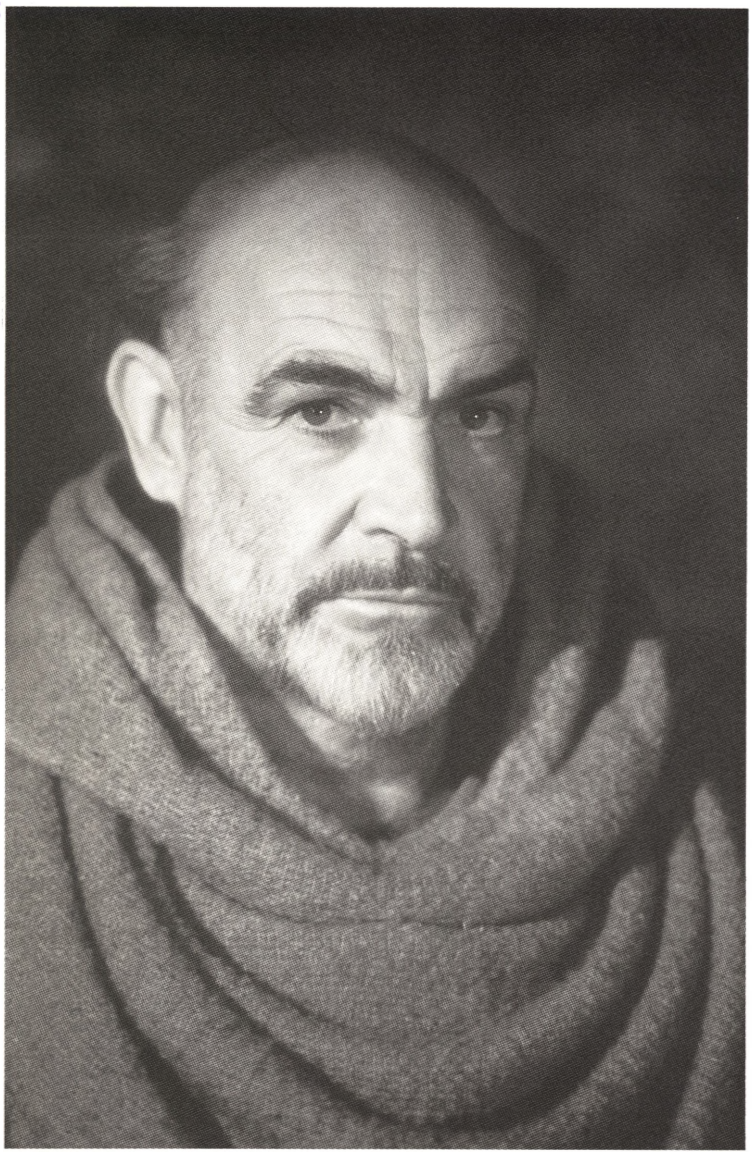
KOSMORAMA

179 * 33. ÅRGANG * FORÅR 1987 * KR. 40

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



ROSENS NAVN * BLUE VELVET

FRANSK FILM NU

PAUL NEWMAN * SAM SHEPARD

SATELLIT-TV * CHANNEL FOUR

LETH * JOFFÉ * TAVERNIER * SCORSESE

I N D H O L D

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Notater fra Kina — To Eller Tre Ting, Jørgen Ved om Kina — *Øystein Hjort om Jørgen Leths arbejdsform og æstetik i Kina-filmen* 6

David Lynch — Det er en mærkelig verden — *Om Eraserhead og Lynch's karriere/Peter Risby Hansen* 11

Blue Velvet — Sex og vold — *Sadisme, masochisme og normalitet tematiseres i David Lynch's pågående, surrealistiske film/Kaare Schmidt* 12

Rosens navn — Viden, sandhed og magt — *Jean-Jacques Annauds filmatisering af Umberto Ecos filosofiske detektivroman vurderes af Palle Schantz Lauridsen, der også fortæller om værket som europæisk storfilm og om semiotikeren Eco* 16

The Mission — De dødes ånd overlever — *Kaare Schmidt om Roland Joffés storslåede idedrama* 21

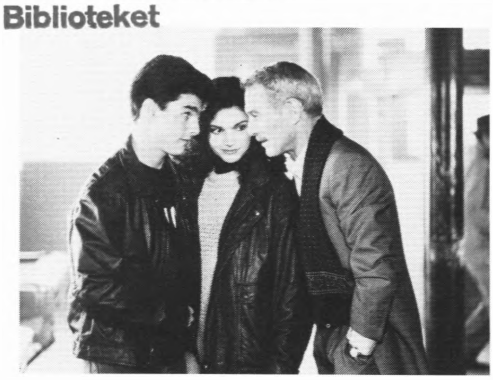
Color of Money — Spillets regler — *Martin Scorsese gør comeback ligesom filmens Fast Eddie/Peter Schepelern* 24

Fool for Love — Sindets løgne — *Henrik Lundgren om Sam Shepard som dramatiker og skuespiller i Robert Altmans film* 28

Round Midnight — Midnatsjazz i stort format — *Ebbe Iversen om Bertrand Tavernier stemningsmættede kunstnerportræt* 30

Frankrig — Fransk film nu: Succes'ens paradoks — *Rapport fra Europas førende filmnation, der er ved at snuble i egen succes. Eva Jørholt fortæller om biograferne og filmselskaberne, TV og statens rolle — og om de kommercielle film, kvalitetstraditionen og de unge auteurs* 32

TV-kanaler — Space Invaders i den europæiske TV-industri — *Stjernekrigen om satellit-kanalerne er i gang, og Sky Channel kan nu modtages i Danmark/Poul Funder Larsen* 45
TV støtter film — *Den unge engelske Channel 4 promoverer low budget filmen, som også kan interessere dansk film og TV2/Rie Honoré* 47



Klip — 4

Morten Piil: Et par ord om — og for — konsulentordningen 5

Nye danske — Flamberede hjerter; Jeg elsker dig; Sidste akt; Venner for altid 8

Portræt — Paul Newman — *Med udviklingen fra Hajen til Color of Money karakteriserer Henrik Lundgren den store skuespiller* 26

Værd at se? — Tid til at dø; True Stories; Chok i Shanghai; Crocodile Dundee; Hvem snører hvem?; Fluen; Nr. 5 lever; Spionen, der kom ind på skærmen; Til ægteskabet os skiller; Sid and Nancy; Uden hæmninger; Over the Top; Heartbreak Ridge 49

Museumshjørnet — Museets biograf/*Ib Monty* 55

Forsiden: *Sean Connery i Rosens navn*

Til venstre: *Isabella Rossellini i Blue Velvet*
Denne side øverst: *Tom Cruise, Mary Elizabeth Mastrantonio og Paul Newman i The Color of Money.*
Nederst: *Jean-Jacques Beineix og Beatrice Dalle.*

KOSMORAMA
179 * Forår 1987 * 33. årgang

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: Kaare Schmidt.

Produktion: SATSBUREAUET ApS, København.
Tryk: Strandberg Bogtryk A/S
Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 140. Enkeltnumre kr. 40. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telf. 01- 57 65 00 og 01- 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38.

Reagan og The Missing Link

Der kan vist ikke herske tvivl om, at Ronald Reagans omdømme lige for tiden godt kunne have behov for at blive stivet lidt af. Nu får han imidlertid et hårdt tiltrængt skulderklap af Kanal 2. Her vises nemlig i marts måned kultfilmen *Sengetid for Bonzo* (1951), en komedie hvor Reagan ses i rollen som professor Boyd, der for at bevise miljøets virkning for opvækst og adfærd, opdrager chimpansen Bonzo som om den var et menneskebarn.

Denne film har flere gange hjulpet Reagan i hans politiske karriere. Da Reagan i 1966 deltog i guvernørvalget i Californien, kom hans modkandidat Edward Brown på den ide at bruge nogle af sine kampagnepenge på at sponsere "latenight" kørsler af *Sengetid for Bonzo*. Det var Browns håb, at vælgerne skulle tænde deres tv-apparater og opleve, hvordan den mand der ville være deres guvernør totalt latterliggjorde sig selv, og hvordan han i filmindustriens agtelse var sunket så dybt, at han kun kunne bruges som en modspiller til en chimpanse i en film med så tåbelig en titel.

Det var med et tilsvarende ønske om at miskreditere Reagan, at demokratiske vælgerforeninger landet over lejede filmen under præsidentvalget i 1980. Universal 16, der havde filmen i 16 mm. udlejning, kunne således melde alt udsolgt. Enkelte af de organisationer der havde lejet filmen var republikanske, og det var dem der skulle vise sig at være de smarte. I valgåret 1980 blev der iøvrigt ikke vist Reaganfilm på tv, således at hans modkandidater, i henhold til reglen, der var blevet indført om lige meget tid på skærmen, ikke skulle blive forfordelte.

Som det fremgår af Ronald Reagans solide valgsejre både i 1966 og 1980 forfejlede forsøgene på latterliggørelse deres mål fuldstændig. Tværtimod syntes Reagans popularitet at stige, hver gang filmen blev vist. Mange af de vælgere der så filmen konkluderede nemlig, at en så ringe skuespiller måtte være et pinligt ærligt menneske, komplet ude af stand til at forstille sig. Andre igen konstaterede, at det da egentlig var en ganske sød film og den skuespiller de havde hørt så mange frygtelige rygter om ikke var helt så slem endda, men derimod sympatisk, nydelig, retlinet og aldeles kedsommelig.

I retfærdighedens navn må det lige nævnes, at Reagans største indsats som skuespiller ikke lå i nogen film, det skulle da lige være *Kings Row* (1941), men derimod i hans to perioder som præsident for Screen Actors Guild, hvor han bl.a. fik gennemtrumfet højere skuespillergager.

Mon ikke det var på høje tid, at Ronnie sørgede for at få *Sengetid for Bonzo* distribueret effektivt på tv?

Peter Risby Hansen

Quiz

v. Peter Hirsch

Sig det med en sang

1. Hvad hed *Mordets melodi?*
2. Hvad var det for en melodi, Sam skulle spille igen?
3. Hvilken sang synger Kalle på Spången, når han drømmer sig en flyvetur?
4. Hvilken godnatsang synger fruen til *Manden, der vidste for meget?*
5. Hvilken sang sang *Anklagerens vidne?*
6. Hvilken sang synger LolaLola, da hun sætter spot på professor Unrath?
7. Annie Oakley udtrykker sin erfaring med mænd (eller mangel på samme) i en sang. Hvad hedder den?
8. Hvilken sang synger Groucho en dag i cirkus?
9. Hvilen sang synger Cathrine for sin Jules og sin Jim?
10. En sang i en Hemmingway-film??? At have eller ikke at have det rigtige svar, se det er spørgsmålet. Altså: Hvad hed sangen?

Et farvel til die Bergner

I slutningen af november fandt et arrangement sted på Kunstakademiet i Vestberlin til minde om skuespilleren Elisabeth Bergner som døde i maj 1986.

Kunstakademiet har modtaget en hel del spændende teater- og filmhistorisk materiale efter Elisabeth Bergners død og man havde i tilknytningen til mindehøjtidligheden lavet en lille udstilling med nogle af dise ting.

Og hvad mindedes man så ved denne lejlighed? — Selvfølgelig først og fremmest en stor skuespiller og personlighed — personligheden fik man et fint indtryk af gennem oplæsning af breve og interviews. Hendes position som den førende kvindelige teaterskuespiller i 1920'ernes Berlin er legendarisk, men desværre tabt for eftertiden undtaget netop som legende — hvis man da ikke er så heldig at have haft alderen og muligheden for selv at have oplevet Elisabeth Bergner på scenen dengang. Hun var nærmest en personifikation af tidsånden i Weimar-republikken. En fyldestgørende beskrivelse af kulturlivet i Berlin i denne periode kan ikke komme uden om Elisabeth Bergner. Hendes type var på én gang kvindelig, drenget, barnlig, intelligent, ufordærvet, udspekuleret og meget mere! Hun skiftede køn og alder hvor hun kunne komme til det. Flere roller rummede et forklædningsmotiv som gav chancen for at vise modstridende sider af hendes personlighed. Det grænseoverskridende sætter hendes type i et interessant perspektiv som også kan udfordre et moderne publikum. Og dette publikum må jo altså "nøjes" med Elisabeth Bergner som *film*skuespiller. Som sådan mindedes man hende i Berlin med et centralt klip fra *Der träumende Mund* (Den drømmende mund). Denne film blev lavet i 1932 og havde premiere kun 4 måneder før Hitler kom til magten. I tiden op til magtovertagelsen var stemningen og ånden f.eks. på teatrene i Berlin så småt ved at finde fodslag med Hitler, så Elisabeth Bergners jødiske afstamning medførte tidligt at hun var uønsket på scenen, og hun var ikke ked af at rejse væk fra Berlin i november 1932 for at filme i London. Hun regnede dog med at opholdet her ville blive kortvarigt, men som tingene udviklede sig i Tyskland vendte hun ikke tilbage.

Blandt de mange flygtede tyske skuespillere er hun en af de meget få der i exilet opnåede en position svarende til den i Tyskland. Hun blev virkelig højt elsket og feteret i London, men da hun i slutningen af 40'erne — efter at have tilbragt det meste af krigen i USA — vendte tilbage til England var der kold luft omkring hende. Man følte at hun havde svigtet England for en mere bekvem tilværelse i USA. Og selv om Elisabeth Bergner stædigt blev boende i London til sin død, fik hun så godt som ingen arbejdsopgaver i Englnd. Til gengæld havde hun en del teater- og filmopgaver i Vesttyskland, men følte sig ikke kaldt hjem igen, og valgte at blive boende i sit andet fædreland.

Hele denne komplicerede historie, der afspejler Europas historie i det 20. århundrede kom ikke til at præge mindehøjtideligheden. Det man her mindedes var næsten udelukkende en stor *tysk* skuespillerinde, der tilfældigvis, og desværre nødvendigvis, boede størstedelen af sit liv i London. Men uanset hvor dygtigt og tankevækkende mindehøjtideligheden var tilrettelagt måtte *årsagen* til dette faktum alligevel uudtalt spille med i baggrunden. Måske var det kun mig som dansker der savnede en afslutning, et perspektiv. Man mindedes den store primadonna fra før ragnarok brød løs og ikke den store gamle dame der døde i 1986.

Et par ord om — og for — konsulentordningen

af Morten Piil

"Der skal brede skuldre til det job," sagde en journalistkollega og så skeptisk på mig, da han hørte, at jeg kandiderede til stillingen som filmkonsulent på Filminstituttet. Det var først i halvfjerdserne. Senere film han selv brug for endnu bredere skuldre som chefredaktør på Information.

En af meningerne med Filminstituttets konsulentstilling var fra starten, at den skulle udgøre en synligere skydeskive end den foregående beslutningstager, det bureaukratisk arbejdende Filmråd. Ansvaret for filmstøttet blev klart placeret hos to mand (kvinder var vist ikke på tale dengang). Mod dem kunne skytset rettes, hvis der blev sat for mange dårlige film i gang. Men rent faktisk levede halvfjerdsernes og den første firser-halvdels Filminstitut-konsulenter forbløffende skjult. De blev forholdsvis sjældent angrebet, og deres magt var kun kendt i filmverdenens indersnirkler.

