ansigter

Til venstre med Kevin Kline i Sophies valg; derunder med Justin Henry i Kramer mod Kramer; nederst i Falling in Love; herunder med Robert DeNiro i Deer Hunter; til højre i En mand med ambitioner; derunder med Jane Fonda i Julia; side 10 i Mit Afrika.

Meryl Streep

(Mary Louise Streep, f. 1951)
Masters-eksamen i kunst og drama fra Yale University 1975, herefter tilknyttet newyorker teaterselskabet Phoenix, hvor hun optrådte i stykker af bl.a. Tennessee Williams, Arthur Miller, Shakespeare, Tjekov og Weill & Brecht. William Gillettes »Secret Service«, hvor hun havde en hovedrolle, og Wendy Wassersteins »Uncommon Women and Others« blev desuden opført som TV-teater, vist af PBS i hhv. 1977 og 1978. Hun lagde stemme til en lille rolle i en TV-tegnefilm i 1976, *Everybody Rides the Carousel* (I: John Hubley). Filmografi:

1977: The Deadliest Season (TV-film)
I: Robert Markowitz
1977: Julia/Julia
I: Fred Zinnemann
1978: The Deer Hunter/The Deer Hunter
I: Michael Cimino
1978: Holocaust/Holocaust (TV-føljeton)
I: Marvin Chomsky
1979: Manhattan/Manhattan
I: Woody Allen
1979: The Seduction of Joe Tynan/En mand med ambitioner/Sidespring
I: Jerry Schatzberg
1979: Kramer versus Kramer/Kramer mod Kramer
I: Robert Benton
1981: The French Lieutenant's Woman/Den franske løjtnants kvinde
I: Karel Reisz
1982: Sophie's Choice/Sophies valg
I: Alan J. Pakula
1983: Silkwood/Silkwood
I: Mike Nichols
1984: Falling in Love/Falling in Love
I: Ulu Grosbard
1985: Plenty/For enhver pris
I: Fred Shepise
1985: Out of Africa/Mit Afrika
I: Sydney Pollack
1986: Heartburn (planlagt)
I: Mike Nichols

Følelse og forstand

Efter Mit Afrika og Filmmuseets serie med samtlige instruktørens foregående film kommer karakterbogen frem, er han til noget, denne Sydney Pollack?

af Kaare Schmidt

Jeg græd ikke under *Mit Afrika*. Ikke ret meget i hvert fald og kun til sidst. En vis snøften rundt om i biffen fik mig til at tænke på, at jeg sjældent græder til Sydney Pollacks film – med *Vore bedste år* som den store undtagelse. Det er også sjældent jeg ler til hans film – med *Tootsie* som den store undtagelse. I øvrigt er der ikke mange af hans 14 film, der har fået mig til at ryste af spænding – om overhovedet nogen. Til gengæld har jeg tænkt en del over dem og fundet ud af, at der er en del at tænke over i de fleste af dem. Der er nogle enkelte, der kommer hele vejen rundt, og de står mit hjerte nær. Og de fleste af de øvrige kan jeg også godt lide, på den ene eller den anden måde.

Konflikten

Det er lidt overraskende at opdage, at næsten alle Pollacks film handler om kærlighed. Overraskende fordi det sjældent er det, man husker dem for. Hans centrale tema er ofte beskrevet som konflikten mellem eneren og institutionen, f.eks. CIA i *Tre døgn for Condor*, TV i *Den lysende rytter* og *Tootsie*, pressen i *I god tro*. Men bag denne konflikt er en kærlighedshistorie, eller i det mindste en historie om to personer med stærke følelser for hinanden. Det er blot i mindre grad følelserne som sådan, der beskrives, og i højere grad de indbyrdes forskelle, der altid hos Pollack resulterer i, at personerne ikke »får hinanden«. Det nærmeste er *Tootsie*, hvor hindringerne ryddes af vejen, men hvor slutningen alligevel kun åbner for muligheden, Dustin Hoffman og Jessica Lange ses ikke vandre afsted med hinanden i hånden. En klassisk happy end er ikke Pollacks kop te.

Det er to modstridende holdninger til tilværelsen, der gives liv i Pollacks hovedpersoner. Begge personer nuanceres, så vi får ligelig sympati og forståelse for dem. Og dermed for deres holdninger, som i forløbet krydser klinger i en diskussion, der detaljeret blotlægger forskellene. Der er ingen facitliste, den ene holdning er ikke rigtigere eller bedre end den anden. Skulle Denys have opgivet sit krav om uafhængigheden, skulle Karen have ladet sig nøje med, hvad hun kunne få fra Denys? To mennesker, der vil leve i et tæt forhold, er nødt til at bøje af overfor hinanden. Men: Du har ødelagt min glæde ved at være alene, siger Denys til Karen. Det er ikke alene svært at ændre sine vaner og sin personlighed – der er også en

grænse for hvor langt, man kan og vil gå, når man stadig skal være sig selv og ikke et spejlbillede af modpartens drømmeverden. Denys og Karen forelsker sig i hinanden for det, de er. Havde de været, som de »burde« være, ville gnisten sandsynligvis ikke have været der. Det er forskellene, der både motiverer kærligheden (eller venskabet) og stiller sig i vejen for den.

Det kender vi jo allesammen fra parforhold og venskaber, mere eller mindre i hvert fald. Oftest formentlig mindre ekstremt, kunsten består ikke i at efterligne det umiddelbart synlige, men i at gøre det bagved liggende synligt, og et middel kan være at drive en situation ud i ekstremerne. Ekstremerne gør samtidig modsætningerne sværere at forene, hvilket Pollack også gør til en tematisk pointe. Målet for et forhold behøver ikke at være »de levede lykkeligt til deres dages ende«. Et kort, intenst forhold har også sin berettigelse. Rodeostjernen og TV-journalisten i *Den lysende rytter* lever i hver sin verden, som aldrig kunne forenes. Hans nedtur skyldes hendes verden, hun lever af at udnytte sådan nogen som ham. Men de dage, de er sammen, alene og på flugt ude i naturen, finder de både kvaliteter hos hinanden og opdager nye sider af sig selv, der bringer dem begge videre som mennesker. Man bøjer sig, men i stedet for at gå på akkord er der sket en udvikling, det er gået fremad.

Den lysende rytter er ganske morsom, modsætningerne er drevet ud i parodien (ligesom i en tidlig Pollack-film, westernkomedien *Skalpejægerne* om venskabet mellem en »primitiv« hvid og en højtuddannet sort på slaveriets tid). Men samme idé er udnyttet langt bedre i *I god tro*, hvor personerne ikke er overladt til hinanden men indskrevet i en kompliceret historie, der vender og drejer de moralske problemer i forhold til konflikten mellem pressens og individets frihed. En lynende intelligent film, den fineste realisering af det, der er Pollacks gennemgående styrke. Nemlig den intelligente argumentation.

Hvorfor blev *Tootsie* årtiers bedste lystspil, hvorfor bragte den i sin moderne form minder om lystspilperler fra 30'rne og 40'rne? Netop fordi løjerne gnistrede af intelligens. *Tootsie* begrænsede sig ikke til at trække vod på sin fikse gimmick, at Dustin Hoffman optræder som kvinde overfor sin elskede Jessica Lange. Der er et dybere plan med en alvorlig konflikt. Som mand er Hoffmans figur nemlig selv akkurat så mandschauvinistisk og kynisk som de mænd, han i sin kvinderolle forarges over. Han behandler sin hidtidige kæreste (Teri Garr) mindst lige så groft som Langes kæreste behandler hende. Hvorvidt han kan ændre sig på grundlag af sine erfaringer som »kvinde« er filmens åbne spørgsmål til sidst.

Distancen

Pollack bruger ca. to år på at lave en film. For at kunne holde gejsten så lang tid må projektet indeholde en udfordring, som består i at undersøge, vende og dreje, de to uforenelige holdninger. Resultatet ligger i at forstå, hvorfor holdningerne ikke kan forenes, og filmene fremstiller argumentationen – for og imod begge sider af sagen. Hans film er den kølige iagttagers manipuleren med filosofiske, psykologiske og sociologiske brikker, der somme tider opnår poetisk liv – og så er det suverænt – men ofte bliver ved argumentationen. Han kan derfor karakteriseres som humanisten snarere end menneskeskildreren.

Et oplagt eksempel er *Bobby Deerfield*. En kærlighedsfilm om en racerkører, der er gået død indvendig, han lever kun for at udfordre døden på banen, og en kvinde, der er fuld af liv og lever hver dag ud, som var det hendes sidste. Blodig ironi, det kan meget vel være hendes sidste, for racerkøreren finder ud af, at hun er ved at dø af en uhelbredelig sygdom. Lyder det som *Love Story*? Det er det ikke, to film kan næsten ikke være mere forskellige. *Bobby Deerfield* er knastør, dens følelsesudladninger svarer ganske til de lange indstillinger af Al Pacino, der kikker tomt og udtryksløst frem for sig. Det lyder kedeligt, men er det ikke. Filmen er en særdeles interessant diskussion af kærlighed og livsindhold, og ikke mindre interessant ved at diskussionen føres i billederne, der virkelig skal fortolkes, mens informationerne i dialog og handling er begrænset til det nødtørftige, der siges ikke meget og der sker endnu mindre. Det er endda ikke døden, der hindrer parrets fremtidige lykke, det ville have været for (melo-)dramatisk, næh, begges livsformer er nemlig beskrevet som meningsløse, så de kan ikke engang udgøre et håb for hinanden.

Karakteristisk er det, at den eneste af Pollacks film, der udelukker næsten al baggrundsinformation om personerne (vi får ikke engang at vide *hvilken* sygdom, der tager livet af Marthe Keller) for at koncentrere sig om kærligheden, er en rent filosofisk diskussion. Begavet og flot, men mere interessant end vellykket som film.

Noget lignende kan siges om adskillige af Pollacks foregående film. Intelligent og sympatisk indhold, spændende eksperimenter i formen, men med tendens til tørke. *Manden, der ikke kunne dø* har Robert Redford for længe alene i ødemarken. *Jamen, man skyder da heste?* bruger Depressionens marathondansekonkurrencer som flot billede på livets trædemølle. *Den enøjede falk* bruger absurde og fascinerende filmeffekter til at illustrere krigens absurditet. *Stemmen i telefonen* bruger telefonen (døende selvmorderske ringer til Falck) som tråden mellem liv og død, som der siges en del om. Så er der *Yakuza*, som jeg er lidt i tvivl om. Enten er den plat eller også er den meget dyb i sin skildring af forskelle og ligheder i amerikanske og japanske æresbegreber, som de udfolder sig, da en amerikaner og en japaner går i krig mod noget japansk mafia. Manuskriptet er Paul Schraders, og det er hans *Mishima*, der får mig til at se ting i *Yakuza* som jeg ikke havde set før. Men tør, det synes jeg nu stadig den er.

Poesien

Det tørre, noget konstruerede præger en god del af Pollacks film, hvor han forekommer nærmest menneskesky, eller i hvert fald meget blufærdig. Erotiske scener er der f.eks. ikke mange af, og de er i reglen enten pinlige (som i *Tre døgn for Condor*) eller klares hurtigt med nedtoning. Eller pigens hår kommer af i totter (i *Bobby Deerfield*), temmelig uhyggeligt og ganske uerotisk. Med enkelte undtagelser rører Pollack ikke ved sine personer og lader sig ikke røre af dem. Når de alligevel stort set fungerer, så er det i kraft af alle de topstjerner, der pryder hans film, med Robert Redford som den mest benyttede, ialt i seks film.

Redfords talent rækker ikke til de store ture, men hans afslappede selvfølgelighed, hans »star quality«, kan bære den på en gang selvsikre og sårbare figur igennem, selv hvor manuskriptet ikke er til megen hjælp. Han dramatiserer ikke i særlig grad, han forenkler og gør figuren stærk og direkte i sin enkelhed. Som positiv mandsfigur – stærk

Side 12-13 (fra venstre), Robert Redford i Mit Afrika; Marthe Keller og Al Pacino i Bobby Deerfield; Babra Streisand og Redford i Vore bedste år; Dabney Coleman i Tootsie – med øjenkontakt til s. 13 og Dustin Hoffman; øverst Natalie Wood og Redford i Hvermands pige; side 14 Sydney Pollack; Judith Thurman; Meryl Streep og Redford holder pause under optagelserne til Mit Afrika; Streep i Mit Afrika; side 32, I god tro.

med bløde følelser – er han Henry Fondas afløser, Fonda, som man heller ikke skulle tro kunne spille skurk, før han på sine gamle dage fik lov at spille imod sit image (f.eks. i *Slangen*, 1970). For Pollack har Redfords charme og varme – som er ældet med karakter i *Mit Afrika* – været den perfekte modvægt til den kølighed og distance, som er udgangspunktet for alle hans film.

Det er Redford, der gør den ellers tørvede thriller *Tre døgn for Condor* underholdende (han spiller en bogorm, der kommer op mod CIA) og den ellers skematiske *Den lysende rytter* vedkommende. Og det er i film med Redford, at Pollack får tilføjet dramaet og personerne den menneskevarme, som jeg savner i hans øvrige film (bortset fra *I god tro*). *Hvermands pige*, hvor den erotiske spænding og den sociale modsætning mellem stationsbyens skønhed (Natalie Wood) og banefunktionæren med fyresedlerne (Redford) vokser i takt med konflikterne i byen. *Vore bedste år*, hvor forholdet mellem den apolitiske kunstner (Redford) og kommunistpigen (Barbra Streisand), der sætter politik over visioner, væves ind i skildringen af USAs udvikling fra neutralitet til 2. verdenskrig til den kolde krig og kommunistjagten i Hollywood. Og nu senest *Mit Afrika*. Alle tre melodramaer i ordets bedste betydning, hvor følelserne både føles og forstås, hvor de små antydninger af holdninger og holdningsændringer ikke bare er brikker i en argumentation men også udtryk for stadier i den udvikling, som personerne gennemløber. Ingen af os er afsluttede, afrundede mennesker med totalt overblik over tilværelsen, vi er i stadig udvikling, hvor vi træffer masser af små valg, der former og ændrer tilværelsen og personligheden. De sidstnævnte film (inkl. *I god tro*) er fyldt med sådanne små iagttagelser, der giver Pollacks gennemgående, begavede tilværelsesdiskussion liv og poesi. Det er film, hvor humanisten og menneskeskildreren går hånd i hånd.

Sydney Pollack (f. 1934)

Gik på teaterskole fra 1952, underviste 1954-60, hvor han også arbejdede som skuespiller på teater og TV, bl.a. i Hemingway-televiseringer instrueret af John Frankenheimer, der bragte ham med over i filmarbejde som assistent på *Det gælder min søn* (61). 1960-65 instruerede han over 80 episoder til forskellige TV-serier, bl.a. *The Defenders* (Preston & søn), *Ben Casey* og *Naked City*. Han medvirkede som skuespiller i én film, *Bag fjendens linier* (War Hunt, 1961), der også var Robert Redfords debutfilm.

Filmografi:

1965: The Slender Thread/Stemmen i telefonen
1966: This Property is Condemned/Hvermands pige
1968: The Scalphunters/Skalpejægerne
1969: Castle Keep/Den enøjede falk
1969: They Shoot Horses, Don't They?/Jamen, man skyder da heste?
1972: Jeremiah Johnson/Manden, der ikke kunne dø
1973: The Way We Were/Vore bedste år
1974: The Yakuza/Yakuza – den hemmelige liga (USA/Japan)
1975: Three Days of the Condor/Tre døgn for Condor
1977: Bobby Deerfield/Bobby Deerfield
1979: The Electric Horseman/Den lysende rytter
1981: Absence of Malice/I god tro
1983: Tootsie/Tootsie
1985: Out of Africa/Mit Afrika

Vi mødtes på d'Angleterre

»Jeg gør hvad Karen Blixen ville have gjort: fortæller en historie.« Sydney Pollack har tålmodigt besvaret spørgsmål om filmens og virkelighedens personer, som danskerne ikke uventet lægger billet ind på. Ligesom alle gerne vil lægge billet ind på Robert Redford, fortæller Judith Thurman, han er sådan en, alle gerne vil være sammen med (f.eks. det engelske tronfølgerpar under USA-besøget, for nu at nævne nogle helt tilfældige). Hun har fungeret som konsulent på filmen (og blev flot crediteret som producer-assistent), og hun mener, at filmens persontegning dækker virkeligheden godt. Redford er naturligvis det springende punkt, men ifølge Thurman er han og Finch-Hatton fælles om populariteten, som de viger tilbage for, og en vis tørhed og ensomhed bag charmen. De er selvtilstrækkelige – og aristokratiske, tilføjer Pollack, som kalder Redford for USAs mest aristokratiske skuespiller. Redford er også kassestjerne; men han fik rollen fordi han er god (Pollack er lidt overrasket over, at man kan spørge om sådan noget). Hvis Redford skulle have sikret successen, skulle hans rolle have været udvidet. Og Meryl Streep er nok en stor stjerne, men ikke økonomisk, hendes film plejer ikke at give kasse.

Pollack er den lidt gammeldags type, der jovialt undgår at besvare nærgående spørgsmål. »Det har jeg ikke tænkt på, men du har helt givet ret.« Thurman er indbegrebet af jødisk newyorker intelligensia. Hun venter høfligt til man har vrøvlet færdig og returnerer så spørgsmålet med en præcisering. Nåh ja, det var det jeg mente.

Inspireret af Bo Hakon Jørgensens anmeldelse spurgte jeg om, hvad der motiverer kærligheden i filmen. Det skulle jeg ikke have gjort. Pollack fik et fjernt udtryk i øjnene. Thurman trak på skuldrene, hvorfor forelsker folk sig? Det kunne jeg ikke svare på, og med tingene således sat på plads kom forklaringen. Blixen og Finch-Hatton var de eneste rigtig spændende (og smukke) mennesker på det sted, han troede i modsætning til hendes familie på, at hun kunne klare sig selv, og var fascineret af hendes selvstændighed, kærligheden var næsten uundgåelig. Det samme i filmen.

KS

Tryk legenden

Paul Schraders film om den japanske forfatter Mishima

af Ib Monty

Det er Mishimas egen myte om sig selv, som Paul Schrader tager for pålydende i sin dybt fascinerende film. Denne myte fik sin grandiose afslutning den 25. november 1970, da den 45-årige forfatter i spidsen for sin private garde indtog en generals kontor i Tokyo. Efter en flammende tale til generalens soldater, som opfordredes til oprør, begik Mishima harakiri for øjnene af den chokerede general. Skildringen af denne sidste dag i den verdensberømte forfatters liv er den drama-dokumentariske ramme i *Mishima*, som ikke er nogen traditionel biografisk film.

Virkelighedens Yukio Mishima (pseudonym for Hiraoka Kimitake) var en bemærkelsesværdig, sammensat, problematisk og kontroversiel personlighed, eller rettere to personligheder, som kunne være vanskelige at holde ude fra hinanden. Som forfatter var han rasende flittig med en produktion på over 100 bind romaner, skuespil og essays, og i den egenskab høstede han den højeste anerkendelse. Ikke blot i Japan var hans ry stort. Mishima blev også i den vestlige verden efterkrigstidens mest kendte og læste japanske forfatter, og selv til dansk oversattes fem bøger af ham, bl.a. *Sømanden, der pådrog sig havets vrede*, som Lewis John Carlino i 1976 lavede en jammerlig engelsk film ud af.

Mishimas romaner handlede ofte om unge japanere, som ikke kunne finde sig til rette i efterkrigstiden. Han holdt dommedag over sin samtids blødsødenhed og eftergivenhed og fremhævede i stigende grad traditionelle japanske samurai-idealer. Han var stærkt optaget af det psykopatiske, hvilket førte ham ud i en dekadent nihilisme. Han beundredes ofte mest for sin teknik og sine stilistiske evner, og i sin glimrende »Who's Who in Twentieth Century Literature« karakteriserer Martin Seymour-Smith ham således: »He was, for all his gifts and his occasionally expressed sense of beauty, no more than a nasty little boy.« Mishima var kraftigt inspireret af den europæiske litteratur fra det 19. og det 20. århundrede og havde en ambition om at slå bro mellem japansk og vestlig kultur, samtidig med at han var ultra-nationalist og ville genindsætte kejseren i rollen som Gud. Vestens anerkendelse af ham smigrede ham da også. Men hans ry som forfatter er allerede falmet, og i Japan er interessen for ham ikke stor.

Dette hænger naturligvis også sammen med, at japanerne meget nødig vil have, at Mishima skal opfattes som særlig repræsentativ for Japan. De opfatter ham tværtimod som en meget atypisk japansk kunstner, som ville projicere sin egen egocentricitet og drømme om en renæssance for gamle japanske dyder op til noget alment japansk. Og dette hænger igen naturligvis først og fremmest sammen med opfattelsen af ham som offentlig personlighed. Og da det er den myte, som Mishima byggede op om sig selv, som har interesseret Schrader, er denne myte da heller ikke uvæsentlig som baggrund for filmen.

Som offentlig person var Mishima i sin samtid en publicity-sørgende mytoman og poseur og en teatralsk ekshibitionist. Der er således utallige billeder af ham, hvor han figurerer i de mest krukkede arrangementer, ofte i dødsscener. Han placerede sig selv som en aristokrat i en vulgær tid, men han blev mere og mere betragtet som en ulidelig snob og narcissist og med sin dyrkelse af en antikveret nationalisme som en ankronisme. Det blev sværere og sværere for ham at blive taget alvorligt, og selvmordet var derfor for ham – som i øvrigt for mange japanske forfattere – en naturlig afslutning. Men også sit selvmord iscenesatte han for at forbavse sine landsmænd. For den samurai, han følte sig som, var det traditionelle seppuku den logiske udgang på hans liv, og Marguerite Yourcenar har da også i sin beundrende Mishima-biografi kaldt det hans »chef d'oeuvre«. Og det er dette mesterværk, Schrader tager udgangspunkt fra i sin film. At andre har ment, at det var sex, som drev Mishima i den død, som han delte med sin elsker, ser Schrader bort fra. Og det skyldes ikke blot, at Mishimas enke forbød Schrader at komme ind på Mishimas homoseksualitet. Sådanne antydninger passer ikke ind i det hero-portræt af Mishima, som filmen tegner.

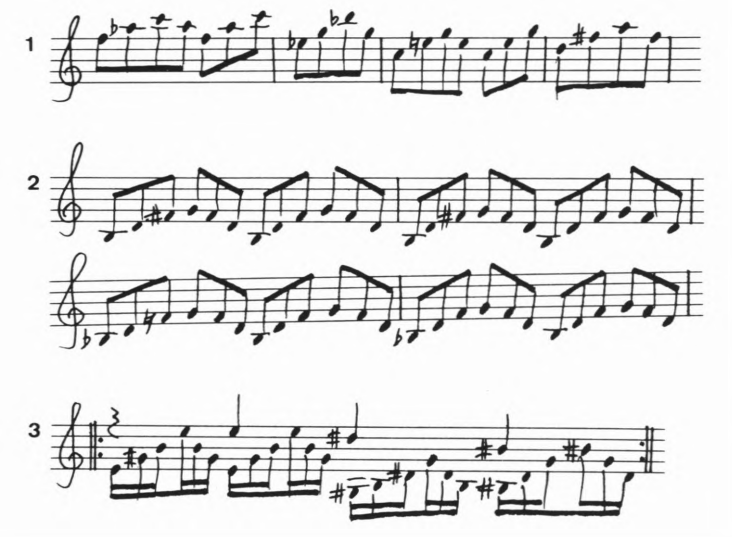
At Mishima ret beset ikke repræsenterede andre end sig selv har ikke anfægtet den calvinistisk opdragne Schrader, der opfatter og skildrer Mishima som indbegrebet af Kunstneren, i en sækulariseret og af-idealiseret tid. *Mishima* er da en myte om Kunstneren, og Schrader har brugt sin titelperson som eksponent for temaet om kunstens indflydelse eller rettere mangel på indflydelse. Dybt frustreret over ikke at kunne ændre verden med pennen, greb Mishima til sværdet. Således opfatter Schrader Mishima, og ser bort fra, at han kunne have haft andre bevæggrunde til sin handling.

Som indskud i beretningen om Mishimas sidste dag gives der i sort/hvide tilbageblik glimt fra Mishimas barndom og ungdom. Og Schrader har endvidere illustreret Mishimas liv og personlighed i dramatiserede og stiliserede afsnit fra tre af Mishimas romaner, som i fiktionaliseret form oplyser om forfatterens udvikling og hans erfaringer. Derimod ses Mishima i meget ringe grad i forhold til sin samtid, og det vil være forkert at betragte Schraders film som et værk om den bestemte forfatter ved navn Yukio Mishima. Schrader har så at sige »trykt legenden« for at rejse et monument over kunstneren som en mytisk og tragisk personlighed i en prosaisk tid. Kunstneren, der i vor tid har mistet enhver mulighed for at påvirke og ændre sin omverden, og som derfor må gøre sin egen død til en handling.

Mishimas tema er udtrykt i dens komposition. Filmen falder i fire kapitler: 1. Skønhed, 2. Kunst, 3. Handling, 4. Harmoni mellem pen og sværd. I en kort anmeldelse kan man ikke yde Schraders komplekse film retfærdighed. Men man kan udtrykke sin beundring for den »japanskhed«, det er lykkedes at give den visuelle udformning. Og støttet af Philip Glass' suggestive og markante musik har *Mishima* fået en intensitet, som gør, at man følger den med skærpet opmærksomhed.

Ib Monty (f. 1930), direktør for Det danske Filmmuseum, filmanmelder ved Jyllands-Posten siden 1958, medredaktør af Košmorama 1960-69.

Glasperlespil



En introduktion til komponisten Philip Glass
af Peter Schepelern

I am not a film composer, I don't know really anything about it, but I know a lot about images and music and time and how they go together.

Sådan siger komponisten Philip Glass, der har komponeret musikken til *Mishima* og skabt et af de mest suggestive og originale stykker filmmusik, som da også blev belønnet på sidste års Cannes festival. Han står som øjeblikkets mest prægnante – og mest succesrige – skikkelse i amerikansk kunstmusik, ikke mindst fordi han har forstået at forene elementer fra såvel den eksklusive avantgarde som den populære massekultur.

Glass, der er født 31.1.1937 og opvokset i Baltimore, har gennemgået en traditionel musikalsk uddannelse på University of Chicago (hvor han også studerede filosofi og matematik), Juilliard School i New York, hos Darius Milhaud i Aspen, Colorado, og hos Nadia Boulanger i Paris. Det var også her i Paris, han i 1966, på et tidspunkt hvor han følte sig i en musikalsk blindgyde, traf Ravi Shankar og ved mødet med den indiske musik fandt helt nye musikalske dimensioner, der kom til at præge ham varigt. Han rejste i Afrika og Indien og begyndte, hjemkommen til New York, at komponere i en ny stil. 1968 dannede han sit eget ensemble – keyboards (hvor han selv spiller el-orgel), blæsere, strygere undertiden suppleret med sangstemmer – da han ikke kunne få andre til at spille sin musik. Gennembruddet kom i 1976 med operaen »Einstein on the Beach«, lavet i samarbejde med teatermanden Robert Wilson, først opført i Avignon og andre steder i Europa, derefter ved to legendariske særarrangementer på Metropolitan Operaen: Værket, der viser tre store visioner af et tog, en retssag og et rumskib, ledsaget af den violinspillende Einstein, spiller i seks timer uden pause og blev modtaget som lidt af en åbenbaring. Det er blevet efterfulgt af en række andre opera-agtige sceneværker: »Satyagraha« (1980) fortæller om Ghandis brug af civil lydighedsnægtelse i kampen mod racismen i Sydafrika med Tolstoj, Tagore og Martin Luther King som tavse vidner, »Echnaton« (eller: »Akhnaten«, 1984) om den ægyptiske farao Amenophis IV som afskaffede præstevældet og gjorde monoteismen til statsreligion, »CIVIL WarS« (1984) en fantasiopera hvor Abraham Lincoln, Garibaldi, Moder Jord, hopi-indianere, rummænd og personer fra den græske mytologi maner jorden til fred, »A Madrigal Opera« (1985) om en mands sære motel-besøg med en blondine og senest eventyroperaen »The Juniper Tree« (1985), komponeret i samarbejde med Robert Moran, baseret på Grimms eventyr om den onde stedmor der slagter drengen og serverer ham stuvet for den intetanende far. Hans kommende værker er »The Making Of Representative For Planet 8«, en opera baseret på Doris Lessings science fiction-værk, og en musikdramatisk forestilling produceret af Harold Prince efter André Malraux' kina-roman »Man's Fate«.

Glass er repræsentant for minimalismen, en retning som i amerikansk kultur har præget både billedkunst, litteratur og musik siden 60erne. Det er en æstetisk strømning, der reagerede mod det akademisk fortænkte ved efterkrigsmodernismen. Kunsten skal reduceres til det essentielle, indskrænke sig til nogle få elementer og i selve denne begrænsning og nøgenhed finde prægnans og

profil. Billedkunstnere som Donald Judd, Sol Lewitt og Carl André dyrkede, med forbindelser tilbage til Mondrian og Malevic, en sådan skrabet kunst, hvor den rene tingslighed og monoton gentagelse er princippet: Otte store stålkasser på række, 28 opstablede bjælker, 46 variationer over tre slags terninger, 10.000 streger på en hvid mur er nogle af de symptomatiske værker, der ofte, som yderligere understregning af deres brud med kunstnerisk »betydning«, har titlen »Untitled«. I litteraturen opløses på lignende måde fortællekonventionerne om sammenhæng og fikserede personer til en prosa, der mest ytrer sig i stikord, lakoniske replikker, gentagelser, pauser og udeladelser. Eksperimentatorer som Donald Barthelme og Rudolph Wurlitzer fandt inspiration i Samuel Becketts asketiske romaner fra 50erne til en sådan begrænsningens kunst, som bliver dyrket med større gennemslagskraft hos forfattere som Jerzy Kosinski (»Steps«), Elizabeth Hardwick (»Sleepless Nights«) og Joan Didion (»Play It As It Lays« og »Democracy«).

I musikken får minimalismen impulser fra fluxuskunstneren John Cage, der i 50erne kasserede alle den vestlige musiks konventioner og i stedet pegede på Østen som inspirationskilde. Minimalisterne vendte sig dog fra Cage-skolens tilfældighedsprincipper, men også fra den ørkesløse intellektualisme i den serielle, atonale musik, der med Darmstadt som centrum dominerer europæisk avantgarde under stor akademisk, men så godt som ingen publikumsmæssig opmærksomhed. Glass søger som de jævnaldrende kolleger Steve Reich, Terry Riley og La Monte Young forbilleder i musik fra Indien, Bali og Afrika, men hvor Reich og Riley får lov at udfolde sig for et yderst eksklusivt forum, har Philip Glass, ene blandt nutidens avantgarde-komponister, formået at nå ud til et stort publikum. Endnu efter gennembruddet med »Einstein« kørte Glass taxa i New York og optrådte med sit ensemble på lofter rundt omkring i SoHo på det sydlige Manhattan, hvor kunstnerkolonien holder til. Men instrumentalsuiten »Glassworks« markerede et kommercielt gennembrud og et overraskende møde mellem avantgarde og massekultur: Albummet blev solgt i over 100.000 eksemplarer og kan typisk nok findes både i afdelinger for rock og for klassisk musik i de amerikanske pladeforretninger. Glass har nu som den første komponist siden Stravinsky og Aaron Copland tegnet en livstidskontrakt med pladeselskabet CBS, og han er den eneste moderne komponist, der kan fylde de store amerikanske koncertsale.

Men når man lytter til hans musik og især til den udvikling, der er sket fra de første betydelige værker i slutningen af 60erne – ensemblestykket »Music in Fifths« og violinkompositionen »Strung Out« – frem til de populære værker fra 80erne, er hans succes ikke svær at forstå. Den tidlige Glass skriver – som minimalist-kollegerne – påtrængende enerverende musik: Riley holder fast på den samme firetones frase i sine »Keyboard Studies«; Reich baserer sine »Four Organs« på én akkord; og Glass holder med tænderskærende uophørlighed sin musikalske evighedsmaskine kørende, den samme korte frase gentaget snesevis af gange i en kvær-

Den 46-årige Ken Ogata, som vi herhjemme har set i Shohei Imamuras »Balladen om Narayama«, har om sin rolle som Mishima sagt: »Jeg fandt det meget vanskeligt at finde ud af, hvilke af de mange roller, som Mishima spillede i sit liv, der bedst forklarede hvem han var . . . jeg tvivler om, at nogen kan forklare hvem Mishima i virkeligheden var, men hans talent, energi, intensitet og sammensathed gør det virkelig værd at portrættere ham på lærredet«.

I filmens første kapital »Beauty« finder man dramatiserede uddrag af Mishimas roman »Det gyldne tempel«, der handler om en præste-elev, som oplever en besættelse af det gyldne tempel og brænder det af. Eike Ishioka, som har været scenograf på de dramatiserede afsnit fra Mishimas værker i filmen, er en af de førende grafiske designere i Japan. »Dekorationerne skulle være meget enkle og dog følelsesmæssigt dybe for at symbolisere meningen i hver sekvens«, har Ishioka sagt, og sin dekoration til »Det gyldne tempel«, som måske er filmens smukkeste, har hun beskrevet som »let og dog elegant«.

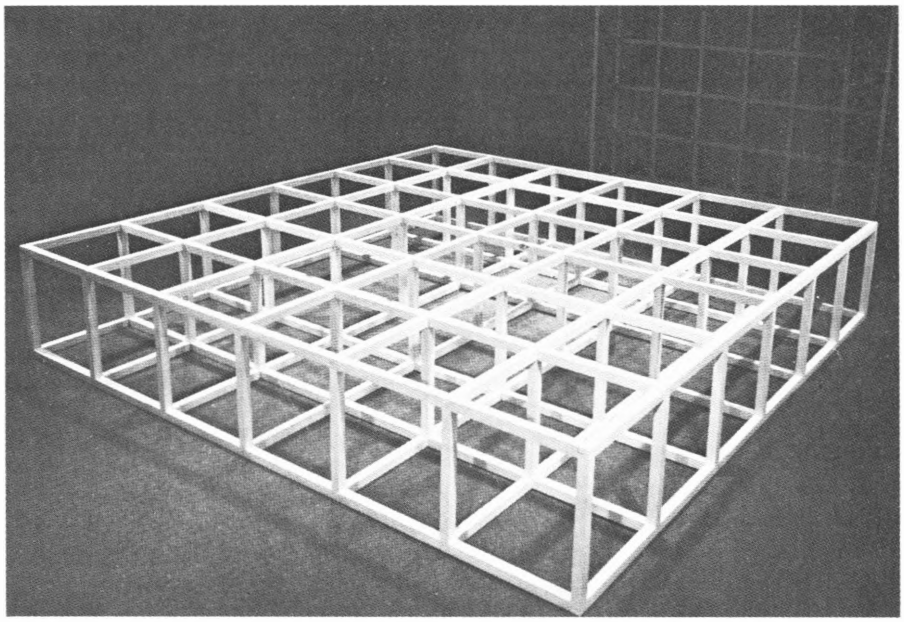
Mishima

Mishima: A Life in Four Chapters. USA/Japan 1985. Distr: Columbia/EMI/Warner. P-selskab: Zoetrope (USA)/Lucasfilm (USA)/Filmlink (Japan). Ex-P: George Lucas, Francis Coppola. P: Mata Yamato, Tom Luddy.
Instr: Paul Schrader. Manus: Paul & Leonard Schrader, Chieko Schrader (japansk). Sekvenser efter Yukio Mishimas bøger »Kinkakugji« (Den gyldne pavillons tempel), »Kyoko No Ie« (Kyokos hus), »Honba« (Løbske heste). F: John Bailey (farve og sort-hvid). Klip: Michael Chandler, Tomoyo Oshima. Musik: Philip Glass. P-design: Eiko Ishioka. Kostumer: Etsuko Yagyu. Optaget med japansk tale og amerikansk fortæller (Roy Scheider).
Medv: *25. november 1970*: Ken Ogata (Yukio Mishima), Masayuki Shionoya (Morita), Junkichi Orimoto (General Mishata). *Flashbacks:* Naoko Otani (Mor), Go Riju (Mishima, 18-19 år), Masato Aizawa (Mishima, 9-14 år), Yuki Nagahara (Mishima, 5 år). *Den gyldne pavillons tempel*: Yasosuke Bando (Mizoguchi), Hisako Manda (Mariko). *Kyokos hus*: Kenji Sawada (Osamu), Sachiko Hidari (Osamus mor), Reisen Lee (Kiyomi). *Løbske heste*: Toshiyuki Nagashima (Isao), Hiroshi Katsuno (Løjtnant Hori), Naoya Makoto (Kendo-instruktør), Hiroki Ida (Izutsu).
Længde: 120 min. Udl: Warner-Metronome.