Ikke fordi de ikke satte mange mislykkede film i gang (jeg selv tegnede mig for *min* andel). De slap afsted med meget, forbavsende upåtalt. Den store undtagelse er selvfølgelig min tidliger kolleg Stig Björkman, der med ægte svensk *cool* stak hovedet i bornerthedens og hykleriets danske løvegab og støttede Jens-Jørgen Thorsens Jesus-film *en gang til*.

Først med de nuværende konsulenter, Claes Kastholm Hansen og Peter Poulsen, har konsulentstillingen fået et tydeligt identificerbart fysiognomi, kendt fra avisernes forsider. De to *har* virkelig måttet stå for skud, har lagt flere tvivlsomme alen til deres berømmelse gennem arbejdet bag Filminstituttets skriveborde. Endelig synes det én gang for alle at være trængt igennem til en større offentlighed, hvad konsulentordningen i al enkelthed går ud på: at to mennesker i en tre-års-periode er, om ikke formelt, så dog reelt enerådende for, hvilke voksenfilm, der skal have del i filmstøtten. En støtte, uden hvilken ingen dansk spillefilm i dag kan laves.

Ved skæbnens ironi synes konsulenternes forsinkede synliggørelse nu at skulle falde sammen med deres afskaffelse. Kastholms og Poulsens meritter lader til at have indgivet film-miljø og lovforslagsstillere en sådan afsmag for konsulent-ordningen, at man er mest stemt for at afskaffe den, i hvert fald i dens nuværende form. Det forstår jeg godt. Men er det klogt?

Tillad mig, nok en gang, at opholde mig ved skydeskiverne Kastholm og Poulsen. De er de første konsulenter i Filminstituttets historie, der blev valgt uden at have demonstreret viden om film, praktisk eller teoretisk. Dog er det — tro mig — en stor fordel i det job at vide noget om film på forhånd. Både Kastholm og Poulsen er — i mine øjne, såvel som i mange andres — gode skribenter og sprogbrugere, men megen koncentration om Ordet skaber ofte blindhed eller nærsynethed i filmens verden. Et godt manuskript er en værdifuld ting (hvorfor ellers skrive det), men ikke mere værd i sig selv end en flot lampe uden pære. Pæren er instruktøren.

Altså, igen i al sin enkelhed: rimeligere resultater for dansk film må kunne opnås, hvis man for fremtiden som konsulenter vælger folk, der har filmisk sagkundskab. Deres evner som prosaister bør ikke blænde. Og selve tanken bag konsulent-ordningen synes jeg er sund og frisindet og værd at fastholde. Selv om meget store pengebeløb skifter hænder, muliggør ordningen en personlig stillingtagen hos støttegiveren — sære film, netop den der ikke læner sig op af manuskriptet, kan lettere finde vej gennem systemet hos en enlig konsulent end hos en komité. Og for ansøgeren mindskes bureaukratiet, et klart, hurtigt svar er muligt, samt personlig kontakt, råd og vejledning.

Giv konsulent-systemet en chance til. Husk at instruktører som Nils Malmros, Morten Arnfred, Bille August, Jon Bang Carlsen, Jørgen Leth, Anders Refn, Erik Clausen og Jytte Rex trods alt har haft deres væsentligste udfoldelse inden for dette system.

At Elisabeth Bergner selv var for intelligent en person til at leve på og i fortiden, havde jeg selv lejlighed til at konstatere da jeg i december 1984 besøgte hende i London. Hun var da 87 år gammel, men var fuldkommen frisk, stadig fuld af overraskelser og levende optaget af verden omkring sig. Hun havde f.eks. mere lyst til at snakke om det spændende i at Meryl Streep skulle spille Karen Blixen end om en eller anden detalje ved hendes egne gamle film som jeg var interesseret i.

Ved en senere lejlighed besøgte jeg hende igen, og havde da — på hendes opfordring — mine to drenge på 5 og 6 med, og der var hverken aldersmæssige, sproglige eller andre barrierer mellem de to små drenge og den gamle dame. De var helt på bølgelængde med det samme, og det var en stor oplevelse at se selveste Elisabeth Bergner sidde på gulvet og lege!

Det umiddelbare, spontane, barnlige og ikke-forstilte var ingredienser i Elisabeth Bergners kunst som man i gamle dage hæftede sig ved, og det er helt åbenlyst at hun bevarede disse egenskaber til sin død.

Anne Jespersen

Quiz-svar:

1. Si petite
2. As Times Goes By
3. Når man ser det lite gran så har från ôven.
4. Que Sera Sera
5. I May Never Go Home Anymore
6. Kinder, heut Abend, da such ich mir was aus: Einen Mann, einen richtigen Mann
7. You Cant Get A Man With a Gun
8. Lydia, the Tatooed Lady
9. Le Tourbillon
10. How Little We Know

Quiz-svar fra Kos 178

1. I *Nøddebo præstegård* (hhv. 1934 og 1974)
2. *Fra den gamle købmandsgård (Jul i købmandsgården)* (1951)
3. *Den kære familie* (1962)
4. *Fanny og Alexander* (Fanny och Alexander, 1982)
5. *Julemanden har blå øjne* (Le père noël a les yeux bleus, 1965) Den blåøjede unge mand var Jean-Piere Léaud.
6. I Savoyen. Filmen *Mordet på julemanden* (L'assasinat du père noël, 1941) blev iøvrigt genudsendt herhjemme under titlen *Mordet i Savoyen*.
7. I Nærum (*Tænk på et tal*, 1969) hhv. i Toronto (*Den tavse makker*/The Silent Partner, 1978), begge efter Anders Bodelsens roman "Tænk på et tal".
8. Ham finder vi såmænd i Macy's i New York i filmen *Tror De på julemanden?* (Miracle on 34th Street, 1947). Beviset på hans identitet er, at postvæsnet sender tusindvis af breve adresseret til "Julemanden" til ham. En så agtværdig institution som postvæsnet kan ikke tage fejl! Han spilledes af Edmund Gwenn.
9. Det var John Doe i filmen *Vi behøver hinanden* (Meet John Doe, 1941). Filmen endte godt. Han sprang ikke. Han spilledes af Gary Cooper.
10. Hun hed Polly Parrish, og filmen var opkaldt efter hittebarnet: *Polly's baby* (Bachelor Mother, 1939) — eller genindspilningen (Bundle of Joy, 1956). I 1939 spilledes hun af Ginger Rogers. I 1956 havde Carrie Fisher's forældre (Debbie Reynolds og Eddie Ficher) hovedrollerne som hhv. Polly og hendes helt.
11. I *Biskoppens kone* (The Bishop's Wife, 1948), hvor hun i Cary Grant's skikkelse løste problemerne for såvel bispen (David Niven), som konen (Loretta Young).
12. I *Det er herligt at leve* (It's a Wonderful Life, 1947), hvor hun skal gøre sig fortjent til sine vinger ved at overbevise George (James Stewart) om, at hans liv ikke har været forgæves. Han spilledes af Henry Travers.
13. I St. Louis — i filmen *Mød mig i St. Louis* (Meet me in St. Louis, 1944) hvor Judy Garland synger dette smukke juleønske til os.

To eller tre ting, Jørgen ved om Kina

af Øystein Hjort

Jeg tager notater, siger Jørgen Leth. Jeg rejser i et tog i Kina, jeg ryger en kinesisk cigaret.

Han lader sig føre ind i et kinesisk landskab og en kinesisk mentalitet, blot for at erkende at der er mange landskaber og mange mentaliteter i Kina. Han indser at den naive betragtning (kan man kende den ene kineser fra den anden?) om enhed og sammenhæng, et *mønster*, er nøjagtig så tom som selve forestillingen om samfundets identitet med den overflade der er synlig fra et andet kontinent.

Men Jørgen Leth er en naiv rejsende i den forstand at han rejser ud uden forhåndsviden; han er ikke initieret. Han rejser på sin intuition og nysgerrighed. Som om han ville sige: at se er at forstå.

Med en amerikansk producent i ryggen og det kinesiske ministerium for jernbaner som vært fik Jørgen Leth i 1983 muligheder for at optage en film i Kina. Det er muligt, ministeriet havde forestillinger om at få en propagandafilm om de kinesiske jernbaners fortræffeligheder, men de lagde få hindringer i vejen. Med stort personligt mod (mener Leth) gik ministeriets repræsentant og tolk ind på filmholdets præmisser og identificerede sig med dets interesser. Som ministeriets gæster rejste filmholdet på 1. klasse — der er 4 klasser i de kinesiske tog — men det egentlige privilegium lå i den (efterhånden?) stiltiende accept af filmholdets intentioner, som ikke helt var i samklang med hvad de kinesiske myndigheder mente var værd at beskæftige sig med i dette samfund.

I to måneder rejste holdet 6.000 km med tog, hovedstationer var bl.a. Beijing, Shanghai, Sezhuan. Kendte steder der burde udløse kendte billeder. Men Leth havde nogle ønsker på forhånd, som mindre var betinget af mødet med et nyt land og dets befolkning og kultur end de fascinationer der bliver synlige i så mange af digtene og filmene: kunstnerne, sportsfolkene, de professionelle der helhjertet identificerer sig med — og forløser sig gennem — deres kunnen. Leth ville møde en akrobat, en kunstner, en skuepiller ...

I den officielle "ramme" lægges det personlige indhold. At løse konflikten i dette bliver et spørgsmål om fokus: Jørgen Leth får udpeget en landbofamilie, et mønstergyldigt eksempel på tingenes gode tilstand og det sociale system. Manden fortæller beredvilligt og med humor (det er tydeligt at han ikke er fremmed over for kameraer og nysgerrige udlændinge!) om pensionsforhold og social sikkerhed. Men kameraet og opmærksomheden flytter hurtigt til den virtuose, næsten kunstnerisk udformede tilberedelse af nudler, en rytmisk ballet for dej, hænder og kniv. Et fragment af det daglige liv, det vigtige.

"pludselig huse, brune regulære
bondehuse
her bor mennesker, her lever familier

et liv i flid og ømhed
et volumen drøm og hårdt arbejde
hver dag
hvilken måleenhed kan jeg anvende?"

Situationen hos landbofamilien viser os en af de måleenheder, Leth anvender. Og også hvordan den personlige fascination forløser det stivbenede officielle tilbud af muligheder. Andre historier var det sværere at få godkendt: en familie der lever et traditionelt liv, så at sige uden for det moderne Kina, på en flodsampan. Hvorfor denne interesse for noget, der for kinesiske embedsmænd repræsenterede det *gamle* Kina? Sampanen ros langsomt op af floden, første gang ser vi den ganske kort, men Leth kan ikke slippe scenens elementært romantiske skønhed og dens metaforiske betydning, og vender tilbage til den sidst i filmen. Kompositionelt indrammer den filmens forløb og udbygger togets symbolbærende rolle: sampanen og toget er metaforer for rejsen, bevægelsen gennem en geografi som både er reelt til stede og et mentalt landskab.

Mellem de planlagte, forudsete historier er der de uventede: mødet med en skuespillertrup der i Beijing for første gang opfører en vestlig opera, "Figaros bryllup", pigerne der øver sig i engelsk i en båd på floden, manden og kvinden fra en minoritetsgruppe (tolken forstod ikke deres dialekt) der på en torveplads opfører en slags sangduel.

Altsammen hæftes det på togrejsen, en rejse gennem steder og døgnets tider, en lille sluttet verden i bevægelse inde i en større verden der ligger udenom og registreres gennem kupévinduet som en drøm eller en længsel.

"på vej et sted hen
passerer jeg steder som kun blir
billeder
steder som kun eksisterer
i den tid det tager at glide videre
ind i det næste billede
landet, livet som billeder
(...)
togrejsen redigerer livet
det er tilfældigt det jeg ser"

Togrejsen redigerer livet, og livet på toget bliver det kendte, det sikre, en tryghed. Meget i filmen hviler på denne forståelse af en verden inden for og en verden uden for. Den ene iagttages fra den anden og erkendelsen af begge verdener er netop redigeret af togets lange bevægelse gennem landskabet og stationerne der så at sige skanderer denne rytme ved at indføre nogle historier i forløbet.

"Jeg er her til stede, udenfor tætnes
mørket
Kina samler sig for natten
Kina er meget smuk i mit vindues
indramning
Kina er en film ud gennem vinduet
flimrende"

Denne bevægelse fra indenfor til udenfor og tilbage igen danner også en matrice for filmens struktur, der etablerer en spænding mellem punkter eller holdninger: mellem rejse og forbliven på stedet, mellem støj og stilhed, mellem folkelighed og finkultur.

Det, Jørgen Leth ser, er både tilfældigt og planlagt. Men selv det planlagte (det, han på forhånd ønskede og opnåede tilladelse til at filme) indeholder momenter af det uforudsigelige. Der er aftaler, men også foræringer: instruktøren instruerer ikke, men åbner sig nysgerrigt og intuitivt for enhver situation. Det store materiale, optagelser fra de to måneders og 6.000 kilometers rejse bliver notater, impressioner, dagbogsblade, der først grupperes og struktureres i klippebordet. Titlen *Notater fra Kina* (Notebook from China) er en præcis og nøgtern konstatering af, at dette er personlige notater i filmisk form, hvor Leth "noterer sig frem" gennem et landskab og et samfund, han ikke ved meget om. Dette er filmen som dagbog, som skrift, hvor den personlige oplevelse fastholdes i sin umiddelbarhed. Metoden ligger frem for alt i at se, opleve og i at notere det, der intuitivt erkendes som værdifuldt for forståelsen af disse andre mennesker og deres liv.

I en helt anden forbindelse — og ikke nødvendigvis en, som Jørgen Leth godtager — har Stan Brakhage mediteret over øjet og synet. Efter barnets uspolerede blik reflekterer vort syn mere end noget andet menneskeligt træk vort tab af uskyld: øjet lærer hurtigt at klassificere fænomenerne, øjet spejler den enkeltes bevægelse mod døden gennem det stadigt voksende tab af evnen til at se. Alligevel, siger Brakhage, er der en stræben efter kundskab der ikke er knyttet til sproget men funderet på den visuelle kommunikation; en stræben som kræver en udvikling af "the optical mind" og som er afhængig af perception i dette ords oprindelige og dybeste betydning (Metaphors on Vision, 1963).

Lad os standse der og vende tilbage til de notater, den visuelle struktur, der er i *Notater fra Kina*. Der er et billede, som mange af de andre samler sig om — det er som om en væsentlig del af filmens holdning findes i det: kupévinduet med et tiltagende mørke uden for, gardinet blafrer bag en ganske almindelig bordlampe med plisseret skærm. Billedet holdes længe, så længe at det får en egen, selvstændig betydning. Vinduet er som kameraets søger eller dets optik. Gennem det er Kina en film. Eller vinduet er den skærm som illusionens Kina projiceres op på og som omfatter de drømme og længsler, vi ser i de ansigter der fra tid til anden iagttages ved vinduet, halvsovende, gyngende eftertænktsomt i togets rytme. Her, hvor vinduet både er optik og skærm, er landskabet tilgængeligt både for iagttagelsen og det indre blik. En kundskab akkumuleres og erhverves her, uafhængigt af sproget, som kommer bagefter. Stadig ved Jørgen Leth ikke noget om Kina, men de to eller tre ting han ved, synes fundamentale og essentielle.