Mishima ville gerne gøre sit eget liv til et kunstværk, og foruden som forfatter optrådte han som filmstjerne, filminstruktør, body builder og general for sin egen private hær. Han elskede også at optræde som fotomodel i bizarre situationer. Paul Schrader har sagt om ham: »Han var den slags person jeg ville have opfundet, hvis han ikke havde eksisteret«. *IM*

nende moto perpetuo. Men med de store sceneværker og »Glassworks« finder han frem til en enkelhed i udtrykket, der samtidig er klangskøn og melodiøs. Den publikumsfjendtlige atonalitet og intellektualisme hos Boulez, Stockhausen, Ligeti og Nono har fået et bevidst modspil i Glass' klangskønne simplicitet, der markerer den klassiske harmoniks genkomst i moderne musik. Trods al minimalismens oprindelige askese, har der hos Glass udviklet sig en besværgende emotionel ny-romantik. Det er nok uendelige raga'er og østerlandsk meditation, men det er også C-dur og wienerklassiske arpeggio'er. Hvor gentagelsesteknikken virkede som lidt af en prøvelse i de tidlige værker, fremtræder den nu som et fascinerende ritual, klassisk harmonik præsenteret af orientens glasperlespil som i en art kontemplativ trance. De tonale treklange vender tilbage sublimerede til zenbuddhistiske zoner af sitrende transcendentale stilstande, der umærkeligt forskyder sig som i et musikalsk skylandskab. Glass er blevet en monotoniens mester, der ved alt om zen og kunsten at vedligeholde et elorgel. Men hans musik kritiseres dog også som avantgarde muzak for fashionable kunstgallerier, intellektuel pop der kun kræver tro: Hvis man tror, bliver man velsignet – hvis man ikke tror, falder man i søvn.

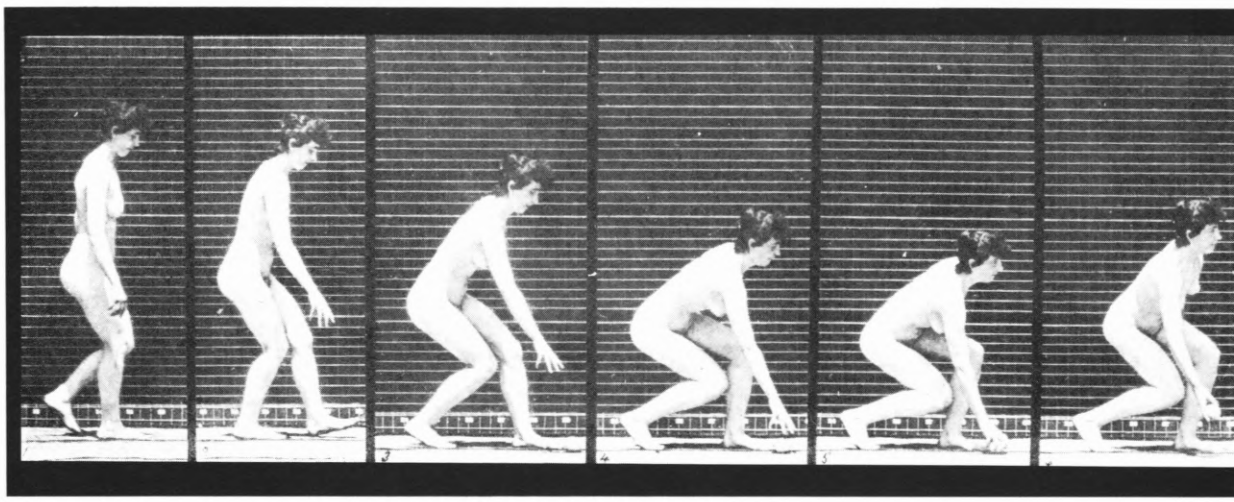
Minimalismen har generelt ikke haft store chancer i filmmediet, hvor den fremherskende kommercialisme ikke har set større muligheder i det magre udtryk – typisk nok kommer eksperimenterne fra filmende billedkunstnere som Richard Serra, Dennis Oppenheim og især Andy Warhol, hvis underground klassikere *Sleep* og *Empire* turde være det minimaleste filmiske udtryk: Den sovende mand og det høje hus betragtet i timevis. For nylig kom Jim Jarmusch' *Stranger Than Paradise* som det første overbevisende bud på en minimalistisk spillefilm, der da også siden har fået kult-status: en nøgen historie om tre personer, isoleret i asketiske billeder. Glass var assistent for Ravi Shankar, da denne i 1966 skrev musikken til Conrad Rooks' *Chappaqua*, en noget udflippet film



om hippiernes dragning mod heroin og indisk mystik. Til Francois de Menils dokumentarfilm *Mark di Suvero, Sculptor* om den amerikanske billedhugger komponerede han en musik, der blev udsendt som »North Star«. Til balletten »The Photographer« fandt han inspiration hos filmpioneren Eadweard Muybridge, hvis forsøg for 100 år siden på at fastholde menneskers og dyrs bevægelser gennem et system af fotoapparater gav resultater, der med deres varierede gentagelser er visuelle pendanter til musikkens gentagelsesmønstre. Det var dog først med *Koyaanisqatsi* (1983) han blev involveret i et filmprojekt, der passede til hans musikalske form: Godfrey Reggios kulturpessimistiske filmdigt om, hvad hopi-indianerne kalder en verden i ubalance, den fortravlede civilisations forgængelighed kontra naturens kosmiske evighed, fungerede ikke mindst i kraft af Glass' kongeniale partitur, som var en musikalsk verden i perfekt balance.

Mishima er oplagt et projekt, der må appellere til Glass. Mishima var som kunstner og person splittet mellem loyaliteten over for de arkaiske japanske idealer og fascinationen af den europæiske modernisme. Den totale kontrol der skaber tilværelsen om til et æstetisk struktureret system af dekorative ritualer er essentiel i klassisk japansk kultur, hvor klædedragt, boligindretning, havekunst og omgangsformer fra tedrikning til krig er underkastet ceremonielle former, der svarer til minimalismens udtryks-askese. Endog i selvmordets desperation gælder det – som harakiri-institutionen dikterer – om at holde på formerne, overholde ritualets spilleregler. Glass' musik fremhæver strukturen i Mishimas liv og død, markerer sammenhængen og gentagelsesmønstret i hans skæbne: Hovedtemaet, der første gang præsenteres i forbindelse med titel-teksten og kommer igen som et kultisk omkvæd i slutningen på hver af de fire kapitler, filmen er opdelt i, markerer på en gang en østlig transcendentalisme og en europæisk klassik.

Jeg skrev musikken, mens de optog filmen, fortæller Glass. Jeg tog til Japan og til-



bage igen til New York. Da de var færdige i Japan, var jeg færdig med partituret. Jeg lavede et arbejdsbånd, og Paul Schrader klippede ud fra båndet. Når der var for lidt musik, lod han det køre i sløjfe, når der var for meget, skar han det væk. Så gav han mig båndet tilbage og sagde: Sådan skal musikken passe nu!

Mishima er en film om at følge ritualet til døden, selvmordet som kunstnerens ultimative happening, udtrykkets definitive reduktion. Schrader, der altid har været optaget af det transcendentale, udtrykker med musikkens hjælp det maksimale gennem det minimale.

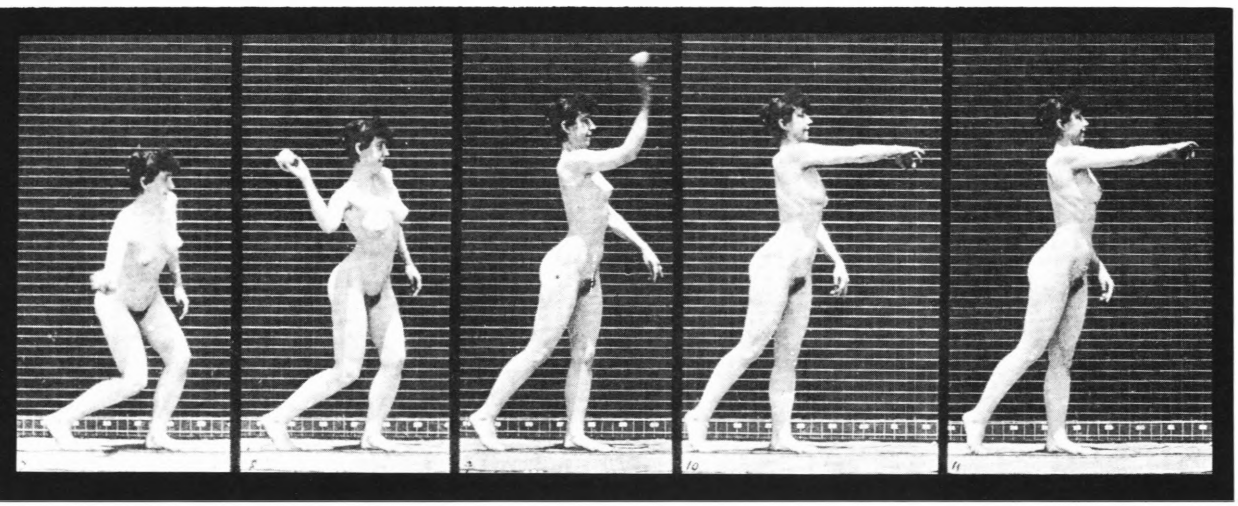
Selektiv værkfortegnelse:

Music in 12 parts. Plade: (Del 1 og 2) – Virgin.
Dance. Ballet. Plade: (1 og 3) – Tomato TOM-8029
Strung Out (for forstærket soloviolin), 1967. Plade: 1976 – CP 2/6.
Music in similar motion (for el-orgler, sopran-saxofoner, fløjte), 1969. Plade: 1973 – Chatham LP 1003.
Music in Fifths (for el-orgel og sopran-saxofoner), 1969. Plade: 1973 – Chatham LP 1003.
Music With Changing Parts. Plade: Chatham LP-1001/1002.
Dressed Like An Egg (for keyboards, tenor og sopran), ca. 1975. Plade: (Del 4,5,6) 1981 – maxi single SH 001A.
Mad Rush (for keyboards), ca. 1975. Plade: 1981 – maxi single SH 001A.
North Star. Filmmusik til filmen Mark Di Suvero, Sculptor, 1977. Plade: 1977 – Virgin VI-2085.
Einstein on the Beach. Opera i fire akter, tekst af komponisten; opsætning: Robert Wilson. Avignon, Venezia, Paris 1976, New York 1976; Brooklyn 1984. Plade: 1981 – TOM-4-2901.
Modern Love Waltz (for klaver). 1977. Plade: 1981 – Elektra D-79011.
Satyagraha. Opera i tre akter, tekst af komponisten og Constance De Jong efter Bhagavad-Gita. Rotterdam 1980, Lewison, N.Y.1981, Brooklyn 1981, Stuttgart 1982. Plade: 1985 – CBS, I3M 39672.
Glassworks. Suite: Opening, Floe, Islands, Rubric, Facades, Closing. 1982. Plade: 1982 – CBS 37265.
The Photographer. Ballet. Koreografi og opsætning af Paul Wilson. Amsterdam 1982, Brooklyn 1983. Plade 1983 – CBS.
Koyaanisqatsi. Filmmusik, 1983. Plade: 1983 – Island ISTA 4.
CIVIL WarS. Opera (der indgår i totalteatersuite af Robert Wilson). Rom 1984 (andre dele opført i Köln, Rotterdam, Marseilles, Tokyo; planlagt samlet opførelse ved Los Angeles olympiaden ikke realiseret), New York.
Echnaton (eller: Akhnaten). Opera, tekst af komponisten og Shalom Goldman, Robert Israel og Richard Riddell. Stuttgart 1984, Houston/New York, London 1985.
The Olympian – Lighting of the Torch. Musik til olympiaden, Los Angeles 1984. Plade: 1984 – CBS 26048.
Mishima. Filmmusik. 1985. Plade – Elektra 979 113-1.
A Madrigal Opera. 1981, tekst af Len Jenkins 1985. Los Angeles 1985.
The Juniper Tree. Opera (i samarbejde med Robert Moran) med tekst af Arthur Yorinks efter brødrene Grimm. Cambridge, Massachusetts 1985.

Illustrationer:

Noderne s. 16 viser de musikalske gentagelsesmønstre: (1) de skæve fraser i »Einstein on the Beach«, (2) de klassiske arpeggioer i »Glassworks«, og (3) de tre gennemgående akkorder i »Mishima«.

Visuelle gentagelsesmønstre:
Chuck Close, »Phil/Fingerprint II«. 1978 (portræt af Philip Glass), s. 16 nederst.
Minimalistisk skulptur af Sol Lewitt, »Modular Structure«, 1966, s. 18 øverst.
Eadweard Muybridge, »Woman Picking Up and Throwing Baseball«, 1884-85, i udsnit, s. 18-19 nederst; disse studier af »The Human Figure in Motion« udført med 24 kameraer danner grundlag for Glass-balletten »The Photographer«.
Til venstre:
Den violinspillende Einstein (Tison Street) fra 1984-opsætningen af Einstein on the Beach på The Brooklyn Academy Of Music, der er et af centrene for amerikansk avantgarde-musik. Forestillingen danner grundlag for Mark Oberhaus' 60 minutters dokumentarfilm, Einstein on the Beach: The Changing Image of Opera (1985), hvor Robert Wilson fortæller om, hvordan han fik inspiration til værket fra en retarderet 13-års dreng, Michael. Historien herom, som Wilson fortæller den, er i sig selv en miniaturemodel på det store minimalistiske værk: I asked him: Mike, who's Einstein? And he said: I don't know. And I said: Mike, who's Einstein? And he said: I don't know. And I said: Mike, who's Einstein? And he said: I don't know. And I said: Mike, who's Einstein? And he said: I don't know. And I said: Mike, who's Einstein? And he said: Let me think!



De red den vej –

af Øystein Hjort

Den amerikanske western har haft det skidt i flere år. Enkelte sager i småtingsafdelingen og den lange, tunge gang frem til fiaskoen *Heaven's Gate* kan have skræmt producenterne væk; men man kunne også få det indtryk, at genren var udtømt, eller i det mindste at dens grundlæggende mytologi og indhold var kommet ud af trit med tidens dominerende fantasier og traumer. Det sidste lyder ikke sandsynligt. Tiden forlanger klar tale og ingen tøven før handling. Vi er i Reagan-æraen og har ikke brug for klynkeri.

Selvtægten legitimeres på film – og selv dér, hvor der lægges ironisk distance til *Rambo* anes under ironien en vis ambivalens (se f.eks. Newsweek's cover story: »Rocky's America. What the Movies Say About the U.S. Mood«, 23.12.1985). Western-genren rummer alle muligheder for at beskrive Reaganismen overbevisende og indramme den med typer og miljø, som gør selvtægten og en unuanceret lov-og-orden politik ikke bare forståelig, men også ønskelig, som en retfærdighedsgerning.

Alligevel har der været relativt stille på denne front; på den ene side synes genrens moralpolitiske muligheder at være blevet overtaget af film, der utvetydigt går ind på post-Vietnam traumet (Sylvester Stallone plus Chuck Norris plus Arnold Schwarzenegger: tre stk. enmandshære) – der er måske noget om det, når MGM-UA's marketingdirektør, Irv Ivers, forsvarer den succes, hele striben fra *Rocky* og frem har fået: »America has always wanted a hero it can identify with. It *was* John Wayne. It *is* Sly Stallone« (Newsweek, cit. art.). På den anden side synes dens tilbud om episk nostalgi at være blevet erstattet af en fremadvendt eskapisme: i stedet for »the great outdoors« får vi nu »the wide open space«. Genrens episke dimension er blevet eksproprieret og forsøgt indsat i de nye sci-fi eventyr.

Måske er det alligevel de to sider af sagen, der giver os western-filmen tilbage, og det i to udgaver der dækker hver sin side af den: Clint Eastwoods statuariske, rigor-reaganistiske *Pale Rider* og Lawrence Kasdans »blødere«, eventyrligere *Silverado*, der ganske rigtigt i enkelte detaljer røber instruktørens fortid med *Star Wars*.

Silverado kombinerer den klassiske westerns ikonografi med *outer space* heltens usårlighed (se Emmetts fuldkommen urealistiske, men publikums-begejstrende vågnen til dåd, da det virkelig gælder; og mens vi er ved det: de fire venners hævnende ridt ind mod Silverado, der ligger som en fjern koloni på den anden side af sandhavet, giver kærlige mindelser om Luke Skywalker og Tusindårsfalken).

Danny Glover, Kevin Costner, Scott Glenn og Kevin Kline på vej mod Silverado. Til højre: Kevin Kline klarer Brian Dennehy i the last showdown i Silverados gader.

Men som hovedindtryk gælder det, at Lawrence Kasdan ikke så meget er interesseret i at forny genren som at nuancere dens persongalleri. I rollefordeling og personskildring lægger han næsten som i *Gensyn med vennerne* (The Big Chill) og med mange gentagelser på rollelisten en bred vifte ud: Emmett (Scott Glenn), den ordknappe og handlekraftige cowboy der har måttet tage nogle år i spjældet for (i selvforsvar) at have skudt McKendrick, overhovede for en familie der med penge og (især) ufine midler har sat sig på Silverado og skubbet de små jordejere ud. Nu skal han hjem, men han skal have broderen Jake (Kevin Costner) med, et fandenivoldsk og ikke særlig kløgtigt brushovede, der tilsyneladende altid kommer i alvorlige vanskeligheder, fordi han kysser de forkerte piger. Paden (Kevin Kline) er blevet franarret alt han ejer og har (undtagen undertøjet) og samles op, døden nær af tørst, af Emmett. Paden er ikke så meget for den fri natur og de store horisonter; han er »bymennesket« og en god saloon er hans rette element. Endelig er der Mal (Danny Glover), der har det uheld at være sort. Han er på vej hjem fra slagterhusene i Chicago for at hjælpe forældrene med det stykke jord, de har erhvervet uden for Silverado i forventning om bedre forhold end dem, de havde i Georgia.

Fire vidt forskellige personligheder, altså, og ikke meget der kan knytte dem sammen ud over det ene, altafgørende: fælles front mod uretfærdigheden når det virkelig gælder.

Kasdan (og broder Mark Kasdan, medforfatter på manus) har spundet filmens historie omkring det centrale rejsemotiv der fører de fire gennem skiftende landskaber og miljøer. Det fjerne mål for Emmett og Jake er et nyt liv i Californien, men det ligger hinsides filmens mål, Silverado, hvor alle tråde løber sammen. Rejsen giver filmen en story-line, som Kasdan'erne dygtigt elaborerer. Først var der en, så to, så tre og fire der i Silverado vælger deres egne veje indtil det viser sig at interesserne er fælles. Det er fire personer med hver deres historie og baggrund; et og andet herfra dukker op til overfladen uden at mønstret og forbindelserne falder helt på plads – før til sidst. Det er tydeligt, at Kasdan har ønsket at antyde en større kompleksitet end normalt i personernes relationer; med lidt god vilje kan vi se forbindelsen til *Gensyn med vennerne*.

Det er ligeså tydeligt at Kasdan holder af western-genren og at han har »lært« sig den ved flittige gennemsyn af klassikerne. Om det skyldes usikkerhed over for genrens muligheder eller om det er velberåd kalkulation får stå hen, men Kasdans valg af highlights fra repertoiret fikserer næsten rituelt på den givne ikonografi, som om den var ligeså ukrænkelig som ikonostasen i en græsk-

ortodoks kirke. Rejsen fører os igennem det dygtigt sammensatte og iscenesatte »program«. Det er her (næsten) altsammen: Forfølgelse og Hævn for begået Uretfærdighed, Udfrielsen af Fængslet, Frelst fra Galgen, Pionerernes Vogntog ind i det Forjættede Land, De Sagtmodiges Fordrivelse fra Deres Land, Sodoma og Gomorrha – undskyld, Turley og Silverado med Barslagsmålet, Spillerens Upålidelighed, Mordbranden, og endelig Kræmmerne Uddrives af Templet, eller, for at sige det på en anden måde, de korrupte får så hatten passer.

Dette blot for at antyde, at Kasdan holder sig meget trofast til *kanon*. Alle centrale scener er prototypiske og legendariske. Det, han har gjort er at sammensætte en antologi, som hans egen historie kan føres igennem. Derved tilgodeser han to hensyn: han får fortalt sin egen historie, som han vil (tror jeg), uden at flytte sig fra traditionel grund. (Det antologiske og eklektiske understreges af sheriff Cobb i Silverado, en tidligere *outlaw* der har sikret sig en taktisk position på lovens side til at fortsætte, som han begyndte. Den politiske og udøvende magts korruption tegnes med en markant pondus af Brian Dennehy, som ikke efterlader megen tvivl om at inspirationen kommer fra Orson Welles i *Politiets blinde øje*).

Kasdan antyder som nævnt flere nuancer og en større sammensathed i de fire mænds historie end de på overfladen giver udtryk for. Der lægges små spor ud, detaljer af en større historie, en fortid, som er belastende, skæbnesvanger, eller som kræver nogle gældsbreve indfriet i den fremtid, som er filmens nu. Cobb og Paden har en fortid sammen, og der er noget med at Paden engang kom til at holde af en hund, der var lige ved at bringe de andre gutter i fedtefadet (»How's the dog, Paden«?). Mal drog til slagterhusene i Chicago, men vender nu hjem. Emmett har udstået en straf, men er han færdig med fortiden af den grund? Det er i det hele taget typisk, at filmen indledes med en scene, hvor nogen en tidlig morgen forsøger at komme den sovende Emmett til livs. Men hvem og hvorfor? Kasdan holder dygtigt nogler ekstra kort i ærmerne og kan lide at spille på den måde.

Indledningssekvensen forekommer mig typisk også på en anden måde. Emmetts hurtige reaktioner inde i den halvmørke hytte på de ukendte, der lister omkring uden for i det tidlige morgenlys (»jeg skulle op alligevel«), er en virtuost koreograferet og klippet sekvens af bevægelser og opfattede objekter i det klaustrofobiske halvmørke, der pludselig – da det hele er overstået – forløses visuelt med et panorama over det store, åbne landskab udenfor. Der er mange af den slags kontrasteringer mellem helhed og detalje, hvor den opmærksomt betragtede detalje tager koncentrationen fra det der foregår udenom.

Silverado er fint fotograferet af John Bailey og der er kælet for filmemulsionen på en sådan måde, at helheden huskes for en særlig gylden tone. Og for et virkningsfuldt spil med modlyset i mange scener: lyset der siver ind gennem skudhullerne i plankerne i indledningssekvensen, vandsprøjtet omkring hestene i floden . . .

Der er uventede og gode overraskelser oven i en karakteristisk kasdansk rollebesætning: John Cleese, som den håndfaste men også, når det gælder hans eget skind, ganske pragmatiske sheriff Langston i Turley (»as you can hear I am not from these parts . . .«), og Linda Hunt som Stella, værtinden i Silverados Midnight Star Saloon, et fint og menneskeligt varmt portræt af en lille dame med et stort hjerte. Som i Peter Weir's *The Year of Living Dangerously* (Lev farligt) træder hun med sit udtryksfulde og nuancerede spil frem med et utroligt nærvær.

Med et solidt fodfæste i traditionen nuancerer Lawrence Kasdan den kendte historie med det uventede i skuespillerpræstationerne.

Fik jeg sagt, at *Silverado* er mægtig underholdende?

Øystein Hjort (f. 1938), lektor ved Institut for kunsthistorie, Københavns universitet, redaktør af Kosmorama 1967-69, kunstanmelder ved Politiken.

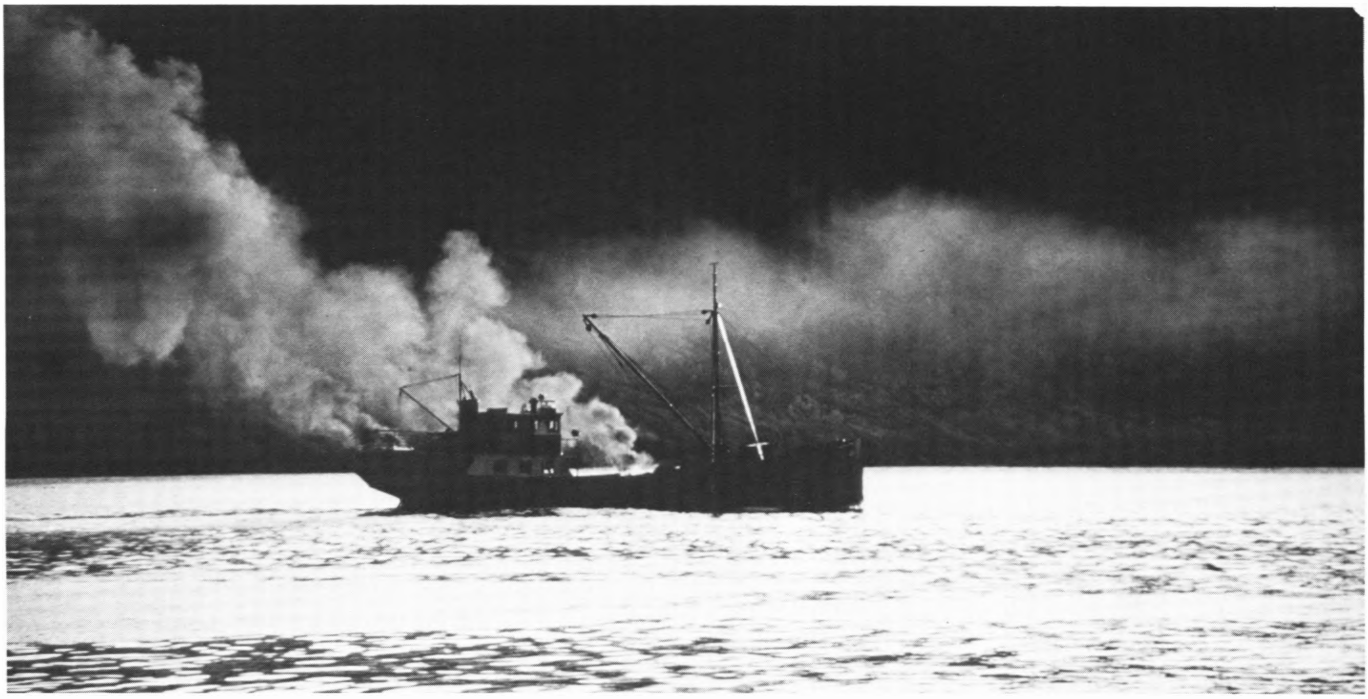
Silverado

Silverado. USA 1985. Columbia Pictures. P + I: Lawrence Kasdan. Ex-P: Charles Okun, Michael Grillo. Manus: Lawrence & Mark Kasdan. Foto: John Bailey. Klip: Carol Littleton. Musik: Bruce Broughton. P-design: Ida Random.

Medv: Kevin Kline (Paden), Scott Glenn (Emmett), Kevin Costner (Jake), Danny Glover (Mal), John Cleese (Sherif Langston), Rosanna Arquette (Hannah), Brian Dennehy (Cobb), Linda Hunt (Stella), Jeff Goldblum (Slick), Ray Baker (McKendrick), Joe Seneca (Ezra, Mals far), Lynn Whitfield (Rae, Mals søster), Patricia Gaul (Kate), Earl Hindman (J.T.), Tom Brown (Augie).

Længde: 134 min. Udl: Columbia-Fox. Prem: 17.1.1986.

Norge er for tiden ved at markere sig som filmnation, såvel kunstnerisk som økonomisk. Ola Solums Orions bælte er et internationalt gennembrud, Hustruer – ti år efter er et kunstnerisk og publikumsmæssigt come-back for Anja Breien, og der er en norsk finger med i Hugh Hudsons revolutionsdrama Vi vandt Amerika (Revolution). Det omtales nærmere på de følgende sider, men først om den norske filmsituation.



Norsk film nu

af Jan Erik Holst

1985 var et af norsk films interessanteste og mest betydningsfulde år i lang tid. Til trods for strengere krav fra myndighederne om øget egenkapital ved produktioner med statsgarantier og forholdsvis færre midler at producere for, har de sidste års film opnået en hidtil uset kvalitet og international opmærksomhed. Blandt de film, der er gået i spidsen for denne udvikling, skyldes to filmparret Vibeke Løkkeberg og Terje Kristiansen (ÅS Film A/S): *Løperjenten* og *Høvdingen*. Den første sikrede instruktøren og hovedrolleskuespilleren Vibeke Løkkeberg international anerkendelse og blev placeret på to amerikanske stjernekritikeres Top Ti Liste i 1984. Dertil flere produktioner fra Svend Wam og Petter Vennerøds Mefistofilm A/S, særlig deres seneste og tiende film, *Adjø solidaritet*, som opnåede både kritiker- og publikumssucces ved premieren i marts 1985. Og endelig storsuccesen *Orions bælte*, der udover at sætte Norge på filmens verdenskort tematisk og genremæssigt også betød gennembruddet for en ny finansieringsform i Norge, kommanditselskabsfinansieringen.

Statsstøtte og kommercialisering

Alle norske spillefilm får 55% billetstøtte, idet staten giver producenten en bonus på 55% af brutto-spilleindtægterne for den pågældende film. Desuden bliver de fleste norske film produceret med statsgaranterede lån, som bevilges enten af hovedproducenten, staten, ved Kultur- og vitenskapsdepar-

tementet, efter behandling i et fem mands produktionsudvalg, hvor filmarbejdere og producenter er repræsenterede, eller det gives automatisk ved produktion inden for den ramme af statsgarantier, som Norsk Film A/S har som selvstændigt statsligt selskab.

Ved produktionen af *Orions bælte*, der med sit budget på 15 millioner kr. kostede dobbelt så meget som den almindelige norske produktion, behøvedes mere kapital end produktionsudvalget var villig til at give, og producenterne inviterede et finansieringsselskab til at finde yderligere kapital. Løsningen blev et kommanditselskab, hvor investorerne får store skattefordele de første år samt udsigt til mulig gevinst, hvis filmen spiller mere ind end omkostningerne. K/S-ordningen er med held blevet benyttet til finansiering af norske skibe og boreplatforme og til en vis grad anden industrivirksomhed. *Orions* succes har bevirket, at såvel udenlandske som norske selskaber nu forsøger K/S-finansiering for fremtidige projekter. Selv Norsk Film A/S har inviteret markedet til at finansiere en pakke bestående af tre film med en kombination af K/S-kapital og statsgaranterede lån. Den liberal-konservative regerings kulturminister, Lars Roar Langslet, har selv støttet denne privatisering af filmproduktionen, som har fundet sted det sidste år, gennem kravet om højere egenandel. Tidligere var privatkapitalen i et filmbudget i praksis kun 100.000 kr. i en kalkule på fire-fem millioner, mens den nu sættes til både 30 og 40% af kalkulen. Såvel K/S-kapital som kreditter fra laboratorium, co-producenter, distributører og andre udgør denne øgede privatkapitalandel.

Men hvad norske filmfolk med rette frygter er, at dette krav om privatkapital er kommet for brat og fremsættes med samme styrke over for alle typer film, således at den krævende kvalitetsfilm og den kunstneriske satsning uden den store publikumsappel vil falde igennem i denne nye kommercialisering af filmproduktionen. Men samtidig er det vel hævet over enhver tvivl, at drejningen mod en mere kommerciel tankegang har vitaliseret den norske filmbranche og, om ikke direkte bevirket så i al fald stimuleret produktionen af mere publikumsorienterede film, en stimulans som norske biografer hilser med glæde, da norske film i mange år har levet i skyggen af blandt andet vitale danske film, som vi ofte ser i norske biografer.

Kommunernes biografer

Norske biografer bliver i europæisk sammenhæng ofte trukket frem som forbilleder på grund af den sær-norske driftsform, hvor kommunerne står for virksomheden med en kommunalt ansat biografdirektør og en biograf- og/eller kulturstyrelse med politikere udpeget af kommunalbestyrelsen. I de fleste kommuner er biografdriften nu integreret i den kommunale kulturvirksomhed, biografdrift er gået over fra at være en kommunal forretning med forventet overskud til at være en kulturbevilling på linie med kommunale musik-skoler, kunstnerisk udsmykning, teatervirksomhed etc. De fleste kommuner, som driver biograf i dag, forsøger at opretholde et biografrepertoire på et højt niveau. Men samtidig er kravet om høj indtjening ofte et stort problem for biografdirektøren, selv om norske biografer ikke har specielt stor konkurrence fra tv, da indtil for nylig kun det østlige område omkring Oslo og grænseegnene mod Sverige kunne tage de to svenske kanaler foruden den ene norske. Men dette vil hurtigt ændre sig, når tilbud fra svensk tv, Sky Channel og andre europæiske tv-stationer nu kan modtages over hele landet, samtidig med at der er stor interesse for et norsk tv 2 i en eller anden form.

Den norske biografdrift er enestående i den forstand, at den sikrer et bredt repertoire på forholdsvis mange biografer udover landet, selv om mange mindre steder stadig kun har privat biograf eller må nøjes med ugentlig besøg af den statslige »bygdekino«, turnerende filmforevisning fra Statens Filmsentral. Øget kommunal indsats også på disse steder er et almindeligt krav. Den norske kommunale driftsform har hjemmel i biografloven af 1913, som delvis fastsatte rammerne for norsk filmcensur – Norge har stadig voksencensur – og delvis opstillede regler for at biografdriften skulle underlægges kommunal bevilling. Loven fastsatte *ikke*, at kommunerne skulle give sig selv denne bevilling, selv stå for biografdriften, men dette blev praksis de fleste steder, da biografdrift dengang var en lukrativ forretning. I de største byer giver biograferne da også stadig gode overskud, som investeres i nye biografsale, multibiografer osv. Den kommunale biografdrift i Norge har også traditionelt været en sikkerhed for at norske film bliver vist over hele landet, selv om dette ofte har været livligt debatteret mellem filmfolk og biografdirektører, særlig i de år hvor norske film klarer sig dårligt i biograferne.

Den kommunale biografdrift har imidlertid ikke bevirket særlig store kapitaloverførsler til produktion af norske film. I de første år tog norske kommuner ganske vist initiativet til at deres importselskab, Kommunernes Filmsentral A/S (oprettet i 1919 da amerikanske selskaber boycottede de kommunale norske biografer), begyndte at producere film. Senere, i 1932, oprettede de biografdrivende kommuner selskabet Norsk Film A/S, et selskab som i over 50 år har været livsnerven i norsk filmproduktion og som i dag er et 2/3 statsligt og 1/3 kommunalt selskab med en årsomsætning på ca. 40 millioner kr. En god del af overskuddet fra de kommunale biografer burde efter manges mening investeres i norsk filmproduktion, således at det nødvendige kredsløb mellem producent og biograf som man finder i anden europæisk og i amerikansk film også kunne sikre en bedre kontinuitet i Norge. I stedet bliver disse midler brugt til at løse andre kommunale opgaver. I Oslo er f.eks. Vigelandsanlægget i Frognerparken og Munch Museet opført for kommunale biografpenge.