Tak til Jørgen Leth for tilladelse til at citere frit fra digtet "Der ude er livet", som findes i hans nye digtsamling, "Hvordan de ser ud", der udkommer 3. marts på Gyldendal.

Notater fra Kina
Danmark 1987. Inst. og manus: Jørgen Leth. Foto: Dan Holmberg. Klip: Janus Billeskov Jansen, Vinca Wiedemann, Rumle Hammerich. Lyd: Niels Arnt Torp. Prod.: Leth & Uldal Productions.

KOKS I KÆRLIGHEDEN

Flamberede hjerter Danmark 1986. I + M: Helle Ryslinge. P: Dink Brüel. Kl: Binger Møller-Jensen. Mu: Peer Raben Medv: Kirsten Lehfeldt, Peter Hesse Overgaard, Søren Østergaard, Anders Hove, Torben Jensen.

I debat, i litteratur og i de private hjem har vi i den sidste halve snes år hørt og læst og snakket om særlig én ting. Os selv. Eller sagt på en anden måde: vores liv og følelser. Under den ene eller den anden form har diskussionen drejet sig om samliv og parforhold — ikke mindst de skiftende, om personlighedsudvikling og "kriser", om det "at finde sig selv" og "realisere sig selv", om roller og kønsroller — i starten kvindernes, siden mændenes. Debatten og processen har været vigtig, ofte meget givende — og ikke sjældent til at brække sig over. Det private liv er ikke let at håndtere, hverken i teori, i kunstnerisk form eller i praksis.

Alligevel kan man godt undre sig over, at de tidstypiske samlivskonflikter og kønsrollekonflikter har optaget vore hjemlige filmfolk så lidt, når nu skønlitteraturen og debatlitteraturen har bugnet og det heller aldrig har skortet på amerikanske film om emnet (senest *Til ægteskabet os skiller*).

Der har vel været en lille håndfuld danske film: Bille Augusts *Honning Måne* fra 1978, et negativ-billede på samlivsdebatten i form af en stilfærdig historie om den ureflekterede og uformulerede mands fallit over for det moderne hverdagslivs krav om netop ord og indsigt. Og — som en slagsmodstykke — Chr. Braad Thomsens *Koks i kulissen* fra 1983, et fandenivoldsk stykke kvindeudfoldelse, hvori Helle Ryslinge sammen med Anne Marie Helger tog et kraftigt tag i egne deller og gjorde sig fri af pænheden og de omklamrende kernefamiliemønstre. Dog — samlivsfilmen par excellence har indtil nu været Esben Høilund Carlsens *Slingrevalsen* fra 1981, en efter min mening noget opportunistisk folkekomedie om de 30-40-åriges følelsesmæssige slinger. At den blev en ganske stor publikumssucces kan til dels tilskrives folkekomedie-formen, men det kan i lige så høj grad forklares som et udtryk for, at vi har behov for at *se* vores liv og problemer — også på film.

Derfor er Helle Ryslinges debutfilm *Flamberede hjerter* blevet så stormende modtaget af presse og publikum. Hovedpersonen er Henriette (Kirsten Lehfeldt). Hun deler lejlighed med en *over*gearet bøsse, har et nært forhold til sin ucheckede bror (en fremragende Peter Hesse Overgaard), færdes hjemmevant gennem udknaldede brokvarter-locations, passer sit arbejde som sygeplejerske og roder i øvrigt med kærlighedslivet.

I starten af filmen parodierer Henriette i en sang den klassiske flirten mellem bryst-balle- og-make-up-smækre sygeplejersker og de virile, travltoptagne operationslæger. Hvorefter en viril, travltoptagen operationslæge (Torben Jensen) falder for hendes make-up, bryster og baller, og hun falder for hans mandige pågåenhed. Men Henriette har ét problem — som hun har til fælles med stort set hele kvindekønnet. Hun har svært ved at sætte sine egne grænser og meddele dem til andre. Derfor må hun tage et par tilløb, inden hun får sagt fra overfor sin gamle kæreste — og så får hun det alligevel ikke gjort, men styrter sig bare ud i en taxa. Og derfor ender hendes bofællesskab med at hun brøler hold kæft, hvorefter hendes bøsseven fornærmet skrider. Og derfor bliver hendes affære med den bagdelsfikserede lægemand et weekend-forhold, selvom den slags i hvert fald ikke var noget for hende. Han dikterer vilkårene, hun føler sig som kvinde. Han vil være overlæge — siger han mens han boller hende på Corbusier-chaiselong'en, hun vil giftes og have børn — og det siger hun *ikke*.

Da hun endelig får taget sig sammen til at protestere mod den strømlinede tilværelse, hun har ladet sig indpasse i, bliver det karakteristisk nok ikke ved at forklare noget, men med et brag af en practical joke, som rammer hans selvfølelse så dybt, at han går amok og voldtager hende.

Flamberede hjerter er en film om samliv og kærlighed — for voksne. Det er en firserhistorie taget ud af hverdagen (dog uden mindste ansats til den gumpet-moraliserende tv-socialrealisme) og samtidig er den kuleskør og klichefyldt. Den er skæg, sine steder genialt barok, og den er ikke presset ind i den sædvanlige folkekomedieskabelon, men bygger på sin instruktørs veludviklede sans for humor. Teknisk er hverken lyd- eller billedarbejdet imponerende, til gengæld *sker* der noget, mellem personerne og i billederne. Det er en velspillet film, lavet med indsigt. Måske ikke noget filmkunstnerisk mesterværk — men hva' så. Den har så meget andet.

Lene Nordin

HJÆLP TIL SELVHJÆLP

Jeg elsker dig. Danmark 1987. I + M: Li Vilstrup. Konsulent: Hanne Hostrup Larsen. F: Judy Irola. Kl: Camilla Skousen. Mu: Claus & Svend Asmussen. Prod: Ebbe Preisler Film/TV, Co-produktionsfonden DR/FI. Medv.: Peter Hesse Overgaard (han), Pernille Hansen (hun), Ulla Henningsen (psykologen.)
Udl: Warner & Metronome. 90 min. Prem: 30.1.87.

"Du trænger bare til at komme ud og more dig. Lad os gå i biografen sammen i morgen aften". Lyder et typisk venneråd til personer med psykiske (f.eks. samlivs-) problemer, ifølge psykologen Hanne Hostrup Larsen i Politikens kronik, "Av, min sjæl". 16.3.84. Men, hedder det videre i kronikken, sådanne råd hjælper kun kort og løser ikke problemerne. Kronikken førte til et samarbejde med Li Vilstrup, og *Jeg elsker dig* blev lavet som filmen, man i stedet for at more sig burde gå ind for at se.

Derfor er den også en vanskelig film. Vanskelig fordi emnet er tungt, svært og ikke noget, man snakker om. Og vanskelig fordi formen lugter af pædagogisk gokgok, som SFC eller TVs Kulturafdeling kunne lægge ryg til men et biografpublikum næppe vil ofre en aften i byen på — som det indirekte fremgår af citatet ovenfor. Spørgsmålet er om filmen kan finde sit publikum i biografen, men publikum bør finde filmen, for den er god, vedkommende og helt fundamentalt lærerig vedrørende de helt dagligdags skævheder, der

ofte vokser sig store, fordi der ligger mere bag end man tror.

Filmen beskriver to unge med problemer i samlivet, problemer, hvis baggrund i opdragelsen afdækkes gennem terapi hos en psykolog. *Han* kommer fra et hjem, hvor sex var tabu, "i min familie rører man ikke ved hinanden", så han behersker sig, viser ikke følelser og prioriterer sine studier/arbejdet. *Hun* føler sig unddraget sin mors kærlighed, så hun prøver aggressivt at provokere sine omgivelser til at vise hende kærlighed, og prioriterer således privatlivet. Et umiddelbart genkendeligt mønster, efterslæb fra gamle kønsroller, manden ude, konen hjemme, og kønsspecifikke træk, han uformuleret overfor følelser, hun uformuleret overfor ydre pligter og ansvar. Men filmen/terapien går dybere, finder ikke bare årsager i barndommen, men undersøger hvordan de pågældende personlighedstræk benyttes ubevidst som forsvarsmekanismer i det daglige. F.eks. må *han* hele tiden erkende sine "fejl", så hun ser ud til at have ret i sin kritik — indtil psykologen vender det om og afslører, hvordan *hun* bruger sin fobi til at sætte *ham* skakmat og selv undgå at konfrontere sine egne problemer.

Filmen inddrager tilskueren gennem de to unges klart genkendelige skænderier i dagligdagen, forklarer derefter problemernes karakter i terapisituationen, går ind i problemernes opståen med brug af flashbacks til barndommen, for sluttelig at anvise veje ud af problemerne med brug af "abstrakte" scener, der mixer fortid/nutid/fremtid. Terapisituationen fungerer således eksemplarisk, den fungerer som en fiktion omkring de konkrete personer, og den anviser en løsning for alle den slags problemer: vær ikke bange for at søge professionel hjælp for at få hul på bylden. Og: det hjælper kun, hvis man selv er rede til at arbejde videre.

På den måde opnår filmen både at levere en kompleks analyse af helt almindelige forhold og at fungere som en slags gør-det-selv program. Den viser altså ikke kun problemer og terapi men er selv terapeutisk, helt i tråd med Hanne Hostrups sigte i nævnte kronik, hvor hun skriver: "Det terapeutiske arbejde satser på at *kvalificere klienten til selv* at ændre dette, således at der sættes en sund og konstruktiv udvikling i gang."

Kaare Schmidt

BRAT TÆPPEFALD

Sidste akt Danmark 1986. I + M: Edward Fleming, efter et skuespil af Noel Coward. F: Claus Loof. Kl.: Grethe Møldrup, Medv.: Birgitte Federspiel, Mime Fønss, Kirsten Rolffess, Holger Juul Hansen, Else Petersen, Elin Reimer, Tove Maës, Jytte Breuning, Lily Broberg, Gerda Gilboe, Berthe Quistgaard, Ebbe Rode, Vera Gebuhr, Axel Strøbye, Anne Marie Helger, Ove Sprogøe. Udlejning: A/S Nordisk Films Distribution. Premiere: 23.1.1987.

Efter *Den kroniske uskyld* skulle man mene, at det ikke kunne blive værre. Det er det heller ikke blevet, for så meget skal dog gives Edward Fleming; hans seneste opus *Sidste akt* virker trods alt som et forsøg på atter at vinde filmmediet for det personlige engagement. Historien — efter et lystspil af Noel Coward, som Fleming iscenesatte på Amagerscenen i 1981 — om en gruppe aldrende og glemte skuespillerinder, der lever på et pensionat, hvor de noget forbitret kæmper med værdigheden, rummer i al fald stof og menneske-typer, som Fleming i *Og så er der bal bagefter* og *Lille spejl* har vist så glimrende sans for at skildre. Desværre er det langtfra den vemodigt-vittige stil fra disse hans to bedste film, han har fundet frem til pånу.

"Teatralsk" er lige præcis ordet, der falder én i pennen. Teatralsk i den betydning ordbøgerne gør gældende: opstyltet, overdrevent højstemt. Måske er Cowards skuespil selv noget ude af trit med tiden, men hvis det arkaiske har kunnet gå an i teatrets stiliserede verden, så går det i hvert fald rent galt på film. Der er stort set ikke en eneste scene i filmen, som klinger rent. Det gælder scenerne, hvor stykkets maliciøse divaer overdænger hinanden med såkaldt ætsende replikker, og det gælder de "store" scener, hvor bitterhed, forsoning, kærlighed, sammenhold og sluttelig død sættes på programmet. Alt fremføres på en måde, der undertiden nærmer sig det folkekomedialt emfatiske. Det hjælper heller ikke — kun på billetsalget, måske — at Fleming her har samlet snart sagt alle af dansk skuespilkunsts store navne sammen, for de spiller med en vitalitet, der omgående placerer dem hinsidens pensionatlivets tristesse. Madammernes traumeture bliver rene postulater, deres store ture bliver til utidigt krukkeri. Det er pladder-sentimentalt, hult og komplet utroværdigt. Det sku' være så godt, og så det faktisk skidt.

Steen Salomonsen

UD PÅ DET DYBE

Venner for altid. Danmark 1987. I: Stefan Henszelman. M: Henszelman, Alexander Kørchen. F: Marcel Berga. Kl: Henszelman, Camilla Skousen. Mu: Morti Vizki, Christian Skeel, Kim Sagild. Medv: Claus Bender Mortensen, Thomas Sigsgaard, Christine Skou, Rita Angela, Thomas Elholm, Morten Stig Christensen, Lill Lindfors.

Det nemmeste i denne verden er at holde sig på konformitetens trygge vej. På den måde er man så dejligt fri for at skulle tage stilling til noget som helst, eftersom alt, hvad man skal tænke og mene, allerede er fastsat af andre. Men hvad nu, hvis man en dag bliver konfronteret med det anderledes, det non-konforme, hos et menneske man holder af? Den umiddelbare reaktion vil i de fleste tilfælde være ubehag, da der pludselig sættes spørgsmåls tegn ved det skjold af normer, man havde omgivet sin tilværelse med, og man bliver tvunget til at træffe et valg: enten må man droppe det menneske, der ved sin anderledeshed kommer og truer ens verdensbillede, eller også må man springe ud på det dybe vand, revidere sit syn på, hvad der er normalt, og hvad der ikke er det, og erkende tilværelsens mangfoldighed.

Det er disse spørgsmål, der står i centrum i Stefan Henszelsman meget fine debut-spillefilm *Venner for altid*, hvor hovedpersonen, den 16-årige Kristian, i filmens start vælger den første og nemme løsning, men til slut finder den nødvendige styrke og det nødvendige mod til at gøre op med vedtagne normer og kæmpe imod den knægtelse af alt anderledes, som praktiseres vidt og bredt i normalitetens hellige navn.

Da den pæne, noget generte og meget usikre Kristian starter i en ny skole, er det naturligt nok af altafgørende betydning for ham at få sig nogle venner, klassens toneangivende klike af højrøstede og meget pubertetsagtige drengerøve lukker imidlertid ikke sådan uden videre nytilkomne ind i kredsen. Den eneste, der interesserer sig for Kristian og møder ham med venlighed, er den mere modne og noget aparte Henrik fra parallelklassen. Henrik, der dyrker den kinesiske selvforsvarskunst Tai-Chi, studerer astronomi, lytter til "sfærernes musik" og tillige optræder som fotomodel, har ikke brug for at definere sig selv i forhold til en gruppe. Han er sig selv og følgelig en torn i øjet på "drengerøvene", der kalder denne anderledes fyr for både bøsse og kommunist. Om han er nogen af delene, bevises aldrig, men for Kristian er mistanken og de andres misbilligelse nok. Usikker som han er, kan han ikke klare at blive slået i hartkorn med en så "unormal" og outreret person. Han vil gøre hvad som helst for at blive accepteret af klassekammeraterne og dropper derfor venskabet med Henrik. I stedet forsøger han på forskellig vis at vinde klike-anføreren Patricks agtelse, og de to ender da også med at blive nære venner. Patrick har arbejde ved siden af skolen, han flytter hjemmefra og er i det hele taget langt mere selvstændig og selvsikker end Kristian. Gennem dette venskab modnes Kristian imidlertid også i en vis udstrækning. Han får arbejde på en tankstation og oplever i dennes baglokale sin første, lidt flove erotiske affære. Stolt og glædestrålende vil han fortælle Patrick om sine nye erfaringer, og det viser sig da, at også Patrick er ved at indlede et forhold ... til den store og muskuløse fodboldspiller Mads! Dét er mere end den pæne og meget konformt opdragne Kristian kan kapere, og han vender sig bort fra Patrick.