Efter at luksusafgiften på biografforestillinger blev fjernet i 1968, har de større kommunale biografer betalt en afgift på 2,6% til Norsk Kino- og Filmfond. Enkelte større private biografer er også med i fondet, som finansierer information og udviklingsopgaver for norske biografer, den norske filmfestival i Haugesund (eller andre byer) hver august, branche-bladet Film & Kino, samt en lang række andre film- og biografpolitiske opgaver. Fondet giver imidlertid kun begrænset lanceringsstøtte til norske film, hvorfor norsk filmproduktion er helt afhængig af forskellige statslige støtteformer. Ca. 1/3 af billetindtægterne tilbageføres til distributør/producent, således at 55% billetstøtten fra staten er nødvendig for at dække de realativt høje produktionsomkostninger. Ordningen med 55% billetstøtte gælder imidlertid alle norskproducerede spillefilm, en ordning som efter filmbranchens, biografernes og publikums mening er af stor betydning for at opretholde en kontinuerlig norsk filmproduktion også af en kommerciel og underholdningspræget type. En række norske versioner af *Olsenbanden* har således glædet norske biografkasser med hjælp fra den statslige billetstøtte.

Ungdom, action, kvindesag

Tematisk har de senere års norske film forladt den auteur-prægede socialrealisme til fordel for nye genrer og typer. *Orions bælte* er nok den største nyskabelse vi har set længe, eftersom en action-præget thriller vel ville have været nærmest utænkelig i norsk film for 10-12 år side. En stærkere satsning på ungdomsfilm og ungdomsorientering i temavalg er også en typisk tendens i de sidste par års produktioner – med *Piraterne* og *Brennende blomster* (danmarkspremiere i foråret som *Sig det med blomster, Herman*) som aktuelle eksempler. Desuden er en større dristighed i såvel emnevalg som formmæssig løsning interessante træk ved dagens norske film. Jeg tænker særlig på Terje Kristiansens både spændende og hjælpeløse skildring af en plaget mandschauvinist i *Høvdingen*; på Wam og Vennerøds kritiske og kærlige opgør med 68-generationen i *Adjø solidaritet*; på Lasse Glomms spændende krydsning mellem mystik og episk historieskildring i *Havlandet* med tema fra barske tider i Nordnorge for hundrede år siden; på Oddvar Einarsons eksperimentelle *X* som for så vidt kunne regnes med til de ungdomsorienterede film og på Erik Gustavsons film noir-pastiche *Blackout*, en gangsterhistorie over eget manuskript. Til gruppen af ungdomsfilm bør også nævnes *Lars i porten*, instrueret af den dansk-norske Leif Erlsboe, filmen som i fjor fik den nye norske filmpris Amanda som bedste børne- og ungdomsfilm.

Amanda'erne gik ellers stort set til Ola Solums *Orions bælte*, denne norske krydsning mellem Alistair MacLean og marxisme-leninisme. Filmens manuskript er skrevet af englænderen Richard Harris over Jon Michelets norske roman. For første gang i norsk filmhistorie anvendes dolby stereo-lyd, og filmen er samtidig optaget i en engelsksproget version for TV. Politisk set er filmen interessant, idet den med actionfilmens publikumsorientering sætter søgelyset på den overfladisk set rolige sameksistens mellem Norge og Sovjet i minedriften på Svalbard og påpeger, at der bag denne facade skjuler sig sovjetiske lyttestationer med direkte spionagevirksomhed rettet mod Norge og NATO.

Orions bælte er den ene af årets to store

kassesuccesser i Norge, den anden er Anja Breiens *Hustruer – 10 år efter* (filmene har hver på de første par måneder indspillet over 3 millioner Nkr.). Den oprindelige *Hustruer* betød meget for Norge som filmnation, bl.a. i Storbritannien og USA. Fortsættelsen regnes i Norge for en af Breiens bedste film, og den har allerede haft god succes i Danmark.

De to ungdomsfilm, *Piraterne* og *Brennende blomster* viser begge en ny holdning til ungdommen, byder til afveksling fra de almindelige film der spekulerer i ungdommen på noget stimulerende, men her hører lighederne også op. Hvor *Piraterne* er en film som går direkte ind i dagens politiske virkelighed, er *Brennende blomster* et nostalgisk tilbageblik på 60erne, hvor Beatles-generationen leder efter sin identitet gennem en relativt uskyldig søgen efter voksen livsform og seksualitet. Om den har noget at sige dagens ungdom, skal vise sig, den fungerer i hvert fald brugbart for dagens 35-årige! *Piraterne*, som indbragte instruktøren Morten Koldstad en pris ved de nordiske filmdage i Lübeck i 1984, drejer sig om arbejdsløse unge, som i Nordnorge starter en piratsender for at fremme deres synspunkter i samfundsdebatten – kort tid før den statsligt fremkaldte medierevolution, som med visse ændringer i radioloven gav mulighed for lokalradio. Krads, socialistisk funderet ungdomspolitisk kritik blev således kort efter ironisk nok gjort til liberalkonservativ praksis. Norske 80ere har omvæltningens præg . . .

Jan Erik Holst (f. 1949) leder Statens Studiesenter for Film, Oslo, virker desuden som kortfilmproducent og kritiker på bl.a. International Film Guide, Fant og Filmavisa.

Hustruer – ti år efter

Vi, der ved skæbnens gunst er kommet til at dele generation med den norske filminstruktør Anja Breiens tre heltinder i *Hustruer* fra det kvindernes år 1975, har nok et lidt særligt forhold til netop den film. Den blev simpelthen *vores* film. Opløftende i sin vidunderlige og på det tidspunkt overraskende humor – varmende i sin skildring af det kvindefællesskab, vi selv var ved at finde ind i og inspirerende i troen på dette tillidsfulde fællesskab som ballast i striden for et kvindeliv med lidt mere varierede muligheder.

At skulle møde Heidrun, Kaja og Mie igen – ti år efter – kunne man kun glæde sig til. De tre kvinder står nu midt i livet – en kendsgerning, der optager dem, ikke mindst da de tidstypisk ikke har fået lagt tilværelsen pænt til rette, men netop fordi de er så ukuelige i viljen til at *ville* livet optimalt, stadig er søgende. Det betyder skiftende positioner arbejds- og familiemæssigt. To af de tre er blevet skilt, og den tredie stripper på bordene under mandens mondæne forretningsmiddage, så hende træffer vi bl.a. på psykiaterens briks . . .

Heidrun, Kaja og Mie, som endnu engang bruger en klassefest som afsæt for en flugt ind i hinanden og bort fra den forpligtende virkelighed – understreget af julens pågående tilstedeværelse – har på hver sin måde lidt nederlag. Nederlag, som synes uundgåelige for den, der ikke bare tilpasser sig. Ikke mindst udi kærligheden er der gjort indhug i selvtilliden, hvad der imidlertid lykkeligvis ikke forhindrer dem i at gøre nye forsøg på at opnå et vellykket møde med det modsatte køn.

Det vil givet irritere nogen, at Anja Breien lader sine på mange måder stærke og frigjorte heltinder beskæftige sig så meget med forelskelser og mænd, som det er tilfældet. Men jeg finder hendes prioritering modig og rigtig. Det *er* på kærlighedens område, vi som selvstændige kvinder har klaret os dårligst, og det må vi se at få gjort noget ved.

At se de tre fuldmodne kvinder sidde isoleret i det samme badekar i et helsestudie og blive enige om, at de erotisk set befinder sig på toppen, dér midt i livet, hvor de står, er bare *ét* eksempel på filmens uimodståelige humor.

Anja Breien vil ikke sættes i bås som kvindefilmskaber. Men hun burde nu lave nogle flere, bl.a. fordi hun er imponerende træfsikker i sin gengivelse af, hvor vi står lige nu som moderne kvinder. Billedet i *Hustruer – ti år efter* er så tilpas broget og nuanceret at det bliver virkelighedstro. Heltinderne er langtfra fejlfri i deres forsøg på at finde en balance mellem frihed og tryghed. Og modsætningerne, der er vokset med de ti års yderligere erfaring, trækkes fint op: Det er ikke tilstrækkeligt at sætte etiketter på problemerne, som vi gjorde i 70erne. At løse dem – at blive rigtig frigjort eller hvordan man nu skal formulere det – er en indviklet proces, da åndelig bagage i almindelighed vejer mere end den syner.

Den scene hvor Heidrun, som tilsyneladende har opgivet tanken om sig selv i moderrollen, alligevel udgyder sine mest salte tårer, da menstruationen noget forsinket melder sig, er et godt eksempel på den modsætningsfuldhed, vi slås med i bestræbelsen på at nå harmonien i det »nye« kvindeliv.

På samme måde har Mie svært ved at klare, at hendes egen anden-elsker – en helt ung fyr – også har andre kærester.

Hustruer – ti år efter er mindst lige så morsom som den første. Men den er også både sørgmodig, desillusioneret og besk i sin nye, modne humor. Først og fremmest er den simpelthen hjertegribende. Jeg glæder mig allerede meget til – som bebudet af Anja Breien – at gense mine »veninder« som 50-årige.

PS. Mandlige tilskuere kan få tilfredsstillet en helt elementær nysgerrighed efter at få indblik i en kvindeverden, hvilket også er blevet fremhævet af flere mandlige anmeldere.

Hanne Dam

Hustruer – ti år efter (Hustruer – ti år etter) Norge 1985. Instr: Anja Breien. Manus: Breien, Knut Faldbakken, i samarbejde med skuespillerne. Foto: Erling Thurmann-Andersen. Klip: Lars Hagstrøm. Medv: Frødis Armand, Katja Medbøe, Anne-Marie Ottersen.

Orions bælte

I astronomien er Orions bælte betegnelsen for en karakteristisk formation i stjernebilledet Orion, som er jægeren, der fulgt af en hund spidder dyrekredstegnet Tyren, og ifølge legenden straffes for sit overmod med et dødbringende skorpionstik. Nu har også filmhistorien fået sit Orions bælte, en ny norsk film, hvor Orions bælte har endnu en betydning, nemlig som militært dæknavn for tre farvande omkring den arktiske øgruppe Svalbard, hvor filmen foregår og er optaget.

Svalbard blev norsk ved Pariserfreden i 1920, hvor det vedtoges, at området ikke militariseres. Derfor er det ikke som moderlandet medlem af Nato. Alle fredens signaturstater fik ret til på koncessionsbasis at udnytte Svalbards undergrund kommercielt – en ret som i de senere år kun Sovjet har gjort brug af. I et antal på henholdsvis 1500 og 3000 er nordmænd og russere fordelt på hver to grubebyer, alle fire inden for en radius af ca. 50 km. Da øgruppen i øvrigt har 1 1/2 gang Danmarks størrelse, beliggenhed 1000 km nord for Nordkap ved Ishavet, og således er et sted, hvor man virkelig kan være overladt til sig selv og sine kolde fødder, og da det nu er en supermagt, der er på stedet, så er det selvsagt en oplagt lokalitet for en spændingsfilm. Og spændende er den da også, denne Norges hidtil dyreste filmproduktion.

Med base i den norske »hovedstad« Longyearbyen, og her for en stor del på værtshuset, sejler tre eventyrlystne gutter plus en hund turister rundt på fotosafari i de omkringliggende fjorde. Under et ophold mellem turistankomsterne påtager de sig noget lunkent speditionsarbejde med deres gamle sælfangerskude. Efter en maskeret levering i Grønland sejler de en omvej tilbage og må ligge stille et øde sted. De tager i land for, som Orion, at gå på jagt, men støder stik mod beregningerne på Store Bjørn, repræsenteret ved en russisk lyttestation under opførelse. Og hermed går så en dramatisk og effektfuld forfølgelsesjagt i gang, først med ydre action, russerne i kamphelikoptere mod skibet på havet, derefter med amerikanske og norske efterretningsfolk i en mere udspekuleret intrige, hvor helten likvideres af sine egne for at holde sagen under låg. I øvrigt samme historie som i den engelske TV-serie *Spionskibet* (vist i januar), der foregik i samme område og var baseret på en autentisk begivenhed.

Med kun en enkelt, for handlingen mindre betydningsfuld kvindeskikkelse og et absolut minimum af kærlighedsscener, med masser af bang-bang og en god mandlig identifikationsfigur, som af de farlige begivenheder og strabadserne i ødemarken udvikles fra en rod til en moralsk ansvarbevidst mand, er *Orions bælte* en i traditionel forstand rigtig mandefilm.

Regitze Petri

Orions bælte (Orions belte) Norge 1985. Instr: Ola Solum. Manus: Richard Harris efter Jon Michelets roman. Foto: Harald Paalgard. Klip: Bjørn Breigutu, Yngve Refseth. Musik: Geir Bøhren, Bent Åserud. Medv: Helge Jordal, Sverre Anker Ousdal, Hans Ola Sørlie.

Olie bliver til celluloid

At olie som råstof indgår i fremstillingen af celluloid, på hvilket der siden kan optages film, er der ikke noget nyt i. Men oppe i Norge indgår olie nu også i mere overført betydning i produktionen af film, idet en del af de mange oliekroner, Norge har tjent i de senere år bruges til finansiering af spillefilm.

Dette er bl.a. kommet den engelske instruktør Hugh Hudson, *(Viljen til sejr, Greystoke – Abernes Konge)*, til gode. Da det engelske produktionsselskab Goldcrest kom i økonomisk uføre under produktionen af Hudsons seneste film *Vi vandt Amerika* (Revolution), en storstilet beretning om den amerikanske uafhængighedskrig, kom Håkon Gundersens norske film/investeringsselskab Viking Film A/S til undsætning ved at tilvejebringe 50% af filmens 14,5 mill. dollars budget. De norske betingelser var, at der i filmen blev anvendt norske teknikere, statister og locations. *Vi vandt Amerika*, i hvilken der primært er anvendt engelske locations til at genskabe kolonitidens Amerika, brugte således tre optage-uger on location i Bergen.

Spørgsmålet er så om Norges debut i internationale film-sammenhænge vil komme til at gøre megen væsen af sig, for *Vi vandt Amerika* er, trods attraktive stjernenavne som Donald Sutherland, Al Pacino og Nastassja Kinski, blev dårligt modtaget i Amerika.

Nordmændene har dog ikke ladet sig afskrække, og Viking Film A/S, der konsolideres af store norske bank- og olieinteresser, har flere co-produktioner på bedding og påtænker at opføre et stort anlagt filmstudie i Norge. Et andet selskab, Norway Development Company, har planer om intet ringere end en filmatisering af »Peer Gynt«, med Dustin Hoffman i titelrollen(!).

Nu er det så at kritiske røster opfordrer de investeringsglade nordmænd til at tage sig i vare for at opbygge en filmindustri af en størrelsesorden, der slet ikke vil kunne udnyttes af den norske egenproduktion, den dag de engelske og amerikanske producenter måske går hen og mister interessen – en skæbne der tidligere er overgået Canadas og Jugoslaviens produktionsapparater.

Intil videre kan det dog se ud til at Norge kunne blive et rent bonanza for international filmproduktion.

Peter Risby Hansen

Frøydis Armand, Katja Medbøe og Anne-Marie Ottersen i Hustruer – ti år efter (øverst s. 24 og s. 25); Torstein Hølmebakk og Lise Fjeldstad i Brennende blomster (yderst t.v.); Trond Petter Munch og Gurli Johnson i Piraterne (t.v.); Sverre Anker Ousdal, Helge Jordal og Hans Ola Sørlie i Orions bælte (t.h.); Donald Sutherland i Vi vandt Amerika (yderst t.h.); fra Orions bælte (s. 22).

TV *à la française*

Fransk TV leverer i denne tid en gyser, som på ingen måde står tilbage for 60'ernes uforglemmelige »Belphégor«. Det særlige ved den aktuelle TV-gyser er imidlertid, at den foregår uden for TV-skærmene, i de politiske manøvrers krinkelkroge, og at der ikke er tale om en ny spøgelseshistorie, men om et mindst lige så fascinerende forhindringsløb mod uret. Løberen er Mitterrand, én af forhindringerne er Eiffeltårnet, og indsatsen er intet mindre end hele det fremtidige franske TV-landskab. Voilà! Er De forvirret, så er det ikke så underligt – den menige franskmand har for længst opgivet at følge med og glæder sig bare over at få nogle flere TV-kanaler. Fransk TV er faktisk – og har altid været det – en mere end speget affære på grund af de særprægede bånd, som i Frankrig, mere end noget andet sted i verden, knytter TV og politik sammen.

af Eva Jørholt

Den franske stats monopol på radio- og TV-virksomhed ophævedes formelt i 1982. I en tid, hvor TV-satellitter og kabel-TV begynder at være realiteter, bliver de statslige TV-monopoler anakronismer. Det er ikke en udvikling, der begrænser sig til Frankrig – overalt i den vestlige verden er de monopoler, der har overlevet helt frem til i dag, enten i krise eller ved at blive afviklet. Det specielle ved de franske forhold er blot, at de historiske bånd mellem statsmagt og TV her er umådeligt stærke, så stærke, at der skal mere end blot en lovtekst til for at bryde dem, hvilket ikke mindst det aktuelle kaos på den franske TV-scene vidner om. For imidlertid ret at gøre sig begreb om, hvorfor det særlig i Frankrig er så vanskeligt at klippe navlestrengen mellem stat og TV over, må man skue tilbage i tiden.

»Frankrigs stemme«

Formelt begrundedes den franske stats ætermonopol – ligesom i de fleste andre lande – dels med knapheden på radioelektriske frekvenser, dels kulturpolitisk, idet det var den almindelige opfattelse, at fjernsynet skulle have en opdragende og kulturhøjnende funktion. Man frygtede, at private TV-stationer ville give seerne, hvad de ville have, nemlig underholdning, mens kun et statsligt TV kunne sikre, at folk fik det, de i virkeligheden gerne ville have, men som de bare ikke var klar over, at de gerne ville have: hele den franske kulturarv, generel information og pædagogiske programmer *en masse*.

Den tungestvejende grund til, at Frankrig bevarede det statslige TV-monopol helt frem til 1982, er dog mindre idealistisk, for lige siden fjernsynet i 50'erne for alvor begyndte at invadere de franske hjem, har det været genstand for en voldsom interesse fra politisk hold. Det skyldes således f.eks. udelukkende politikernes ønske om at beskytte den franske elektronikindustri, at Frankrig har den særlige farve-TV-standard SECAM, mens resten af Vesteuropa benytter den vesttyske PAL-farvestandard. Imidlertid var industripolitikken ikke den væsentligste årsag til, at de franske politikere interesserede sig voldsomt for mediet.

TV's manipulatoriske kraft ansås i mange år for at være næsten ubegrænset, og det medførte, at politikerne så fjernsynet som en kærkommen mulighed for at komme i kontakt med vælgerne – trænge helt ind i deres stuer – og argumentere for deres synspunkter (De Gaulle var uovertruffen udi de politiske kaminpassiarers kunst). I forlængelse af denne filosofi gjaldt det på den anden side omvendt om for enhver pris at hindre uønskede politiske holdninger i at få adgang til mediet. I Frankrig, hvor man har en udpræget tendens til at forveksle statsmagt med regering, ytrede denne – tør man vel nok sige – kraftige overvurdering af mediets påvirkningskraft sig i praksis på den meget håndfaste måde, at monopol-fjernsynet simpelthen betragtedes som regeringens forlængede arm. Det kunne de skiftende oppositioner naturligvis ikke være tilfredse med, men utilfredsheden stak dog ikke dybere, end at man på alle fløje i fransk politik længe var enige om, at monopolet skulle bevares, idet oppositionen naturligvis håbede på selv en dag at komme til magten og dermed arve den så eftertragtede TV-institution.

Det var regeringen, der foretog udnævnelserne til alle ledende poster i TV-institutionen, og alle ministre kunne til enhver tid bede om – og opnå – taletid i såvel radio som TV. Journalistiske medarbejdere hyredes snarere på baggrund af den rette partifarve end ud fra faglige kriterier, og hvert regeringsskifte ledsagedes følgelig af en lang række udrensninger. Da alle andre end de øverste ledere imidlertid var beskyttet i deres ansættelse, kunne man ikke direkte fyre uønskede medarbejdere. Disse blev derfor i stedet »sat i skabet« – dvs. anbragt fjernt fra kameraer og mikrofoner, på et eller andet afsides liggende kontor, hvor de lavede ingenting og følgelig heller ikke kunne gøre nogen skade. Ved et nyt politisk magtskifte kunne de så hives frem igen og overlade skabspladsen til de kolleger, der nu var faldet i unåde. Et fikst dobbeltbemandingssystem, som ikke ligefrem mindskede institutionens kroniske økonomiske problemer.

Med George Pompidous ord var det franske stats-TV's journalister »La Voix de la France« – Frankrigs stemme – hvilket betød, at det var deres opgave at varetage det officielle Frankrigs (læs: regeringens) interesser. Et eksempel på denne filosofi omsat i praksis er maj-oprøret i 1968, hvor regeringen simpelthen forbød TV's journalister at omtale det, der foregik, da det stred imod statens/regeringens interesser. Denne sag fik imidlertid bægeret til at flyde over for TV-journalisterne, der indledte en langvarig strejke for den faglige ret til at udøve deres profession. Enden på historien blev dog blot repressalier i form af nye udrensninger og skabsforvisninger.

Trods skiftende radio/TV-ordninger forblev det franske TV i hele monopol-æraen et medie i allerhøjeste grad »under indflydelse«, hvor censur og selvcensur var i højsædet. Store var derfor forventningerne til Mitterrand og hans socialistregering, der, inden de kom til magten, havde lovet at »skabe frihed på det audiovisuelle område«. Og i juli 1982 kom den så endelig, den lov, der langt om længe afskaffede det statslige franske TV-monopol.

»Den audiovisuelle kommunkation er fri«

»La communication audiovisuelle est libre«! Sådan lyder lovens første paragraf, og skønt de resterende 109 paragraffer mestendels går ud på at sætte grænser for denne frihed, så er det en kendsgerning, at staten ikke længere ved lov er ene-aktør på den franske TV-scene.

Ud over monopolets afskaffelse er den væsentligste nyskabelse i loven indførelsen af et uafhængigt organ, la Haute Autorité, som bl.a. skal udnævne cheferne for de offentlige TV-kanaler, overvåge alsidighedsprincippets overholdelse, uddele sendetilladelser til lokalradio- og TV-stationer samt til kabeloperatørerne. La Haute Autorité består af 9 medlemmer (i folkemunde kaldet »de 9 vise«), som vælges for 9 år med udskiftning af en tredjedel hvert tredje år. Præsidenten vælger de 3, formændene for hhv. Senatet og Nationalforsamlingen ligeledes 3 hver, så udnævnelserne er i allerhøjeste grad politiske, men da et medlem af la Haute Autorité ikke kan afsættes før periodens udløb, bliver rådet trods alt temmelig politisk uafhængigt. De fleste kan da også blive enige om, at la Haute Autorité i løbet af de godt 3 år, rådet har eksisteret, generelt har vist sig sin opgave voksen og formået at holde stand mod den politiske pression, det naturligvis har været udsat for i rigt mål.

Ikke nok med at loven åbner mulighed for privat TV, den indfører altså også en art bolværk mellem det offentlige TV og de skiftende politiske magthavere. Det er imidlertid stadigvæk staten/regeringen, der skal give tilladelse til privat TV, der bevæger sig ud over lokalsamfundets grænser, og det statslige Télédiffusion de France (TDF) har stadig monopol på den tekniske spredning af alle TV-programmer i Frankrig, ligesom det er TDF, der anviser frekvenserne. Monopolets afskaffelse er altså langt fra ensbetydende med en fuldstændig deregulering af det audiovisuelle område i Frankrig.

Fransk TV netop nu

Godt 3 1/2 år efter fransk TV's »befrielse« har hovedparten af franskmændene stadig kun brug for 3 knapper på deres fjernsyn: én til hver af det offentlige TV's 3 kanaler. Ganske vist er der kommet en fjerde, halv-privat kanal til, Canal Plus, men for det første sender den endnu ikke over hele Frankrig, og for det andet er dens programmer forbeholdt betalende abonnenter. I visse egne af landet er valgmulighederne dog lidt større: i Nordøstfrankrig kan man således tillige se det kommercielle luxembourgske TV, RTL-TV, og i Sydfrankrig udsendelserne fra det ligeledes kommercielle Télé Monte Carlo (TMC). Som et resultat af Mitterrands hæsblæsende kapløb med tiden har indbyggerne i en række af de større franske byer desuden i slutningen af februar fået 2 nye, private og reklamefinansierede TV-kanaler: France 5 kaldet 5'eren og en musikkanal, 6'eren.

Ifølge planen skal den franske TV-satellit TDF1 – Europas første direkte TV-satellit – op i foråret 1987, og Frankrig er tillige i gang med et storstilet kabelprojekt, der frem til år 2000 skal tilslutte så godt som alle franske hjem – enkelte lokale kabel-TV-net er allerede begyndt at fungere. Ud over de 2 nyfødte kanaler, vil de franske TV-seere altså på lidt længere sigt blive beriget med en sand syndflod af nye programmer.

Le service public

Formedelst en årlig farve-TV-licens på 541 francs i 1986 (ca. 640 kroner) får den franske TV-seer adgang til »le service public«s 3 offentlige kanaler: to nationale, TF1 og Antenne 2, og en regional/national, FR3. FR3 er en slags network med en stor national moderstation, der imidlertid hver dag i tidsrummet fra kl. 17.00 til 19.55 viger pladsen for kanalens 12 regionale stationer, som i løbet af disse knap 3 timer sender hver sit program. Der er ingen formel forskel på TF1 og Antenne 2, der begge sender centralt fra Paris til hele den franske nation, men med tiden har de fået hver deres profil: hvor TF1 almindeligvis regnes for den traditionsbundne, officielle kanal, står Antenne 2 for det mere dristige, det nye og det eksperimenterende. FR3's særlige kendetegn er, ud over at være regional, de mange kvalitetsspillefilm (til glæde for de cinefile ofte i originalversion, hvilket ellers er uhørt i fransk TV) og »highbrow«-kulturudsendelser.

For alle 3 kanaler gælder det, at de hver især er selvstændige offentlige selskaber med hver sit budget og hver sin administration, og de finansieres ved en blanding af reklameindtægter og licenspengene, der ud over TV-licensen også omfatter en videobåndoptagerlicens på 659 francs om året (ca. 790 kr.). Ligesom herhjemme er det Parlamentet, der fastlægger licensens størrelse, men ikke nok med det – i Frankrig lægger Parlamentet også loft over de offentlige TV-selskabers reklameindtægter, som i øjeblikket ikke må overstige 27 procent af hele den samlede offentlig audiovisuelle sektors budget. Der er tillige regler for, hvordan reklamerne skal præsenteres – de skal ligge i blokke mellem udsendelserne, og der må højst være 18 minutters reklame i alt om dagen – og for hvilke produkter, der må reklameres for – forlag, stormagasiner og ejendomsmæglere er af hensyn til den skrevne presse forment adgang til TV-reklamerne, og der må heller ikke annonceres for skadelige produkter såsom tobak og alkohol. Reklamerne bestyres af et af kanalerne uafhængigt offentligt selskab, RFP (Régie Française de Publicité), så annoncørerne ingen mulighed har for at få indflydelse på programlægningen.

Økonomisk er de 3 offentlige kanaler altså alt andet end frie, men også programmæssigt påhviler der dem en række tunge forpligtelser. Ingen af kanalerne producerer andet end nyheds- og aktualitetsudsendelser samt rene studieprogrammer af debatagtig eller underholdningsmæssig karakter. De »tunge« produktioner skal købes ude i byen, og her er kanalerne forpligtet til at placere en stor del af deres ordrer hos det offentlige TV-produktionsselskab SFP (Société Française de Production), som er både dyrere og tungere at arbejde med end de private produktionsselskaber. Kanalerne må ikke vise spillefilm onsdag og lørdag aften ifølge en overenskomst med filmbranchen, hvis faste premièredage i biograferne netop er onsdag og lørdag; 60 procent af fiktionsprogrammerne skal stamme fra EF-området, herunder halvdelen fra Frankrig selv; kanalerne skal varetage en generel information af den franske befolkning, sende et besemt antal musikprogrammer og et bestemt antal teaterprogrammer om året, værne om det franske sprog og den franske kultur osv. osv. Og alle disse krav skal opfyldes inden for en fast budgetramme, som ikke følger med prisudviklingen, da det er politisk upopulært at sætte licensen i vejret. Nok til at give enhver generaldirektør grå hår.

Dertil kommer, at specielt TF1 og Antenne 2 – skønt de ikke har nogen økonomisk grund til det – af prestigemæssige årsager konkurrerer indbyrdes på livet løs. De overbyder således hinanden for at få eneretten til at transmittere visse sportsbegivenheder, men især er det forbundet med stor prestige at have så mange seere som muligt til de store nyhedsudsendelser, som med stor visdom er lagt samtidig, kl. 20, på TF1 og Antenne 2. Konkurrencen manifesterer sig hovedsagelig i programlægningen lige op til

klokken 20, idet man regner med, at seerne vil blive hængende på samme kanal til de efterfølgende nyheder. Da Antenne 2 således havde lanceret det meget populære og meget tynde komedieprogram »Théâtre de Bouvard« hver dag kl. 19.40, gik seertallet på kanalens nyheder voldsomt i vejret. TF1 var da ikke sen til at opfinde den om muligt endnu tyndere udsendelse »Cocoricocoboy«, hvis blotte titel giver en god idé om programmets lødighed. Resultat: TF1's seertal på nyhederne kl. 20 er strøget forbi Antenne 2's, og de astronomiske summer, der er postet i mirakelprogrammet (ca. 250.000 francs pr. daglig episode à 15 minutter), anses for en god investering.

Den besynderlige pseudokonkurrence stationerne imellem har flere perverse konsekvenser: dels indskrænkes seernes valgmuligheder, fordi spillefilmene som oftest sendes på samme tidspunkt, de kulturelle udsendelser på samme tidspunkt osv., dels udhuler den de offentlige TV-kanalers i forvejen anstrengte økonomi og gør udsendelserne dyrere, end de behøvede at være. Endvidere betyder kombinationen af konkurrence og begrænsede økonomiske tilgange, at TV-kanalerne i vidt omfang (så vidt som de kan for deres forskellige forpligtelser) er gået over til at give TV-seerne, hvad de vil have, dvs. underholdning i lange baner. JR, Pam og Sue Ellen samt Krystle, Alexis og Blake har erobret de franske TV-skærme, som oprindelig var tænkt reserveret Molière, Sartre og Georges Brassens. Skønt både *Dallas* og *Dollars* er relativt dyre af amerikanske serier at være (de koster ca. 200.000 francs i timen), er det alligevel billigere programmer end franske TV-produktioner. Til sammenligning kan det nævnes, at Antenne 2's franske pendant til *Dollars, Châteauvallon,* koster 2 millioner francs pr. time. Lavbudget-serier – franske udgaver af de amerikanske »soap operas« og de brasilianske »novelas« – er imidlertid også populære, og langt billigere. De franske »soaps« sendes daglig, dels midt på dagen for de franske husmødre, dels som en ingrediens i det morgen-TV, der indførtes for godt et år siden, og som ud over serierne byder på nyheder, vejrudsigter, musikvideoer, tegneserier (bl.a. Claire Brétécher's »De frustrerede«) og børneprogrammer hver morgen fra klokken 6.45 til 9.00.

Ligesom de fleste andre steder er det – ud over nyhederne, spillefilmene og TV-serierne – underholdningsprogrammerne, der scorer de højeste seertal. Disse, der er noget af det billigste, man kan producere, spænder fra selskabslege for voksne over quizprogrammer til varieteudsendelser. I Frankrig kan dog også mere seriøse programmer blive større publikumssucces'er. Det gælder f.ex. det legendariske litterære magasin *Apostrophes,* der under institutionen Bernard Pivots ledelse okkuperer 1 1/2 times sendetid hver fredag aften. Programmet, der for nylig kunne fejre sit 500-gangs jubilæum, ses i gennemsnit af 3 millioner franskmænd, eller 10 procent af de franske fjernsynsseere, hvilket er imponerende for en udsendelse af denne type, ikke mindst i betragtning af, at seerne har mindst 2 andre kanaler at vælge imellem. Gyngemosens kultur-pinger kunne lære ikke så lidt af at studere deres franske kollega lidt nærmere, og for at komme til det behøver de ikke en gang at tage helt til Frankrig – et adgangskort til Hans Kongelige Højhed Prinsens gemakker på Amalienborg eller den franske ambassade på Kgs. Nytorv vil være fuldt ud lige så formålstjenligt. Her kan man nemlig, som de eneste steder i Danmark, på særlig dispensation fra P&T tage det fransksprogede satellitprogram TV5, der sendes via den europæiske kommunikationssatellit ECS1. TV5 er et udpluk af de bedste programmer fra TF1, Antenne 2 og FR3 samt fra det schweiziske Télé Suisse Romande, det belgiske RTBF og de fransksprogede canadiske TV-stationer. Sendetiden på kanalen er tilrettelagt sådan, at hver af parterne disponerer over en ugentlig aften, som de kan udfylde efter behag med deres egne programmer, og når det er Antenne 2's tur, står *Apostrophes* ofte på programmet, da Bernard Pivot anses for at være en fortræffelig ambassadør for fransk kultur.

Bortset fra pligtprogrammerne er programudbuddet på de offentlige TV-kanaler i dag dog i grunden ikke så forskelligt fra det, man kunne finde på en privat kanal. Forskellen er blot, at hvor den private kanal ville servere underholdning af kommercielle årsager, så gør »le service public« det dels på grund af den absurde indbyrdes konkurrencesituation, de statslige kanaler har bragt sig selv i, dels af økonomiske årsager, idet underholdningsprogrammerne som oftest ikke er så hårde ved det magre budget, som stationerne er pålagt af Parlamentet. Endelig hører det med til forklaringen, at det har vist sig politisk uhensigtsmæssigt at pådutte befolkningen alt for opdragende programmer. Det indså socialisterne, da de umiddelbart efter magtovertagelsen forsøgte at højne befolkningens moral og kulturelle og bevidsthedsmæssige niveau gennem flere oplysende TV-programmer. TV-seerne gabte kæberne af led og rettede deres retfærdige harme mod socialistpartiet. Resultat: færre oplysende udsendelser, mere underholdning og flere tilfredse vælgere.

RTL-TV og TMC

I visse egne af Frankrig har man kunnet høre private franske radioprogrammer og se privat fransk TV i mange år inden monopolets afskaffelse, og det endda med myndighedernes velsignelse. Den formelle forklaring er, at disse stationers sendere ligger uden for Frankrig – Radio-Télévision du Luxembourg (RTL) i Luxembourg, Radio Monte Carlo (RMC) i Monaco og Europe 1 i Saar-landet i Vesttyskland – men en nok så væsentlig årsag til den franske stats velvilje over for disse »periferistationer« finder man, hvis man kigger nærmere på deres aktionærsammensætning. For RMC's og Europe 1's vedkommende indehaves aktiemajoriteten af ingen andre end . . . den franske stat, repræsenteret ved det statslige holdingselskab SOFIRAD! Hvad RTL angår, er det det statskontrollerede selskab HAVAS, der bestyrer den franske stats interesser gennem en aktiepost, der lige akkurat er stor nok til, at den franske stat kan blokere for beslutninger, der går den imod.

RTL og RMC har udvidet virksomheden til også at omfatte TV, hhv. RTL-TV og Télé Monte Carlo (TMC), mens Europe 1 foreløbig er nøjedes med at nedkomme med et videoproduktionsselskab og i øvrigt ejer en væsentlig del af aktieposten i TMC. Både RTL-TV og TMC er 100 procent reklamefinansierede, og i modsætning til de offentlige kanalers reklamer afbryder reklamespotsene på RTL-TV og TMC programmerne, som i øvrigt synes at være mere et appendiks til reklamerne beregnet på at tiltrække publikum, snarere end at udgøre et mål i sig selv.