Fra dette knudepunkt kunne manuskriptet være gået to veje: enten kunne man have ladet Kristian gennemgå en lang og sej erkendelsesproces, der mundede ud i, at han til sidst indså, at han i virkeligheden også selv var bøsse, hvorefter han og Patrick kunne have levet lykkeligt til deres dages ende ... eller også kunne man lade Kristian fortsætte med at være til piger og i stedet blot bringe ham til at acceptere vennens "anderledes-hed", ganske ligesom Patrick må acceptere, at Kristian ikke er som han. Stefan Henszelman og hans medmanuskriptforfatter Alexander Kørschen har klogt valgt den sidste udvej, og dét er en absolut styrke ved filmen. En film om det vanskelige i at springe ud som bøsse kan da absolut være vigtig for bøsser, men for alle vil den være af relativt begrænset interesse. Ganske anderledes universielt bliver filmens budskab, når de to hovedpersoner forbliver forskellige (her er de det i forhold til deres seksualitet — det kunne lige så godt have været f.eks. hud- eller hårfarve, der adskilte dem), men gensidigt anerkender hinandens forskellighed og oven i købet ender med at kæmpe for deres egen og andres ret til at være forskellige.

Så godt som alle filmens roller er besat med ikke-professionelle skuespillere, af hvilke især skal fremhæves Thomas Sigsgaard, der leverer en meget overbevisende Patrick, såvel når denne optræder som infam og øretæveindbydende pubertetsklike-anfører, som når han er sårbar og nyudsprungen bøsse. Med sine konstant usikre og bange øjne er Claus Bender Mortensen også god som den pæne og "uskyldige" Kristian. Og så er der naturligvis den altid dejlige Lill Lindfors — som i rollen som den svenske soulsangerinde Ayoe, der indvier Kristian i kærlighedslivets glæder, først og fremmest er Lill Lindfors, med alt hvad det indebærer af sensualitet og charme (der synes at blive mere af begge dele, jo ældre hun bliver) — og håndboldspilleren Morten Stig Christensen, som man i rollen som fodboldspilleren Mads bl.a. kan høre udtale, at "alle håndboldspillere er nogle intellektuelle skidesprællere". I Stefen Henszelmans kyndige hænder spiller de allesammen komedie, som om de aldrig havde bestilt andet.

Der står absolut ingen em af debutfilm om *Venner for altid*. Det er en helstøbt, intelligent, varm, ægte og også meget morsom film med en fin rytme, perfekt timing, og en dialog, der (så vidt det kan konstateres) rammer 80'er-ungdommens jargon midt i plet. En søgende kritisk finger *kan* naturligvis finde et par steder at slå ned, som f.eks. på lydsiden, hvor det dels undertiden kan være vanskeligt at fange alt, hvad der bliver sagt, dels er irriterende, at Lill Lindfors' sang ikke er ordentlig synkroniseret. Og nu vi er ved at lufte mavesyrerne, så kunne filmen vel også have undværet den noget bastante symbolik til sidst, hvor hovedpersonerne efter at være nået til erkendelse endelig kan slå skolens tunge porte op på vid gab og lade sollyset strømme ind i den mørke skolegård ... pointen *var* feset ind! Forbeholdene er dog rene petitesser sammenlignet med helhedsindtrykket: ved sit store spring fra kortfilmen til den "rigtige" biograffilm lander Stefan Henszelman ikke blot på benene, han gør det også i overbevisende fin stil, så hvis forventningerne til den unge instruktørs opus no. 2 nu er skruet op på højeste blus, har han kun sig selv at takke for det. *Eva Jørholt*

Det er en mærkelig verden

"Målet med mine film vil altid være at føre folk ind i verdener de ikke vil kunne nå på anden vis." David Lynch

Det var ca. 15 min. inde i filmen, at jeg fik et prik på skulderen, "hva siger du til at vi går". Det ville medføre en udfrielse af ens allerede på dette tidspunkt plagede sanser. Men vi blev til den bitre ende. David Lynchs instruktørdebut, eksperimentalfilmen *Eraserhead* (1978), i den Londonske kultfilmbiograf "The Screen on the Hill« er noget af det mest bizarre, smagløse og uforståelige til dato i en biograf.

Det er en film der trodser enhver beskrivelse, men her er nogle highlights: Hovedpersonen Henry Spencer er en imbicilt udseende ung mand klædt i et alt for lille jakkesæt, og med håret strittende lige op i luften, som om han havde omklamret et uisoleret højspændingskabel. Hans lejlighed ville få en celle i Sing Sing til at virke som en suite på Waldorff hotel og hjemme hos kæresten, Mary X sidder hendes muligvis forlængst afdøde bedstemor stiv som en støtte i en gyngestol med en tændt cigaret i munden, mens en astmatisk udseende kylling, der skal udgøre middagsmåltidet, vågner til dåd, da forskærer kniven nærmer sig og udspyr en afskyelig sort væske. Mary og Henry får et barn — et grusomt misfoster der skriger og skriger, og efter flere mislykkede forsøg på at blive en god fader maltrakterer Henry babyen. Der er en Music Hall inde i radiatoren hvor han ser en grotesk udseende pige, der synger en naiv sang mens hun gør sit bedste for at jokke på sædcellelignende objekter, der kommer dumpende ned fra loftet. Han oplever herefter en enkelt hed nat med en luder, de synker bogstaveligt talt ned i en sanselighedens pøl midt i Henrys seng, og han drømmer en drøm, hvor han trækker slanger ud af Mary's skød og smadrer dem mod væggen.

Det er sådanne excentriske absurditeter, der har gjort filmen til en veritabel kultklassiker. "En drøm om mørke og foruroligende ting", har Lynch selv kaldt filmen.

Da det i forbindelse med en publicity tour blev muligt at træffe David Lynch, kunne man have sine bange anelser, som Mel Brooks her rammende udtrykker det: "Jeg forventede et grotesk syn — en fed lille tysker (sic) med madrester drivende ned ad hagen. Istedet for var det denne amerikanske hvide-anglosaxisk-protestantiske knægt, der mindede om Jimmy Stewart for 35 år siden." Nogle mener dog at dette kun kan være et tyndt lag fernis over mørke og mudrede vande. Lynch underbygger denne teori, når han som her udtaler

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

Efter *Eraserhead* var blevet taget i distribution fik Lynch afløb for sin skabertrang ved at bygge skure i alle mulige og umulige former, og han skrev et filmmanuskript, "Ronnie Rocket". Efter to års filmisk inaktivitet måtte han dog igang igen. Efter at have forkastet en lang række titler faldt han for *Elefantmanden* (1980) og gik ivrigt ind i preproduktionen. Da Mel Brooks' nystartede Brooksfilm besluttede at producere filmen, var Brooks dog ikke sikker på, at den relativt uprøvede Lynch skulle instruere den, men han ville lade en screening af *Eraserhead* afgøre sagen. Lynch, der var overbevist om at Brooks ville hade filmen, var begyndt at tage afsked med de øvrige medarbejdere, da Mel Brooks kom farende ud af forevisningslokalet, omfavnede ham og råbte: "Du er komplet sindsyg, jeg elsker dig, jobbet er dit!"

Det kan være svært at forestille sig, at det er barbaren Lynch fra *Eraserhead*, der står bag dette dybt bevægende værk. Han kalder den da også "en mindre personlig film". Imidlertid afsløres Lynch af de virtuose montagesekvenser, der indleder og afslutter filmen, samt den næsten Dickensk detaljerede, chiaroscuro belyste skildring af det victorianske London, hvor den industrielle revolution, skjult i røg og damp, udsender en vedholdende hvæsende, dumb baggrundsstøj. Lyddesigneren Alan R. Splet har været medarbejder på alle Lynch film, og det er ikke mindst hans ubehagelige, enerverende men originale lydtapeter der gør filmene til så foruroligende oplevelser. "Lyden påvirker i utrolig grad stemningen i en scene, men det er de færreste filmfolk, der arbejder bevidst på dette område, og det er heller ikke særlig mange film, der egner sig til det," fortæller Lynch.

Mange har igennem tiderne været involveret i at få en film ud af Frank Herberts komplekse science-fiction roman "Dune", heriblandt Lynch' kultkollega, Alexandro Jodorowsky. Da manuskriptproducenten Dino De Laurentiis ringede op og tilbød ham *Dune*, troede Lynch at der blev sagt "june". Men han læste romanen og sagde ja tak. "*Dune* er det vanskeligste projekt jeg har arbejdet på, det var svært at gøre bogen til et manuskript, og det var svært at få manuskriptet igennem hele den gigantiske maskineri, der gør det til en film." I hans version er denne historie om, hvordan Messias genopstår 10.000 år ude i fremtiden på ørkenplaneten Arakis (Dune) og bekæmper den onde Harkonen-slægt, blevet til stort anlagt, imponerende og interessant designet science fiction — men det er utvivlsomt også Lynchs til dato mest upersonlige film.

Efter *Dune* var det lidt uvist, hvad der ville blive det næste projekt. En *Dune* sequel var på tale og Lynch var også ved at omskrive sit manus "Ronnie Rocket", en sær historie der i musical/komedie-form fortæller om en detektivs forsøg på at redde den lille, tre fod høje, rødhårede Ronnie Rockets liv. Den næste film blev dog *Blue Velvet* (1986), baseret på et original-manuskript, Lynch havde skrevet i pausen mellem *Elefantmanden* og *Dune*.

David Lynch er noget af en auteur i moderne amerikansk film. Og selv om hans første tre film, i takt med de voksende budgetter, udviklede sig fra det kompromisløst personlige til det mere profilløse, så er han nu tilbage i fin stil med *Blue Velvet*, der er rendyrket Lynch.

For David Lynch selv går der dog en rød tråd igennem alle filmene: "De er alle mærkværdige verdener man ikke ville kunne nå til, med mindre man skaber og filmer dem ... Jeg kan forstå folk når de mener, at der sker mærkelige og groteske ting ... men vor verden er mærkelig og grotesk, ikke? Det siges at virkeligheden overgår fiktionen. Alle de mærkelige begivenheder i filmene tager deres udgangspunkt i denne verden, så kan de vel ikke være så fremmedartede endda. Jeg elsker det absurde. Det er den virkelige virkelighed for mig."

Peter Risby Hansen

Sex og vold

David Lynch's fascinerende, betændte og provokerende tour de force i samfundets og psykens underverden.

af Kaare Schmidt

I Bunuels lille surrealistiske film *En andalusisk hund* (1928) gennemskæres et øje. I David Lynch's ligeledes surrealistiske *Blue Velvet* sætter et afskåret øre handlingen i gang. Begge dele som for at fortælle, at vi skal følge det indre øje, det indre øre, det indre.

Det indre er her psyken, men også sandheden. Psyken er ikke altid stueren, og det er sandheden heller ikke. Netop derfor foregiver bevidsthed og samfund, at der hersker harmoni, men det er blot som låget på en trykkoger, det dækker det egentlige. I en scene fører kameraet os helt ind i øret, i en anden dybt ned i gæsset, hvor alt bliver mørkt og en sær rumlen angiver hektisk aktivitet. "Det er en mærkelig verden", hedder det undervejs. "Jeg ser noget, der ellers har været skjult", siges der også. *Blue Velvet* foregår i psyken og ser derfor ikke helt almindelig ud, trods sin thrilleroverflade. Alt er dobbeltbundet og flertydigt, kræver forklaring og logik, der egentlig er imod irrationaliteten i filmens form, oplevelsen af det pirrende, det dunkle, det fascinerende. Men det er netop det, der gør filmen så udfordrende og provokerende, sanseligt og intellektuelt. Foruden naturligvis dens afdækning af tabuer, masochisme, sadisme, seksuel depravation.

Der begyndes og sluttes med en række løsrevne idylbilleder — røde roser, gule roser, en brandbil kører fredeligt forbi, børn krydser en gade, en mand vander have — akkompagneret af Bobby Vintons romantiske 50er-hit "Blue Velvet". Rammen åbner og lukker som en vandoverflade, der pludselig bringes i uro, ringene breder sig og forsvinder, men tilbage bliver bevidstheden om, at der er noget dernede. Overfladen er tilsyneladende den samme, men for iagttageren har den ændret karakter. Filmen bevæger sig fra en amerikansk provinsbys pæne, solbeskinnede overflade på en infernotur i undergrunden by night og tilbage til overfladen ...

Handlingen

Handlingen drejer sig om mord, narkotika, korruption, kidnapning, afpresning og seksuel perversion i den idylliske provinsby. Den pæne unge Jeffrey finder et afskåret øre, bringer det til politiet, og får af kriminalbetjent Williams besked om at holde mund om sagen. Williams' datter Sandy fortæller Jeffrey, at en vis natklubsangerinde Dorothy Vallens, nok er involveret. Jeffreys nysgerrighed driver ham til at snige sig ind hos Dorothy for at finde spor. Han erfarer at hendes barn er bortført, og skjult i et klædeskab bliver han vidne til den rå Franks voldtægtslignende samleje med Dorothy. Hun opdager senere Jeffrey, betages

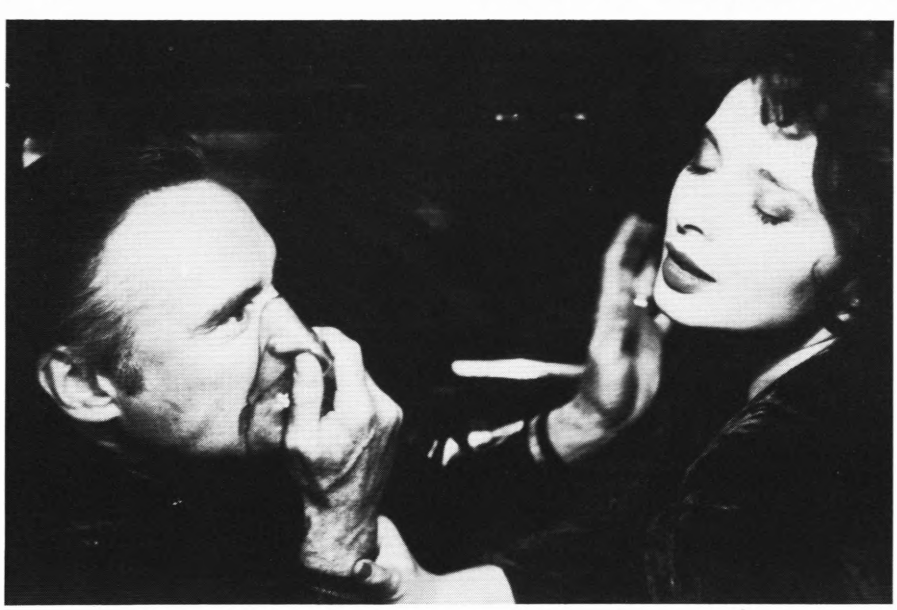
af hans uskyld, vil elske med ham og kræver at han slår hende. Jeffrey skygger Frank og ser mystiske transaktioner, men Frank og hans bande møder ham hos Dorothy og tager ham med på en mareridtstur gennem byens depraverede miljøer. Jeffrey opdager, at Franks narkoforbindelse er Williams' kollega, og da Dorothy, nøgen og gennemtævet, søger hjælp hos Jeffrey, rykker politiet ud mod gangsterne, mens Jeffrey i Dorothys ligfyldte lejlighed konfronteres med Frank — og skyder ham.