RTL-TV's seertal overgår i de egne af Frankrig, hvor man kan se den, langt de offentlige kanalers, og baggrunden for succes'en er ikke mindst RTL's forskellige opskrifter til fastholdelse af publikum. Først og fremmest er programmerne naturligvis underholdende, men derudover har RTL lagt et stort arbejde i at aktivere seerne, der ustandselig opfordres til at ringe ind til stationen, hvad enten det er for at komme med en meningstilkendegivelse, bestemme aftenens film eller for at besvare quiz-programmer af en sværhedsgrad, der ligger langt under Jørn Hjorting-niveauet (selv på de lige klokkeslet). I mangel af egentligt interaktivt TV, som kun kablet kan give, er RTL-TV nok noget af det nærmeste, man kan komme tovejs-TV-kommunikation i dag. Endelig er RTL-TV begyndt at målrette sine udsendelser ganske nøje. Således er TV-nyhederne splittet op i tre dele: en almen/international del, en del for de belgiske seere og en del specielt henvendt til den franske befolkning i Lorraine, hvor man kan se stationens programmer.

Skønt TMC faktisk har en sender på fransk jord (ved Marseille), som sætter stationen i stand til at dække det meste af det sydøstlige Frankrig, har TMC ikke haft tilnærmelsesvis den samme succes som RTL-TV, sandsynligvis fordi TMC ikke har formået at skabe sig nogen særlig programmæssig profil. En skrantende økonomi, bl.a. forårsaget af nogle uheldige forsøg på at trænge ind på det overfyldte italienske

TV-marked, har ikke gjort tilværelsen nemmere for TMC, som tillige i langt højrere grad end RTL-TV er offer for de politiske magthaveres luner, eftersom den franske stats aktieandel er langt større i TMC end i RTL-TV. Ganske som det indtil for nylig var praksis på de offentlige kanaler, skifter TMC ledelse, hver gang der er regeringsskifte i Frankrig, og på den baggrund er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at drive kommercielt TV.

Canal Plus

4. november 1984 så den første ikke-statslige TV-station på fransk jord dagens lys. I pagt med den ny lov fra 1982 havde man besluttet at skabe en fjerde TV-kanal, Canal Plus, uden for det offentliges regi. Skønt Canal Plus er et aktieselskab, kan man dog ikke kalde den egentlig privat, idet hovedaktionæren er det statskontrollerede selskab HAVAS (endnu en gang), hvis leder, André Rousselet, der også er Canal Plus' førstedirektør, ydermere er en personlig ven af Mitterrand. HAVAS sidder på 40 pct. af aktiekapitalen, andre 20 pct. indehaves af en række nationaliserede selskaber, og kun 40 pct. hidrører fra privat kapital. I betragtning af fransk TV's tunge historiske bagage vovede socialisterne ikke i første omgang at tage skridtet fuldt ud og oprette en ægte privat og af staten uafhængig TV-kanal. Resultatet blev altså denne sære bastardløsning.

Canal Plus, der er oprettet på koncession fra staten, er en betalings-TV-kanal. For at kunne se programmerne er man nødt til dels at investere i en dekoder, dels at betale et abonnement, som i øjeblikket beløber sig til 140 francs (ca. 170 kr.) om måneden.

Abonnementerne er Canal Plus' hovedindtægtskilde, men de suppleres med sponsorbidrag og – på forsøgsbasis – reklamer. Oprindelig måtte stationen ikke have reklamer, men da abonnementstegningen gik langsommere end beregnet – dels pga. problemer med dekoderne, dels fordi folk lige skulle vænne sig til den nytilkomne, og endelig fordi der var politiske rumlerier om privat reklamefinansieret, og altså gratis, TV – gerådede Canal Plus ud i en slem økonomisk krise og lignede en overgang mest af alt en dødssejler. Regeringen gav så tilladelse til, at Canal Plus i en forsøgesperiode kunne sende sine programmer – og at der kunne være reklamer i denne ukodede del af programmerne, men kun dér, og kun i blokke mellem udsendelserne.

Hvad enten det nu skyldes disse hjælpeforanstaltninger, eller Canal Plus simpelthen har stået sin prøve i forhold til den franske befolkning, en kendsgerning er det i alt fald, at folk nu tegner abonnementer som aldrig før. Canal Plus har passeret det magiske tal 670.000, som var det antal abonnenter, der skulle til for at bringe foretagendet i økonomisk balance. Faktisk har kanalen nu, kun godt 1 år efter sin fødsel, 800.000 abonnenter, hvilket giver håb om, at Canal Plus kan give overskud allerede med udgangen af 1986.

For deres 140 månedlige abonnementsfrancs får Canal Plus' abonnenter hovedsagelig spillefilm og sport. Det er spillefilmene, der sælger Canal Plus. De udgør ikke mindre end 50 pct. af programfladen og spænder fra tyndbenede komedier og pornofilm i de sene nattetimer over solide biografsucces'er til de store mesterværker. Af frygt for, at Canal Plus ville tømme biografsalene og lade fransk film lide samme kranke skæbne som den italienske, der efter mødet med de private italienske TV-stationer nu nærmest er en saga blott, har den franske filmbranche fået gennemtrumfet en aftale, hvorefter Canal Plus ikke må vise nogen film før 1 år efter biografpremieren (for film, der er gået dårligt i biografen, kan ventetiden dog sættes ned til 6 måneder), og ligesom de offentlige kanaler må Canal Plus ikke vise film på biografernes premieredage. Til gengæld for de 364 film, som Canal Plus ifølge aftalen må vise årligt, skal kanalen af med en fjerdedel af sine samlede indtægter til filmbranchen, hvilket i øjeblikket betyder en gedigen saltvandsindsprøjtning til den franske filmproduktion på omkring 150 millioner francs om året, og efter at stationen har fået reklamer, vil dette beløb stige væsentligt. Dertil kommer, at Canal Plus i stadig større udstrækning optræder som co-producent på film, som derfor kan vises realtivt hurtigt på kanalen. Det er således baggrunden for, at d'herrer Chabrol og Godards seneste film, hhv. *Poulet au vinaigre* og *Détective*, kun få

måneder efter deres biografpremiere kunne opleves af Canal Plus' abonnenter. Canal Plus viser desuden trailers og reportager fra optagelserne til de nye film, som står umiddelbart foran biografpremiere, så alt i alt har forholdet mellem Canal Plus og den franske filmbranche udviklet sig til et særdeles lykkeligt ægteskab. Taberne er i en vis udstrækning biografejerne, men film*produktionen* har kronede dage.

For at give alle abonnenter en chance for at se alle de film, der vises på Canal Plus, kører man hver film 6 gange på forskellige dage og forskellige tider af døgnet. Det har den interessante konsekvens, at Canal Plus kun kan fungere som et supplement til de øvrige TV-kanaler, for ligegyldig hvor højt man elsker Bébel (som Jean-Paul Belmondo kaldes blandt venner og fjender i Frankrig), så kan man få nok, når idolet for tredje eller fjerde gang i løbt af 14 dage viser sit medtagne kontrafej på skærmen i den samme film. Canal Plus er således ikke indrettet til at blive set af den samme person fra morgen til aften hver dag, og det betyder, at den udgør en begrænset konkurrence for de offentlige kanaler.

Beruset af den aktuelle succes har Canal Plus kastet sig ud i nye projekter. I samarbejde med ingen ringere end det laksefarvede dagblad, Financial Times, og amerikansk TV's enfant terrible, kabelkongen Ted Turner, har man lanceret et stort anlagt nyhedsmagasin, der kører hver lørdag eftermiddag. Canal Plus har selv kun i alt 22 journalister, men med hjælp fra Financial Times' verdensomspændende korrespondentnet og billeder fra Ted Turners 24 timers nyhedskanal, Cable News Network, der bliver transmitteret via satellit til Canal Plus' hovedsæde, lykkes det alligevel at lave et magasin, der kan stå distancen over for de offentlige kanalers.

Succes'en har også medført, at André Rousselet er i færd med at udvide aktiekapitalen til fordel for flere private investorer. Canal Plus' ledelse er nemlig ikke uvidende om, at der er parlamentsvalg i Frankrig den 16. marts, og at socialisterne sandsynligvis må vige pladsen til fordel for højrefløjen. For at undgå, at Canal Plus skal blive kastebold i et politisk spil, ligesom de offentlige kanaler var det (og i en vis udstrækning stadig er det), vil kanalen forsøge at nedbringe statens aktieandel til under 50 procent for derigennem at frigøre sig fra den politiske magt. Som André Rousselet udtrykker det: »Canal Plus har ingen politisk farve, og sådan bør det blive ved med at være«.

De store manøvrer

André Rousselet er ikke ene om at berede sig på et socialistisk nederlag ved valget 16. marts. Også regeringen selv er klar over, hvor det bærer henad, og det har medført en frenetisk aktivitet for at få stablet nogle private TV-kanaler på benene – med venligtsindede mennesker ved roret – inden højrefløjen og dens ideologiske krigsmaskine, bladkongen Robert Hersant, forgriber sig på den franske TV-scene. Socialisternes strategi går ud på at besætte alle til rådighed værende frekvenser for dermed simpelthen at fastlåse det franske TV-landskab, så højrefløjen ikke har mulighed for at oprette nye kanaler. Sidst, men ikke mindst, er de reklamemidler, der skal finansiere de nye TV-kanaler ikke uudtømmelige, så ved at skynde sig at oprette 2 nye private TV-kanaler regner socialisterne med at dræne de til rådighed værende reklamepenge heroveri, således at det endog vil være uhyre svært for højrefløjen at privatisere én (måske to) af de offentlige kanaler – således som den har annonceret, at den vil gøre det – idet der ikke vil være nok reklamepenge tilbage til finansiering.

For socialisterne gælder det således for alt i verden om at få de to nye TV-kanaler solidt etableret inden skæbnedatoen den 16. marts, og for højrefløjen er det mindst lige så afgørende at spænde ben for disse projekter, så de kan udforme det fremtidige franske TV-landskab efter deres egne hoveder efter valget. Kampen er indædt, alle kneb tages i brug over for modparten, og man må sige, at de franske politikere i alt fald ikke er uopfindsomme, når det gælder om at genere hinanden med politiske og juridiske finurligheder.

Uden at have indhentet tilbud fra andre liebhavere erklærede socialistregeringen i november, at den havde skrevet kontrakt om en ny landsdækkende kanal med et triumvirat bestående af den franske finansfyrste og socialist Jérôme Seydoux, den franske mangemillionær og søn af én af Mitterrand's nære venner Christophe Riboud, og ... den person, som socialisterne tidligere havde gjort personligt ansvarlig for det offentlige italienske TV, RAI's, fald og den italienske filmindustris død – den italienske TV-konge Silvio Berlusconi, også kaldet entreprenøren fra Milano eller »Sua Emittenza«. Berlusconi, der ejer de 3 private italienske networks Italia 1, Rete 4 og Canale 5, havde imidlertid nu, hvor tingene skulle gå lidt hurtigt, to meget væsentlige kvaliteter i de franske socialisters øjne: 1. han er ekspert i at suge reklamepenge til sig, og 2. han er en personlig ven af den socialistiske italienske ministerpræsident Bettino Craxi, hvilket for den franske regering var tilstrækkelig garanti for, at han trods alt var én af deres (at Berlusconi også var medlem af den berygtede frimurerloge P2, er et ubehageligt faktum, som man imidlertid hurtigt har fundet plausible undskyldninger for).

Koncessionskontrakten mellem France 5 – som Frankrigs første private kanal hedder – og den franske stat er en drøm for enhver privat TV-station. Af forpligtelser havde kanalen praktisk talt kun én – at komme i gang med at sende inden den 20. februar – mens den nyder godt af en lang række indrømmelser fra statens side. For det første må den i modsætning til le service public og Canal Plus godt hugge programmerne i småstykker med reklamespots, for det andet forpligter staten sig til i tilfælde af, at det franske TV-landskab skulle ændre sig væsentligt (hvis f.eks. loven skulle blive lavet om eller en offentlig kanal privatiseret) at yde erstatning til France 5 for det tab, som stationen måtte lide ved den øgede konkurrence. Endelig garanterer staten, at France 5 automatisk får de samme fordele, som andre måtte opnå. Kontrakten er således en slags garanti mod enhver form for konkurrence.

France 5's aftale med det franske televæsen, TDF, er om muligt endnu mere fordelagtig. Kanalen har fortinsret til alle de bedste sendesteder i Frankrig, og regningen til TDF er kun en tiendedel af, hvad hver af de offentlige kanaler betaler, angiveligt fordi stationen ikke fra starten dækker hele Frankrig, fordi senderne ikke dubleres med reservesendere, og fordi TV-seerne enkelte steder er nødt til at anskaffe en antenne mere for at kunne tage France 5. Paris er naturligvis alfa og omega for en reklamefinansieret kanal, og for at kunne nå ud til hele Paris' befolkning var France 5 nødt til at sende fra Eiffeltårnets 3. etage. Her havde le service public og Canal Plus allerede deres sendere, men Paris' borgmester, oppositionslederen Jacques Chirac, var naturligvis ikke til sinds også at give Mitterrand's kanal adgang til tårnet. Nærmest i nattens mulm og mørke fik socialisterne så gennemført en lov, der tillader TDF at installere sendere på alle bygninger, der er højere end 100 m. Oppositionen sendte den ny lov for Forfatningsdomstolen, der forlangte visse detaljer rettet, hvorved højrefløjen opnåede en ny parlamentsbehandling, før loven kunne endelig vedtages. Det betød imidlertid ikke, at TDF's teknikere straks kunne gå i gang med at installere senderen, for pudsigt nok skulle Paris' kommune netop på det tidspunkt i gang med en gennemgribende restaurering og sikring af tårnet. Resolut sendte Mitterrand så en større politistyrke ud for at eskortere teknikerne op på tårnets top, og først den 21. januar – en måned før kanalen begyndte at sende – kom arbejdet så i gang. I en kamp, hvor hvert minut tæller, lykkedes det oppositionen at forhale projektet en måneds tid.

Mange havde frygtet, at Berlusconi ville sende amerikanske serier *en masse* (først fra og med det tredje år skal 30 pct. af programmerne være franske), men Sua Emittenza scorede et point, da han med et smørret grin kunne fortælle, at alle de amerikanske serier, han havde prøvet at få fat på, allerede *var* købt ... af le service public! I stedet bliver programmerne så »made in Italy« – de største succes'er fra Canale 5, Rete 4 og Italia 1 optaget i Milano på fransk for et italiensk publikum, der ikke forstår en lyd, men klapper, når de får besked på det. Sådan bliver det i bedste fald – i værste fald bliver de italienske shows blot synkroniseret til fransk. En interessant udvikling i betragtning af, at den oprindelige begrundelse for at indføre privat TV i Frankrig var, at man ville styrke fransk TV for at værne sig mod de kommende udenlandske satellit-TV-programmer. Men ingen kan stable en selvstændigt producerende TV-kanal på benene i løbet af 2 1/2 måned.

Den 20. februar indledte 5'eren sine udsendelser med et galla-show med medvirkende fra alle fløje af fransk kulturliv – fra Johnny Hallyday og Mireille Mathieu over Rudolf Nureyev til Michel Platini. Prisen for aftnens herligheder var den nette sum af 50 millioner francs, men annoncørerne står allerede i kø for at købe sendetid på Berlusconi-kanalen.

Kun få dage efter 5'erens fødsel i skum og strass fik franskemændene tillige en 6. kanal, TV 6. 6'erens programmer består mest af musikvideoer, quiz'er og film for jeanspublikummet. Koncessionen på denne kanal er gået til en sammenslutning af 4 mastodonter i den franske medieverden: filmselskabet Gaumont (der ledes af Jérôme Seydoux's bror, Nicolas Seydoux), reklamebureauet og medievirksomheden Publicis (hvis stifter og øverste leder, Maurice Bleustein-Blanchet, er justitsminister Robert Badinter's svigerfar), Gilbert Gross, der er en af de absolutte sværvægtere i den franske reklamebranche, samt Frankrigs svar på »The Voice«, lokalradioen NRJ, der har skabt et veritabelt lokalradionetwork, der dækker alle de største byer i Frankrig. 6'eren skal ligesom 5'eren finansieres af reklamer, og som denne må også 6'eren afbryde programmerne med reklamespots. Derimod skal kanal 6 følge reglerne for le service public mht. visning af spillefilm. Stationen kan ikke fra starten nå ud til hele den franske befolkning – det kræver nye tekniske sendeinstallationer – men 8 millioner franskmænd i de store byer kunne 1. marts følge stationens første udsendelser.

Endelig er en 7. kanal under opsejling. Tanken med den er, at den skal være en slags europæisk kulturkanal, der til sin tid skal transmittere Wagner fra Bayreuth én aften, »Aïda« fra La Scala den næste, The Royal Shakespeare Company den følgende aften osv. – alt sammen via TDF1-satelitten (som France 5 i øvrigt også får adgang til). Indtil da ventes den syvende kanal til sommer at sende en gang imellem på de eksisterende kanaler for at give publikum og annoncører en idé om, hvad de kan vente sig. I modsætning til 5'eren og 6'eren bliver 7'eren offentlig, og den tænkes finansieret ved en blanding af licensmidlerne, reklamepenge og private sponsor-bidrag.

Med i Mitterrand's store TV-manøvrer inden valget hører tillige en privatisering af Europe 1 og TMC, idet det statslige holdingselskab SOFIRAD jo ifølge god fransk tradition vil blive invaderet af højrefløjens folk efter valget. Hvis SOFIRAD derimod sælger statens aktieposter nu, kan socialisterne få indflydelse på, hvem køberne skal være. Meget tyder på, at det kunne blive Berlusconi og Jérôme Seydoux, idet Europe 1's erfaring inden for nyhedsudsendelser vil være af stor værdi for den femte kanal, og TMC er interessant derved, at den har et perfekt sendenet i Sydfrankrig, samtidig med at den er medlem af EBU – European Broadcasting Union – hvilket giver den adgang til at modtage Eurovisionsnettets daglige transmissioner af nyhedsbilleder fra hele verden. De to periferistationer har naturligvis også andre liebhavere, men eftersom socialisternes strategi går ud på at få »vennerne« ind på alle de vigtige poster på den franske TV-scene, er Berlusconi/Seydoux's chancer nok temmelig gode.

Selv om det statslige engagement i fransk TV træder stadig mere i baggrunden, vidner de aktuelle bataljer om, at det langtfra er ensbetydende med, at TV er blevet frigjort fra den politiske magt i Frankrig. Politikerne anser øjensynlig stadigvæk TV for et uhyre magtfuldt politisk instrument, som det for alt i verden gælder om at kontrollere. Foreløbig ser det ud til, at det er lykkedes Mitterrand at nå i mål inden valget, men det er stadig uvist, hvordan fransk TV vil tage sig ud efter 16. marts, eftersom højrefløjen truer med at annullere alle kontrakter og viske tavlen ren så snart de efter alle solemærker at dømme kommer til magten. Hvorom alting er, så må man konkludere, at fransk TV's endelige frigørelse fra de politiske magthaveres klamme hænder under ingen omstændigheder er umiddelbart forestående.

Eva Jørholt (f. 1957) studerer film og fransk ved Københavns Universitet og Sorbonne.

Châteauvallon

Familien Berg: Antonin (Jean Davy), Jean-Jacques (Pierre Hatet), Emilie (Emilie Benoit), Florence (Chantal Nobel), Thérèse (Sylvie Fennec), Julien (Vincent Gauthier), Mathilde (Malka Ribowska), Marie-Lou, Philippe (Philippe Roulean), Armand (Denis Savignat).

– en by i provinsen

Châteauvallon er en fransk familie-føljeton, en europæisk version af *Dollars, Dallas* og *Falcon Crest* og en stærk kandidat, hvis man skulle bestemme sig til at stige af *Dollars* herhjemme. De første 26 afsnit er købt af svensk tv.

Serien udspilles i og omkring provinsbyen Châteauvallon, der ser betydelig mere hjemligt provinsiel ud end Denver eller Dallas, samt på den lokale matador Antonin Bergs slot i nærheden, passende benævnt La Commanderie.

Her residerer gamle Antonin, ejer af det ansete, Gaullistiske provinsblad »La Dépêche«. Han har fire børn med sin afdøde, højt elskede hustru, filmskuespillerinden Gabrielle, nemlig datteren, Florence, advokat og elskerinde til en af byens spidser, (Quentin), samt de tre sønner, modelægen Armand, Jean-Jacques, der er redaktør på »La Dépêche« og Julien, der bestyrer familiens savværk. Foruden diverse mænd og koner, er der nevø'en, Philippe, vinavler og byrådsmedlem – og som det viser sig, familiens rådne æg. Desuden forefindes på slottet Gabrielle Bergs elsker og Antonins bedste ven (det er Frankrig, dethèr!) Gilbert Bossis. Sammen med Gabrielle har han sønnen Paul Bossis, journalist på »La Dépêche« og anerkendt af familien. Han lever sammen med den gravide Catherine Kovalic, nièce til familien Bergs arvefjende, indvandreren Albertas Kovalic.

Således er status quo i hvert tilfælde i afsnit 1. Senere rykker en yngre generation ind – Florences datter med en berømt amerikansk forfatter, Kovalics begavede adoptivsøn, en ung narkoman-pige, som Armand falder for etc.

Foruden at introducere dette betragtelige persongalleri går første afsnit løs på seriens første hovedintrige. Journalisten Paul Bossis er på sporet af en større kommunal byggeskandale i forbindelse med byggeriet i nybyen Les Sablons. Før han kan nå at røbe sin viden i »La Dépêche«s spalter, findes han død i Antonins park – myrdet mens den gamle fejrer sin 70-års fødselsdag med en storslået fest.

Dette mord og byggeskandalen i Les Sablons opklares i løbet af de første seks afsnit, især ved Pauls ven og kollega André Travers' mellemkomst. Men forbrydelserne får fatale følger både for fætter Philippe, der viser sig at være dybt involveret i Les Sablons-affæren, og for Quentin, Florences elsker og byens borgmester.

I slutningen af sjette afsnit dør gamle Antonin af cancer og matriarkatet holder sit indtog i form af Florence, der til sin bror Jean-Jacques' fortrydelse arver »La Dépêche« og dermed bliver seriens hovedfigur. Florence har i mellemtiden slået op med Quentin, der efter en mislykket valgkampagne om borgmesterposten mod Armand Berg, begår selvmord i skovene omkring Châteauvallon. Eller er det mord? Forelsker Florence sig i Travers, eller bliver der et par af ham og den unge enke Catherine? Lykkes det Jean-Jacques som redaktør på det lille rivaliserende blad »L'Eveil« at udkonkurrere sin søster? Hvor kommer familien Kovalic og dens intriger ind i billedet?

Sådan kunne man blive ved – der er mere end nok at tage af.

Der spilles, som der nu skal spilles i en serie af dette tilsnit – det er folkekomedie for fulde udtræk.

De gigantiske morgenborde og uendelige køreture ad ligeså uendelige alléer er fulgt med fra over there. Nyt er årstider, der skifter, ægte herresæder, hjemlige skove og bakker, et gran af humor og et besindigt tempo. Om det så er »bedre« at slås for en avis end for et oliefelt ved jeg virkelig ikke. Familieintrigerne modsvarer de amerikanske seriers – og *Châteauvallons* undertitel er *Penge og magt*.

Hanne Ringsted

Profession: Reporter

Journalisten på film – og i hverdagen

af Ebbe Iversen

Det pudsige ved journalister er – blandt andet – at de i fiktionen uden større besvær kan anvendes som symboler på diametralt modsatte moralske normer. At de er lige anvendelige som helte og skurke, og at de også med fordel kan placeres et sted midtvejs mellem polerne og dermed formentlig tættest på virkelighedens grå gennemsnit.

Reporteren kan repræsentere den stædige, ubestikkelige søgen efter sandheder, som skumle kræfter søger at holde skjult. Han kan være en slags moderne ridder, der afviser alle lunkne kompromiser og er uden tanke for egen bekvemmelighed. Den lille mands uforfærdede forsvarer, magthavernes irriterende torn i kødet, oplysningens og frihedens tapre fakkelbærer. Derved bliver han samtidig en skikkelse ganske nært beslægtet med Chandler-traditionens privatdetektiver, og i den mundrappe figur Fletcher i Gregory McDonalds kriminalromaner – og Michael Ritchies film *Fletch!* – bliver reporteren og detektiven endda én og samme person.

Men han kan naturligvis også være den amoralske kyniker, der gerne bruger beskidte metoder for at skaffe sig selv og sin avis et tarveligt scoop. Slynglen, der lyver og bedrager for sensationens skyld, og som endda griber til at fabrikere sensationen selv, hvis kendsgerningerne ikke tager sig tilstrækkelig dramatiske ud. Journalisten som manden, der skaber overskrifter og knuser menneskeskæbner.

Og så kan han endelig være den, der gerne vil skrive gode nyheder og nødigt derved gøre andre mennesker fortræd. Manden, hvis samvittighed kastes ud i en krise, fordi hans professionalisme – eller hans redaktør – byder ham ét og hans anstændighed noget andet. Hvordan disse pinefuldt divergerende hensyn afvejes rimeligt mod hinanden, er en kompliceret diskussion også uden for fiktionens verden. Men indenfor kan den i hvert tilfælde skabe skildringer af pressefolk, som ligner mennesker mere end entydige symboler.

Alle tre kategorier af journalister er pænt repræsenteret på film, endda ifølge en løselig statistik (på basis af Filmmuseets aktuelle serie) nogenlunde ligeligt – glædeligt dog med en lille numerisk overvægt til den overvejende neutrale og nuancerede skildring. Spillefilmen har altid viet pressen en glubsk interesse, som for pressens egne folk på skift har kunnet være beærende og bedrøvende, spejlbillede og vrangbillede. Og interessen er egenligt ikke så vanskelig at forstå.

For det første er pressen et emne, som enhver uden videre kan forholde sig til, og som de fleste mener at kunne fremføre indiskutabelt kvalificerede meninger om. Såvel den positive som den kritiske indfaldsvinkel i en film vil kunne finde proselytter. Mange mennesker holder af at angribe aviserne for deres manglende lødighed, kun de meget få afviser på den anden side at udtale sig til en journalist, hvis det bliver aktuelt. Befolkningens forhold til pressen kan undertiden ligne en anspændt kombination af kærlighed og had, men kølig ligegyldighed er der sjældent tale om.

For det andet er der jo vitterligt væsentlige etiske emner at diskutere i forbindelse med pressens adfærd. Også i virkeligheden kan den, såvel som på film, både afsløre uretfærdigheder og forårsage tragedier. Hvordan i det hele taget afgrænse det underlige begreb en god nyhed – hvis man da ikke nøjes med at holde sig til en klassisk amerikansk definition, der som ingredienserne til en god nyhed opregner sex, vold, sport, race og religion. Ifølge den er overskriften »Sort baseball-stjerne voldtager nonne« således verdens bedste nyhed. Og derfor er det heller ikke så sært, at specielt amerikanske film med mellemrum har taget meget hårdt fat om dele af pressens hæmningsløse sensationsjageri og -mageri.

For det tredje formodes journalister – i hvert tilfælde traditionelt, og sikkert til dels stadig – generelt at leve mere spændende tilværelser end andre, mere intense og afvekslende. Billedet af reporteren, der trods trusler og anslag frygtløst borer sig længere og længere ind i en speget sag, er lige så fasttømret i amerikansk film som det mindre flatterende. Journalister oplever meget, rejser meget, møder mange mennesker, og ergo må deres arbejde være bedre dramatisk grundstof end de fleste andre professioner. Siger man.

For det er naturligvis en sandhed med betydelige modifikationer. Hvis man ikke er hærdet krigskorrespondent i f.eks. Beirut el-

Side 32, t.v. Kirk Douglas i Forside-sensationen; t.h. Sally Field i I god tro. Denne side øverst t.v. Mel Gibson og Linda Hunt i Lev farligt; t.v. Bruno Ganz i Den falske cirkel; herover Jane Fonda og Michael Douglas i Kina-syndromet; herunder Joseph Cotton og Orson Welles i Citizen Kane.

ler Nicaragua – sådanne kan jo opleves i henholdsvis Volker Schlöndorffs *Den falske cirkel* fra 1981 og Roger Spottiswoodes *I skudlinien* fra 1983 – tilbringer de fleste journalister formentlig størsteparten af deres arbejdstid på et kontor ved enten telefonen eller skærmterminalen. Det er ikke overvældende romantisk, og det er især ikke særlig filmisk.

Altså må filmen dels romantisere (eller skurkificere) journalistens liv, dels have ham sendt ud i marken, gerne en ager fyldt med fælder og fristelser. Hvis han ikke er krigskorrespondent, skal han helst være kriminalreporter eller i det mindste all-round reporter. Og så kan man endelig lade ham optræde som enten et ualmindelig dumt svin – eksempler: Billy Wilders *Forside-sensation* fra 1951 og Volker Schlöndorffs *Katharina Blums tabte ære* fra 1975 – eller som sanhedens modige korsridder – eksempler: Alan Pakulas *Alle præsidentens mænd* fra 1976 og Robin Sprys *One Man* fra 1977.

Begge metoder kan faktisk resultere i glimrende, tankevækkende underholdning. Men som nævnt er et knap så endimensionalt syn på pressen trods alt mere udbredt på film. Nok så hyppigt ser man journalistikken skildret som en profession, der indebærer en klar forpligtelse til at søge sandheden, men som samtidig kan være forbandet svær at administrere upåklageligt, når idealerne og realiteterne tørner sammen. Når f.eks. den virkelighed, der skal beskrives, er for uoverskuelig. Når pression mobiliseres eller censur udøves. Når en nær dead-line skaber tidspres. Eller, naturligvis, når talentet ganske enkelt ikke slår til.

Sådanne faktorer indgår overbevisende i film som Robert Rossens *Alle kongens mænd* fra 1949, Peter Weirs australske *Lev farligt* fra 1983 og Sydney Pollacks *I god tro* fra 1981. Når en film behandler journalistikkens vilkår og svagheder med kritisk kyndighed, uden at idealisere og uden at dæmonisere, bliver den spændende at se også for journalister. Mens andre film, der har journalister som hovedpersoner, slet ikke handler om journalistik – det gælder fra forskellige ender af kvalitetsskalaen værker som Michelangelo Antonionis *Profession: Reporter* (1975) og Jørgen Leths *Udenrigskorrespondenten* (1983). Her anvendes det mærkelige vakuum, som den rejsende reporter befinder sig i, udelukkende som udgangspunkt for mere eller mindre vellykkede eksistentielle overvejelser. Hvad der både er legitimt og i bedste fald meget inspirerende.

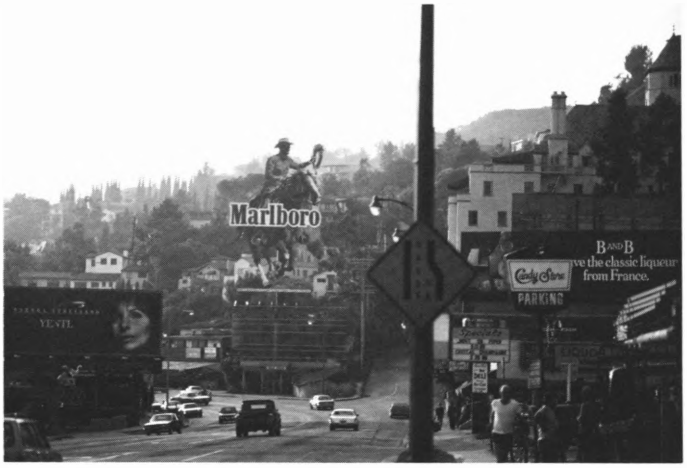
Således har journalister omtrent siden talefilmens opfindelse selv været godt stof – velegnet som enkle symboler på godt eller ondt, anvendelige fikspunkter i en moraldebat, takket være professionens almene genkendelighed også nyttige som aktive bærere af mere kontant realistiske beretninger. Og når reporteren i denne artikel konsekvent er blevet omtalt som han, skyldes det ikke en pinlig forglemmelse. Med Jane Fonda i James Bridges' *Kina-syndromet* (1977) og Sally Field i førnævnte *I god tro* som markante undtagelser har filmhistoriens journalister hidtil næsten altid været mænd. Det vil i fremtiden ændre sig i takt med virkelighedens betydelige kønsrolle-fremskridt inden for pressen.

Et afsluttende hjertesuk. Alt for få af de film, der har forholdt sig kritisk til pressen, har haft øje for emnets egentlige skurk. Det er som enhver journalist ved – ikke reporteren, men redaktøren. Det er den redigerende, der lægger avisens linie og bestemmer dens lødighed, og som i værste fald ubarmhjertigt kræver buldrende sensationer fra den skrivende. Det er dårlige redaktører, der ansætter dårlige journalister og laver dårlige aviser. Hvad der selvfølgelig ikke fjerner et indlysende moralsk ansvar fra den enkelte journalist, men det er nu engang generalerne og ikke de menige, som bestemmer krigens forløb. Og militærnægterne har heller ikke noget at skulle have sagt i den sammenhæng.

Det vidste Orson Welles, da han skabte *Citizen Kane* – som derfor også af den grund fortsat er mesterværket blandt film om pressen.

Ebbe Iversen (f. 1947), journalist, filmanmelder ved Berlingske Tidende, medredaktør af Kosmorama 1979-83.

I fjor i Hollywood



Hollywood er også et sted man kan bo. Peter Schepelern har prøvet det.

IGENNEM det meste af et år kunne jeg hver morgen stå op og nyde udsigten til det pralende Hollywood-skilt og Griffith-observatoriet, hvor James Dean i sin tid luskede omkring med forknytte miner og *vildt blod*. Fra observatoriet har man god udsigt over hele Los Angeles' uendeligt udstrakte bylandskab, og hvis man er heldig, er der et hul i den tykke smogsky, der hviler over byen, stort nok til at man om natten kan få øje på et par stjerner. Chancen for at spotte et par filmstjerner i gadebilledet er næsten større . . .

Jeg prøvede flere gange at komme helt hen til Hollywood-skiltet, jeg syntes af en eller anden grund, at man først havde taget byen rigtig i besiddelse, når man havde rørt ved de kæmpemæssige bogstaver som er fastgjort til en skråning øverst oppe i Hollywood Hills. Men vejene, der snoede sig hasarderet op ad højene ind imellem palmer og agaver og utroværdige eventyrslotte, som naturstridigt holder stand mod jordskred og rystelser, endte blindt, og efter strabadserende klatreture op ad de stejle grusskrænter, bevokset med stikkende vækster, var skiltet stadig ikke kommet inden for rækkevidde. Hollywood er ikke sådan at fange. Måske er illusionernes by selv et synsbedrag.

Gadens stjerner

Det er en drømmefabrik, en glimmerby – *tinseltown*. Og alligevel er Hollywood også et sted på virkelighedens landkort, en præcist afgrænset bydel med postnumrene 90027 og 90028 midt i Los Angeles' enorme verden af biler, palmer og blinkende neon.

Da kritikeren Erik Ulrichsen for snart en menneskealder siden skrev sin bog om filmbyen, sammenlignede han hovedgaden – den snorlige Hollywood Boulevard – med Roskilde Landevej. I dag kan den vel bedst karakteriseres som en blanding af Strøget og Istedgade. Her kommer de rige og de smukke og de berømte forbi – inklusive de ganske få som er det hele på én gang. Men langt de fleste er mindre glamourøse repræsentanter, i alle etniske variationer, for The American Way Of Life: Boulevarden er hjemsted for de utallige mindreårige *runaways*, der symbolsk nok holder til i den rømmede, brandhærgede gamle luksusejendom, der nu går under betegnelsen Hotel Hell. Og her tigger hulkindede junkier om en quarter, *bag ladies* skubber deres poser med skraldespandefund foran sig på supermarkedsvognen – denne uundværlige udrustning for byens vagabonder. Her holder de prostituerede til, når de uden for arbejdstid skal have en billig burger, og her cruiser de nostalgiske biler op og ned på weekendaftnerne, så politiet undertiden må spærre det hele af. Det er blevet tabernes hovedgade, men alle vandrer de op og ned ad Walk of Fame – de lange fortove som er indlagt med over tusind messingstjerner, der hver omkranser navnet på en af dem som inden for film, tv, radio og plade nåede berømmelsens

tinder her i byen, fra Chaplin til John Travolta. Men ikke engang i dette elysium kan man vide sig sikker: Vor næsten-landsmand Mauritz Stiller, som skabte halvdelen af svensk stumfilms storhedstid og skænkede amerikanerne Greta Garbo, må finde sig i tåbelige posthume trykfejl: *Maurice Diller* . . .

Det er også her i det centrale Hollywood, midt mellem bilværksteder, *fast food* og specialforretninger med filmsouvenirs og T-shirts, kæmpemæssige *murals* der fejrer myterne, billige moteller der reklamerer med vandsenge og pornofilm på værelset, at biograferne ligger. Teknisk mest overdådig er den gigantiske Cinerama Dome, hvis enorme, krummede lærred og eminente lydanlæg kan tage pippet fra de fleste film. Berømtest er Mann's (oprindelig Grauman's) Chinese Theatre, hvor celluloidberømthederne har sat aftryk af hånd, fod, pote eller hvad de nu kan byde på, i forgårdens cement. Selve bygningen har karakter af en grandios kinesisk pagode, sådan som de gamle Hollywood-biografer i det hele taget er holdt i en eksotisk stil, med art deco som udgangspunkt, tilsat lidt asiatisk eller ægyptisk trylleri for at markere, at tilskueren er trådt ind i et magisk univers.

Hollywood Boulevard er det ene store biografområde. Det andet, mere prominente, er det fashionable Westwood for foden af Beverly Hills. Her, hvor chikke tøjboutiquer og mondæne cafeer og Hunter's forholdsvis velassorterede boghandel skaber amerikanernes forestillinger om europæisk atmosfære, understreget af det islæt af intellektualisme som nærheden til UCLAs campus giver, afprøves filmene. Deres modtagelse her er i høj grad bestemmende for deres videre skæbne og rygte. Hele Los Angeles-området har ca. 700 biografsale, men størstedelen, administreret af en halv snes store biografkæder: Mann's, Laemmle's, Pacific's og andre, viser den samme snes opreklamerede Hollywood-nyheder. Mulighederne for at se marginale film – såsom ældre, eksperimentale eller udenlandske film – er stærkt begrænsede, men den lokale filmmenighed – en let kendelig skare *weirdos* – mødes trofast i små *revival theatres* som det gamle Vista, beliggende ved Sunset på det område der engang rummede kulisserne til Griffiths intolerante Babylon, Nuart i Santa Monica, Rialto i Pasadena og det allerhelligste Vagabond på Wilshire Boulevard, hvor man kan opleve at stå i billetkøen, da et mumlende rygte pludselig vil vide: Stjernen er her! Og ganske rigtig: Den nydelige ældre dame – der er nydelig som kun amerikanske ældre damer kan være det – er faktisk hende, der for 40 år siden lokkede helten på en fatal *Detour* i filmen, vi skal ind at se. Tilsammen bydes der i disse små templer på et veritabelt filmmuseum-repertoire, to film ad gangen, for 3-4 dollars, fra sjældne stumfilm med levende musik til nye independent produktioner og obskure værker af Renoir og Buñuel. Her, som i de konventionelle biografer, er filmen selv dog ikke hele hovedsagen, for næsten lige så vigtig synes den institutionaliserede konsumering af pop corn og coca cola at være. Proportionerne er som altid i USA store: en *extra large* omgang pop corn serveres i et papkar af størrelse som en rummelig håndvask, drivende af smeltet smør. Disse salg indbringer da også biograferne mere end billetindtægterne.

Hollywood er forlængst ikke mere det eneste sted, hvor amerikanske film laves. Nu om stunder optages der on location overalt på kloden, bestemt af økonomiske mere end af kunstneriske hensyn. Men det er værd at bemærke, at Hollywood faktisk stadig er filmhovedstaden, for så vidt som langt de fleste amerikanske film og tv-produktioner optages, efterbehandles eller administreres herfra.

Hver anden dag støder man på filmhold i funktion på byens gader og stræder. Og først når man kommer hjem og får gransket sine dias, opdager man at det var Kathleen Turner der stod i blond paryk og lyseblåt silkedress på et gadehjørne og blev instrueret af Ken Russell i *Crimes of Passion.*

For selv om studiernes storhedstid, antagelig uigenkaldeligt, er ovre, så er det stadig her vejret altid er godt til filmoptagelser og det er stadig her det meste af filmverdenen bor.

Oppe i de fashionable Beverly Hills og det eksklusive Bel Air står de små mexicanerdrenge i vejkanten og faldbyder Star Home Maps, sådan at vi dødelige kan finde adressen og opnå at stirre benovet på indkørslen til James Stewarts eller Burt Reynolds' velbevogtede *mansions.* Men Hollywood er i det hele taget stedet, der tiltrækker de fleste af dem der arbejder med film og tv. Næsten enhver, man taler med, har en eller anden erfaring med The Industry eller arbejder på at få det. Det er de store forventningers hovedstad.

Viceværten i ejendommen har engang fået trykt nogle noveller, han har været idémand for Mazursky og har lånt penge til en ven, der nu på tiende år er lige ved at have fået et filmselskab op at stå. Boghandleren er en yngre tysker, som har skrevet et par skuespil, hans agent mener, der er store muligheder i dem, nu skal de blot læses af de rigtige personer. Bankmanden har solgt et thrillermanuskript, eller rettere: det er taget i option af et lille konsortium der betaler 10.000 dollars for i et halvt år at have eneret på at prøve at skaffe finansiering. Og ude i skraldespanden ligger der en dag, mellem en stak Daily Variety, stabelvis af enslydende visitkort: Theatrical Agent NN har åbenbart endt sin karriere eller skiftet job.

Jagten på succes får nogle til at gå til Frederick's på Hollywood Boulevard, hvor man kan købe verdens usynligste og uartigste undertøj og se, hvad det kan føre til. Andre skriver – og skriver og skriver. Bag hver anden dør, her i byen, sidder en eller anden arme djævel og skriver på et manuskript, en synopsis, en idé, som sandsynligvis aldrig vil blive til noget. Men mulighederne bliver afprøvet. Industrien er et stort system af venskaber og bekendtskaber, forbindelser og protektioner, frokoster og receptioner, og ingen drømmer om at forlade hjemmet uden at sætte telefonsvareren til, for hvis nu agenten eller en eller andens sekretær skulle ringe om, at muligheden for en lillebitte chance var der . . .

Men det er også en branche uden sentimentalitet. Kun resultaterne tæller. Status og anseelse måles til enhver tid efter indtægterne. Eller som man siger: Enhver er så god som sin nyeste film.

Borte med blæsten

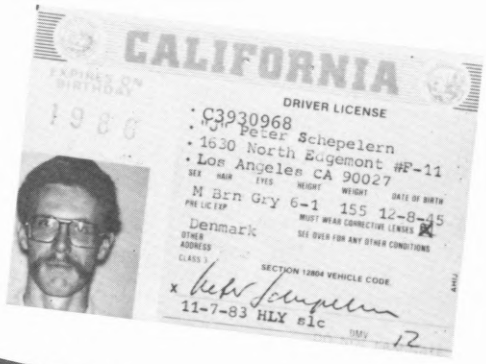
Derfor er det heller ikke overraskende, at der er noget underligt uhåndgribeligt og historieløst over dette mytiske sted. Hollywoods mangel på historisk bevidsthed er sikkert enestående, selv efter amerikansk målestok. Her voksede den første store populærindustri frem, her var de fysiske rammer for The Birth Of A Medium, og hvad er der så at se for turisten? Ingenting! Efter Mann's Chinese og stjernefortovene kan man i det store og hele tage en tur gennem Hollywood og omegn uden at blive mindet om, at det var her det skete. Turistpropagandaen har søgt at legendarisere gadekrydset hvor Vine Street skærer Hollywood Boulevard, men det må være USAs mest patetiske anti-seværdighed: Der er intet at se på, det er bare, som nogle siger, *the corner of Walk and Dont Walk.* For her er ingen nostalgisk blødsødenhed, ingen skønsom fredning. Prægtige gamle ejendomme, hoteller og biografer fra storhedstiden bliver skånselsløst revet ned. Borte med blæsten. Den stående frase i Schesslers kendte guidebog er: *The site is now a parking lot.*

Men lidt er der da tilbage. På La Brea kan man stadig finde studierne hvor Chaplin optog Guldfeber og alle de store lydfilm. Cecil B. DeMilles pompøse villa ligger lidt ovenfor det lyserøde palæ i spansk stil, hvor W. C. Fields engang boede. Garagen, hvor Mickey Mouse kom til verden, er blevet solgt og kørt bort, men Disneys første atelier ligger på en stille sidevej, og Musso & Frank's legendariske restaurant, hvor Faulkner og Chandler drak sig fulde, kan stadig besøges. På Ivar Street, højt oppe på bakken, sad Nathanael West i 30erne og skrev sin geniale vision af filmbyens undergang, *The Day of The Locust,* og få minutter derfra, på Laurel Avenue, prøvede hans ven Scott Fitzgerald i sine sidste år at holde sig fra flasken og få skrevet *sin* Hollywoodroman færdig. Men da Scott blev ramt af et hjertetilfælde, dagen før West kørte galt med bilen og blev dræbt, lå *The Last Tycoon* ufuldført tilbage. Da jeg lister op til den øverste etage på 1403 N. Laurel, hører jeg spøgelsesagtigt lyden af skrivemaskinen inde fra lejligheden.

Typisk nok er Hollywoods mest overbevisende mindesmærker at finde på kirkegårdene. For her er de allesammen: Valentino og Marilyn i deres urner, DeMille under pompøs marmor, Douglas Fairbanks under et storslået anlæg, Nathalie Wood oversvømmet af blomster som en anden Ofelia, Gable og Lombard side om side, og mordofferet Sharon Tate under en sten, der ikke bare navngiver hendes ufødte baby, men også nævner hendes mand: Naturligvis måtte Polanski have sit navn på plakaten!

Men ingen ænser historien. Filmindustrien retter blikket fremad, mod nyhederne. Fortiden mindes man kun på kirkegården og på fortovet. Og haster videre.

Engang havde alle studierne deres *lots*



Friday

11:20 PM to 1:30 AM

(3A) NOTICIERO

11:30 (2) MOVIE—Crime Drama
The Death Car on the Freeway' is a van driven by a killer who preys on lone female motorists. A 1979 TV-movie Shelley Hack. (2 hrs., 15 min.)

(4) 6 TONIGHT
Scheduled: Michael Landon, Lon; Anderson, singer Linda Hopkins, Johnny Carson, Ed McMahon. (60 min.)

(5) TWILIGHT ZONE—Drama BW
Invasion or delusion? Millicent Barnes (Vera Miles) is haunted by her elusive double—who anticipates her every move.

(7) 3 NIGHTLINE—Ted Koppel

(9) IN SEARCH OF

(11) THICKE OF THE NIGHT
Jack Coleman, ("Dynasty"), comedian Charlie Barnett, Clarence Clemmons and the Red Bank Rockers. (90 min.)

(15) STREETS OF SAN FRANCISCO
A young parolee has been framed for murder. (60 min.)

(18) NNN NEWS—In Japanese

(24) LATENIGHT AMERICA—Wholey
Scheduled: Illegal drug trafficking in the U.S. (60 min.) Rafael Bertrand, Olivia Michel. (2 hrs.)

(24) PELICULA—Aventura BW
Puños de roca

(55) 700 CLUB—Religion

(CNN) CROSSFIRE
—Buchanan/Braden

(ESN) COLLEGE BASKETBALL
REPORT

11:40 (HBO) GEORGE BURNS—Comedy
The former vaudevillian's nightclub act includes songs, jokes and stories from his long career. (60 min.)

(ON) MOVIE—Drama
"Insatiable." (80 min.)

Mid. (5) ALFRED HITCHCOCK—Drama BW

(5) GONG SHOW—Game

(CNN) FREEMAN REPORTS—Interview

(ESN) SPORTSPAGE '83: THE YEAR IN REVIEW

(SEL) MOVIE—Drama
"Outlaw Ladies." (80 min.)

(SHO) US FESTIVAL '83

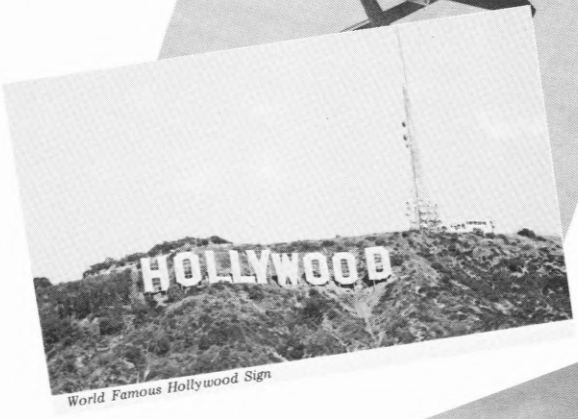
(TBS) NIGHT TRACKS CONTINUES
—Music

(USA) NIGHT FLIGHT
Part 2 of "Takeoff to Video Directors" with Tim Pope and Russell Mulcahy. Includes clips of Men Without Hats, Neil Young, Rod Stewart. (60 min.)

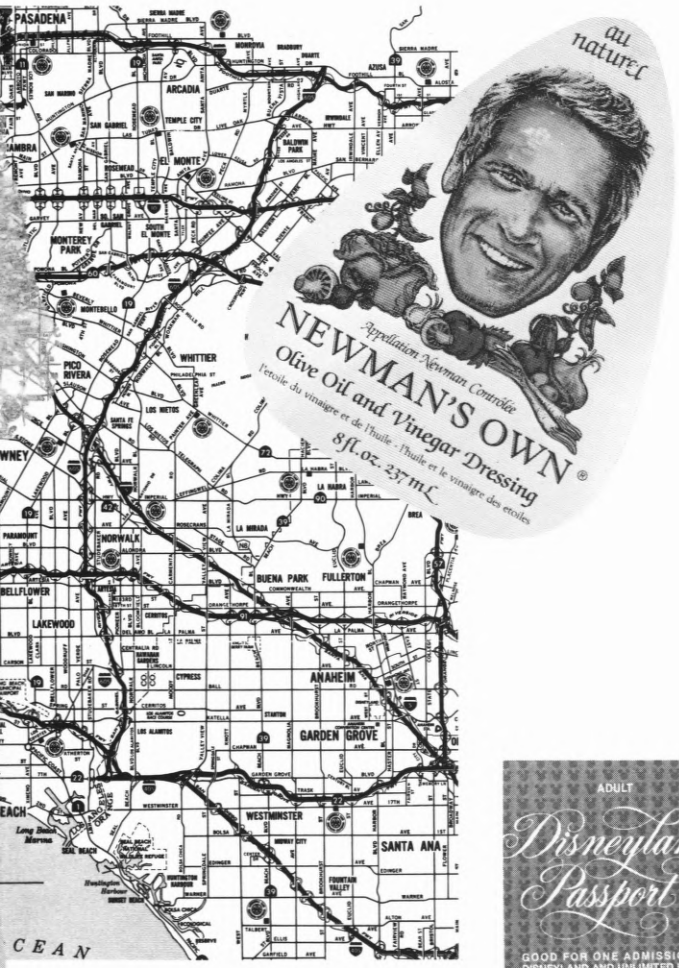
(VOR) MOVIE—Comedy
"The Ballad of Josie." (1968) Innocuous, mildly pleasant Doris Day frontier comedy about a widow in-

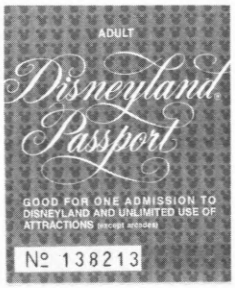
FEBRUAR
PROGRAM
volved in
Graves (2
12:30 3 THICK
Jack Col
Charlie
and the
(4) 6 F
Schedul
Also: D
Billy Idc
("Runnin
(Simulcas
(5) AMER
(7) GOOD
A tribute
lights of
the years
(Simulca
(9) MO
"The
tin s
Matt
power-mau
Mexico. Se
James Greg
12:40 (HBO) LOVE, A
"Kiss Me Got
(13) MOVIE-
X-15. (19
vey of the
planes. De
son, Ralph
neth Tobey
(55) GENE S
(CNN) NEWS
(ON) MOVIE
"Tell Ther
(80 min.)
(USA) NIGH
The top-lo
and-comin
Minor Detai
(7) MOVI
"The Last
min.)
1:30 (5) MOV
"The M
has the
about a
tion of his
(11) CNN H
(ESN) SPOR
STORE FC
(SEL) MOVIE
"Hollywood
age." (85 m
Los An

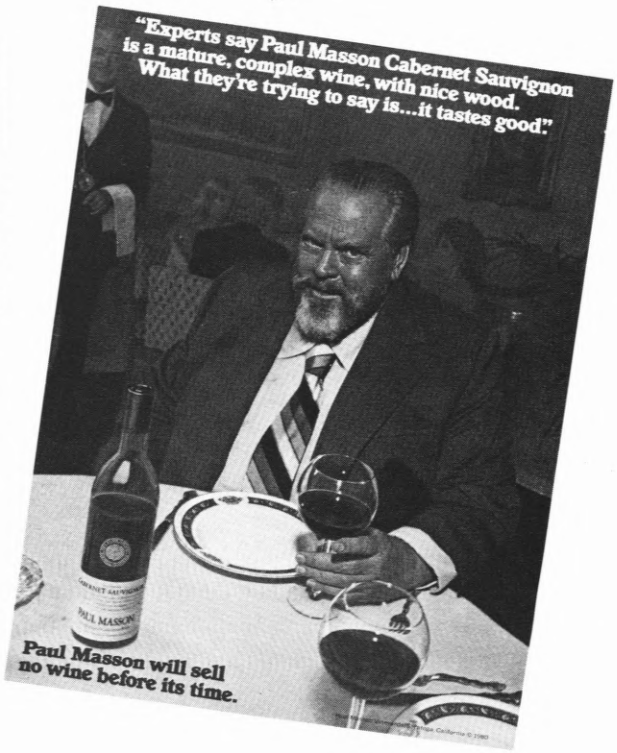
A-190 TV GUIDE



World Famous Hollywood Sign







rundt omkring i Hollywood, selv om specialisterne kan få lang tid til at gå med at skændes om, hvem der faktisk lå hvor. Nu er der kun Paramount tilbage, der holder til bag den majestætiske portal ud til Melrose Avenue. Her passerede den unge Orson Welles igennem, på vej ind til sit Xanadu, da han lavede *Citizen Kane* for RKO. Universal, der holder sig kørende som turistattraktion på linie med Disneyland, ligger lige som Burbank (Warner og Columbia) og Disney nordpå i San Fernando dalen, på den anden side af bakkerne. Det arkitektoniske indtryk er en blanding spejltindrende pengesiloer og hyggelige bungalows. Afsvedne bjerge og støvede palmer rejser sig over den New York'ske kulissegade. Man ser med respekt på de navnemærkede parkeringsbåse: Her, lige præcist her, er det meningen, at Sydney Pollack skal stille bilen, og her parkerer Richard Dreyfuss når han kommer forbi. Men han er der selvfølgelig ikke i dag.

MGM ligger sydvest på, i Culver City. Omgivet af faldefærdig slum stråler et kæmpemæssigt billboard på muren: *Diamond Jubilee. Sixty Years of Great Entertainment:* Løve ved vintertide . . . Når man er sluppet forbi vagten, har zigzag'et ud og ind ad de små gader mellem atelierne og har søgt gennem de snoede gange, *looking for Mr. Brooks,* når man omsider frem til instruktøren. I forkontoret hænger alle diplomerne fra et helt liv i filmen: *Crossfire, Elmer Gantry, In Cold Blood.* Jeg bliver lukket ind til mesteren selv, han sidder i den samme forvaskede joggingdragt som han havde på til universitetets reception, inde i sin hule. Alt dagslys er holdt ude af persienner og tunge gardiner, og kun en lille gullig lampe oplyser stakke af manuskripter, bøger og udklip. Han er en respekteret kunstner med flere gode successer og nogle fiaskoer bag sig, men han kan kun lave film, hvis han kan overbevise pengefolket om, at det er noget der kan betale sig. Her ligger den store forskel mellem amerikansk og europæisk film: Alt hvad der laves i Staterne er sat i gang af nogen, der tror på, at det kan betale sig.

Men industrien er efterhånden lige så meget en tv-industri.

Døgnet i TV-junglen

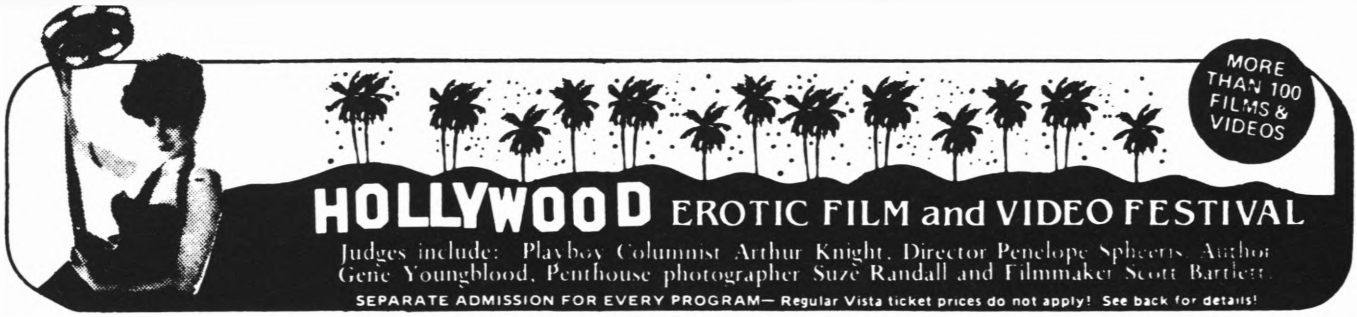
Amerikansk tv er en psykedelisk oplevelse, som der bydes på i enhver amerikansk storby, men til overflod her, hvor medieindustrien har sit hovedsæde. Her er tv ikke et medium, som man lejlighedsvis opsøger, det er ikke en kommentar eller et supplement til vores tilværelse, her er tv virkelighedens raison d'être, det er livet selv – men naturligvis livet set gennem mediets magiske briller. I programmet *Fantasy* skal en eller anden tårepersende drøm realiseres: Ti søskende, der blev spredt for alle vinde, da deres mor tidligt døde af kræft, genforenes nu tyve år senere for åben skærm. En datter, der blev skilt fra sin far, genser ham nu, hvor hun selv har fået et barn, og eftersom de sidst sås en jul for 15 år siden, rekonstrueres nu en juleaften, hvor gaven under træet er en stor pakke indeholdende farmand – alt sammen med studieværter der fyrer op under følelserne og et entusiastisk hulkende publikum. Og så er der konkurrencerne. En kvinde, der har haft det held at standse lykkehjulet ud for et tal, som giver hende 1000 dollars i gevinst, kysser ekstatisk lykkehjulshåndtaget. Og kvinden, en husmor naturligvis, der vinder en million, har et udtryk som en der har set Gud.

Men der er ikke noget at tage fejl af: Det hele handler om penge. Der skal sælges og købes – det er Guds mening med det hele. Reklamerne minder os derom, hvis vi skulle have glemt det. I vores moderate Danmark anføres reklamerne ofte som skræmmende eksempler på, hvad kommercielle tv-stationer vil resultere i, og det kan da også i begyndelsen virke irriterende, at spillefilm afbrydes fra to til seks gange for at give plads til reklamerne. Men når man først er blevet afhængig filmnarkoman og tager det ene skud efter det andet af de berusende billeder, begynder man at påskønne afbrydelserne. De udgør den nødvendige ventil, som gør det muligt at kapere timevis af flimmer (og amerikansk tv, der ikke er kræsent med valg af filmkopier og som i øvrigt af tekniske grunde har et mindre skarpt billede, *flimrer* virkelig). Man ser hen til disse små pauser,

hvor man kan gå på wc, forberede måltider, spise, skifte tøj, tage et hurtigt brusebad. Med lidt øvelse kan man vænne sig til at sove tungt i fire minutter og – det er kunsten – vågne forfrisket op til fortsættelsen. Det hævdes endda, at der er trænede filmbuffs som kan nå at dyrke elskov i intervallerne, så slægten ikke uddør.

Reklamerne er årsagen til det hele. Der betales ikke licens, men hver gang man køber en vare i butikkerne, betaler man lidt for at fabrikanten har råd til at reklamere, og det er disse reklamepenge der driver de store *networks* som sender *nationwide:* CBS, NBC, ABC og en mængde små lokale stationer. Reklamerne er den temmelig følsomme tråd, det hele hænger i, derfor den omhyggelige måling af programmernes popularitet med Nielsen-ratings som den altbestemmende dommer. Men, hvor indlysende dette forhold end er, så er det samtidig noget, som diskret fortrænges i præsentationen. Karakteristisk nok omtales reklamerne af speakerne som *important messages, interruptions, these words* eller bare som *this.* Vi ved jo godt, hvad det drejer sig om, ingen grund til at bruge selve det uanstændige ord: *Commercials.* Som Chesterton sagde: Reklamer er de riges tiggeri . . .

Men forresten er reklamefilmene ofte virtuose små kortfilm, normalt af 30 sekunders længde, der med alle slags stilistiske og indholdsmæssige krumspring søger at fange vores opmærksomhed og pådutte os biler, flybilletter, hårde hvidevarer, fast food, bankrådgivning, men især renliggørelsesartikler af alle arter, sprogligt bestandigt kredsende om ordene *clean, fresh* og *soft.* Det drejer sig ikke kun om den personlige hygiejne og tøjvask, men også om særlige midler til at fjerne oliepletter på indkørslen, rustpletter på rørene og de væmmelige misfarvninger på cementen mellem badeværelsefliserne, for slet ikke at tale om alle kakerlakkerne som Black Flag Motel kan klare: *They check in – but they don't check out!* Og så er der al maden – spiseolie uden cholesterol anbefalet af John Houseman, der fortsætter sin professorrolle fra *The Paper Chase,* californisk vin serveret af John Gielgud i butlerrollen fra *Arthur* eller pulverkaffe som Lauren Bacall sværger til. Dertil kommer et credit card som Karl Malden aldrig ville efterlade hjemme, en videoplade som Gene Kelly tror på, og en computer som Alan Alda har tillid til. Andre reklameemner er små trailers for biograffilm (og størstedelen af filmenes pr-budget bliver satset på tv-reklame), klip fra store teatershows à la The King and I, som Yul Brynner her i byen netop havde givet for 4000. gang uden et hår på hovedet, dertil sagførere som vil pådutte os billig hjælp ved skilsmisser og andre ulykker, uanset skyld, medicin som vil dulme smerterne, centrer som vil afvænne drankerne, der opmuntres med at alkoholisme ikke er *a moral weakness but a disease: Don't spend another day living without hope!* Hvis alt håb trods alle modforholdsregler alligevel skulle være ude, lover *Funeral Parlours* deres diskrete assistence når som helst: *Per-*



petual Service! I de sidste ti år har man ikke måttet reklamere for spiritus og tobak, og reklamer for menstruationstamponer og præventive midler er sjældne. Men sent på natten oprinder sandhedens øjeblik for nogle, når en jovial mand opfordrer herpesofrene til at søge hjælp: *Let's talk about it!*

Men den store sødmefyldte prøvelse, som tv udsætter den filminteresserede for, er det uophørlige bombardement med filmtilbud. Film fra amerikansk filmhistories uudtømmelige skattekiste og lige så uudtømmelige rodekasse lokker hver time døgnet rundt på en halv snes kommercielle kanaler og et lignende antal betalingskanaler.

Naturligvis gælder det her, som ellers i livet, om at udvise mådehold, mestre det muliges kunst. Man må affinde sig med, at der er grænser for, hvor mange film man kan overkomme at se i døgnet. Men hvis man netop er her for at se film, opdager man snart hvor fleksible disse grænser er. Man er nok lidt træt undertiden, når man er fremme ved døgnets femte film, men når man nu er ved det . . . For trods det enorme udbud af originale tv-produktioner inden for fiktionssektionen – med tv-film, miniserier, sitcoms, soap operas o.s.v. – er biograffilmene, de »rigtige« film, stadig en uhyre populær programtype. På betalings-tv, via *cable* eller antenne, kan man for en månedlig sum omkring tyve dollars pr. selskab leje sig adgang til en masse nyere film, der vises ubeklippede og uden afbrydelser. Her går *On Golden Pond, Blade Runner, The World According to Garp* og *Star Wars* hvert andet øjeblik og på visse kanaler bydes der efter midnat på pornofilm, men, efter en uskreven regel, ofte beklippet efter bizarre principper: *insertion* må ikke vises – ellers er alt tilladt! *Det* er USA: at moralisere midt i det fordærv man selv kolporterer! For på de kommercielle stationer fjernes sex og nøgenhed og dårlig tale med stor nidkærhed, undertiden in absurdum som når Frank Perrys *Last Summer* får bortskåret kulminationsscenen til slut, hvor teenagernes undertrykte seksualitet eksploderer i voldtægt, med det resultat at ingen kan fatte hvad filmen går ud på. Men det er alligevel på de kommercielle stationer, man finder det interessante, ikke mindst ved hjælp af den ugentlige TV Guide *(helps you decide!)* og Maltins uundværlige TV Movies, en årligt revideret håndbog over 15.000 film. Det er ikke de store og de gode og slet ikke de nye film, der dominerer. Det er små film, glemte film, der i endeløs mængde fremdrages.

Det er her man gør sine fund, mens den californiske nattehede sænker sig om én, og politisirenerne på Sunset Boulevard tuder om kap med brandbilerne på Hollywood Boulevard som en ildevarslende påmindelse om den anden side af livet i illusionernes by.

Her kan man f.eks. ud på de små timer stifte bekendtskab med *The Naked Jungle*, et billigt produceret stykke *adventure* film fra 1954 med Charlton Heston i hovedrollen som barsk macho-mand, der har skabt sig et lille kaffeimperium i Argentinas jungle. Det er lykkedes den gamle veteran fra stumfilmtiden, Byron Haskin, at skabe en perle af vanvittigt nonsens, et af kitsch-filmens oversete mesterværker. Heston har maset på i junglen i 15 år og er nu en respekteret hersker over sine indfødte arbejdere. Men modsat så mange hvide mænd har han aldrig haft sin gang hos de indfødte kvinder. Han er, angiveligt, en 34-årig jomfru. Men nu, hvor han er blevet rig og har bygget sig et prægtigt palæ med flygel og udsøgt bogsamling, har savnet af en kvinde omsider meldt sig, og han har fået broderen hjemme i New Orleans til at finde ham en passende kone, med hvem han så har giftet sig – in absentia. Hun arriverer med floddamperen: den yppige, voluptuøse Eleanor Parker står dér med sin lille hvide parasol og sin store hvide barm og bliver begloet af de vilde indianere. Hun installeres i det fine hus og står omsider over for sin ægtemand, der kommer lige fra hesten, sveddryppende og dunstende af maskulin stolthed. Han er fra begyndelsen fjendtligt indstillet, fordi hun er *for* utrolig til at være sand: Smuk, klog, taler flere sprog og spiller klaver. Der må være et eller andet galt. Og ganske rigtigt: Hun har været gift før. Heston er forfærdet. Han henviser til sit splinternye flygel, som ingen har spillet på før. Sådan skal det være. Hvortil hun indvender, at netop folk med forstand på instrumenter ved, at et flygel bliver bedre jo mere det benyttes. Situationen synes gået i hårknude: Vil Heston acceptere, at andre hænder har trakteret klaviaturet – eller skal koncertflyglet og al dets søde musik returneres? Så melder sig heldigvis omsider det, som er filmens egentlige stikord, det, vi ubevidst har ventet på, mens fruen gav Chopin til bedste, og som før eller siden måtte strømme ud af vores underbevidstheds fortrængninger: Myrer! Røde, forfærdelige, altfortærende, sydamerikanske hærmyrer, der i uovervindelige kæmpeskarer myldrer afsted, skeletterer alt på deres vej, i retning mod Hestons kaffeplantage og flygel. Her må alle stå sammen, men selv om myrerne strengt taget burde stoppe ved vandet, der omgiver plantagen, er der ikke noget at stille op mod driftens fortrængninger når de bare vil bane sig vej: Myrerne bider bladene af træerne og sejler over som på små både. Til sidst, da alt er tabt og selv flyglet brændt på det bål, der skal forsvare selve huset, kaster Heston sig modigt ud i krible-krable-helvedet, gør sig til herre på myrernes planet ved at åbne for sluserne, så alt hvad han har vristet fra floden atter opsluges af den. Dermed skylles også dæmonerne bort, og manden og kvinden kan begynde forfra sammen . . .

Så er det tid at gå til ro, hvis man da ikke hellere vil smage på natteluften i ensomhedens og søvnløshedens hovedstad, tage bilen et smut hen til supermarkederne og blande sig med natteravne og særlinge, der køber ind hos Pioneer, Safeway og Ralph's klokken tre *a.m.*

Smeltediglen

Ovre østpå strenges den værste vinter i mands minde – men tv-meteorologen tænker alligevel mest på film: It's *Risky Business* not to wear *The right Stuff* in *The big Chill*. Og her er der ingen vinter: Det sydlige Californiens mirakuløst evindelige sommer holder aldrig op, kun ind imellem bliver det for meget af det gode, når en »Santa Ana« – den hede ørkenvind inde fra Mojave Desert – får byen til at gløde, så der stadig midt om natten kan være 30° celsius. Varmen behersker alt – trafik, bolig, livsstil.

Det er *convertible* modellernes domæne, og busserne har polariserede ruder og air condition. Husene, der veksler arkitektonisk mellem mexicansk hacienda, engelsk Tudor herresæde, fransk renæssance-slot og californisk beton-funktionalisme, er præget af *pool, patio,* altan, trådnetdøre, skodder og *louvers* – brede glaspersienner i stedet for ruder. Alt er så luftigt, at lydene høres vidt omkring: Hele ejendomskomplekset hvor jeg bor, Barnsdall Gardens, ligger typisk som en terrasseformet lille landsby omkring pool'en med palmer og paradistræer – og lydene når én fra et tv-apparat, filmpianistens øvning, viceværtens skrivemaskine, nabopigens lovemaking, genboernes skænderi og den elektriske kværn i en eller anden køkkenvask – den grådige *disposer* der i en enkelt skrattende gurglen søndermaler køkkenaffaldet.