Denne fortløbende handling lægges der ikke megen vægt på. Den optræder punktvis som de spor, Jeffrey graver op, mens han fra sin ordnede verden graver sig ned i hængedyndet. Han fascineres af depravationen, ligesom Dorothy i sin mørkeverden fascineres af den lyse idyl. De to ekstremt modsatte verdener spejler hinanden i psyken hos begge personer, og til slut er det mørke og det lyse integreret i begges psyke — eller i alles psyke: alle har potentialet til både det ene og det andet.

Jeffrey bliver vidne til Franks sadisme overfor Dorothy — Kyle MacLachlan, Dennis Hopper og Isabella Rossellini.

Tiden

Filmen arbejder i mange lag, der snedigt bringes ind og ud af hinanden. Handlingen foregår i vore dage, kan man se på bilerne, men der er fyldt med 50er-elementer. Det er som om byen er sat i stå, dens overfladeidyl er 50ernes uskyld: den naive stemme fra den lokale radiostation, Godmorgen Lumbertown, der er masser af træer at fælde idag; indledningsvis og slutningens billede af en brandbil, der i let slowmotion som et gammelt minde kører forbi, mens en brandmand vinker til imaginære børn i vejkanten; den bekymrede, sindige politimand, lige ud af en gammel TV-serie; beskydningen af forbrydere med flammende maskinpistoler som et par klip fra en gammel gangsterfilm; de tidsubestemte interiører, tætte fredelige borgerhjem og tomme forfaldne lejligheder hos "bærmen"; forældrenes naive moral og de beskyttede unge, gode børn fra gode hjem som dengang ungdomsfilm havde de voksnes synsvinkel; og så naturligvis 50er-musikken. Alt dette er præget af langsomhed, af stilstand, modsat den virkning, som Frank bringer ind, farlighed og uforudsigelighed, rykvise reaktioner, vanvittig bilkørsel — og 50er-elementerne vendt til deres modsætning.



Denne samtidige tilstedeværelse af 50erne og 80erne får dem til en vis grad til at smelte sammen, tiden ophæves, men kun til en vis grad. Vi har konstant en sær fornemmelse af forskelligheden, de to tider støder mod hinanden. Efterhånden som filmen udvikler sig bliver det klart, at det ikke drejer sig om forskellen på 50erne og 80erne men om modsætningen mellem det, de associerer til: harmoni og disharmoni. Harmonien som drøm (50er-elementerne er netop som vi "husker" dem, ikke som 50erne var) og dermed det fredelige,

ordnede hverdagsliv som en fiktion, der dækker over og prøver at skjule disharmonien, det onde, som samfundet ikke kan styre på gaderne, og som bevidstheden ikke kan styre i psyken.

Personerne

Frank er den inkarnerede ondskab, en gennemført psykopat, der svovler og bander — ikke en sætning uden "fuck" — tæver og myrder og er på den lige vej til Helvede (i rystende, hudløst spil af Dennis Hopper, den pæne dreng fra *Vildt blod* og den flinke hippie fra *Easy Rider*). Det forkvaklede pointeres i hans drejning af de uskyldsrene 50er-numre. Fra Bobby Vintons teenageromantik til Dorothys æggende natklubversion er der et spring, men hos Frank identificeres den med sadisme, hvor "she wore blue velvet" bliver til et konkret stykke blåt fløjl, som skal fastslå magtforholdet i seksualakten (tilsvarende bruger han 50er-nummeret "The Sandman" som akkompagnement, da han tæver Jeffrey). Det er som om han engang har troet vildt og inderligt på uskylden, romantikken og den pæne overflade, og illusionerne er bristet med sådan et brag, at han er røget lige over i modsætningen, hvor uskylden er topmålet af perversion. Og nødvendig for at opgejle hans sadisme.

Franks modpol er Jeffreys pige Sandy, den rene uskyld, afseksualiseret og naiv, ægteskab med kage til kaffen er livets mening. Da Jeffrey er ved at rode sig for langt ud, fortæller hun ham en drøm om en mørk verden uden kærlighed, der frelses ved tilsynekomsten af en masse rødkælke. I slutningen, da familien er samlet i hjemmet, ser de en rødkælk i haven — med en bille i næbbet. Idyllen er genoprettet, bortset fra at Jeffreys tantede tante gyser over fuglens ulækre kost. Billen så vi i begyndelsen da en mand som del af idyllen vander have, pludselig falder om af et hjerteslag, idyllen er væk, og kameraet føler ham ned, forbi ham ned i græsset, dybt ned, hvor billerne hersker.

Jeffrey er groft sagt rødkælken, Sandys verdens retningsmand, der imidlertid ligesom fuglen næres ved en ganske anden kost end hendes hjemmebag. Det afskårne øre vækker hans nysgerrighed, men han er en god dreng, der uden videre accepterer Williams' ønske om, at han pænt går hjem og ikke tænker mere over det. Indtil Sandys stemme møder ham udenfor i mørket og hun kommer frem i lyset og fortæller mere — mørket karakteriserer ikke hende men hans interesse. Efter sit møde med Dorothy fortæller han Sandy, ikke om Dorothy, men om sin interesse for *gåden* (the mysteri). Krimigåden tilsyneladende, men som Sandy siger: Jeg ved ikke om du er detektiv eller pervers. Begge dele, og det første er et dække over det sidste. Jeffrey er splittet mellem den lyse Sandy og den mørke Dorothy som to sider i sit eget indre, hvor den første ikke er tilstrækkelig og den sidste giver ham mareridt. — Du er ligesom mig, hvæser Frank til Jeffrey. Det er han ikke, han fascineres af Dorothys masochisme, som han under store kvaler kommer frem til at acceptere *og* til at skelne fra Franks sadisme.

De eneste markerede drømmescener tilhører Jeffrey, og de drejer sig hver gang om kombinationen af sex og vold. Efter sit første besøg hos Dorothy, hvor hun blev slået af Frank under samlejet, har han mareridt, ansigterne kører rundt, og billedet fyldes af skærende hvid ild ved Franks ansigt. Ilden ses igen, da hun ved Jeffreys næste besøg kræver, at han slår hende, og *da* han slår hende gentages ilden over hendes ansigt. Franks og Jeffreys vold er hermed paralliseret, men næste gang ilden ses er da Frank tæver Jeffrey mens han smører læbestift på og brutalt nedværdigende kysser Jeffrey. Her oplever Jeffrey forskellen på den ønskede og den uønskede vold i forbindelse med seksualitet. Dagen efter, i dagslys og uden ildens faremarkør, ser han i et glimt sig selv slå Dorothy, og han opsøger omsider politiet med sin viden: krimibrikkerne er faldet på plads og det er de psykiske brikker også.

Mareridtene viser Jefreys psykoseksuelle udvikling, der dermed markeres som adskilt fra hans øvrige mareridtsagtige oplevelser i underverdenen. Da Dorothy søger hjælp hos Jeffrey, optræder han som hendes beskytter, og udrydder derefter hendes plageånd, sadismen er det onde, masochismen er det ikke.

Dorothy får vi ikke meget at vide om, og alligevel synes det hele at dreje sig om hende.

Både Jeffrey og Frank drages af hende, hun er den egentlige anledning til Jeffreys engagement og også til Franks død. Og så er hun den eneste, der forekommer ægte, virkelig og menneskelig. Da hun, set fra klædeskabet, smider paryk og lidt efter tøjet, og da hun senere dukker nøgen op hos Jeffrey, er hun helt enkelt klædt af til skindet, til det blotte menneske. Hun repræsenterer hverken det gode eller det onde, men er noget reelt, noget sandt. Hun har ikke villet sin situation, hun er blevet tvunget. Og hun er låst fast i sine to behov, sin masochisme og sit barn. Barnet er frataget hende i underverdenen, og masochismen er ikke god tone i den "normale" verden.

Som masochist er hun både offer for sadisten og initiativtager overfor romantikken. Hun ønsker volden påført af egen fri vilje, ikke påtvunget. Det sidstnævnte fjernes med Franks død, men ikke det førstnævnte. I slutbilledet leger hun med sit barn i en park i daglys som et billede på harmoni. Tør vi tro på det?

Fortrængningen

Frank og Sandy repræsenterer de to yderpunkter i filmens univers som de to spejlvendte drømmeverdener, der er to sider af samme sag. Franks verden er ikke blot chokerende, den er også uvirkelig — som den kalkede bøsse, der tilsyneladende synger "The Sandman" for fri udblæsning med en projektør som mikrofon, mens sangen faktisk kommer fra et kassettebånd; og den korrupte politimand, der i slutopgøret står ret op, stendød, og væltes omkuld som en billardkegle. Men Sandys verden er mindst lige så uvirkelig, en drøm om en idyl udenfor tid og sted, hvor kærligheden er komplet kønsløs, og hvor undertrykkelsen af det arketypiske er lige så stærk som i underverdenen, blot med andre midler.

Fra hver sin uvirkelige, falske verden bevæger Jeffrey og Dorothy sig ind mod hinanden og mødes ved masochismen som det paradoksalt eneste ægte, urealiserbar som den er i begge verdener. Disse har som nævnt drømmekarakter men er ikke markeret som en bestemt persons drømme, i modsætning til beskrivelsen af den masochistiske hovedperson i Bunuels *Dagens skønhed* (1967), der har ganske mange træk fælles med *Blue Velvet*. Bunuels Séverine (Catherine Deneuve) drømmer, og skellet mellem drøm og virkelighed muliggør en psykoanalytisk tilgang med afdækning af traumer fra barndommen o.s.v., der kan fjerne de psykiske problemer.

Blue Velvet har ikke dette skel mellem drøm og virkelighed (bortset fra Jeffreys mareridt: måske kan han "kureres"), Dorothy drømmer ikke, og hun har lige så lidt som de øvrige personer en barndom at grave i. Men der er heller ikke brug for at fjerne psykiske problemer, for masochismen er slet ikke beskrevet som et psykisk problem, noget, der må fjernes. Filmen har ingen fordømmelse og er ikke en sygdomshistorie, masochisme må accepteres som den er. Problemet består derimod i dens realisering, hvor kun sadisten accepterer den, mens romantikeren, dvs. den "normale" verden, ikke gør det. Det er altså ikke behovet men omverdenen, der skaber problemer og er problemet. Masochismen kan ikke bringes op til overfladen, frem i lyset, for her fordømmes den (Sandys og hendes mors chock og væmmelse ved synet af den nøgne, forslåede Dorothy siger alt) som del af den mørkeverden, der helt er fortrængt. Den eneste "løsning" for psyken/masochisten/Dorothy er derfor selv at fortrænge. Det er formentlig det, som rammebilledernes ændrede valør til slut udtrykker.

Dorothys situation sættes på spidsen gennem hendes barn. Frank holder barnet som gidsel for at få hende til at makke ret. Men i det psykosociale billede er barnet fjernet fra den moralsk uacceptable mor. Hun møder barnet hos Franks kumpaner, hvor det ikke ses, men Dorothys stemme høres bag den lukkede dør, "mama loves you", beroligende og skyldbetynget — ansvaret for de ydre forhold vendes indad. I slutbilledet er hun sammen med barnet i harmonisk lykke, der som filmens øvrige falske harmoni dækker over ulykke. Hun måtte vælge mellem sine seksuelle behov og barnet, masochismen må fortrænges, og belønningen for at acceptere de ydre krav er barnet.

Overfladeharmonien er (gen-)oprettet, men prisen er høj. Harmonien er baseret på den enkeltes undertrykkelse af sine behov, derfor er den falsk. Og behovene er der fortsat, under den "pæne" overflade — fascinerende, dragende, farlige i den undergrund, de er forvist til, som det sanseberusende lykkes Lynch at skildre på én gang gådefuldt surrealistisk og intellektuelt udfordrende.

Fra venstre: Jeffrey og Sandy, hhv. Dorothy, og alle tre — det lyse, det mørke og konfrontationen, da Dorothy søger hjælp hos Jeffrey. Hånden markerer initiativtageren, og 3. fotos konflikt ses i ansigtsudtryk og blikretninger.

Blue Velvet.
USA 1986. Instr. + Manus: David Lynch. Foto: Frederick Elmes. Klip: Duwayne Dunham. Musik: Angelo Badalamenti. Lyddesign: Alan Splet. P-design: Patricia Norris. Prod: Fred Caruso — Richard Roth/De Laurentiis. 120 min.
Medv.: Kyle MacLachlan (Jeffrey Beaumont), Isabella Rossellini (Dorothy Vallens), Dennis Hopper (Frank Booth), Laura Dern (Sandy Williams), Hope Lange (Fru Williams), George Dickerson (Detective Williams), Brad Dourif (Raymond).
Udl.: Columbia-Fox.

Viden, sandhed og magt

Rosens navn på film, anmeldt af Palle Schantz Lauridsen

"No, Adso. It's elementary"

Sådan siger broder William på et tidspunkt til sin novice Adso i Jean-Jacques Annauds "palimpsest" over Umberto Ecos roman *Rosens Navn*. Bemærkningen fuldstændiggør billedet af den litterære læst, William er skåret efter: når man kommer fra Baskerville — og det gør William — når man er berømt for sine deduktive evner, når man bruger forstørrelsesglas — og det kalder William sine briller — når ens medoplever og kronikør hedder (W)Adso(n), ja så kan man selv kun være Sherlock Holmes. William er da også filmens detektiv. Det er ham, der bliver bedt om at løse mysteriet om mordet i middelalderklostret, hvilket han gør ved hjælp af sine deduktioner. Mordet bliver undervejs til flere, og skønt meget bliver gjort for at sløre det, William vil afsløre, fortsætter han på trods. På trods af at der blandt munkene tales om djævlen, på trods af at abbeden (læs: detektivens overordnede) sætter ham fra bestillingen, på trods af at storinkvisitoren (læs: ordens*magten*) forsøger at vende mordanklagerne mod ham selv. Han fortsætter — og han sejrer. Næsten. For William vil flere ting med sit opklarings-arbejde. Han vil først opklare mord-gåden, men da den efterhånden centrerer sig om en bog, ingen tror eksisterer, vil han også have fat i bogen, Aristoteles' 2. Poetik (den første kender vi: den handler om tragedien). Og det får han ikke. Den bliver nemlig spist af den ene af hans modstandere, den blinde Jorge fra Burgos. Så godt nok har William ret i sine deduktioner, men han tilsmiles ikke af et absolut held.