Haverne bugner af citron og appelsin, avocado og granatæble midt i et tropisk blomsterflor, langs gaderne er der hække af Hawaii-blomst og alleer af de ubegribeligt høje palmer eller jacaranda-træer som pludselig i april står dækket af violette blomster. Der inviteres til *pool parties,* hvor gæsterne kommer i badetøj og konverserer i ståbassinet, mens drinks og chips serveres på oppustede flyde-

pude-fade med holdere til glassene. Livet er så let og afslappet i det gode vejr, alle er så flinke og vennesæle, at smilet stivner til en grimasse om munden, når selv kassedamen i et vildtfremmed supermarked med tilsynelandende ægte interesse spørger: *Hi, how are you today?*

Afstandene er kolossale, men det gør ikke noget, når alle har hjul. Uden bil er man fortabt, strandet på en øde ø eller henvist til de ineffektive busser, der efter stiltiende accept er forbeholdt samfundets underste. Man befinder sig i verdens største villakvarter, hvor de enkelte dele er forbundet af det frenetiske motorvejnet, som skærer sig igennem byen på langs og på tværs i et labyrintisk system af afkørsler og tilkørsler i kæmpemæssige udfletninger. Og så er der de særlige gader: Den tarveligt stjernebestrøede *Hollywood Boulevard*, den legendariske *Sunset Boulevard*, der bugter sig *mile* efter *mile* fra det snuskede, lumre *downtown*, gennem Hollywoods prostitutionsdistrikt og de luksuøse Beverly Hills ud til det mondæne Malibu ved havet, hvor vi spejder efter blæsten, sandet og filmstjernerne eller besøger Getty Museum, som den stenrige oliemagnat anlagde som en romersk oldtidsvilla i perfekt replik med gratis adgang for alle i bil (ingen adgang for gående!). Der er den statelige *Wilshire Boulevard*, der fører fra dystre slumkvarterer gennem gamle oliefelter og resterne af et par pleistocæne asfaltsøer ved museerne for kunst og urtidsfund, videre, gennem en *golden mile* af højhuse med luksuøse butikker og hoteller, ud til det lyse, maritime Santa Monica. På *Santa Monica Boulevard* leves det vilde natteliv på diskoteker og barer for alle køn, og i de tidlige morgentimer står de mexicanske *wetbacks* – de illegale immigranter – og venter på at blive samlet op til lidt måneskinsarbejde midt i den bagende sol. Der er *Melrose Avenue*, hvor et nyt *in* miljø fremviser sine intellektuelle cafeer med neon og cappuccino, unge tøjbikse, intime teatre og filmmemorabiliabutikker hvor et signeret Garbo-foto handles til 300 dollars og et komplet sæt antikke Mickey Mouse tyggegummibilleder til det dobbelte, alt sammen i små lave huse der ligner ombyggede garager. Og den uendelige *Vermont Avenue*, der fører fra Griffith-parkens vilde natur ned sydpå til en endnu vildere, timers kørsel, forbi USC og Coliseum, gennem sorte og hispaniske kvarterer med farvestrålende billboards knejsende over de usle bræddehuse, som enhver WASP-amerikaner skrækslagen vil referere til som *bad neighborhoods*, der kun, hvis overhovedet, bør ses fra motorvejsbroerne.

For midt i al denne smilende, paradisiske pragt blomstrer fattigdom og elendighed som i nogen amerikansk storby: Hver dag bliver snesevis af kvinder voldtaget, overfald mord og røveri er banaliteter som gemmes i notitser inde i Los Angeles Times' fire-fem sektioner. I de hvide luksuskvarterer kører security-bilerne rundt og yder *24 Hour Surveillance*, i bankerne står der altid en bevæbnet vagt. Et par huse fra min bolig spærrer politiet af med store plasticbånd: et opgør mellem to armenske familier har krævet seks dødsofre. Venner i et pænt villakvarter går, kloge af skade, med tåregaspatron i lommen, når de følger en gæst ud til bilen. I *downtown* prenter de amerikanske billeder sig på nethinden: Her lever bumserne på parkeringspladser mellem de magtpulsende højhuse, sover under et par papstykker. Nogle var engang mexicanere, cubanere, puertoricanere, nu er de fattige i verdens rigeste land. Alle har deres plads i Los Angeles' store etniske *melting pot*, fordelt i hver sin lille by: mexicanerne i *downtown*, de sorte i Watts, jøderne i Fairfax, japanerne i Little Tokyo, kineserne i Chinatown, for slet ikke at tale om armenierne, koreanerne, iranerne. Ude ved havet i det charmerende Venice, oprindelig anlagt som en grinagtig imitation af Venezia, samles alle i ekshibitionistisk forbrødning hver weekend for at se og blive set, breakdanse og rulleskøjte og promenere langs Pacifikken, se på markedsboderne og gøglerne: flugtkunstneren i lænker og spændetrøje, jongløren med maskinsave, voksmanden der står på sine kasser, stivnet i en statues attitude . . .

Om natten, når man kører hjem, møder man flere forulykkede biler. Røde helvedesblus markerer med makaber effekt, hvor vraget står – *som i en film*, griber man sig i at tænke. På himlen krydser store projektørlyssøjler hinanden: Det er natklubberne eller en nyåbnet pizzarestaurant, der reklamerer i stilen fra de klassiske Hollywood-premierer. I den hede natteluft svirrer politihelikopterne lavt afsted med deres blå torden, lyskeglen søger hen over gader og tage, nu hænger den lige bag huset, skræmmer med lys og højtalerinstrukser trækkerdrengene væk fra den lille olivenlund bag Frank Lloyd Wrights sprælske Hollyhock villa, fortsætter videre hen over Scientologys enorme hovedkvarter, der ligger som et eventyrligt lyseblåt ørkenfort og vogter over Guds eget land. Byen er et uendeligt udbredt tæppe af glimtende lys, faldne stjerner kastet i grams for enhver som gider samle dem op. Oppe i bjergene lyser Hollywood-skiltet som en himmelskrift.

Illusion og sandhed

af
Martin Drouzy

Om Jean Renoirs Den store illusion

Da *Den store illusion* fik premiere i Paris i juni 1937, var anmelderne næppe i tvivl: Renoirs film, der fortalte om franske krigsfanger i tyske lejre under Første Verdenskrig, var et mesterværk. Den franske presse fra det yderste højre til det yderste venstre, fra det royalistiske Action Française til det kommunistiske L'humanité reagerede for en gangs skyld enstemmingt og lovpriste ikke bare filmens »iscenesættelse«, men også dens »sjæl« og dens »budskab«. For den venstreorienterede kritik var filmen et klart ekko fra Folkefrontens grundtanke, et forsvar for menneskenes store broderskab. Højre-pressen havde en anden opfattelse af filmen. Jean Fayard skrev f.eks. i bladet Gringoire med henvisning til Reniors foregående film, »La Vie est à nous« der var en propagandafilm for kommunistparitet: »I går spottede hr. Jean Renoir Frankrig og forkyndte borgerkrigen. I dag forherliger han, hvad der for os udgør kernen i den intelligente nationalisme, de hemmelige bånd, der forener alle mennesker i et land, Hvad vil han lave i morgen? Det ved vi ikke. Men det er lige meget, eftersom han i dag stiller sit store talent i en retfærdig sags tjeneste.«

Det retfærdige ved sagen var imidlertid ikke åbenlyst for alle. I Tyskland blev filmen hyldet af Göring, som ikke var helt uden kultur, men Goebbels, under hvem kulturen sorterede, fjernede straks alle de scener, hvor jøden Rosenthal (Marcel Dalio) virkede sympatisk, og snart stemplede han Renoirs værk som »den filmiske fjende nr. ét«. Filmen blev totalforbudt i tyske biografer: Den skildrede bl.a. en tysk kvindes forhold til en fransk krigsfange og mentes dermed at ødelægge den nationale oprustningsiver. Filmen blev spillet i Wien, da nazisterne invaderede Østrig i 1938: Den blev straks forbudt.

Filmen modtog i 1937 en særlig pokal ved Biennalen i Venezia, men blev ellers forbudt i Italien af Mussolinis censur. Året efter fik den i New York prisen som bedste udenlandske film, og præsident Roosevelt erklærede, at »alle demokrater i verden måtte se den«. Selskabet Warner Brothers nægtede imidlertid at distribuere den under henvisning til, at den var »for chauvinistisk«. I november 1939, efter krigserklæringen mellem Frankrig og Tyskland, blev den så forbudt i Frankrig, angiveligt fordi dens pacifistiske budskab blev anset for undergravende i en beredskabssituation.

I 1946, altså efter krigens afslutning og Frankrigs befrielse, fik filmen repremiere i Paris. Modtagelsen blev meget kølig. Man måtte fjerne flere scener, i særdeleshed alle dem, hvor jøden virkede for usympatisk. Modstandsbevægelsens presse var meget kritisk, f.eks. skrev Georges Altman i dagbladet Franc Tireur: »At tilbyde publikum at gense *Den store illusion* er en kolossal smagløshed! I sin tid syntes vi godt om filmen – før nazismens syndflod og helvede, da man lod sig fange af blændværket, den anden store illusion, nemlig den sentimentale pacifisme. Men i dag, to år efter Wehrmacht'en, SS'erne og udryddelsesovnene, har man ikke længere moralsk ret til at påberåbe sig kunsten for at vise det fransk-tyske venskab« Og nogle dage senere tøvede den samme kritiker ikke med at påstå, at »denne film indeholder i kim alle de giftstoffer, som forpestede verden« (L'Ecran français).

I 1958 blev filmen – efter en omhyggelig restaurering foretaget af Renoir selv ud fra et negativ, der var blevet genfundet i München – vist pany i franske biografer. Nu var modtagelsen enstemmig begejstring. »Tyve år efter har denne film ikke fået en eneste rynke«, skrev Jean de Baroncelli i Le Monde. André Bazin viede den flere artikler og skrev bl.a. »Renoirs geni består i, at han fremstiller de væsentlige sandheder af samfundsmæssig og moralsk art for os uden nogensinde at henfalde til propaganda. Og dog siger Renoir ganske klart, hvad han ønsker at sige: At klasseskellene skiller menneskene mere effektivt end landegrænserne« (Le Parisien libéré).

At en film fremkalder så vidt forskellige reaktioner, må være et tegn på, at vi står over for et komplekst, flertydigt værk. Hvilken etikette skal vi sætte på *Den store illusion*? Er der tale om en pacifistisk eller om en nationalistisk og muligvis chauvinistisk film? Er den pro- eller antijødisk? Skal vi, som Bazin, betragte den som et marxistisk-orienteret værk, der viser, at de store skel mellem menneskene ikke skabes af de nationale tilhørsforhold, men af klasseforskellene? *Den store illusion* er formodentlig alt dette på én gang. Ja, alt dette, plus noget mere. Det er dette plus, vi skal forsøge at indkredse.

Jøden Rosenthal, som han skildres af Renoir, synes ved første øjekast at være en sympatisk figur. Han deltager i krigen som alle de gode franskmænd. Han har ikke forsøgt at skjule sig. Han deler indholdet af sine pakker med medfangerne og står på god fod med dem. Den scene, hvor Maréchal (Jean Gabin), som instinktivt er jødefjendsk, bliver klar over, at denne holdning er ubegrundet og grotesk, virker som en besværgelse. I det politiske klima i Frankrig i 1937 kunne filmen fremtræde som et svar på de antisemitiske bagvaskelser, som var at læse i Gringoire og andre yderliggående højre-aviser. Og man forstår, hvorfor Goebbels bortcensurerede alle de scener, hvor Rosenthal var med.

Men ved en nærmere undersøgelse viser det sig dog, at jødeskikkelsen i filmen er mere speget end som så. Alle de træk, som gives Rosenthal, bidrager til at fremstille ham som *anderledes*. Han er den eneste fange, som modtager pakker og breve og som kan tillade sig at uddele cigaretter. Han siger lige ud, at han forsvarer fædrelandet for at redde sin ejendom. Han praler med, at hans familie har skabt sig en kolossal formue i løbet af én enkelt generation. Hans patriotisme er, kort sagt, langt fra at være uegennyttig. I en scene, som blev fjernet i 1946, ser vi ham forære et stykke chokolade til en *tysk* vagtsoldat. »Alt er råddent«, kommenterer en anden fange. For ham, som for tilskueren, er det *jøden*, som udviser venlighed mod ty-

skerne, mens flyverkaptajn Boeldieu (Pierre Fresnay) på sin side afviser alle venskabsinitiativer fra sin tyske kollega von Rauffenstein (Erich von Stroheim). Bag filmens overfladesympati for jøden gemmer sig i virkeligheden et diskriminerende blik, karakteristisk for det samfund, filmen blev til i, således at man i 1946, mens Nürnberg-processerne fandt sted, *måtte* fjerne scenerne med Rosenthal.

De sekvenser, der fremstiller tyskere og englændere, er på lignende måde symptomatiske for filmens omgivende ideologi. Tyskerne skildres som humane mennesker: Skildvagten ønsker godaften til fangerne, og fangevogteren vil skænke Maréchal sin mundharpe. De tyske kvinder har medfølelse med de unge rekrutter, som snart skal sendes til fronten. Den franske skolelærer er nødt til at anerkende det lige ud: »Vore vogtere er forbløffende flinke!« Det er, hvad de fleste franskmænd i de første besættelsesmåneder i 1940 vil komme til at mene og sige om tyskerne. Og hvad kærlighedsscenen mellem Maréchal og Elsa (Dita Parlo) angår, er den et billede på forestillingen om det »gode« Tyskland – et billede, som efter det franske nederlag i juni 1940 bliver Det tredje Riges officielle selvportræt i det besatte Frankrig.

Til gengæld sættes englænderne næsten systematisk i et ufordelagtigt lys. Hvis vi ser bort fra den scene, hvor de synger Marseillaisen sammen med franskmændene i anledning af sejren i Douaumont, fremtræder de som egocentriske eller latterlige. De ankommer til fangelejren medbringende tennisketsjere i deres oppakning – for dem er krigen en sport. Det antydes, at de er homoseksuelle, i modsætning til de kvindekære, virile franskmænd. De franske fanger kommunikerer næsten ikke med dem, men gerne med de russiske fanger. Boeldieu, der anvender engelsk som en slags aristokratisk kode, når han taler med von Rauffenstein, »glemmer«, at han kan engelsk, når det drejer sig om at fortælle englænderne, at der findes en hemmelig underjordisk udgang i lejren. Tør de betro denne hemmelighed til de engelske officerer? Kan englænderne betragtes som sikre forbundsfæller? Disse latente spørgsmål er ganske oplysende tre år før Vichy-regimet og Pétains pro-tyske holdning. Uden at ville det og uden at vide det, skildrer Renoir en mentalitet og bestemte reaktionsmønstre, som varsler Frankrigs officielle politik i de mørke år 1940-44: Der er intet at vente fra engelsk side. Derfor er det nødvendigt at samarbejde med tyskerne. Georges Altman havde ikke fuldstændig uret, da han i 1946 skrev, at denne film »er en opmuntring til alle slags samarbejdsstrategier, kompromisser og opgivende holdninger« (L'Ecran français).

Det blik, hvormed Renoir betragter aristokratiet, er ligeså tvetydigt. Han er ganske åbenbart fascineret af det. Han har selv erklæret, at han nærer mistillid til renæssancen, men nærer en sand lidenskab for middelalderen. Når han beundrer aristokratiet, er det på grund af dets ridderideal, der netop har sine rødder i middelalderen. I 1913 meldte han sig som frivillig til kavaleriet i håb om en militær løbebane, men en kugle, der ramte ham i benet i april 1915, forhindrede ham i at forsætte ad den vej. Han havde imidlertid nået at få indblik i en militær og aristokratisk tradition, der mærkede ham for altid, som det også kan ses f.eks. i den roman, »Les Cahiers du capitaine Georges«, som han mange år senere skrev under sit eksil i Californien (udgivet Paris 1966).

Denne tradition, som i *Den store illusion* personificeres i von Rauffensteins og Boeldieus skikkelser, viderefører ridderstandens idealer. Ridderligheden, agtelsen for fjenden, anerkendelsen af hans tapperhed og sjælsstyrke er helt selvfølgelige og obligatoriske dyder. Krigen opleves som en turnering, hvor redeligheden mod modparten er lige så vigtig som ens egne sejre. Derfor kan von Rauffenstein tillade sig at indbyde sine modstandere til sit bord, og officererne fra den tyske eskadrille kan helt oprigtigt give en krans til den franske pilot, som de lige har skudt ned. Skønt fjender »af pligt«, forbliver de »gentlemen«, som agter og ærer hinanden. Krigen bliver således et univers, hvor man bliver bekræftet i en fælles klassebevidsthed. Von Rauffenstein opdager, at han står Boeldieu nærmere, end han står de andre tyske officerer: De har en kultur, en indre adfærd, en livsstil til fælles. De repræsenterer begge en bestemt civilisationsform, som i filmen er symboliseret ved de hvide handsker, de konstant bærer, og ved den ene blomst, som von Rauffenstein opdyrker og som han symbolsk klipper af efter modpartens død. Thi von Rauffenstein er *af pligt* nødt til at skyde det eneste menneske, han føler åndeligt slægtskab med. Derved kommer han i modstrid med sig selv. For ham går ridderidealet og tilhørsforholdet til aristokratiet forud for de nationale modsætninger. Men krigens logik tvinger ham til at bytte om på disse forhold. Virkeligheden sprænger idealet i stykker.

Og det er netop, hvad Renoir har indset, da han skabte Boeldieus skikkelse. Den aristokratiske klasse, han beundrer, har ingen livschance længere. Den er dømt til at forsvinde. Til forskel fra von Rauffenstein finder Boeldieu sig i denne uundgåelige udvikling. Han tror ikke mere på sin egen klasses historiske og sociale betydning, men holder sig stadig på afstand af sine officerskolleger. Han mener dog ikke, at han er hævet over Maréchal. Han deler de patriotiske følelser med ham. For ham – i modsætning til von Rauffenstein – har den nationale identitet større betydning end klasseforskellene. Derfor er hans ridderideal reduceret til en forestilling, en iscenesættelse. Hans død, sådan som Renoir fremstiller den, udtrykker ganske klart hans tvetydige situation. Det er en gøglers død, men en yderst elegant gøglers. De billeder, der skildrer den, har med lethed, frigjorthed, trods, vægtløshed, musikalsk ironi at gøre. Den ligner en leg, en cirkusopvisning. I virkeligheden er den et camoufleret selvmord. Boeldieu ved, at hverken han eller hans lige har nogen fremtid. Derfor foretrækker han at forsvinde. Ved en sidste æstetisk gestus skaffer han samtidig to af sine medfanger – Maréchal og Rosenthal – en enestående flugtmulighed. Hans selvmord vil derved blive tolket som en offerhandling. Hans død er på én gang en »god udvej« for ham selv og hans selvrespekt, men også en markering af, at han lader styret gå over til en Maréchal og en Rosenthal, altså til nye klasser der har fremtiden for sig.

I sin skildring af de to aristokratiske officerer forråder Renoir altså på ingen måde sit socialistiske livssyn. Han beundrer middelalderen og ridderstanden. Men samtidig ved

Herover: Marcel Dalio (t.v.) som den jødiske krigsfange Rosenthal. Dalio måtte selv forlade Frankrig efter nazisternes invasion og medvirkede i småroller i en lang række Hollywood-film, bl.a. Casablanca, Sneen på Kilimanjaro og Punkt 22.
Til venstre: Erich von Stroheim som fangelejrens kommandant, von Rauffenstein. I det oprindelige manuskript var rollen ikke særlig betydningsfuld, men da den store stumfilminstruktør, der så at sige var blevet forvist fra Hollywood, indvilligede i at spille den, blev den udvidet af Renoir og Spaak, med hjælp fra Stroheim selv, der f.eks. fik ideen med jernkorsettet.
Til højre: Jean Gabin som løjtnant Maréchal på vej mod friheden. Gabin sikrede med sin interesse for Renoirs projekt, at det overhovedet blev realiseret. De havde allerede samarbejdet i Natherberget (1936) og lavede i 1938 Menneskedyret, der yderligere befæstede Gabins position som periodens betydeligste franske filmskuespiller.

Den store illusion

La grande illusion. Frankrig 1937. Instr: Jean Renoir. Manus: Renoir, Charles Spaak. Foto: Christian Matras. Klip: Marguerite Renoir, Marthe Huguet (1958: Renée Lichtig). Musik: Joseph Kosma. P-design: Eugène Lourié. I-as: Jacques Becker. Kameramand: Claude Renoir.
Medv: Jean Gabin (Maréchal), Pierre Fresnay (Boeldieu), Erich von Stroheim (Rauffenstein), Marcel Dalio (Rosenthal), Dita Parlo (Elsa), Julien Carette (skuespilleren), Jacques Becker (engelsk officer).
Længde: 114 min. (1938-version 94 min.). P-selskab: R.A.C. (Réalisations d'Art Cinématographique). P: Frank Rollmer, Albert Pinkovitch.
Filmen genoptages af Klaptræet i København og sendes siden i TV.

han udmærket, at vi ikke længere lever i middelalderen, at historiens gang er ubønhørlig og at visse livsværdier definitivt er ved at forsvinde. Det er ikke utænkeligt, at han begræder dem, men han stræber efter at være realistisk. I hans næste film, *Marseillaisen* fra 1938, møder vi igen den samme frugtbare spænding mellem hjertet og hjernen, mellem højsind og realisme, mellem nostalgi og klarsyn.

Når Renoir i *Den store illusion* bevidst eller ubevidst tager afstand fra jøden Rosenthal og fra aristokraterne von Rauffenstein og Boeldieu, er der kun én hovedfigur tilbage, som filmen muligvis kan gå mere helhjertet ind for, og det er Maréchal – ja, Maréchal og Elsa.

Til forskel fra Boeldieu er løjtnant Maréchal i begyndelsen af filmen temmelig uengageret og uinteresseret i sine krigsopgaver. At de luftfotografier, han har optaget, er utydelige, rører ham ikke. Han foretrækker at tænke på Joséphine, at dyrke sin egen lyst. Men da han er blevet taget til fange, reagerer han som de fleste af sine kammerater: Han søger tilflugt i patriotiske sindsstemninger, forskanser sig i en slags nationalhovmod og oplever derved en similimagtfølelse. For eksempel afviser han den hjælp og de medlidenhedsytringer, som hans vogter spontant tilbyder ham. For ham er det væsentlige, at han ikke modtager noget og således ikke erkender sig besejret, ikke afstår noget af sin egen magtlyst. Men ved at reagere på denne uforsonlige måde kommer Maréchal i virkeligheden ind i et rollespil. Hans fængselsliv bliver præget af den samme illusoriske grundtone og af det samme bedrag som den teaterforestilling, de franske fanger opfører foran de tyske officerer. Alene i sin celle optræder Maréchal på samme måde som han og hans kammerater gjorde på den improviserede scene i lejrens festsal: Han iscenesætter et falsk billede af sig selv. Og mens han gør det, fortsætter krigshandlingerne. Douaumont bliver erobret af de tyske tropper, generobret af de franske og senere atter tilbageerobret af de tyske. Meddelelsen om denne sidste erobring er flettet ind mellem to indstillinger af Maréchal i enecelle – og derved stemplet som en absurd stædighed, der foregår mellem to lejre, som nu kun kæmper om ruiner. Det magtsymbol, som både tyskerne og franskmændene slås om, må – som en af fangerne netop gør opmærksom på – vurderes ud fra det antal døde, kampen fører med sig og de lidelser, krigen forårsager. Når Maréchal lige efter meddelelsen tager imod den mundharpe, fængselsvogteren har efterladt, er det udtryk for en indre omvendelse, der foregår i ham. Han er ikke umedgørlig længere, han begynder at gå på akkord med sin egen overbevisning. Krigen varer for længe: Han tager afstand fra dens absurditet ved at give afkald på sin egen magtlyst.

Indtil da identificerede han sig med et billede af sig selv, som var uløseligt forbundet med nationalfølelsen. Han var parat til at ofre sit eget liv for dette billedes skyld. I sin fængselscelle måtte han bære konsekvenserne af denne stolte holdning: ensomhed, lidelse, fortvivlelse. For dens skyld nægtede han at modtage de venskabstegn, hans vogter tilbød ham. Men dette billede bragte ham ingen belønning. Tværtimod. Det kostede ham mere og mere. Derfor opgiver han til sidst dette selvbedrag og svarer på de venskabsopfordringer, han før forkastede. Og ved at gøre det, frigør han sit kærlighedsbehov.

Den kærlighedsidyl, som i filmens sidste afsnit udspiller sig mellem Maréchal og Elsa, har således en hel anden funktion end bare at tækkes publikum. Den finder sin logiske plads i handlingsforløbet som et organisk led i filmens helhed. Maréchals ømhedsbehov – som først i fortrængt skikkelse udtrykte sig ved en aggressiv adfærd mod fjenden – kan endelig blive tilfredsstillet. Hverken Elsa eller han drager fordel af krigen, tværtimod må de begge på grund af den lide fysiske afsavn, ensomhed, usikkerhed. Som ofre for en situation, de ikke har valgt, falder de i hinandens arme.

I *Den store illusion* stræber Renoir på ingen måde efter at rette en systematisk kritik mod krigen. Dens politiske og økonomiske årsager er ikke en gang nævnt. Hans hensigt ligger et andet sted. Som altid i sine film fremstiller Renoir problemets forudsætninger ud fra sine figurers konkrete liv. Her erfarer Maréchal og Elsa, at nationalfølelsen til syvende og sidst er et sindsbedrag. Dens aktiver er herskelysten (man forestiller sig, at man får bugt med den anden). Dens passiver er lidelsen og døden. Deri ligger »den store illusion«: At tildele en rent indre tilstand større betydning end den, man tildeler den ydre virkelighed. At foretrække et indbildt fænomen frem for de reelle glæder, livet tilbyder én. Filmens pacifistiske budskab – hvis den har et sådant – hænger sammen med en større bevidsthed om realitetsprincippet. Det, det drejer sig om, er at lade være med at investere i et blændværk til fordel for de fundamentale driftsimpulser og de goder, livet bringer med sig.

Ud fra denne tolkning kan *Den store illusion* ses som en af de mange variationer, Renoir har skabt over det grundtema, der gennemsyrer hele hans produktion og som er blevet kaldt »lystens visdom«. Hvad vil det sige? At Renoir i sine film gang på gang prioriterer livet over idéerne, sanseligheden over teorierne, de konkrete mennesker over det billede, de danner af sig selv og projicerer ind i deres samfundsmæssige relationer. Det er for eksempel tilstrækkeligt, at en mand og en kvinde står i en helt usædvanlig situation og glemmer at spille den rolle, samfundet kræver af dem, for at de i deres fælles modgang udviser en vidunderlig oprigtighed. Og pludselig er de i stand til at opleve lykken.

Fem og tyve år senere, i *Den uheldige korporal*, kommer Renoir tilbage til det samme motiv, som han her kun skitserer. Til parret Maréchal og Elsa, der flygtigt oplever et muligt paradis på jorden, svarer et andet par, den franske bonde og den tyske gårdmandskone, som den undslupne korporal og hans kammerater møder på deres vej mod friheden. Her får vi endelig bekræftelse på, at mennesket ikke har noget andet valg i livet end mellem den bedrageriske tro på en stor illusion og den tålmodige opbygning af en lille sandhed.

Martin Drouzy (f. 1923), lektor ved Institut for filmvidenskab, Københavns Universitet. Redaktør af Kosmorama 1969-72, har skrevet bøgerne »Kætteren Buñuel« (1970), »Luis Buñuel Architecte du rêve« (1978) og »Carl Th. Dreyer født Nilsson« (1982).

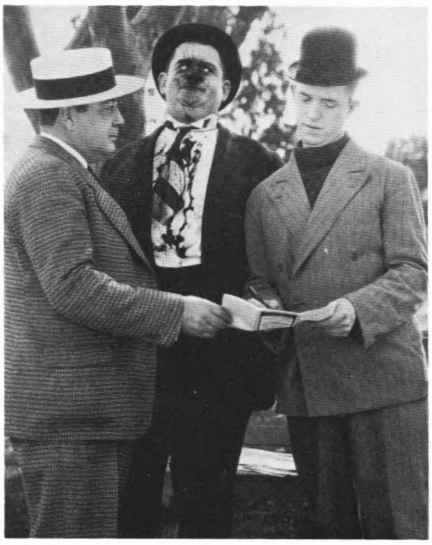
Eugene Pallette

I 1953 vendte en mindre, trind herre tilbage til Hollywood efter at have opholdt sig en rum tid i det østlige Oregons vildsomme skovdistrikter i al ensomhed. Her havde han opbygget et selvforsynende minisamfund med underjordiske boliger og varmeanlæg, og over jorden fx. savværk og konservesfabrik! Altsammen af frygt for menneskehedens undergang, som han på denne måde håbede at kunne overleve (ganske alene?). Han blev imidlertid træt af at vente, solgte ud af de mange røgede skinker og vendte tilbage til filmbyen for at indspille igen. Hvad han aldrig nåede.

Men inden da havde han også gjort sin fyldest, i begge betydninger af ordet. For den rotunde herre var *Eugene Pallette* (1889-1954), hvis tilsynekomst på det hvide lærred i ca. 200 film i perioden fra 1913 til 1948 har været en kilde til stadig fornøjelse og mangt et latterbrøl. Hans stumfilmkarriere, som vil være ukendt for de fleste, omfattede mange westerns og bl.a. roller hos D.W. Griffith i *The Birth of a Nation*, 1915 og *Intolerance*, 1916. Hans karriere kom for alvor igang, da Douglas Fairbanks valgte ham til rollen som Aramis i *The Three Musketeers*, 1921.

I tonefilmen var han med fra starten, idet han medvirkede i Bryan Foys *The Lights of New York* fra 1928, »the first 100 per cent sevenreel, all-talking production« (vist på Filmmuseet i januar 1977). Siden fulgte en bred vifte af roller, men idag huskes Pallette bedst for nogle klassiske »adventure« film og ikke mindst for adskillige komedier, mere eller mindre »screwball«, som heldigvis stadigvæk med (for lange) mellemrum er at se på TV eller på Filmmuseet.

Pallette voksede efter tonefilmens fremkomst stadig udad; hans image blev Hollywoods mest velnærede lille prop, der med voluminøs og tydeligt rustangrebet stemme udspyr bryske bemærkninger. Ofte som et hypersarkastisk korrektiv til den månesyge overklassefamilie han omgiver sig med.



Men han har det heller ikke nemt: i *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) er han som ølmagnaten Mr. Pike i fint morgenhumør og synger *Roll out the Barrel* på vej til det veldækkede morgenbord. Humøret bliver dog hastigt forværret, da han opdager at de fine sølvlåg kun skjuler tomhed. »Hey! Where *is* everybody? Where's my breakfast?« Men alle er anderswo engagiert, og til sidst sidder den resigneret-desperate Mr. Pike tilbage, hamrende to sølvlåg mod hinanden som bækkener mens han bas-mumler: »Nuthouse!«

I endnu et screwball-mesterstykke, *My Man Godfrey*, er det mildt sagt også et »nuthouse« han prøver at styre. I filmens start er der »scavenger hunt party« med en masse overklassemennesker forsamlet i balsalen på et hotel. Pallette som Mr. Bullock står i baren og snakker med en vis Mr. Blake.

Blake: »This place slightly resembles an insane asylum«.

Bullock: »Well – all you need to start an asylum is an empty room and the right kind of people«.

Meget à propos kommer en ældre kvinde derpå ind i lokalet med en ged i snor.

Blake: »Take a look at that dizzy old gal with the goat«.

Bullock: »I've had to look at her for twenty years. That's *Mrs.* Bullock«.

Pause.

Blake: »I'm terribly sorry«.

Bullock: »How do you think *I* feel?«

Til at forkorte ventetiden på verdens undergang, i Oregon eller Tibirke Hegn, kan det anbefales at medtage nogle Pallette-film som supplement til de røgede skinker. Rund plutokrat som munter garniture.

Asbjørn Skytte/Lars Ølgaard

Illustrationer

I rækkefølge modsat uret, fra side 44 øverst: I en ukrediteret rolle i en af sine tidlige westerns bliver Pallette taget i kraven af stjernen Buck Jones. Filmen er sandsynligvis Scott Dunlaps The Footlight Ranger fra 1923. (Fra Janus Barfoeds privatsamling).

Pallette er forsikringsmanden, der forklarer Ollie: »For $ 5, you can insure that fellow. If he gets hurt, you get the money«. Ollie låner Stans pen med synligt resultat. Fra The Battle of the Century (Clyde A. Bruckman, 1927).

Pallette fik sit gennembrud i tonefilmen som Sgt. Heath i Philo Vance-serien baseret på S.S. Van Dine's romaner. Her i The Dragon Murder Case (H.B. Humberstone, 1934).

Pallette spillede Sgt. Heath i fem film fra 1929-34, hvoraf de fire havde William Powell i rollen som privatdetektiven Philo Vance. Her ses de i den fjerde (og efter sigende bedste) i serien, The Kennel Murder Case, som Michael Curtiz instruerede i 1933 med Robert Barrat (t.v.) som den tredie faste figur, politilægen Dr. Doremus.

I René Clairs klassiker, The Ghost Goes West spiller Pallette en amerikansk rigmand, der køber et gammelt slot og flytter det til Florida, men »spøgelset flytter med« . . . Denne rolletype skulle blive hans varemærke i 30'-ernes komedier: bag den bryske fremtoning med ølvommen og den tilhørende ølbas som iøjne- og ørefaldende facetter gemmer sig et hjerte af guld.

Pallette's »finest hour« er Gregory LaCava's My Man Godfrey (1936), hvor han spiller finansmanden Alexander Bullock, der er ved at gå fallit, mens hans skrupskøre familie uanfægtet fortsætter sin excentriske og ødsle levevis.

Billedet stammer fra et af filmens fineste øjeblikke: datteren Carole Lombard (i sofaen) har fået et af sine hysteriske anfald, og moderen (Alice Faye t.h. som Mrs. Bullock) har fået sin protégé, nasseprinsen Carlo (Mischa Auer) til at opmuntre hende med sin forrygende gorilla-imitation. Pallette følger en stund måbende seancen, indtil han spørger ham: »Why don't you stop imitating a gorilla and try to imitate a man?« – hvorefter han tager bakken med cocktails fra den lige så måbende butler Godfrey (William Powell) og forlader stuen med følgende karakteristiske slutsalve: »Some day I'm going gorilla hunting – and I won't miss.«

Pallette i to af adventure-genrens hovedværker: som Friar Tuck i The Adventures of Robin Hood (Michael Curtiz og William Keighley, 1938) under det stormfulde møde med Errol Flynns Robin; og som præsten Fray Felipe i Rouben Mamoulian's The Mark of Zorro (1940), heltens trofast medsammensvorne, som her bliver gået på klingen af skurken Basil Rathbone.

Pallette i et celebert selskab af udsøgte skurke: Claude Rains, Guy Kibbee og Edward Arnold – i færd med at lave politiske rævekager i Frank Capra's Mr. Smith Goes to Washington (1939).

I Julien Duvivier's Tales of Manhattan (1942) har Roland Young og Eugene Pallette som butlerkolleger en finger med i spillet, da det kjolesæt, som filmen handler om, skifter ejer fra Charles Boyer til Henry Fonda.

I Ernst Lubitsch's Heaven Can Wait (1943) forlader Gene Tierney (t.h.) sin ægtemand (Don Ameche) og vender hjem til sine forældre, spillet af Eugene Pallette og Marjorie Main, hvis ægteskab heller ikke går for godt.

DEN EKSPERIMENTERENDE

Den erindrende Danmark 1985. I + M: Jytte Rex (efter Jorge Luis Borges). F: Manuel Sellmer. Kl: Grete Møldrup Mu: Dino Saluzzi, Egberto Gismonti. 45 min.

»Da jeg igen efter lang tids pause fik mulighed for at lave film, valgte jeg for første gang at arbejde på grundlag af en fremmed tekst med fuld bevidsthed om det halsbrækkende i netop at vælge Borges. Men hvorfor lave andet end det netop halsbrækkende?« (Jytte Rex i SFCs program 1985).

Den erindrende er da også en unik film, mystisk og sær, med billedside og lydside uden direkte indbyrdes forbindelse men med fælles overordnet tema, rejser i sindet og underbevidstheden. Visioner veksler og krydser hinanden, inspireret af temaer hos Borges, den argentinske digter. Mens Borges er altfavnende, kosmisk og mysticistisk, knytter Jytte Rex visionerne til noget konkret, en invalideret person i et højhusmiljø – hæmmet i det ydre, derfor motiveret for indre visioner. Fortolket på den måde – og det er hele tiden et spørgsmål om fortolkning – har Jytte Rex psykologiseret Borges. Uden at det kommer ham til skade.

Billederne har deres eget liv som var de malerier. De er ikke sat i forløb, men de har alligevel indbyrdes relationer, vel at mærke hvis man afkobler det reflekterende apparat og heller ikke sætter arketyperne ind. Billederne kan ikke »oversættes«. Ligesom billedplanet har lyden fuldt egetliv. Der læses Borges-citater uden at billederne nogensinde får illustrativ karakter, men citaterne relaterer sig alligevel til billedsiden, blot på uventede måder, associativt og springende. Mens musik naturligt forankres i billedplanet, kan tekst mageligt få egetliv i en film. Men at vælge Povl Dissing med det flade københavnske sprog som oplæser forekommer mig dog at være direkte vandalisme mod filmens stemning.

Her går vi og taler om dansk filmnød – og så har vi én, der dybt originalt evner at befordre en begejstring for »det levende billede«. At hun ikke er tilfreds med bare at få lov til at se sit kunstværk realiseret men også kræver løn for det, hun laver, får samtlige bureaukrater i flimmerens elendige kulturkasser til at stejle – tragisk ironi.

Carl Nørrested

FALDNE ENGLE

Når engle elsker. Danmark 1985. I: Peter Eszterhás, Tom Hedegaard. M: Nils Schou, Tom Hedegaard. F: Claus Loof. Kl: Maj Soya. Mu: Anne Dorte Michelsen, Bent Fabricius-Bjerre. Med Lone Hertz, Jesper Langberg, Tammi Øst, Henrik Koefoed.

Det er da i orden at ville lave et sikkert lystspil, satse på solide og salgbare komponenter for at få penge i kassen. I det lys er det vel også i orden at lave en frit-efter-gammel-Hollywood-idé-film, selvom Alexander Halls charmerende *Her kommer Mr. Jordan* fra 1941 ikke er nem at gøre efter – og det endda med overraskende held er forsøgt af Warren Beatty i 1978 med *Himlen må vente*. Men en god soufflé-opskrift behøver jo ikke give sammenfaldet æggesubstands, fordi den bliver prøvet i et nyt køkken.

Når engle elsker handler om kærlighedens dårlige betingelser i vores smarte, image-rigtige og overfladiske hverdag. Det er selvfølgelig et godt og vedkommende emne. Men som manuskriptet ruller sig ud, er filmen selv en smart og image-rigtig fidus, iskoldt kalkulerende og uartigt nedladende. Den sælger intet andet end Coca Cola-livsstil, med mennesker der er helt rigtige, ser helt rigtige ud og siger de helt rigtige ting: »Vi er blevet til plastik«. Ydret er i orden, men kærlighedsfilmen har intet på hjerte.

Scene for scene hober klicheerne sig op og bliver langt værst dér, hvor de skulle være ægte udtryk, nemlig i uddybningen af personerne. Gymnasiedrengen vil være fodboldspiller eller filosof. Han drømmer om en familie. Hans søster lirer lidt i telefonen og tænker småfrække tanker. Så har vi gymnasieungdommen udleveret. Den gode chauffør er en ægte ven og menneskekender, så han hører Vivaldi, læser Pascal og drømmer om kone og børn. Direktørfruen er ubeslutsom og på piller, selvom hun også skal forestille en voksen og selverhvervende 1985-kvinde. Direktøren er en kynisk egoist, han drikker whisky og hører Frank Sinatras My Way. Og så skal han oven i købet bolle en kuldslået advokat til producenten Fabricius-Bjerres gamle Alley Cat! – Da idyllen er ved at være i hus, cykler familien til stranden. Når man er en lykkelig familie, kan kan man ikke køre i bil eller tog, så er det op på cyklerne.

Udgangen på det hele? Den hellige kernefamilie har endnu engang fået dækket sprækkerne til af en omgang hoven og reaktionær borgerlighedsoprustning og er klar til en kanotur op ad Gudenåen i telt. Som den stygge direktør siger: »Jeg hader klicheer«.

Lene Nordin

LØRDAGSUNDERHOLDNING

Walter og Carlo – Op på fars hat. Danmark 1985. I: Per Holst. M: Holst, John Hilbard, Jarl Friis-Mikkelsen, Ole Stephensen. F: Peter Roos. Kl: Sven Methling. Mu: Jan Glæset.

Folkekomedien *Op på fars hat* er en forlængelse af TV-successen med Walter og Carlo (Ole Stephensen og Jarl Friis-Mikkelsen). Den tynde krimiintrige om diamantsmuglere, der vil udrydde Walter og Carlo, som uforskyldt og uden viden laller rundt med en formue i diamanter fastloddet på Carlos cortina-nøgle, foregår på Mallorca med dertil hørende dansktalende bartendere, vandcykler og grisefester.

Desværre lykkes det ikke rigtigt at indarbejde den pointe, der gav TV-figurerne deres styrke. Det er naturligvis Elly (Carlos kone) og hendes videokamera der tænkes på. Lørdag aften i TV fik Walter og Carlos forsøg på lokal-TV en kommentatorfunktion overfor den forkromede underholdning, der ellers er aftenens varemærke. Den røde tråd – historien – er uden nerve, slapt genbrug af arsenalet af klicheer fra Olsen-banden og Fredefilmene. Når filmen alligevel er morsom skyldes det makkerparret Walter og Carlo og den stilfornyelse af folkekomedien de repræsenterer. Den gennemførte fladpandede mandschauvinist Wonder Carlo og den bløddyrsagtige svigermordrøm Walter supplerer hinanden fortræffeligt, Carlo uden formildende træk og Walter som rent wienerbrød. Til stilfornyelsen hører Carlos blomstrende sprog og Walters pudsigheder. Efter at Walter og heltinden er flygtet på vandcykel fra skurkenes lystyacht og ender inde på stranden, bryder Walter ud i ægte crooner-stil med en hymne til damen og måneskinnet. Det er overrumplende og godt – i en stil hvor man mindes Gustav Wincklers slagfærdige folkelighed. Carlo lever på sin smagløshed og jordstrygende replikker – som da han hæmningsløst overhaler lufthavnens charterkø og negligerer skrankepigens forargede afvisninger: »Elly, kan du se en halmballe stikke ud af fars øre som spærrer for frøkenens venlighed?!«

Kan ideerne allerede på manuskriptplanet bedre integreres i de to figurer er der stof til et nyt komikerpar til fornyelse af den ellers næsten afdøde danske farcetradition.

Lennard Højbjerg

ALPESJOV

Selskabsrejsen II (Sällskapsresan II) Sverige 1985. I + M: Lasse Åberg. F: Hanno-Heinz Fuchs. Mu: Bengt Palmers.

I Lasse Åbergs første Selskabsrejse-film, som for fem år siden gik til Gran Canaria, stiftede man et lattervækkende bekendtskab med Stig-Helmer, ungkarl omkring de fyrre, stadig mors gode dreng og håbløst kejtet i enhver situation (spillet af Åberg selv). Han tiltrak naturligvis en rigtig Karl-Smart, norske Ole (Jon Skolmen), storskryder og med på den værste.

I *Selskabsrejsen II* er de to venner på en skiferie i Alperne, der selvfølgelig ikke bliver den velsmurte, elegante oplevelse, rejsebrochurerne lokker med, men en broget samling genvordigheder, der viser, hvordan det i virkeligheden er at være ganske almindelig svensker på fremmed mands sneklædte og stærkt kuperede mark, i selskab med pinlige landsmænd og overfriske rejseledere. Og når man – efter en lang dag – på sit bedste tysk bestiller skinke til middag, får man frølår.

Selvom II'eren ikke er nogen stor film – den er noget ujævn og der er ikke gjort nok ud af dens absolut bedste figur, Stig-Helmer – er den værd at lægge mærke til, fordi den har nogle sympatiske kvaliteter, vi ikke er forvænt med fra de danske underholdningsfilm. For det første er den sjov. Om ikke hylende, så dog ganske. Men hvad vigtigere er: Man befinder sig godt i dens selskab. Det afgørende er jo aldrig, hvad der gøres grin med, men måden det gøres på. *Selskabsrejsen II* har f.eks. i indhold og form en række fællestræk med *Op på fars hat*. De handler begge om et umage makkerpars mere eller mindre uheldige fremtoning under en ferietur i udlandet, fortalt i anekdotisk-episodisk farcestil. Men der er netop kvaliteten til forskel. I *Selskabsrejsen* bliver personerne ikke udleveret, filmarbejdet bærer ikke præg af at være hastet igennem og publikum betragtes ikke nedladende, som om man tror, de ikke kan se forskel på skidt og godt. Her er man lykkeligt befriet for selv at føle sig til grin og kan trygt grine – ikke af, men med – for det hele handler jo om os selv.

Lene Nordin

PSYKOLOGISK TERROR

Falsk som vand (Falsk som vatten) Sverige 1985. I + M: Hans Alfredson. F: Jörgen Persson, Rolf Lindström. Kl: Jan Persson. Mu: Stefan Nilsson.

I Hasse Alfredsons og Tage Danielssons crazy-film som *I ho'det på en gammel dreng* (1968), *Æblekrigen* (1971), *Slip fangerne løs – det er forår* (1975) og *Picassos eventyr* (1978) slår barnligheden ud i fuldt anarkistisk flor. I disse film, som i parrets respektive soloprojekter, får normaliteten, Magten i forskellige dumt infantile voksenudgaver, sin bekomst af børn og gamle, skovfeer og tosser. *Den enfoldige morder*, Alfredsons sensationelle solofilm fra 1981, satte f.eks. hele sin lyrisk-melodramatiske kraft ind på et forsvar for barnligheden eller primitiviteten: Det umiddelbare, det uspolerede. Det er på denne baggrund lidt af en koldbøtte, når Alfredson i sin nye *Falsk som vand* forlader naivismen eller den moraliserende pudseløjerlighed som i svindlerkomedien *P & B* fra 1983 til fordel for en anderledes kontant udtryksform. Det vil sige: En krydsning mellem den ironisk-realistiske sædeskildring og den genretro hvem-er-morderen?-thriller.

Filmens mandlige hovedperson, den velbjærgede forlægger John, lever i en kronisk kampberedt atmosfære af lir og skinsyge. På sin egen sutskosøde facon forsyner han sig af diverse eventyr, men er samtidig plaget af dårlig samvittighed og sygelig jalousi over for sin kone Anna. Som en konsekvens af bl.a. dette kaster han sig ud i en hektisk kærlighedsaffære med digterinden Clara. Og så ruller bolden: John er jaloux på kompagnonen, som han tror ligger i med konen, konen er ligesom kompagnonen jaloux på Clara, der endelig må lide under sin halvpsykopatiske ex-mands desperate skinsyge! Der er således lagt op til både psykologisk terror og mord og filmen hjælper begge dele godt på vej. Utallige vej- og vildledninger, forvarsler og traditionelle gysereffekter kulminerer i et bizart effektpumpet spændingscrescendo, hvor morderen, endelig afsløret, gør sig mere end almindeligt umage!

Der er tale om en meget effektiv hybridform, hvor de ydre effekter kun momentant (når de bliver lovlig mystifikationsforhippede) distraherer fra den sociale analyse. For filmens hele uheldsvangre stemning og makabre ironi er ikke alene klassisk skæbneladet (jf. Shakespeares »Othello«, der har fostret filmens titel). Socialpsykologisk er formen svirpende præcis. Vittige, indfølte eller isnende skuespilpræstationer af den norske Sverre Anker Ousdal (John), af Marie Göranzon (Anna), Malin Ek (Clara) og Stellan Skarsgård (ex-manden Stig) formidler et drama, hvor alle relationer er frosset til i mistolkninger og afstumpede ejendomskrav. Her er *intet* af den barnlige, umiddelbare tillid, der kendetegner Sven i *Den enfoldige morder* eller de gode, naive væsener i Hasse-åtage-filmene. Bag de kun alt for voksne, erotiske spilfægterier i *Falsk som vand* toner billedet frem af drenge og piger, der har leget med ilden. Og tisset i sengen.

Søren Birkvad

DOKUMENTARFILM OM GRØNLAND

Inughuit (Inughuit – folket vid jordens navel) Sverige 1985. I + M + Kl: Staffan og Ylva Julén. F: Michael Rosengren. Mu: Crichan Larsson. 85 min.

Det er interessant og påfaldende, at de nyeste kritiske film om problemer på Grønland er lavet af ikke-danskere. Grønlandsskildringer har fra dansk side oftest været eksotiske reportager eller hyldest til det tekniske fremskridt, f.eks. fra fangerkultur til fiske-industrikultur. Undtagelsen var Jørgen Roos, der med *Sisimiut* (1966) formulerede en dansk selvkritik, som kulminerede i Thuleskildringerne *En fangerfamilie i Thule-distriktet* (67) og *Ultima Thule* (68). Netop Thule blev indtil amerikanernes basebyggeri skildret som spændende, eksotisk idyl, men fortrænges helt siden oprettelsen af erstatningsbopladsen for Thuleboerne, Qaarnaq, i 1953 – bortset fra i Roos' film.

»Inughuit« er polareskimoernes selvbetegnelse, mens »inuit« er fællesbetegnelsen for samtlige eskimoer. Filmen *Inughuit* er næsten for solidarisk med fangernes kamp for identitet. Den skildrer fint den særegne blanding af gammelt og nyt, der præger deres tilværelse i Qaarnaq (eksempelvis ses flænsning af en sæl i et typehuskøkken), til gengæld bliver den statisk i sin naturbeskrivelse, hvilket modarbejder de dramatiske modsætninger. Disse er egentlig bedst repræsenteret ved fangernes monologer og optræder i mindre grad ved kontraster på billedsiden.

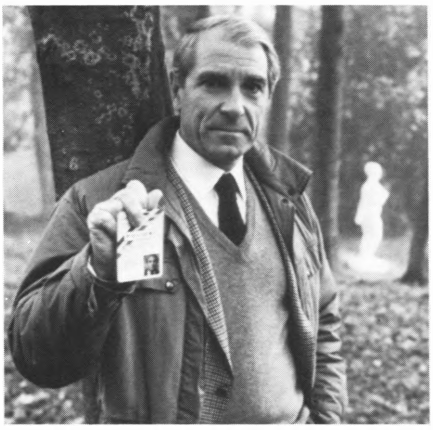
Alligevel er filmen den bedste skildring af grønlændernes selvforståelse til dato, og det er derfor også positivt at den får biografforevisning i Danmark.

Carl Nørrested

STRISSER I SUR SOVS

Et lig for meget (Poulet au vinaigre) Frankrig 1984. I: Claude Chabrol. M: Chabrol, Dominique Roulet efter Roulets roman. F: Jean Rabier. Kl: Monique Fardoulis. Mu: Mathieu Chabrol. Medv: Jean Poiret, Stéphane Audran, Michel Bouquet.

Claude Chabrol – der når han er god mestrer det enkle handlingsforløb – er i *Et lig for meget* i lag med en løs, dårligt redigeret flere-i-én-historie, hvor det er uklart, hvad der skal være det kødfulde og bærende. Dels har vi en historie af socialrealistisk tilsnit om en invalid enlig mor og hendes søn, postbud og endnu ikke 20 år, hvis hus efterstræbes af provinsbyens tre boligspekulerende spidser. En læge, en sagfører og en slagter – denne gang på grossistniveau – terroriserer mor og søn. Og dels er der den psykologiske side af samme historie: den neurotiske, dominerende mors forsøg på at afholde sin vege, ansvarstyngede søn fra kvindelige bekendtskaber, hvilket dog ikke forhindrer en pudsig lille kærlighedshistorie. Til disse føjer sig en på alle måder overflødig kriminalhistorie om lægen, hvis rige kone pludselig forsvinder efter at have meddelt, at hun ikke længere vil finansiere mandens og kumpanernes juridisk tvivlsomme byggeprojekt.



Ingen af disse historier har plads til at udfoldes og markere sig, og mindst én kunne med fordel være udeladt. Men hvad værre er: Det der for 10-15 år siden var Chabrols force, den stramme komposition over to sideordnede emner og syntetiseringen af disse, levnes ingen mulighed i trængslen, ligesom der helt er renonceret på en chabrolsk tematik af psykologisk eller moralsk art.

Men, men . . . nogle lyspunkter er der dog. Det største er, da man nu har valgt at satse på kvantitet, endnu en historie: den om den æggespisende opdager, som bliver hidkaldt, ikke i første omgang for at efterforske lægefruens forsvinden, men for at tage sig af et forudgående dødsfald, der både er uforudsigeligt og vittigt lavet. Med strisser-figuren, som den franske titels »poulet« henviser til, kommer der kød på suppen, tillige med at der så småt skiftes genre. Figuren tager – med groteske skift mellem tilforladelig jovialitet og hårdtslående fighterånd – efterhånden føringen og drejer filmen i retning mod komedien, tendentielt mod farcen. Sit lune har Chabrol da stadig i behold!

Regitze Petri

FRA FELLINIS MANEGE

Ginger og Fred (Ginger e Fred) Italien 1985. I: Federico Fellini. M: Fellini, Tonino Guerra, Tullio Pinelli efter Fellinis og Guerras idé. F: Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri. Kl: Nino Baragli, Ugo de Rossi, Ruggero Mastroianni. Mu: Nicola Piovani.

En døv admiral, en flyvende munk (der dog nægter at demonstrere sin kunnen), en mand der kan gøre kvinder gravide med sit blik, en kidnapningsrekordholder, en fabrikant af spiselige trusser, en ko med atten patter samt andre bizarre skabninger. Fellini har endnu engang fyldt manegen op. Grotesk og betagende er det på samme tid, for Fellini demonstrerer pany evnen til at skabe oplevelse gennem foreningen af noget så modsætningsfyldt som en grundlæggende misantropi og forsonende menneskevarme. Dette er »the Fellini touch«: at balancere mellem grov udlevering og fascineret accept. En blotstillen af det latterlige og groteske, der imidlertid følger af en oprigtig fascination af og sans for det bizarre, og hvormed omgivelser samt personer, disse karrikaturer på mennskelige vilkår, forlenes med både værdighed og en paradoksal form for skønhed. Ud af denne umådelige modsætning får filmens lille og i bund og grund banale historie om to resignerede kunstnere fra fortiden, der mødes for at genopfriske erindringen om en aldrig fuldt forløst kærlighed, sin styrke. Ginger og Fred (spillet af Guilietta Massina og Marcello Mastroianni), et gammelt varietépar fra fyrrerne, der blev kendte for deres imitationer af det berømte amerikanske dansepar, som de har taget (kunstner) navn efter. Gamle og affældige finder de sammen igen en lille menneskealder senere for en kort gæsteoptræden i et buldrende tv-show. Det er både ynkeligt og rørende at se dette par, som tiden i enhver henseende er løbet fra, træde dansen. De præsterer en slags udlevet elegance, som man kan grine ad eller lade sig bevæge af, men de fremstår også med en ærlighed og menneskelighed, der sluttelig syner mere ægte end den tv-forlorenhed, de er placeret i, – tv som symbolet og symptomet på en virkelighedsskyende og fremmedgørende verden. *Ginger og Fred* er Fellini når han er mest vedkommende.

Steen Salomonsen

DEN ENGELSKE SYGE

Wetherby (Wetherby) England 1985. I + M: David Hare. F: Stuart Harris. Kl: Chris Wimble. Mu: Nick Bicât. Medv: Vanessa Redgrave, Ian Holm, Judy Dench.

»Hvis folk gik omkring og sagde og gjorde som de havde lyst til, ville resultatet være barbari«. Det lader David Hare en af sine personer – en opblæst lommefilosof – sige i den i Berlin prisbelønnede engelske film *Wetherby*. Men han vil selv med filmen sige det modsatte: nutidens engelske syge er fornægtelsen af følelserne, og patienten er det kærlighedsløse menneske, der må ende i enten sindssyge og selvmord eller i en følelsesforarmelse, der i sin fulde konsekvens grænser til psykopati.

Jean Travers (Vanessa Redgrave), ugift gymnasielærer med miljørigtigt husmandssted i udkanten af den lille provinsby Wetherby, bliver konfronteret med denne engelske syge efter en hyggemiddag for vennerne. God rødvin og Coq-au-vin, snik-snak om livet, Thatcher og følelserne. Med til middagen er nemlig John Morgan, som den følgende dag sætter sig fredsommeligt ved spisebordet og skyder sig gennem munden for øjnene af den chokerede Jean. Herefter søger filmen at indkredse en forklaring på selvmordet. Hvorfor – og hvorfor her, i Jeans hus, i Wetherby?

Forklaringer antydes filmen igennem. I sammenstillingen af sigende bemærkninger, der opstår i forbindelse med politiets undersøgelser og med Jeans selvransagelse diskuteres mulighederne for en forklaring. Med John Morgan som repræsentant for sin tid mere end som plaget individ bliver denne diskussion filmens egentlige budskab. Sekvenserne er tematisk organiserede, og filmen springer virtuost mellem tre tider: politiundersøgelsens fortløbende tid, den nære fortid omkring middagsselskabet – glimtvis gentaget og udbygget, og Jeans ungdom med den første kærlighed – og kærlighedsfornægtelse – tredive år tidligere.

Suzanna Hamilton og Vanessa Redgrave.

Konsekvent gennem filmen opleves en afdæmpet, næsten melankolsk stemning, der sammen med denne søgen efter en større sandhed som forklaring kan minde noget om noir-filmen og dens weltschmerz. Opbygningen med Wetherby som mikrokosmos peger også på den engelske detektivtradition à la Agatha Christie. Wetherby bliver det moderne svar på Miss Marples landsby, hvor der spilles på kontrasterne mellem den lille verden og de store følelser.

Ulla Bo Halvorsen

LANDSKABER

Kaos (Kaos) Italien 1984. I + M: Paolo & Vittorio Taviani. F: Guiseppe Lanci. Kl: Roberto Perpignani. Mu: Nicola Piovani. Medv: Claudio Bigagli, Ciccio Ingrassia, Margarita Lozano, Omero Antonutti.

Kaos er en ubeskeden og effektfuldt enkel film af de to Taviani-brødre: Paolo og Vittorio. Brødrene er ubeskedne, når de laver en dialektal, landlig udgave af den klassiske tragedie, med vægten på provinsen og folket i stedet for overklassen.

Men de gennemfører deres ambition med sikkerhed og storslået enkelhed i deres anvendelse af kæmpelandskaber, der vekselvirker med de interiøre rum. Og disse indre og ydre landskaber vekselvirker da igen med tydelige nærbilleder af personerne, hvor underfundighed og overraskelse går igen i mimik og kropssprog. Så mens der er kaos og humoristisk sans i menneskene, er der symbolske kommentarer til handlingen i landskabernes komposition. De fire fortællinger, »Den anden søn«, »Månesyge«, »Krukken« og »Requiem«, har hver sit hovedlandskab at udspille sig i. Der er store skålformede landskaber og der er høje klippeagtige landskaber. Der er gårdspladser, der skråner let nedad og bypladser, der skråner let opad, så en langsomt tippende uorden på den måde kan indføres i billedet.

Det er mest oplagt i fortællingen »Månesyge«, hvor personerne hele tiden balancerer på kanten af deres landskaber, indtil fortællingen og de selv falder til ro i en meget flad markskål, i resignation, træthed og skæbnebestemt loyalitet.

Taviani-brødrene udnytter på den måde såvel de horisontale som de vertikale og diagonale linier i deres landskaber, lige fra den svagt *skrå* diagonal i første fortællings første landskab, der foregår på en bred, udtørret vej, der angiveligt fører til Amerika, ud af billedet, ud af filmen. Over den raffinerede *tipning* i fortælling to, frem til *tyngden* i fortælling tre, hvor der bruges en komposition over krukken i midten på gårdspladsen. Udenom krukken er der husenes stenkreds og på et tidspunkt slår folkene kreds i en rituel højtklappende dans. Denne tredie fortælling er en anekdotisk tæt og meget morsom beretning om den private ejendomsrets ophør. Anden fortælling er en ægteskabshistorie, hvor den nygifte mand ikke har bekendt sin månesyge overfor sin hustru, og første fortælling handler om den gamle kvinde, der længes efter sine bortrejste sønner, mens hun afviser den søn, der åbenbart er hende så hengiven.

I fjerde fortælling vil de fattige fårehyrder gerne have en kirkegård til deres døde. Her udnytter Taviani-brødrene de indre og ydre landskaber til at tegne et billede af den fattige og den rige mands magt. De arrangerer de indre rum om den rige baron i byen, mens de arrangerer landskabet rundt om den gamle mand på landet. Gennem snuhed – snyderi – og seriøs, værdig udfordring lykkes det for fårehyrderne at få deres kirkegård.

Men ovenover alle landskaberne flyver ravnen. Ravnen er den symbolske repræsentant for kunstneren, og indføres første gang i prologen. Senere i epilogen bliver fortælleren for alvor synlig som person: Det er Luigi Pirandello, forfatteren til historierne. Her får han selv fortalt en historie af sin mor, en historie der handler om det overskud hun har givet videre til ham. Hun har delagtiggjort ham i en euforisk oplevelse af kropslig almægtighed, fra det høje til det lave, fra det tørre til det våde, dengang moren som barn sprang og hoppede hele vejen ned fra toppen af en pimpstensskrænt til havet i bunden.

Kaos' ambition er på samme måde at rumme modsætningen mellem det høje og det lave, både bogstaveligt og socialt menneskeligt. Den kropslige almægtighed overfor den sårbare – af historien, fortællingen og skæbnen besatte krop.

Connie Bork

MIDLERTIDIGT OPHOLD

Kvinden på hotellet (La Femme de l'Hotel) Canada 1984. I: Léa Pool. Medv: Louise Marleau, Paule Baillargeon, Marthe Turgeon

Margarethe von Trotta siger i et interview, at »Jeg føler så megen sympati og kærlighed for mine medarbejdere under arbejdet, at jeg ikke tillader mig selv den galskab, som jeg også mange gange kunne ønske mig«. Denne blanding af indfølende åbenhed og kontrolleret selvafgrænsning er også både problemet og muligheden for den kvindelige hovedperson, filminstruktøren Andrea, i canadieren Léa Pools første spillefilm, *Kvinden på hotellet*, der i sin billeder og kvinder bærer mindelser om Magarethe von Trottas film.

Andrea vender tilbage til sin fødeby Montreal og logerer sig ind på et hotel for at lave en film om en sangerinde, der har problemer med sin kunst og sin oplevelse af sig selv som person. Sangerinden må derfor tilbringe en tid på et psykiatrisk hvilehjem. På den ene side må Andrea styre sine problemer i den sangerinde, hun fremstiller. På den anden side er Andrea også en fremmed i den by, der rummer hendes fortid, og ved ikke, hvordan hun skal færdiggøre beskrivelsen af en figur, der også er alt for tæt på på hende selv. Som endnu et spejl – af en lyst i Andrea til at slippe enhver kontrol og give sig fremmedfølelsen i vold møder hun på hotellet Estelle, der blot lader sig drive, med formålsløsheden som eneste formål. Andrea fascineres af Estelles mod til at synke og ved hjælp af hende kommer hun videre med filmen.

Kvinden på hotellet væver handlingen i Andreas film og de tre kvinders tanker og handlinger sammen i et smukt og raffineret mønster, hvor adskillelsen mellem indre og ydre og fiktion og virkelighed er ophævet. På den måde isolerer filmen sine kvinder fra byen, de befinder sig i. I sin form viser den, hvordan de alle tre befinder sig i en slags bevisthedsmæssigt rum, der kun kan lukkes op, hvis de har mod til at lede længe nok efter et forløsende »sesam, sesam«. Og at det muligvis lykkes for Andrea og Estelle at komme videre ved at lære af hinanden, antyder filmen til slut.

Med sin grænsesprængende form leger *Kvinden på hotellet* hele tiden kispus med tilskuerens fornemmelse for, hvor i filmens univers vi befinder os. Det er både provokerende og spændende. Men det er samtidig min fornemmelse, at filmen overtager personernes angst for berøring med en ydre virkelighed. Estelles projekt er filmens mest fascinerende og forurolignede, men hvordan når hun derhen til, hvor hun ikke kan gøre andet end give slip? Det giver filmens omsluttende og beskyttende form ikke mulighed for at sige noget om. På den måde bliver hun, mere end godt er, et billede på en del af Andrea; og billedet af en kvinde, der bevidst har besluttet at opgive selvkontrollen, mister noget af sin farlighed.

Anne Jerslev

TO GANGE BRANDAUER

Fyrskibet *(The Lightship) USA 1985. I: Jerzy Skolimowski. M: William Mai, David Taylor, Michael Monroe. F: Charly Steinberger. Kl: Barry Vince. Mu: Stanley Myers.*
Magt og ære (Redl ezredes) Ungarn/Østrig/BRD 1984. I: István Szabó. M: Szabó, Péter Dobai. F: Lajos Koltai. Kl: Zsuzsa CsáKány. Mu: Zdenkó Tamássy. Medv: Brandauer, Armin Mueller-Strahl, Gudrun Landgrebe.

Det har aldrig været let for skuespillere at opnå stjernestatus uden for deres medfødte sprogområde. Marlene Dietrich kunne ganske vist ikke klage over mangel på opmærksomhed, men Emil Jannings måtte forlade Hollywood, da lyden brød igennem, Peter Lorre måtte nøjes med karakter biroller, og Maximilian Schell slog aldrig rigtig an. Det seneste bud på en international skuespiller fra den germanske verden er østrigeren Klaus Maria Brandauer, som er stjerne på Burgtheater i Wien, og som med sin overvældende præstation i den ungarsk/vesttyske *Mephisto* for fem år siden fik et internationalt gennembrud, der blev fulgt op med en skurkerolle i James Bond-filmen *Never Say Never Again* og nu dels med en mandlig næst-hovedrolle som Bror Blixen i *Out of Africa*, dels hovedrollen i polakken Jerzy Skolimowskis nye amerikanske film *The Lightship*.

Fyrskibet, der er baseret på Siegfried Lenz' også til dansk oversatte og allerede i hjemlandet filmatiserede fortælling fra 1960, fortæller om godhed og ondskab, handlekraft og nølen i en ganske effektfuld historie om tre gangstere der border et fyrskib. Filmen henlægger handlingen til den amerikanske Atlanterhavskyst, men bibeholder det germanske islæt med Brandauer som den pompøse tyskfødte kaptajn, der belært af erfaringer fra Verdenskrigen står op mod det onde, personificeret i Robert Duvalls kuriøse psykopat. Skolimowski, der efter en ujævn karriere i Polen, Frankrig, Vesttyskland og England omsider har slået sig ned i Hollywood, får elementerne og effekterne til at rase, mens mændene udkæmper deres allegoriske kamp, som dog smager lidt vel meget af dramaturgisk konstruktion.

Efter succesen med *Mephisto* har Szabó og Brandauer naturligt søgt efter et nyt fælles projekt og kommer endnu engang med en autentisk skæbne fra historiens overdrev. I *Magt og ære* gælder det den østrigske officer Alfred Redl, der i 1913 begik selvmord efter at være blevet afsløret som spion for russerne, en alvorlig sag eftersom han selv fra ydmyge kår var avanceret til højtbetroet agent i det kejserlige efterretningsvæsen. Det var en celeber skandale, som dannede grundlag for en østrigsk film allerede i 1925, hvor man dog af sædelighedsgrunde involverede ham i heteroseksuelle udskejelser i stedet for de homoseksuelle forbindelser, der var den faktiske baggrund for hans forræderi. John Osborne lavede et teaterstykke om sagen, »A Patriot for Me«, der blev opført 1965 med Maximilian Schell i hovedrollen og som danner grundlag for filmen, selv om det ikke er meget synligt. Szabós film byder naturligvis på en altdominerende rolle til Brandauer, men med et temmeligt skuffende resultat: Hvor rollen som Gustaf Gründgens (alias Hendrik Höfgen) i *Mephisto* gav Brandauer mulighed for at spille af alle talentets kræfter, er Redl, undertrykt hvad angår klasse, profession og seksualitet, for udtryksløs en figur til Brandauers temperament, og det bliver da også en temmelig uinciterende omgang. Alt for meget af historien slæber sig afsted med træge konversationer, der mest minder om tv-teater: historien og temaet finder ikke udtryk i handlinger og billeder – undtagen i den fine barndomsscene, hvor Alfred ved besøget hos den rige kammerat oplever hele sin klassedikterede underlegenhed i mødet med den genstridige samovar. Og først i den sluttelige selvmordsscene, hvor Redl samler mod til at bruge det våben, han har fået udleveret af sine dommere, kan Brandauer rigtig give af sit både dynamiske og hysteriske talent.

Peter Schepelern

VEST ER BEDST

Hvide nætter (White Nights) USA 1985. I: Taylor Hackford. M: James Goldman, Eric Hughes efter Goldman idé. F: David Watkin. Kl: Frederic & William Steinkamp. Mu: Michel Colombier.

Med sin historie om en russisk afhoppet balletdanser, der via et flyuheld oplever det mareridt pludselig af befinde sig i sit hjemland igen, føjer *Hvide nætter* sig til den lange række af politiske film, der tematiserer modsætningerne mellem øst og vest, og som med ideologisk påpasselighed fokuserer på individets frihed, ansvar og livsbetingelser systemerne imellem.

Filmen fremstår som et af de mere forfinede eksempler på den ideologisk ladede film. Mere kultiveret af ydre, mindre enøjet viser den, at begge systemer har deres fejl. Der kan være gode grunde til at hoppe af fra begge sider, og de menneskelige omkostninger er i begge tilfælde overvældende, fremgår det er langt stykke af vejen. Men så drejes der over i det gængse filmiske koldkrigsforløb, afsluttet med den obligatoriske last minute rescue, som forløser den spænding, hvori der også aftegner sig et budskab: flugt – og egentlig for enhver pris – fra det umenneskelige øst til det bedre, mere frie og humane vest.

Men det er samspillet mellem Mikhail Baryshnikov (der jo selv hoppede af til USA i 1974) som den russiske og Gregory Hines (stepdanseren i Coppolas *Cotton Club*) som den vietnamtraumatiserede amerikanske afhopper, der giver anledning til det »kultiverede«, nogle flotte – og flot kamerakoreograferede – dansenumre, hvor også brugen af rytmisk musik udnyttes som livgivende kontrast til sovjetsystemets menneskekulde. Og det er helt andre roller, der fanger den menneskelige, hhv. umenneskelige, interesse: den polske instruktør og afhopper Jerzy Skolimowski som grum, grum KGB-officer, Helen Mirren som Baryshnikovs forhenværende og bitre kæreste i Sovjet, og især Isabella Rossellini som Hines' russiske hustru – det er som at se moderen, Ingrid Bergman, i hendes bedste ungdomsroller. Det er her, snarere end i den mildt sagt ujævne Taylor Hackfords (*Idolmaker*, *Officer og gentleman*, *Against All Odds*) instruktion af den splittede historie, at der er noget at hente.

Steen Salomonsen

EFFEKTIV THRILLER

Generalernes testamente (The Holcroft Covenant) England 1985. I: John Frankenheimer. M: George Axelrod, Edward Anhalt, John Hopkins. F: Gerry Fisher. Kl: Ralph Sheldon. Mu: Stanislas.

Generalernes testamente er et lille come back for John Frankenheimer. Lille, fordi der er langt til hans mesterthrillers fra 60'erne (f.eks. *Kandidaten fra Manchuriet*), come back alligevel, fordi det overskud, hvormed den gakkede historie afvikles, viser den virkelig erfarne tryllekunstners hokus-pokus. Dette greb om sagerne har været påfaldende fraværende i hans seneste gysere og karatefilm, og trods kvaliteter var *French Connection II* (75) og terrorismefilmen *Sort søndag* (77) heller ikke mindeværdige.