Skelettet

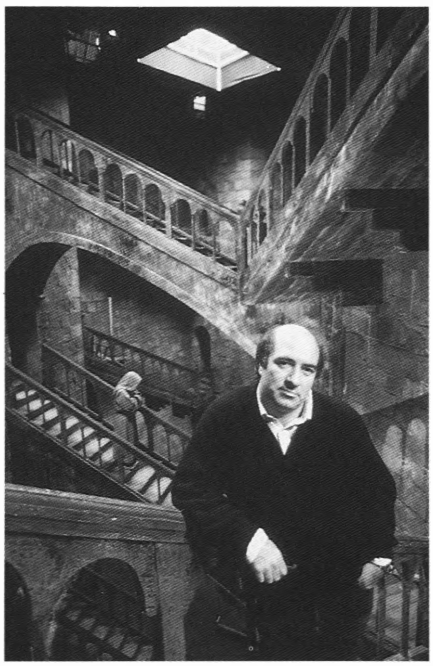
Lærredet er sort, da fortælleren af *Rosens Navn*, den aldrende munk, Adso fra Melk, informerer ham om, at han vil berette om nogle begivenheder, der foregik på et afsides liggende, norditaliensk benediktiner-kloster i efteråret 1327. Filmens første billeder viser da to munke på muldyr, der nærmer sig et sådant kloster (nej, det er hverken *Shane — den tavse rytter* eller *Pale Rider*, der er på spil!). Det er to gråbrødre, franciskanere, nemlig Adso selv (Christian Slater) og hans læremester, William af Baskerville (Sean Connery). De kommer til klosteret for at deltage i et kirkeligt mæglingsmøde, der skal afgøre, hvorvidt Jesus ejede det tøj, han gik med. Franciskanerne mener nej, mens dominikanerne, der senere ankommer til klosteret, hvor de fungerer som inkvisitorer, mener ja.

Denne diskussion er langt fra ligegyldig for kriminal-intrigen. Franciskanerne (efter Frans af Assisi) (1182-1226)), var omvandrende prædikanter og tiggermunke, der aflagde fattigdomsløfte, og som — kort fortalt — derfor (uden at det var Frans' hensigt) ofte påpegede middelderens fattige i en kamp mod klerasiet, der havde stor magt og stor rigdom. Dominikanerne (efter Domingo Gusman (1170-1221)) holdt også på fattigdoms-idealet, men havde et andet udgangspunkt, nemlig kampen mod kætteriet ved prædikenens, studiernes og ikke mindst voldens hjælp. Det var kætteri at sætte sig op mod Rom — eller rettere mod Avignon, hvor paverne var i "babylonisk eksil" i perioden 1309-1377 — sådan som nogle franciskanere gjorde. Derfor blev de forskellige tolkninger af fattigdomsløftet til mere end en åndelig disput. Det blev til en magtkamp, der førtes med grusomme midler. Inkvisitionen slog til overalt. Som en forbløffet herre siger, da inkvisitionen pludselig står for døren i en gammel Monty Python-sketch: "I didn't expect you". "Nobody expects the Spanish Inquisition", falder svaret prompte.

Det er disse to parter, der foran en pavelig delegation og på benediktinerklosterets (relativt) neutrale grund, skal søge at opnå enighed.

Vel installeret i deres fælles klostercelle giver William Adso de første af mange prøver på sine iagttagelses- og analyseevner. Han ser bl.a. straks, at en af gravene på klosterets kir-

T.V. Sean Connery som broder William. Herunder labyrinten med klostrets bibliotek, i forgrunden designeren Dante Ferretti.



kegård er frisk, hvorfor han kondolerer den stedlige abbed (Michael Lonsdale). Abbeden havde ellers besluttet — sammen med bibliotekaren, Malachia (Volker Prechtel) — ikke at fortælle William noget. Nu erkender han, at en af klosterets unge bog-illustratorer, Adelmo, er død under omstændigheder, der af munkene opfattes som mystiske, ja, som tegn på, at djævlen er i blandt dem, på at dommedag er nær. William påtager sig at finde ud af, hvad der er sket. Han er af den overbevisning, at kan man give mordet en naturlig forklaring, har man ikke mere brug for djævlen. Der indtræffer flere dødsfald, og efterhånden tegner der sig et mønster for William: vi skal have fat i det mystiske bibliotek. Det viser sig, at den gamle, blinde Jorge fra Burgos (Feodor Chaliapin) med næb og klør — og forgiftede boghjørner — vogter over et fund, han har gjort: Aristoteles' 2. Poetik, der handler om latteren. Jorge opfatter latteren som djævlens redskab og vil derfor skjule bogen. De mange munke, der er døde undervejs har alle været på sporet. Det er denne bog, Jorge, William og Adso mod slutningen samles om i bibliotekets allerhemmeligste rum.

I mellemtiden har inkvisitionen holdt sit indtog. Stor-inkvisitoren Bernardo Gui (F. Murray Abraham — Salieri fra *Amadeus*), vil — efter tortur og skueproces — brænde to munke og en ung folkets datter på kætterbålet. Kvinden (Valentina Vargas) har på et tidligere tidspunkt forført Adso. Da han indser, at jordiske magter ikke kan hjælpe hende mod inkvisitionen, sender han bønnerne opad, hvilket har den tilsigtede effekt.

Tilbage på biblioteket kaster Jorge bogen — som han senere spiser — efter Williams olielampe, og snart omspændes klosteret af to bål. Dels Jorges brand i biblioteket, dels inkvisitionens bål-brand. Ligesom William redder nogle bøger ud fra biblioteket, redder folket pigen fra bålet. Inkvisitoren forsøger at stikke af, men hans tunge vogn vælter, og folket sørger for at give den det sidste skub ud over en skrænt. Bernardo Gui omkommer på et af sine egne tortur-instrumenter (her er filmen langt mere optimistisk end bogen, hvor inkvisitionen drager bort med sine fanger, og hvor William står som en slag mand).

På vej bort fra klosteret møder Adso og William, der har lastet sit mulddyr med bøger, pigen. Adso kærtegner hende blidt, men følger alligevel sin verdslige bestemmelse. Den gamle fortæller slutter med at berette, at han aldrig vidste, hvad hun hed.

Autenticiteten

Der er kommet en flot film ud af Ecos historie. Man kan selvfølgelig surt mene, at bogen var bedre. Selvfølgelig er der meget i bogen, som ikke er med i filmen. Det gælder især bogens meta-diskussioner: den er en bog om bøger, og så skulle filmen pr. analogi have været en film om film. Det er den ikke. Til gengæld har filmen også meget, som bogen ikke har. Den formelig emmer af autenticitet og giver et billede af livet på et kloster i de norditalienske bjerge i et efterår for 650 år siden. "Vi anser autenticiteten for at være en af stjernerne i vores film" siger producenten, Bernd Eischinger. Der er koldt på sådan et kloster, der er mørkt, og der er beskidt. "Et glat nutidsansigt med en mund fuld af blinkende porcelænstænder ville i filmen være en absurd anakronisme", siger Annaud. Filmen er da også et studie i Rabelais-groteske middelalder-fysiognomier: den fede, homoseksuelle Berengario (Michael Habeck), den pukkelryggede, tandløse Salvatore (Ron Perlman), der taler alle sprog — på én gang — den gamle, blinde Jorge fra Burgos, den frygtindgydene Malachia med høgeprofilen ... Kun få skiller sig ud fra dette — for en moderne betragtning — absurde krops-cirkus. Adso og den navn- og ordløse pige er unge og glathudede, inkvisitoren er vant til andet og mere end livet i et kloster og er derfor i bedre stand. William — der spilles fremragende af Sean Connery — er en mærket mand, men han har en hjernens klarhed og en vilje til sandhed, der holder ham oppe.

Gåden

Denne vilje til sandhed er fortællingens motor. Filmen opererer i udstrakt grad — sådan er det med krimi-genren — indenfor det felt, Roland Barthes kaldte den *hermeneutiske kode* eller *gådens kode*. "Den samler de termer, der stiller en gåde, og som efter visse "forsinkelser" udgør det pikante ved historien — afsløringen af løsningen" (Tekstanalyse af en fortælling af E.A. Poe, Tidsskrift nr. 3/1984, p. 32). Vi får en masse informationer, tomme tegn. De er tomme, fordi de til at begynde med kun er udtryk. "Rigtige" tegn, "fulde" tegn bliver de først, når der knyttes et indhold til udtrykket. De tomme tegn falder først på plads, får først mening, når det sidste ord er sagt. Undervejs tilbydes man mulige indhold, men de viser sig for det meste at være falske. Enhver detektiv er derfor på sæt og vis tegnlæser — eller med den videnskabelige betegnelse: semiotiker. William er ovenikøbet semiotiker for Herren. Eco selv, der jo forøvrigt er en fremtrædende semiotiker, er inde på tilsvarende tankegange, når han i sit Efterskrift til "Rosens navn" taler om "kriminalromanens metafysik" og anfører, at "kriminalromanen i dens reneste form er en historie om formodninger". Han fortsætter: "Når det kommer til stykket er al filosofis (såvel som al psykoanalyses) grundlæggende spørgsmål det samme som kriminalromanens: Hvem er den skyldige? For at finde frem til det (eller i det mindste tro, at man gør det) må man gå ud fra, at der bag alle fakta findes en logik, nemlig den logik der dømmer den skyldige" (p. 53). Nu er der faktisk to historier i den slags fortællinger: historien om en mystisk hændelse og historien om undersøgelsen af denne hændelse. Den sidste historie slutter, når undersøgeren kan fortælle den første historie. For at nå så vidt, må han dog foretage sig noget — nemlig en undersøgelse. Krimigenren giver forskellige bud på, hvordan dette arbejde skal foregå, men lad os her — hvilket er mere end nærliggende — låne Sherlock Holmes et øre. Vi befinder os i begyndelsen af "A Scandal in Bohemia". Watson har netop udtrykt sin beundring for, at Holmes evner at sætte objekter og hændelser ind i den sammenhæng, der med Ecos ord — "dømmer den skyldige". "Og dog", fortsætter Watson så, "tror jeg, at mine øjne er lige så gode som Deres", hvilket giver Holmes lejlighed til at fremføre følgende betragtninger:

"Helt bestemt", svarede han, tændte en cigaret og smed sig i lænestolen. "De ser, men de observerer ikke. Distinktionen er klar. For eksempel har De ofte set et trappetrin, der fører fra hall'en op til dette værelse." — "Ofte." — "Hvor ofte?" — "Åh, et par hundrede gange." — Jamen, hvor mange er der så?" — "Hvor mange? Det ved jeg ikke." — "Netop! De har ikke observeret. Og dog har De set. Det er netop min pointe. Se, jeg ved, at der er sytten trin, fordi jeg har såvel set som observeret".

For at løse gåder, skal man altid kunne observere. Filmen gør meget ud af at vise os Williams årvågne, analytiske blik. Men man skal også kunne tænke, og man skal have en omfattende, relevant viden. Irrelevant viden er Holmes ligeglad med: "De siger, at vi drejer rundt om solen. Hvis vi drejede rundt om månen, ville det ikke gøre den mindste forskel for hverken mig eller mit arbejde!" Holmes opfylder naturligvis sine egne kriterier, hvad også William gør. Deres iagttagelses- og tænke-

evne er ens, men deres viden er til en vis grad forskellig. For spørgsmålet om, hvilken viden, der er relevant, afgøres af hvor og hvornår, denne skal finde anvendelse. Både Holmes og William kan få en del ud af nogle fodspor, og mon ikke også Holmes ville have viden nok til at kunne klare latinen og det græske og til at kunne oprette forbindelserne mellem de antikke bøger i det middelalderlige bibliotek? Men de to arbejder alligevel på forskelligt grundlag. Holmes er excentrikeren, den kontemplative kokainist, der løser forbryderiske gåder for pengenes og sin deduktive fornøjelses skyld. Så han er forholdsvis jordnær i sin orientering. William — tiggermunken — har ingen økonomiske ambitioner med opklaringsarbejdet. Han påtager sig det i en højere sags tjeneste — og skal man tro Adso — for at stive sin forfængelighed af.

Fra detektiv til videnskabsmand

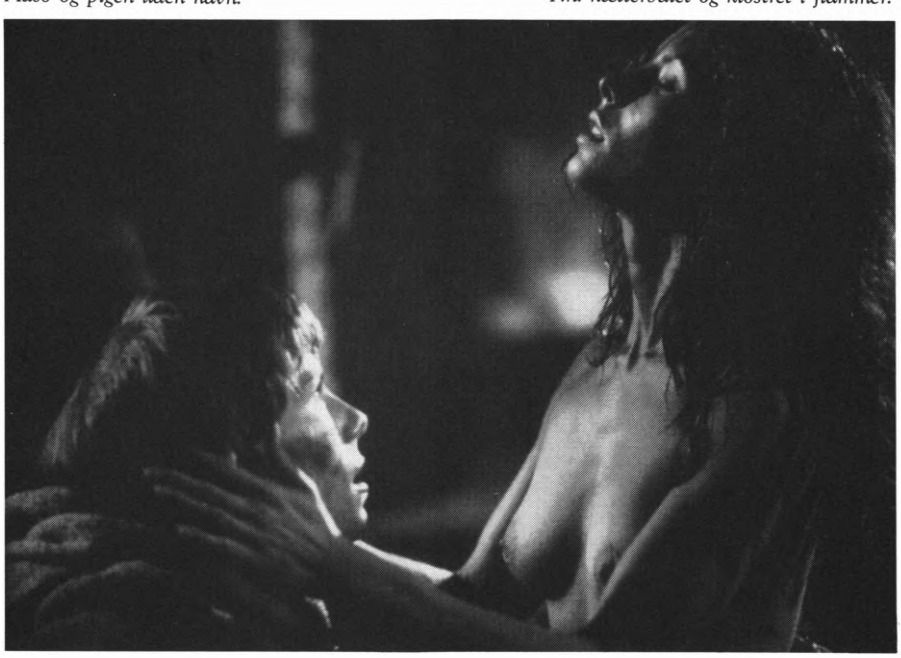
Så William er mere end detektiv — og derved adskiller han sig fra Holmes. William er højtuddannet, stadig videbegærlig tegnlæser, semiotiker. Han evner at føre komplicerede teologiske og filosofiske debatter: det er relevant viden for ham, men ikke for Holmes. Som semiotiker har William et bestemt "videns-politisk program". Han glædes ved synet af sjældne bøger og mener, at bøger er til for at blive læst, fordi viden kan rydde nogle af uforstandens dæmoner af vejen. Når William hedder, som han gør, er det ikke kun Holmes, vi skal bringes til at tænke på. Også hans samtidige navnebroder og landsmand, William fra Ockham, melder sig ved de tilladte konnotationers dør. Ockham siges at have formuleret det tankeøkonomiske princip, man kalder Ockhams ragekniv: man skal ikke antage flere ting end nødvendigt; man skal vælge den mest enkle hypotese, der passer på kendsgerningerne. Med tanken således slebet, finder William vej gennem abbediets labyrintiske hemmeligheder. Ockham, der opfattede sig selv som aristoteliker, var ydermere en tidlig talsmand for, at man burde adskille tro og viden. Man kan i følge Ockham ikke føre bevis for hverken religiøse dogmer eller Guds eksistens. Det er noget, man må tro på. Men at søge at blande videnskabens efterstræbte fornuft sammen med den religiøse tro var forkert. Det er det, Jorge forsøger, det inkvisitoren forsøger. Hvis sandheder — eller blot hypoteser — ikke stemmer overens med troen er der for dem kun to ting at gøre: enten at holde sandhederne/hypoteserne skjult eller at udrydde dem, der kolporterer disse kætteriske ideer. Indenfor filmens logik falder dette hemmeligholdelsens inkvisitoriske princip sammen med magtbrynde. Williams kamp for sandhed bliver derfor en kamp for såvel videnskaben som for folkets — de uoplystes — rettigheder. William finder sandheden bag mordene, men berøves muligheden for at gøre studier i den genfundne 2. Poetik; Jorge falder — men vilje: han ved at spillet er tabt — for sine egne rænker; inkvisitoren spiddes på inkvisitionens tortur-harve, dog først efter at folket har givet ham det sidste skub.

Det, der gør filmen om *Rosens navn* vedkommende for mig, er disse dens reflektioner over problemerne med viden og videnskab. Det er dem — og ikke som det ofte har været tilfældet i historiske film: en moderne, "almenmenneskelig" kærligheds-historie projiceres tilbage på en længst forsvundet historisk periode — der gør filmen moderne. Hvad sker der, når en bestemt form for viden — som her inkvisitionens dogmatik — absoluteres, gøres til en ufravigelig sandhed? Når nogen tager patent på sandheden og mener at have ret til at holde viden skjult — angiveligt fordi denne viden er farlig (ikke for hemmelighedskræmmeren selv, men for dem, på hvis vegne der handles)? Når magt og vidensmonopol går hånd i hånd? Filmens svar er optimistisk. Skønt værdifuld viden går tabt (hele det kæmpemæssige bibliotek, det største i kristendommen, brænder) taber magt- og vidensmonopolets princip. Og vinderen er trods alt William.

Rosens navn?

Men hvad med vor fortæller, Adso? Han rider bort fra klosteret og tager afsked med pigen. Han er dog meget klogere, da han tager afsted, end han var, da han kom. Han har lært en masse om religiøse fejder, om klosterliv og om tænkningens love; men han har også lært, at der er en anden verden end den, der rummer ... religiøse fejder, klosterliv og tænkning. En verden, der rummer noget så "vidunderfuldt" som kvinder. Det ved han til sidst, men han vælger den ikke. Han rider bort fra pigen; de får ikke hinanden til slut (og gudskelov for dét: det havde været utilgiveligt plat). I sin sidste bemærkning fra sit sted i alderdommen erkender han, at han aldrig har kendt hendes navn. Denne bemærkning er ikke bare Adsos, men også filmens sidste. Og den peger på problemet med filmens titel, på at Adso har et problem med pigens navn, der svarer til det, vi andre har med filmens: hvorfor hedder den egentlig *Rosens navn*? Filmen giver — så vidt jeg i hvert fald lagde mærke til — ikke noget endeligt svar. Vi må derfor lade os nøje med, at vi på forhånd kender rosens navn. Det er nemlig "rose". Og "rose" er — når vi ser bort fra de blomster, vi kalder sådan (de er ikke roser, det er bare noget, vi kalder dem) — blot en særlig kombination af lyde, vi knytter allehånde betydninger til. Eco skriver i Efterskriftet, at "rosen er en symbolsk figur med så mangfoldige betydninger, at den til sidst ingen har (p. 8).Der er ingen sandhed om rosen. Det eneste entydige, vi kan sige om dens navn, er, at det er flertydigt. Ligesom sandheden i filmen. Den skal ikke låses fast, for så går den under i hemmelighedskræmmeri og despoti. Så — så elementært er det nu ikke, William.

Adso og pigen uden navn. *T.h. kætterbålet og klostret i flammer.*



En europæisk storfilm

Rosens navn er — det ved enhver — lavet over italieneren Umberto Ecos kæmperoman, der indtil nu er solgt i 5 millioner eksemplarer — på 25 sprog. Instruktøren Jean-Jacques Annaud er fransk, producenten Bernd Eichinger er tysk. Sean Connery er skotte.

Annaud er født i 1943. Han er uddannet på filmskoler i Frankrig og har studeret ved Sorbonne (græsk, latin, æstetik og middelalderhistorie, selvfølgelig). Efter en tid i reklamebranchen og militæret debuterede han i 1978 med filmen *Black and White in Color*, der fik en Oscar som årets bedste udenlandske film. I 1982 kom *Quest for Fire*. Det var mens han var

på reklametur for den, at han første gang hørte om, at der i Frankrig ville blive udgivet en detektivhistorie, der foregik i det 14. århundrede. Til pressematerialet fortæller han: "Jeg ringede til en ven i Frankrig og bad ham kontakte forlaget, få fat i en korrektur-kopi og læse den for mig. Han ringede tilbage to dage senere og sagde: "Jeg vil ikke sige mere, men kom tidligere hjem". Jeg afkortede min tur, tog hjem og begyndte at læse. På side 200 ringede jeg til min agent og sagde: "Skaf mig rettighederne". På side 350 ringede han tilbage og sagde at rettighederne var solgt, de var hos RAI TV i Italien. På side 400 ringede jeg til ham og sagde: "Arranger et møde med Umberto Eco og et med RAI". På side 450 var møderne arrangeret". Det skete vist ikke helt sådan, men historien er da meget flot.

Eichinger ville selv have haft rettighederne til filmen, men var i første omgang for sent ude. Da Annauds agent, Gérard Lébovini, imidlertid blev skudt i Paris i marts 1984, blev der plads til Eichinger som producent. Han er direktør for og medejer af det tysk-østrigske Neue Constantin Film og har tidligere haft fingre i film som *Das Boot, Conan, Excalibur, Heimat, Never say never again, Quest for Fire, Christiane F, A passage to India* og *Neverending Story*.

Holdet bag filmen er også europæisk på de vigtigste pladser. Fotograf er Tonino Delli Colli, der tidligere har arbejdet med f.eks. Passolini, Leone og Fellini. Han har flere gange arbejdet sammen med designeren Dante Ferretti, der til *Rosens navn* har konstrueret de største kulisser på europæisk grund siden *Cleopatra*: labyrinten og klosterets ydre. Kostumerne er ligeledes lavet af en italiener, Gabrielle Pescucci.

Filmen er optaget i Tyskland og Italien. I Eberbach klosteret nær Frankfurt fandt man et interiør, der har stået uændret siden det blev bygget af cistercienser-munkene i det 12. århundrede. Af nyere dato er film-abbediets ydre. Det er — ligesom labyrinten — opført til lejligheden udenfor Rom.

Så europæere kan godt lave store, dyre film. Skal man tro historien omkring filmen, er *Rosens navn* oven i købet godt tjent med at være lavet uden Hollywood. Annaud prøvede nemlig først at få amerikanere til at producere. Men de ville ændre for meget på den oprindelige historie: en kærlighedshistorie må man have! Og hvad med at William ledte efter noget knapt så litterært som Aristoteles 2. Poetik? En stump af Jesu' kors måske (læsere af bogen vil erindre, at William netop gør sig morsom over det gigantiske antal kors-stumper, han har set eller hørt om)? Annaud tog hjem igen og fik lavet sin europæiske film. Det er i sig selv en bedrift — til 20 mill. $.

Og så er de også ved at lave den til radioteatret.

Umbertos ekko

Der er én og kun én lighed mellem William fra Baskerville — detektiven i bogen og filmen *Rosens navn* — og Umberto Eco — bogens forfatter. I hvert fald hvis man holder sig til den slags ligheder, der er værd at diskutere. De er begge semiotikere, altså videnskabelige tegnlæsere.

Man kan læse tegn på mange måder, og de er lang fra alle videnskabelige. De homeriske krigere f.eks. tydede "jærtegn": slog lynet ned til højre for dem, tænkte de straks "Zeus is on our side". Det er jo klar og entydig tegnlæsning. De gammel-testamentlige jøder så Guds vrede bag kraftige regnskyl, og endnu i dag kan man — for nu at springe nogle tusind års tegnlæsning over — få læst i håndflader, teblade og planetbaner på ethvert omrejsende tivoli med respekt for sig selv. Uanset hvad udøverne selv måtte mene om den slags tegnlæsning, er den ikke videnskabelig. Den er ikke semiotisk. Det kunne blive til semiotik, hvis man beskæftigede sig videnskabeligt med sandsigerens tale, med de "underliggende systemer af elementer, der er gensidigt forbundne af en eller flere koder", som Eco skriver et sted. For dét er semiotik, og semiotik kan derfor med føje siges at være *teorien om alting*.

Det er nu sjældent at møde én semiotiker, der kan teoretisere over alting. Det kan Eco, der siden 1971 har været professor i semiotik i Bologna. Da jeg til brug for denne artikel nærmere undersøgte, hvad han har skrevet, skete der to ting. Udover at jeg fik fornemmelsen af at være dum og uproduktiv, blev jeg forbløffet over, hvor bredt det omfangsrige forfatterskab favner.

Forfatterskabet

Umberto Eco er født i 1932 i Alessandria syd for Milano. Han udsendte sin første bog (et universitets-speciale i æstetik) som 22-årig, og siden er det gået slag i slag. Efter at have arbejdet på italiensk fjernsyn (RAI) fra 1954 til 1959 udsendte han i 1962 den første af de af hans bøger, der stadig er centrale: "Opera aperta" (Det åbne kunstværk) uddrag heraf er oversat under titlen "Det åbne værks poetik" i bogen "Æstetiske teorier" (red Jørgen Dehs, Odense Universitetsforlag 1984). Her samler interessen sig om de kunstværker, der indarbejder modtageren som meddeler. I denne medskaben består deres åbenhed. — I 1965 begyndte Eco at skrive en aktuel, ugentlig kommentar i magasinet *L'Espresso*; det gør han endnu, og det har gjort ham kendt i vide, ikke-akademiske kredse.

Semiotikken, der oprindeligt mest havde sprogvidenskabens bevågenhed, fik i begyndelsen af 60'erne større udbredelse. Forskellige mytiske strukturer — i såvel "primitive" som moderne samfund — blev undersøgt, og dermed kom massemedierne ind i den videnskabelige varmestue. Eco var med. Han skrev f.eks. analyser af tegneserier (Steve Canyon) og af agent-romaner (James Bond). I 1968 udkom hans forsøg på at give en samlet fremstilling af semiotikken: "La struttura assente" (Den fraværende struktur) (udkom i 1971 på svensk på Bo Cavefors Bokförlag i Stockholm). Heri finder man bl.a. et stort afsnit om de visuelle mediers semiotik (det filmsemiotiske afsnit findes på dansk i Kosmorama 97 fra 1970). Efter andre værker publicerede Eco i 1976 A Theory of Semiotics, som han skrev på engelsk og selv oversatte til italiensk! Et citat fra dens første side kan belære os om, hvad det er, Eco går rundt og tænker:

"Formålet med denne bog er at udforske

den teoretiske mulighed for og den sociale funktion af en ensartet tilgang til ethvert betydnings- og/eller kommunikations-fænomen. En sådan tilgang bør forme sig som en generel semiotisk teori og bør være i stand til at forklare ethvert tilfælde af tegn-funktion udtrykt i underliggende systemer af elementer, der er gensidigt forbundne af en eller flere koder. Et udkast til en generel semiotik bør betænke: (a) en kode-teori og (b) en teori om tegnproduktion, idet sidstnævnte tager højde for en mængde fænomener så som almindelig sprogbrug, koders udvikling, æstetisk kommunikation, forskellige former for interaktiv kommunikativ opførsel ...".

I "Lector in fabula" (Læseren i historien) (i bogen "Værk og læser" (red. Michel Olsen og Gunver Kelstrup (Borgen 1981) findes oversat et kapitel herfra om Læserens rolle) fra 1979 ser Eco læseren — eller bredere: modtageren — som mere end en passiv størrelse, der blot konsumerer det én gang færdige værk. Han hævder, at "det betragtende øje ikke er uden andel i dannelsen af værkstrukturen" og er dermed — hvad han også, men med en anden vægtning, var i "Det åbne kunstværk" — på vej over i receptionsforskningen.

I 1980 kom "Rosens navn", der til adskillige kloge menneskers store overraskelse blev og stadig er en stor salgssucces; Eco fulgte i 1984 op med et "Efterskrift", der også findes på dansk (Forum 1985). Her forklarer Eco på glimrende vis adskillige teoretiske finurligheder i forbindelse med Rosens navn. Tror man f.eks., at Eco identificerer sig med sine personer, må man tro om igen: "Du godeste! Hvem i alverden identificerer en forfatter sig med. Med adverbierne naturligvis".

Eco har igennem årene fået stadig større arbejdsmæssig tilknytning til USA. I disse tider, hvor Watergate-affæren ofte bringes i erindring, er det oplysende og underholdende at læse hans "Strategies of Lying" (Løgnens strategier), der analyserer præsident Nixons forsøg på at retfærdiggøre sig selv i en TV-tale fra 30. april 1973. Eco når frem til, at Nixon benytter sig af en blanding af fortællinger, amerikanerne kender og elsker: Lille Rødhætte og historien om Pearl Harbor. Der er helte og skurke, og Nixon fremstiller sig selv som garanten for sikkerhed. Det hele er "et mesterværk af retorisk manipulation". Det virkede bare ikke, for det var en TV-tale hvor "hver eneste muskel i Nixons ansigt afslørede forlegenhed, angst og anspændthed. Det var denne angst, amerikanerne så på TV. Derfor fik de mistanke om, at denne lille Rødhætte i virkeligheden var Den store stygge Ulv, der var blevet taget med bukserne nede." Den nuværende præsident kan prise sig lykkelig over sin fortid som skuespiller!

For få år siden udgav Eco "Travels in Hyper-Reality" (Rejser i hyper-realiteten), hvor han i analyser af f.eks. Disneyland påpeger, at den moderne amerikaner gerne ser sin verden som mere virkelig end virkeligheden, som hyper-reel. Det er en pointe, der rammer lige ned i postmodernisme-debatten, som Eco også har taget aktiv del i. Såvel i Efterskriftet, som i den fremragende artikel "Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aestetics" (Opfindelse og gentagelse: Mellem moderne og postmoderne æstetik) (i tidsskriftet Daedalus, Massachucets, efterår 1985).

Filmen

Nu kommer så filmen. Den kalder sig en *palimpsest* over bogen. En palimpsest er et "håndskrift på pergament, hvorfra den oprindelige tekst er skrabet ud og en ny skrevet ovenpå", som der står i min fremmedordbog. Det betyder i tilfældet her selvfølgelig, at man nok kan genkende træk af den *oprindelige tekst*, hvis man kigger godt efter, men det er den nye tekst, der er *skrevet ovenpå*, man først bemærker — og som er den vigtigste. Urtekstens forfatter gør derfor klogt i at træde i baggrunden — og blive der. "En forfatter burde afgå ved døden, når han er færdig med at skrive, så han ikke forstyrrer tekstens videre liv", som Eco allerede sagde om bogen. Han har derfor ikke blandet sig synderligt i arbejdet med filmen: "Jeg tror ikke en forfatter skal involvere sig for meget i forberedelserne af et filmmanuskript, der er lavet på baggrund af et af hans arbejder". "Ydermere", fortsætter han, "vil jeg ikke blande mig, fordi jeg ved, at Annaud er meget trofast overfor bogen, ikke blot overfor dekorationerne og ansigterne, men også overfor personernes psykologi". Eco og Annaud har diskuteret filmatiseringen på manuskriptplanet. De ser ud til at have været enige om, at autenticiteten var central. Det gav dem en del problemer. Tiden er ikke gået sporløst hen over middelalderens bygninger. Derfor siger Eco: "Autenticitet kan nemmere opnås ved at lave efterligninger". Dertil kommer, at megen dagligdags viden om middelalderens klosterliv er gået i glemmebogen. Da film jo skal være konkrete — det er det, man mener, når man siger, at et billede siger mer end tusind ord —, måtte man altså igang med et større researcharbejde: "Et er at sige: "De spiste af træ-tallerkener", men når nu filmmageren vil kende disse tallerkeners nøjagtige størrelse ... Eller: "Når de bad, havde de panden mod jorden", men hvad gjorde de med bagdelen? Stak de den op i luften eller pressede de den ned mod hælene? Ingen historisk tekst og intet maleri besvarer disse spørgsmål".