Generalernes testamente er baseret på en roman af Robert Ludlum, der også leverede forlæg til *Den blodige weekend* (Peckinpahs sidste film, 83), men som ellers har specialiseret sig i nazistiske intriger (som i TV-serien *Højt spil*, 77, DR 78) og forsøg på at overtage verdensherredømmet i dag. Sådan også her, hvor tre nazi-generaler i krigens sidste dage efterlader en formue i en svejtsisk bank, fordi de har fortrudt og vil gøre godt 40 år efter. Det er i hvert fald hvad generalernes efterkommere (Michael Caine, Mario Adorf, Anthony Andrews og Victoria Tennant), der nu skal administrere de 4,5 milliarder dollars, får at vide. Men da Caine mirakuløst undgår stribevis af attentater i skæve vinkler, og få andre omkring ham er så heldige, bliver han mistænksom, med god grund. Som katten efter musen går den vilde jagt rundt i Europa, mens brikkerne falder på plads og fra hinanden igen, indtil den sidste skurk i en næsten bevægende scene – det er jo ellers ikke mennesker men intriger, dette her – må lade livet. Et festfyrværkeri af vittige bemærkninger lægger fin ironisk distance til våset, og spændingen fejler ikke noget.

Kaare Schmidt

DRØM SØDT

Sweet Dreams (Sweet Dreams) USA 1985. I: Karel Reisz. M: Robert Getchell. F: Robbie Greenberg. Kl: Malcolm Cooke. Mu: Charles Gross. Sang: Patsy Cline (fra originaloptagelser 1960-63).

Fra *Country* og landbrugets problemer går Jessica Lange videre med countrymusikken i en biografisk skildring af Patsy Clines karriere i de tidlige 60'ere, krydret med ægtemandens (Ed Harris) drikkeri og afsluttet med Clines død ved en flyveulykke. *Sweet Dreams* har biografifilmens unoder, ingen anden pointe end at det virkelig er sket, og filmen savner helt de foregående countrybiografiers drama. *Coal Miner's Daughter* (Michael Apted, 80) med Sissy Spacek som Loretta Lynn (Clines arvtager) havde en udviklingshistorie og musikkens kulturelle rødder, og *Stand By Your Man* (Jerry Jameson, TV-film 81) med Annette O'Toole som Tammy Wynette havde konflikten mellem musikkens sentimentalitet og sangerindens personlig tragedie i ægteskabet med kollegaen George Jones. Man kan beklage at hovedværket om countrymusikken, *The Night The Lights Went Out in Georgia* (Ronald F. Maxwell, 81) ikke er blevet importeret, for selv om Lange og Harris trods alt er gode skuespillere, så er *Sweet Dreams* højst en film for alle Patsy Cline fans.

Kaare Schmidt

PÅ ANDRE EVENTYR I AFRIKA

Kong Salomons miner (King Solomon's Mines) USA 1985. I: J. Lee Thompson. M: Gene Quintano, James R. Silke. F: Alex Phillips. Kl: John Shirley. Mu: Jerry Goldsmith. Medv: Richard Chamberlain, Sharon Stone, John Rhys-Davies, Herbert Lom.

Jagten på Nilens juvel (The Jewel of the Nile) USA 1985. I: Lewis Teague. M: Mark Rosenthal, Lawrence Konner. F: Jan DeBont. Kl: Michael Ellis, Beter Boita. Mu: Jack Nitzsche. Medv: Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny De Vito.

Karen Blixens farm var ikke nogen guldgrube, det var Kong Salomons miner til gengæld, så dem er der drevet rovdrift på siden Sir Henry Rider Haggard (1856-1925) i 1886 udgav *sin* afrikanske fortælling om Finch-Hatton-forgængeren Allan Quartermains skattejagt blandt de vilde. Af filmekspeditioner huskes en engelsk fra 1937 og en amerikansk fra 1950, den sidste næppe for det gode, og en ny version fra Golem-Globus' Cannon Film har sat sig i større gæld til Indiana Jones end til Haggard. Trickene og trickeffekterne er genbrug, omend det er en pudsig variation, når helten ryger ind under et tog (i *Raiders* en lastbil), kommer op bagude og så bruger skinnerne som vandski, før han kravler ombord igen. Helten spilles af Richard Chamberlain, som man jo ikke skulle tro havde komisk talent. Det har han heller ikke.

Genbrug findes også i *Jagten på Nilens juvel*, men selv om den er en fortsættelse af *Nu går den vilde skattejagt*, er det også her Indiana, der pumpes. Damebogsforfatteren (Kathleen Turner) er nu blevet fuldblods eventyrerske, og det er eventyreren (Michael Douglas), der må ændre sig. Han skal lære at engagere sig i en retfærdig sag (som Bogart i 40'ernes ægte adventurefilm, *At have og ikke have*, *Casablanca*), men han bliver blot mindre eventyrlig og det hele mindre morsomt. Forfatteren hyres af en arabisk fyrste til at dække hans fredsmission blandt Nilens stridende stammer (!), den dækker over et militaristisk kupforsøg, maskeret af popkoncerteffekter for at dupere de indfødte, og vore venner sikrer at de rigtige vinder.

Begge film er proppet med vanvittige situationer og kvik dialog, men det er ophobning uden overraskelser og uden den originale idé, der gjorde numrene til en integreret del af fortællingen i både *Jagten på den forsvundne skat* (Raiders of the Lost Ark) og *Nu går den vilde skattejagt* (Romancing the Stone).

Kaare Schmidt

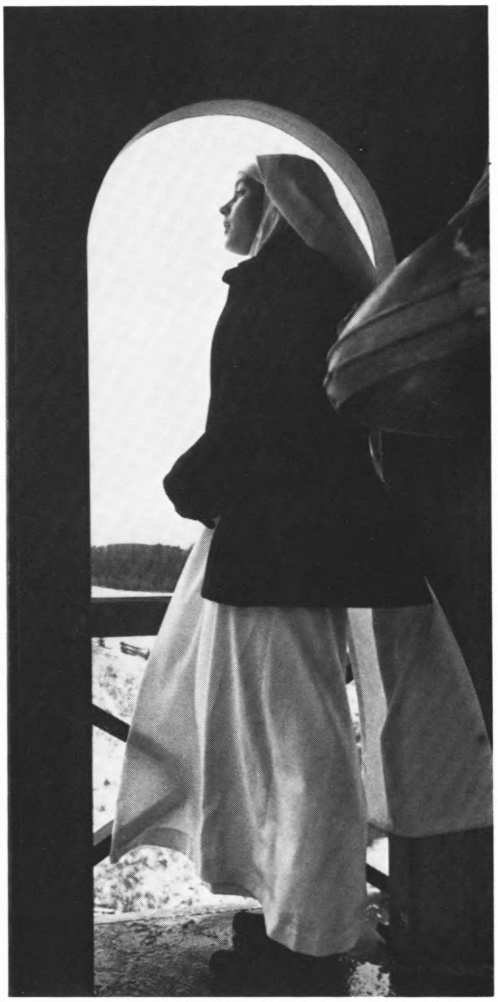
MIRAKLERNES TID

Agnes of God – Vorherres egen Agnes (Agnes of God) USA 1985. I: Norman Jewison. M: John Pielmeier efter eget skuespil. F: Sven Nykvist. Kl: Antony Gibbs. Mu: Georges Delerue.

Norman Jewison er en ujævn instruktør, men alligevel værd at holde øje med. Pludselig rammer han rigtigt, og så ringer klokkerne. Som med *Agnes of God*, tilsyneladende tør teaterdialog om logik overfor det uforklarlige men i Jewisons instruktion levende, spændende, åndfuldt.

Teaterstykket – der herhjemme hed »Miraklet« (med Mette Munk Plum, Susse Wold og Bodil Udsen) – er nu heller ikke dårligt, selv om historien lyder søgt. Hvad skal retssystemet gøre med en ung nonne, der har født et barn og formodentlig myrdet det, når det viser sig, at hun slet ikke ved hvordan man får børn, og når abbedissen hævder, at nonnen ikke har været i nærheden af en mand? Psykiaterens skråsikre ateisme løber panden mod en mur, og hendes egen uafklarede katolske baggrund kommer på tværs, er det derfor hun engagerer sig så stærkt, og kan hun så være objektiv? Abbedissen har også nogle overraskelser i baghånden, hun er fraskilt, nonnen er hendes niece, og hun var et øjeblik alene med barnet – før eller efter det blev myrdet? Psykiateren forsøger sig som detektiv, og hun prøver hypnose, men hver ny oplysning rejser nye spørgsmål, mens de tre kvinder veksler mellem fjendskab og venskab, forståelse og mistillid. Lag på lag afdækkes, indtil vi når kernen, som også var startproblemet – og filmen hæver sig ved at lade det stå åbent: I sidste ende er det et spørgsmål om tro, tro på logik eller mirakler, måske er der mere mellem himmel og jord . . .

Der leveres bravourspil af den uskyldsrene Meg Tilly (nonnen), den køligt-hektiske Jane Fonda (psykiateren) og den uudgrundeligt selvsikre Anne Bancroft (abbedissen), som alle tegner fint nuancerede portrætter. De store temaer gøres nærværende og på en næsten bagvendt måde jordbundne i en situation, hvor både jura, psykiatri og kirke som institutioner må give op og feje sagen ind under gulvtæppet, før den stiller spørgsmålstegn ved dem selv. Dermed sætter filmen sig også ud over sagens spidsfindigheder og den traditionelle konfrontation mellem videnskab og religion. Fingeren er på tidens puls, dér hvor nykonservatisme krydser klinger med den ny metafysik og dens aflæggere i naturmedicin, healing og helsekost. Derfor er Jane Fondas medvirken lidt af en pointe. Som modstander af Vietnamkrigen kom hun til at stå for »det andet USA«, og hendes rolle som sundhedsapostel bekræftede det alternative, indtil hendes workout program blev mode og taget til indtægt for reklameindustriens unge, smukke og rige. Er materialismen altings endemål eller har det immaterielle noget at skulle have sagt, spørger filmen, og det er et godt spørgsmål.



Om Norman Jewison

Otte af Jewisons 17 film er komedier og ingen af dem rigtig sjove. Hans første fire film (1962-65) er helt traditionelle lystspil i 50'er stil (to af dem med Doris Day), *Piger er besværlige, Der må være en kant, Når enken er go'* og *Kærlighed på fransk*. Han opnåede en vis opmærksomhed ved at gøre grin med den kolde krig i *Russerne kommer, russerne kommer!* (66) og ved en utraditionel brug af splitscreen, der eliminerede spændingen i krimi-komedien *Thomas Crown & Co.* (68). *Chicago, Chicago* (69) er smuk og lidt sløv hyggesnak om journalistlivet i gamle dage, og i *Bedste venner* (82) er det to manuskriptforfattere, der hygger sig mere som ugifte end som ægtefolk. Jewisons to musicals, *Spillemand på en tagryg* (71) og *Jesus Christ superstar* (73), drukner eventyr- og hippiefantasiens frigjorthed i superproduktionens klamme dyne, og den flotte sci-fi *Rollerball* (75) om sportsvold i fremtiden taber også ideen undervejs.

Men det hel- og halvseriøse drama har Jewison til gengæld ikke alene talent for, han udfolder også momentvis originalitet. *Cincinnati Kid* (65) er en stilsikker spille-film, der mixer ungdommelig weltschmerz, 60'er-optimisme, 30'er-pessimisme og lokalkolorit omkring en forrygende spændende pokerduel i New Orleans. Periodestemningen er lige så fortættet i *Bossen* (78) med Sylvester Stallone i en af sine få nuancerede roller som fagforeningsmanden, der må vælge mellem nederlag til kapitalen og hjælp fra mafiaen med kriminalisering af fagforeningen til følge – et kompromisløst billede på amerikansk fagbevægelses udvikling og dilemma.

Sydstaternes racekonflikt er tema i *I nattens hede* (67) og *Soldier Story* (84), hvor førstnævnte fungerer bedst som krimi i Sydens trykkoger, mens sidstnævnte er et suverænt, nuanceret problemdrama og formentlig den mest roste af Jewisons film. En mere forbeholden modtagelse fik *Lige for loven* (79), der vinder ved gensyn. En idealistisk forsvarsadvokat (Al Pacino) forsøger at bevare sin sunde fornuft – og redde nogle mennesker – i et retssystem, der skildres som et galehus. Dramaet er så morbidt, humoren så stort, at filmen nærmest bliver en farce – hvilket kun forstærker træfsikkerheden. Det drejer sig som i *Agnes of God* om at se det livsbekræftende i afvigelserne, før de kvases af institutioner, der fostrer den egentlige galskab og humanitetens udslettelse. Jewisons styrke er hans blik for det atypiske, både i livsværdier og i blandingen af filmiske komponenter. Som underholder er han på det jævne; som kunstner er han mere end underholdende.

I anledning af premieren på *Agnes of God* viser Filmmuseet i foråret en Jewison-serie.

Kaare Schmidt

AMERIKA I NEGATIV

Vi vandt Amerika (Revolution) England 1985. I: Hugh Hudson. M: Robert Dillon. F. Bernard Lutic. Kl: Stuart Baird. Mu: John Corigliano. Medv: Al Pacino, Donald Sutherland, Nastassja Kinski.

Vi er vænnet til, at amerikanerne laver film om alle andre landes historie, den franske revolution har formentlig optrådt oftere i amerikansk end i fransk film, for eksempel. *Vi vandt Amerika* er en engelsk film (dog med amerikansk producer, Irwin Winkler, og hovedrolleindehaver Al Pacino) om noget så amerikansk som Uafhængighedskrigen, revolutionen, der skabte USA. Selv om kolonialisterne gjorde oprør mod netop englænderne er sagen set fra amerikansk synsvinkel (med mindre man betragter det som en intern engelsk affære). Men i sin stil ser filmen ud til at forsøge en slags opgør med amerikansk fortælletradition, og til en vis grad gør den også op med myterne om oprørernes sammenhold, idealisme og heroisme.

På dagen for Uafhængighedserklæringen, 4. juli 1776, ankommer Tom Dobb med sin søn til New York, hvor de meget mod Toms vilje indrulleres i oprørshæren. Den lider nederlag og Tom deserterer, men efter diverse strabadser – og inspireret af overklassepigen Daisys glødende idealisme – vender han tilbage og deltager i det sidste store slag ved Yorktown 1781, hvor englænderne tværes ud (interessant nok ses den franske deltagelse på USAs side ikke).

Krigen er blod og mudder, uden helte og med masser af skurke på begge sider, soldaterne er kanonføde og vinderne er jordspekulanter og lignende repræsentanter for det frie initiativ, som blev USAs varemærke. På baggrund af dette historisk-kritiske vue står så det almindelige menneske, Tom, i en ud-

TILBAGE TIL NATUREN

Regnskovens hemmelighed (The Emerald Forest) USA* 1985. I: John Boorman. M: Rospo Pallenberg. F: Philippe Rousselot. Kl: Ian Crafford. Mu: Junior Homrich. Medv: Powers Boothe, Charley Boorman, Meg Foster. *Filmen er påbegyndt som engelsk hos Goldcrest, men overtaget af det amerikanske Embassy.

En amerikansk dæmningskonstruktørs lille søn forsvinder i den brasilianske jungle. Ti år senere finder faderen ham hos en indianerstamme, hvis levevis drengen nu helt er tilpasset og som han vælger fremfor at vende tilbage til civilisationen. Tilføjet en del dramatik er det historien i John Boormans seneste film, men han har mere end den i øvrigt autentiske beretning at fortælle os.

Boorman arbejder med mytiske strukturer, hans film har mindelser om drømme, og han problematiserer forholdet mellem natur og kultur. *Regnskovens hemmelighed* ligger umiddelbar tæt op ad hans tidligere film, specielt *Udflugt med døden* (om en kanotur, der udvikler sig til et mareridt). I begge film trues naturen, menneskets fysiske og mentale livsgrundlag, af et dæmningsbyggeri, menneskets uhæmmede udbytning af naturen. I *Udflugt med døden* tager naturen hævn, ikke alene bereder den fysiske natur vore kanofarende byboere nogle barske prøvelser, men også menneskets indre natur tager tråden op i mareridtdrømmens form, civilisationens tynde fernis krakellerer, uden balancen med naturen er mennsket fortabt. I *Regnskovens hemmelighed* erstattes det psykologiske niveau af junglens indianere, der lever i pagt med naturen med en deraf følgende naturmytisk tankegang. De repræsenterer den ideale balance med naturen, det, som det moderne menneske har mistet. Det gør de på to planer. For det første repræsenterer de naturen selv, og for det andet skaber de en mytisk forståelse af naturen. Symbolsk betragtet står de dermed som urmennesket, det oprindelige, i det moderne menneske (hvormed vi via symbolikken er tilbage i *Udflugt med døden*). Konkret sætter filmen stammesamfundet som positivt alternativ til industrisamfundet.

Det sidstnævnte, tilbage til stenalderen, forekommer mig helt rablende. Det førstnævnte kunne der være kommet noget spændende ud af, ligesom i de fleste af Boormans tidligere film. Men her svigter filmen fuldstændig. Den kører bare lige ud ad landevejen. Indianernes levevis får – trods konsekvent benyttelse af et passende uforståeligt talesprog – aldrig liv, filmen standser ikke op for at lade deres skikke udfolde sig, de forbliver eksotisk uinteressante som var de i en Tarzan-film. Trods filmholdets svære strabadser under optagelserne i den ufremkommelige og farlige jungle virker junglen som botanisk have – hvad pokker, kameraet kører jo igennem på skinner (det mærkes!) og de vilde dyr er klippet ind som havde man lagt vejen forbi zoo. Naturen har ingen mystik, og naturfolkets mytologi kommer ikke meget længere end lidt farvelade på de nøgne kroppe.

Når både den filosofiske tematik og selve den filmiske fremstilling gør mig inderligt ligeglad med, hvad der sker på lærredet, så er der heller ikke megen gejst tilbage til filmens mere direkte advarsel mod ødelæggelsen af regnskoven (der leverer hovedparten af jordens ilt) og mod mordet på indianerne (4 millioner reduceret til nu 120.000).

Kaare Schmidt

viklingsfortælling, hvor han først i en blanding af uvidenhed og sund skepsis er sig selv nok, for derefter motiveret af begivenhederne at engagere sig i fællesskabet: frihed kan kun eksistere for den enkelte, hvis alle er frie.

Disse to holdninger lever side om side i amerikansk ideologi og kan begge fungere undertrykkende eller frigørende, alt efter sammenhængen. Filmen kan således ses som en karakteristik af USA som sådan, historisk og aktuelt, ideologisk og politisk. Problemet er selve tolkningen, for filmen er forbavsende ukonkret. Det er for så vidt spændende, at man selv må digte med, men det forudsætter blot en solid viden om USA, og det medfører endvidere, at filmens holdning bliver uklar, den kan tages til indtægt for så meget forskelligt.

En nøgle kan være filmens stil. Forløbet er fragmentarisk og billederne er næsten grimme, kontrastfattige og grålige som om der hele tiden er udsigt til regn. Selv store panoramaer giver indtryk af en kedelig, ugæstfri natur og heller ikke de mudrede byer får en til at føle sig velkommen. Alt i alt det modsatte af, hvad man ville forvente af en amerikansk film (som John Fords smukke og menneskevarme *Flammer over Mohawk* (1939), en af de overraskende få film om perioden). Filmen kommer hertil som publikums- og anmelderfiasko, hvilket kan skyldes at den således sejler op mod forventningerne om det store historiske skønmaleri.

Kaare Schmidt

SLAG PÅ SLAG

Rocky IV (Rocky IV) USA 1985. I + M: Sylvester Stallone. F: Bill Butler. Kl: Don Zimmerman, John W. Wheeler. Mu: Vince DiCola. Medv: Stallone, Talia Shire, Burt Young.

Rocky er nu nået til 4. omgang uden at blive reddet af gonggongen. For dem, der ikke gider se filmen og hellere vil læse Kosmorama, kan oplyses at 4. omgang er en slags *Rambo*, hvor en groggy Rocky er sidste udvej før kommunisme og kaos. Pointen er jo, at Rocky hver gang skal op mod noget ellers uovervindeligt, denne gang en 3-etagers syntetisk russer, som lægger ud med at slå Rockys gamle ven Apollo Creed ihjel i ringen. Så kan Rocky både forsvare fædrelandet, få personlig hævn, overvinde sin alder, realisere nogle fundamentale værdier i afstandtagen til al den luksus, han har opnået i de foregående film, fremføre fin filosofi: »I just gotta do, what I gotta do!«, samt vise publikum Stallones nye kone, Brigitte Nielsen (Røde Sonja) fra Danmark.

Kaare Schmidt

F R A R E D A K T I O N E N

Vi er nogen, der husker dengang, hvor der var film, som satte sindene i bevægelse, og hvor sindene var opsat på at blive sat i bevægelse. Hvor filminteresserede var storforbrugere af film, fordi de elskede at blive begejstrede eller oprørte over det, der rørte sig på lærredet. Hvor man skelnede mellem mesterværker og makværker. Hvor begejstringen for filmkunsten var drivkraften.

I mellemtiden har vi gennemgået en periode, hvor både de gamle mestre og de unge avantgardister forsvandt. Filmene og også filmkritikken dyrkede det nuancerede og det pæne, nye kvaliteter kom til. Men begejstringen, engagementet, forsvandt.

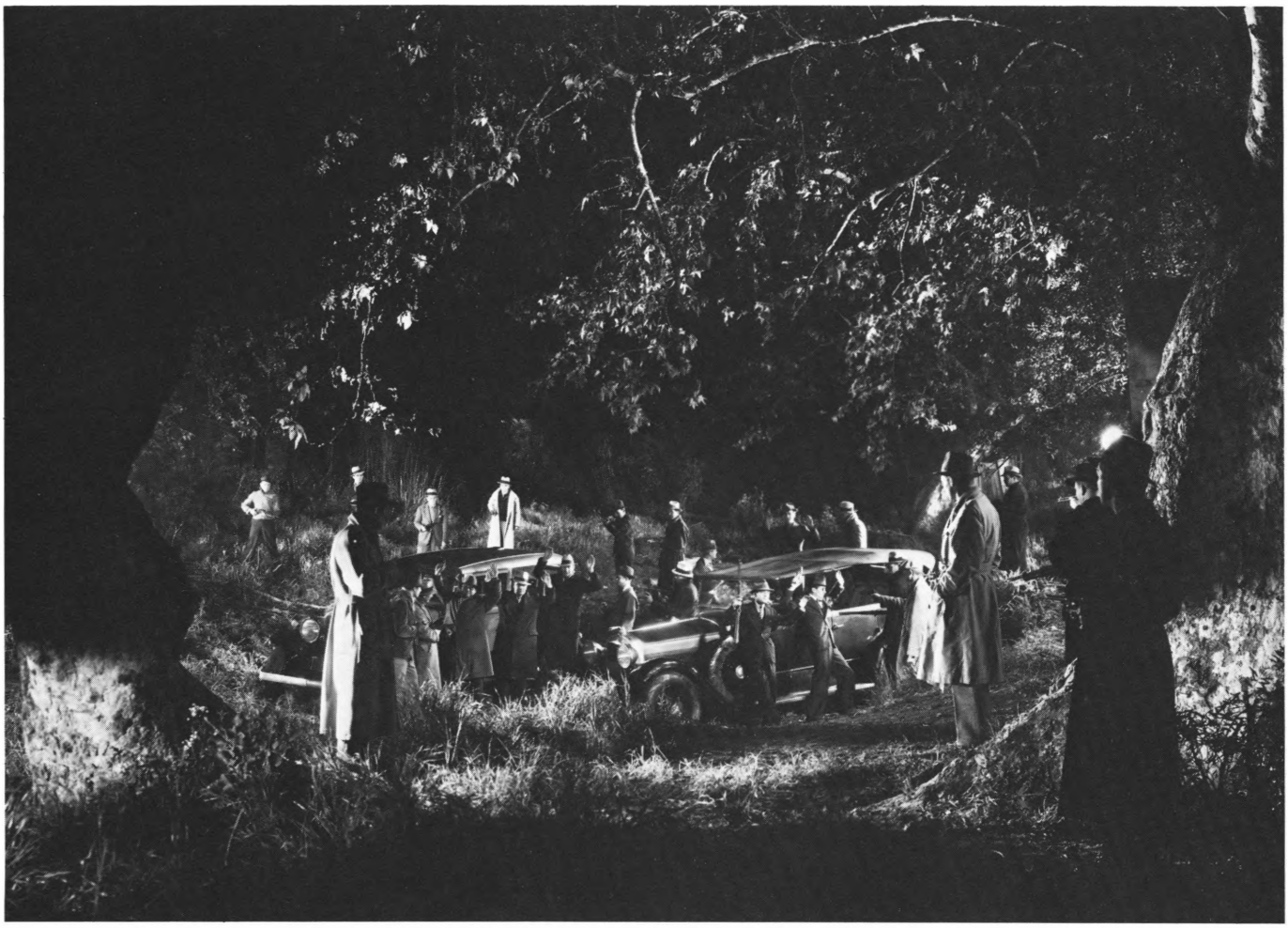
Kosmorama vil gerne bygge videre på denne nuancering, men samtidig se sig om efter lidt mere begejstring. Vi brænder for de gode film af alle slags, hvad enten de kommer fra Danmark eller USA, Frankrig eller Norge. Vi kan godt lide den pæne kvalitetsfilm, den interessante avantgardefilm og den

underholdende ramasjangfilm, men vi vil også gerne overveje om film er løgn eller sandhed 24 gange i sekundet.

Vi tror man får mere ud af filmene ved at vide noget om dem, ikke bare om den enkelte film men om genrerne, virkemidlerne, temaerne, kunstnerne, pengene og de brede kulturelle perspektiver. Vi vil lægge vægt på filmenes baggrund, ikke mindst den historiske, se på filmmiljøer og medieforhold med øje for såvel detaljen som overblikket.

Det tror vi, der er brug for.

Kaare Schmidt (f. 1948), lektor ved Institut for filmvidenskab, Københavns Universitet. Har udgivet bøgerne »Danmarks Radio og staten« (1978), »TV i 70'erne« (1981) og »TV årbogen 1983-84« (1983).
Lene Nordin (f. 1954), cand.mag. i dansk og film, kandidatstipendiat ved Institut for filmvidenskab, Københavns Universitet. Har skrevet »Otto Gelsteds standpunkt« (1983).
Peter Schepelern (f. 1945), lektor ved Institut for filmvidenskab, Københavns Universitet. Medredaktør af Kosmorama 1972-79. Har skrevet »Den fortællende film« (1972) og »Film og genre« (1981).



Et gennemgående problem, når man laver filmblad, er at få gode billeder. Især den tekniske kvalitet er ofte forbavsende ringe i moderne filmstills, forbavsende i betragtning af, hvor meget film og foto apparatur og materialer er blevet forbedret. Men også forbavsende, når man kikker tilbage i gamle filmstills, der ofte er små mesterværker og næsten altid af teknisk topkvalitet. Se f.eks. på billedet her.

Billedet stammer (formentlig) ikke fra et eller andet mesterværk, med mindre det er et overset mesterværk. Vi har faktisk ingen anelse om, hvor det stammer fra. Filmmuseets ekspert på området, Janus Barfoed, tidsbestemmer det til 1932 eller deromkring, og der er indtil flere, der tror det er fra en gangsterfilm. Der er også gæt på, at manden med hænder til tørre ved bilen t.h. er Charles B. Middleton og manden bag ham Richard Barthelmess. Og måske er det Monte Blue bagest i rækken med håndsoprækning ved bilen t.v., hvem ved?

Den, der løser problemet, får måske lov at se originalfotoet. Vi andre kan nøjes med at glæde os over at se billedet på tryk.

Om museet

I disse år fejrer de ældste, største og betydeligste af verdens filmarkiver deres 50 års jubilæer. Sidste år var det The National Film Archive i London og Museum of Modern Arts Department of Film i New York, der rundede det halve århundrede, og i år er turen kommet til La Cinémathèque Française i Paris. I Frankrig vil fødselsdagen ikke gå stille af, thi Cinemateket er en institution med megen prestige i det franske kulturliv, og det er naturligvis ikke underligt i et land, hvor man har taget filmen alvorligt lige fra begyndelsen, og hvor filmkunstnere spiller samme rolle i kulturlivet som andre kunstnere.

Det danske filmmuseum må vente fem år endnu med 50-års-jubilæet. Kan det dog med nogen ret siges at høre til i den første bølge af filmarkiver – langt de fleste af verdens ca. 75 filmarkiver etableredes først i 1950'erne og senere – kan det også med lige så stor ret siges at høre hjemme blandt de større filmarkiver. Ganske vist ikke med hensyn til plads og personale. Men skal man regne med samlingernes størrelse er Filmmuseet smukt placeret i den internationale sammenhæng. Kun 12-13 filmarkiver har flere film, meget få har større samlinger filmlitteratur og stills end det danske arkiv. Hvor betydelige, vi er, må andre dømme om. Men det er måske ganske kuriøst, at Det danske filmmuseum synes at være mere kendt i udlandet end herhjemme. Det hænger sammen med, at Det danske filmmuseum i meget høj grad er et internationalt museum. Selvom vi naturligvis har som opgave at indsamle og bevare danske film – hvem skulle ellers gøre det – udgør titlerne på danske film under 10% af samtlige titler i museets samling af ca. 13.000 negativer og positiver. Og museets udlandsaktivitet er stor. I 1985 udlånte museet således 118 film fra sine samlinger til udenlandske arkiver, dvs. i gennemsnit en film hver tredie dag.

Når Det danske filmmuseum ikke nyder den samme prestige i den danske museumsverden og det danske kulturliv som tilsvarende institutioner i udlandet kan det selvfølgelig have mange årsager. Men en ikke uvæsentlig årsag er det formentlig, at der ikke er megen prestige omkring den danske film, og Det danske filmmuseum er dog en del af det danske filmmiljø.

At den danske films kulturelle prestige kan ligge på et meget lille sted er den danske films egen skyld. Det er ikke danske film, som udlandet er mest interesseret i at låne fra os, bortset naturligvis fra vore faste trækplastre, Dreyer, Benjamin Christensen, Asta Nielsen og den danske stumfilm før 1914. Og det er da heller ikke de danske film, der trækker det store publikum i vores egen biograf.

Museets manglende prestige græder vi dog tørre tårer over. Prestige er især noget værd, hvis det fører til penge. Og prisen for prestige kan være for høj. Ufrihed, indgreb i selvbestemmelse og forpligtelser, der tager

tid fra det vigtigste, at gøre filmmuseet til et uundværligt tilholdssted for dem, der elsker film. Hvilket tilsyneladende ikke er de samme mennesker, som laver film.

Thi det har bestandigt været en kilde til undren for os på museet, at de danske filmfolk – på nær meget få – aldrig har gidet følge museets forevisninger. Når man ved, hvordan udenlandske filmfolk henter næring på filmarkiverne, er det mærkeligt, at danske filmfolk ikke føler den samme trang til at lade sig inspirere på deres filmarkiv. Eller måske er det ikke så mærkeligt, når man tænker på, hvad det er for film, de laver. Det klassiske eksempel på et filmarkivs betydning for den nationale filmkunst er La Cinématèque Françaises inspiration for den nye bølge for 25 år siden. Godard, Truffaut, Chabrol og mange andre kunne ikke i deres vildeste fantasi forestille sig, at de skulle lære at lave film på en filmskole. Deres indvielse til filmkunsten hentede de i Cinematekets biograf. De erklærede sig som børn af Cinemateket og de glemte ikke deres gæld til det, da det kom i vanskeligheder.

For et par år siden skrev Jørgen Stegelmann i Berlingske Tidende om museets forevisningsvirksomhed: »Den, der følger museets programmer, opnår ikke blot en stor viden om alle væsentlige epoker og navne i filmhistorien, han modtager også en fyldig orientering om filmkunsten af i dag. Man må prise de mennesker lykkelige, der har tid til at følge programmerne gennem tykt og tyndt«. Det er selvsagt disse mennesker, vi allerhelst viser film for. Men andre skal være velkomne. Også dem, der laver film.

Ib Monty

Ove Brusendorff 1959.

Ove Brusendorff (1909-86)

Ove Brusendorff var en mand af mange talenter og med mange liv. Året efter sin studentereksamen i 1927 debuterede han som digter, og som ungt menneske arbejdede han fem år i en sparekasse inden han i 1930'erne kom på sin første rette hylde som litterat. Han slog sit navn fast som oversætter med den fremragende gendigtning af Edgar Lee Masters' »Spoon River Antologien« og oversatte også Joyce, D.H. Lawrence, Virginia Woolf, Henry James og Scott Fitzgerald. Inden han var 30 havde han også gjort sig bemærket inden for de to områder, hvor han skulle blive en autoritet, erotikkens og filmens. I 1938 udsendte han »Erotikkens historie« og året efter kom det første bind af trebindsværket »Filmen«, den første store samlede fremstilling af filmens historie på dansk.

Det var under arbejdet med dette værk, at Brusendorff fandt ud af, at det var på høje tid at få skabt et dansk filmmuseum, og med utrættelig energi arbejdede han på at få planen realiseret og på at få udbygget filmmuseet efter den første spæde start i 1941. Brusendorff ledede Det danske filmmuseum indtil 1960 og gav det den form, det stadig har. I 1954 lancerede han filmmuseets tidsskrift »Kosmorama«, som blev og som stadig er det vægtigste af de danske filmtidsskrifter. Brusendorff var aktiv inden for det internationale filmmuseumsarbejde, og blev æresmedlem af »La Féderation Internationale des Archives du Film«, i hvis bestyrelse han sad i flere år.

Da Brusendorff i 1960 forlod filmmuseet begyndte han et nyt liv som en af Københavns dristigste, mest intelligente og initiativrige biografdirektører. Han forvandlede Carlton-biografen på Vesterbro fra en ordinær brobiograf til et paradis for de filminteresserede. Fra en vogter af filmhistorien forvandlede Brusendorff sig til en lidenskabelig dyrker af den moderne film. Det var i Carlton, at især den nye franske bølge i 60'erne fik sit københavnske tempel. Og ved siden af filmen dyrkede han sin anden gamle kærlighed, erotikken, med udgivelser som »Kærlighedens kavalkade«, »Kærlighedens billedbog« etc.

Efter den nye danske filmlov i 1964 engagerede Brusendorff sig også med liv og lyst i, hvordan loven skulle administreres, hele tiden styret af sin trang til at give filmen og biograferne de bedst tænkelige muligheder. Filmfolket belønnede ham for hans indsats med både en »Bodil« og en »Robert«, som han modtog på sin 75-årsdag for to år siden.

Brusendorff var i alle måder en særpræget personlighed, som satte sine spor i mange egne af sin samtids danske kulturliv. Uden at forklejne hans andre indsatser må det være mig tilladt at mene, at skabelsen af Det danske filmmuseum er den, som vil sikre Brusendorff uforglemmeligheden så længe, der er film til.

Ib Monty

ALLE GODE GANGE TO er et pletskud! Troværdige personer, vedkommende mennesker, en perle af en film. Leonard Maltin, ABC-TV

Hatten af! **ALLE GODE GANGE TO** er en af årets mest følsomme og perspektivrige film. Fabelagtige skuespillerpræstationer. Roger Ebert/Gene Siskel, PBS-TV

Gå ind og se **ALLE GODE GANGE TO!** Gene Hackman og Ann-Margret er uimodståelige, Ellen Burstyn er brillant, og Amy Madigan er pokkers god. Gene Shalit, NBC-TV

ALLE GODE GANGE TO er en triumf! En af disse oplevelser for livet. Du vil elske de mennekser. Du vil elske den film. Rex Reed

★★★★ Årets første 4-stjernede film! **ALLE GODE GANGE TO** er endnu bedre anden gang. Kathleen Carroll, N.Y.Daily News

Kramer mod Kramer, Ordinary People, Tid til kærtegn, vi er heldige, hvis der bare er én om året. Dette års held er **ALLE GODE GANGE TO.** Judith Crist, Wor-TV

ALLE GODE GANGE TO

A Bud Yorkin Film
Gene Hackman, Ann-Margret, Ellen Burstyn, Amy Madigan, Ally Sheedy and Brian Dennehy
Twice In A Lifetime. Executive producer David Salven. Music by Pat Metheny.
Written by Colin Welland. Produced and directed by Bud Yorkin
© 1985 The Yorkin Company

Kommer i ABCinema

KVALITETSBIOGRAFEN PÅ RÅDHUSPLADSEN