Feodor Chaliapin som latterens undertrykker (!)

Forbandelsen

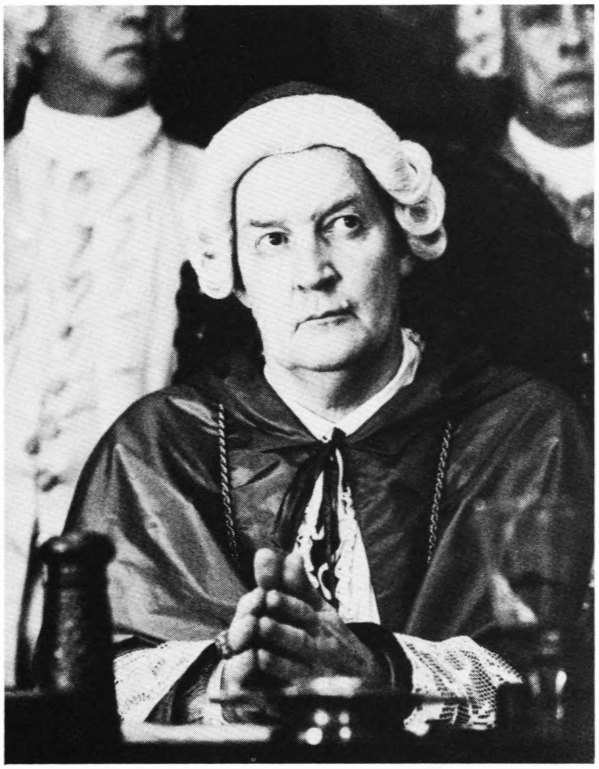
Eco er blevet rig og populær på "Rosens navn". Han blev i efteråret udnævnt som æresdokter i Odense (men det var ikke på grund af Rosens navn). Han var på forsiden af Newsweeks julenummer. Der blev han med store typer solgt som *The Code Breaker*. Skal man endelig tro på La Repubblicas journalist Beniamino Placidos kommentar i januar-nummeret af det franske Magazine Littéraire, hviler Ecos succes som en forbandelse over det intellektuelle liv i Italien. De intellektuelle skriver nemlig romaner: "Indtil nu er det ikke lykkedes for nogen. Men det har allerede haft et meget negativt resultat. Optagne som de er af om natten at skrive den roman, der skal sikre dem rigdom og berømmelse — ligesom Eco (hvorfor ikke? skulle han være bedre end os?) — skriver vore professorer ikke mere kritiske bøger. Og resultatet er tydeligt. Man ser ikke længere nye, interessante, intellektuelle bøger."

Og se det er jo trist for en bogens mand som Eco. Lad os håbe, at Italien snart slipper ud af Rosens Favn!

Rosens navn

Il nome della rosa/The Name of the Rose. Italien/BRD/Frankrig 1986. Instr: Jean-Jacques Annaud. Manus: Gerard Bach, Alain Godard, Howard Franklin, Andrew Birkin efter Umberto Ecos roman. Foto: Tonino Delli Colli. Klip: Jane Seitz. P-design: Dante Forretti. Kostumer: Gabriella Pescucci. Make-up: Hasso von Hugo. Prod: Bernd Eichinger, Neue Constantin Film.

Medv: Sean Connery (William af Baskerville), F. Murray Abraham (Bernardo Gui), Christian Slater (Adso De Melk), Michel Lonsdale (abbeden), Feodor Chaliapin (Jorge de Burgos), Valentina Vargas (pigen), William Hickey (Umberto De Casale), Volker Prechtel (Malachia). Udl: Warner-Metronome. 129 min. Prem: 27.3.1987.



af Kaare Schmidt

De dødes ånd overlever

Roland Joffés og Robert Bolts klassiske tragedie om kolonialismen i Sydamerika

Ved *The Missions* engelske premiere blev vist en forfilm, hvor Roland Joffé opfordrede tilskuerne til at støtte en indsamling — hvor en del af filmens overskud også går ind — til fordel for de udrydelsestruede indianere i Sydamerika.

Hermed var filmen på forhånd præsenteret som en politisk film med et humanitært budskab, der svarer til det, som findes i John Boormans *Regnskovens hemmelighed* (1985) om udryddelsen af Brasiliens jungleindianere i vore dage. Hos Boorman får vi en naturfilosofisk forklaring, hvor det ægte menneskelige er at finde i nærkontakt med naturen, mens den moderne civilisation som sådan er fremmedgørende for mennesket selv og derfor den egentlige trussel, ikke kun mod indianerne men mod alle. I det perspektiv er de politisk-økonomiske interesser bag indianernes og regnskovens udryddelse mindre væsentlige, blot udslag af en civilisation uden kontrol, en vildtvoksende asfaltmaskine, der bygger sin egen vej mod undergangen og tromler alt ned på sin vej.

En sådan filosofi findes ikke hos Roland Joffé. Det er derfor ganske ironisk, at hans naturoptagelser (ved mesterfotografen Chris Menges, der også stod for billederne i *(The Killing Fields)* ejer en langt større skønhed og formidler en langt mere intim tæthed i oplevelsen af den jomfruelige og ufremkommelige jungle. "Det er som selve Edens have", siger pavemagtens udsending med en stemme, han ellers kun ville have brugt i en kirke. "Men mindre velplejet", svarer jesuitten Gabriel tørt. For ham er junglen hverdag, som den er det for indianerne. Det tætteste Joffé kommer det metafysiske er en slags ideal kristendom, ubesmittet af Kirken som magtfaktor. Thi Joffés helte er de jesuitter, der trodser Kirken og ofrer sig for deres idealer og medmennesker.

Politik

The Mission foregår i gamle dage, i 1750erne, og skildrer ligesom Gillo Pontecorvos *Queimada* (1969) de europæiske kolonimagters udbytning af Latinamerika og undertrykkelse af befolkningerne. Her må man pænt tilbage i historien. Latinamerika var det første kontinent, der blev erobret af europæerne, og det første, der frigjorde sig — udviklingen i kolonierne tog simpelt hen pusten fra Spanien og Portugal, der sejlede bag af dansen i Europa. Til gengæld var Latinamerika det første og mest gennemgribende offer for den moderne økonomiske imperialisme, der fortsat gør det

Øverst Ray McAnally som kardinal Altamirano.
T.v. Jeremy Irons som fader Gabriel med Guarani-indianerne, da missionsstationen angribes.

Robert De Niro som slavehandleren Mendoza, der vender hjem til Asuncion med fangne indianere.
T.h. Mendoza soner sin brøde, og hjælpes op ved vandfaldet af fader Gabriel.

råstofrige område fattigere med ekspresfart. Derfor er Latinamerika skoleeksemplet for kritiske imperialismeanalyser og tilbyder en oplagt parallellisering mellem kolonialismen og den aktuelle udbytning. En parallel, der pædagogisk kan afsløre udbytningen overfor tvivlere, Vestens velopdragne befolkning, der ved at kolonialisme er af det onde, men også ved, at det har vi jo heldigvis ikke mere, så hvad rager den 3. verden mig!

Queimada beskriver overgangen fra kolonivælde med slaveri til frihed med økonomisk slaveri, hvor parallellen mellem de to er klar, fordi slutresultatet er det samme. *The Mission* foregår helt og holdent i kolonitiden, men har indbygget en tilsvarende pointe. Indianerne skal sættes formelt fri, så de kan blive slaver igen hos portugisiske og spanske nybyggere — som filmen fortæller, pavens udsending Altamirano, indleder filmen med at sige. Herefter han griber sig i det og formulerer nogle pænere sætninger i stedet. Ganske som han i det videre forløb viser klar forståelse og sympati for indianerne og jesuitterne — selv tidligere jesuit — for alligevel at vende tommelfingeren nedad, da deres skæbne skal afgøres. I virkeligheden har sagen været afgjort fra starten. Altamirano prøver blot at undgå den direkte konfrontation, så jesuitterne reddes ud og indianerne falder til føje. Forhandlingsvejen, den moderne måde. Men krig er jo også blot et politisk middel, hvor diplomatiet har givet op. Så de mejes alle ned til sidst.

Handlingen udspiller sig i Paraguay, der dengang foruden det nuværende Paraguay omfattede det sydlige Brasilien, Uruguay og det nordlige Argentina. Det var spansk område, men spaniernes ekspansion var forlængst forbi, de koncentrerede sig om organiseringen af det, de havde, mens Portugal, der ellers havde interesseret sig for Asien, prøvede at udvide besiddelserne i Brasilien. Ved hofferne i Europa blev det afgjort, at det område, som indeholdt jesuitternes missionsstationer, der havde udgjort den spanske frontlinie, skulle overdrages til Portugal.

Kardinal Altamirano udsendes for at finde ud af, om missionsstationerne fortsat skal stå under Kirkens beskyttelse. Men Kirkens magt vaklede hjemme i Europa, og både Spanien og Portugal truede med at smide jesuitterne, pavens stormtropper (uden våben), ud alle vegne. I både Brasilien og Paraguay var jesuitterne forrest i den praktiske kolonisering, men nu var de i vejen. Portugisiske slavejægere gjorde ofte indfald på spansk område, hvor slaveri var forbudt, og de lokale spaniere var passive, både fordi de selv havde slaver i det skjulte og fordi de var misundelige på jesuitterne, der havde formået at få indianerne til at arbejde frivilligt på missionsstationerne, som var blevet et overmåde rentabelt "imperium i imperiet". Alle kunne således blive enige om at ofre jesuitterne, af magtpolitiske grunde i Europa og af økonomiske grunde i Paraguay, hvor de stod i vejen for den frie udnyttelse af indianerne som arbejdskraft (i 1755 ophævede også Portugal formelt slaveriet for at sikre arbejdskraftens overlevelse).

Hele denne rævekage afdækkes gradvis i filmen som det spil bag kulisserne og for en stor del bag horisonten der fører til nedslagtningen af indianerne. Med imponerende klarhed og dramatisk periodeatmosfære fremstilles den historiske baggrund letløbende trods kompleksiteten (og hvem har denne afdeling af verdenshistorien som paratviden, når man går i biografen?). De store linier trækkes endvidere op som idédebat, som mere universelle moralske spørgsmål, der aktualiserer parallellen til nutiden. Der er stadig en indiansk tragedie i Sydamerika. Og det er alle vegne op til den enkelte at træffe et i sidste ende moralsk valg: er det i orden at ofre mennesker for en "større" sag — Kirkens magt, økonomisk velstand, ens eget velbefindende? Er det i orden, hvis de er tilstrækkeligt langt væk?

Etik

Manuskriptforfatteren, dramatikeren Robert Bolt, har stillet sådanne spørgsmål før. I den nye version af *Bounty* (1984), hvor mytteriet ikke som i de tidligere ses som et opgør mellem en fanatisk autoritær kaptajn og hans revolutionære styrmand, men som resultat af et sammenstød mellem en bornert, undertrykkende kultur og en frihedselskende, frigjort kultur (på Stillehavsøerne). I *Mand til alle tider* (1966) om "Utopia"s forfatter Thomas More, der nægtede at føje Henry VIII i hans brud med paven og jongleren med nationen — og satte sit hoved ind på sine idealer (han blev faktisk halshugget). Og til en vis grad også i David Lean-filmene *Lawrence af Arabien*, *Dr. Zivago* og *Ryans datter* (omend der er nok så meget Bolt i Leans *Vejen til Indien*, som han ikke skrev).

Bolt evner den store klassiske tragedie, hvor personerne både repræsenterer vægtige ideer og fungerer dramatisk i en velkomponeret politisk-social konflikt med nærværende moralske dilemmaer, hvor deres valg har ofte modstridende konsekvenser, godt for noget, dårligt for andet. Eksempelvis konfrontationen mellem More og kongen, hvor konsekvenserne af deres modsatte politik og moral vises i en nøddeskal i Mores unge protege (spillet af John Hurt), der skylder More alt og alligevel svigter ikke alene More men dybere set sig selv, da hans ambitiøse stræben får ham til at vælge kongen og blive Mores banemand. Styrken i både Bolts værk og hos hans protagonister ligger i evnen til intellektuelt at skære igennem, se de store linier bag det kaos, som mindre ånder går under i, og gøre det Rigtige uden skelen til egen gevinst og sikkerhed. Derfor er tragedien også det dramatisk logiske resultat: det går de retskafne ilde, fordi de har handlet ret i en ond verden. Som det også formuleres af Altamirano til slut i *The Mission*: det var bedre at dø end at leve med katastrofen, thi "de dødes ånd vil overleve i de levendes bevidsthed".

I *The Mission* er kolonimagterne naturligvis skurkerne, repræsenteret i handlingen af de to landes lokale guvernører, der er tillagt personlighedstræk svarende til landenes kolonipolitik — portugiseren som den snedige handelsmand og spanieren som den brovtende herremand. Jesuitterne er de gode og retskafne, der behandler indianerne ordentligt

og både opgiver troskabsløftet til Kirken — da den viser sig som den største skurk af alle — og sætter livet ind i indianernes håbløse kamp mod overmagten. Jesuitterne stilles også overfor et andet valg, at bekæmpe det onde med det onde eller med det gode. Da kærligheden — til Gud og mennesker — er deres filosofi, må det ortodokse valg være det, som ordenens lokale leder, fader Gabriel, træffer. Da missionsstationen angribes, går han frem i spidsen for kvinder, børn og gamle med korset i hånd — må Guds vilje ske. En anden præst, Mendoza, har derimod organiseret indianernes væbnede forsvar, og han dør med sværdet i hånd. Da han ligger dødeligt såret, holder han sig i live længe nok til at se Gabriels endeligt — som om han tvivler på sit valg og lige skal se om Gabriels vej fører til et bedre resultat. Tilsammen har de gjort alt, og kan dermed dø bekræftet i deres overbevisning. "Hvis magt er ret, er der ingen plads for kærlighed i verden", har Gabriel sagt. At magten vinder betyder ikke, at den har ret.

Ansvar

Imellem kolonimagterne og jesuitterne/indianerne står Altamirano, mægleren, diplomaten, der svigter idealerne på realpolitikkens alter og dermed bliver bøddel (som John Hurts figur i *Mand til alle tider*). Det er ikke hans afgørelse, han udfører blot ordrer givet hjemme i Vatikanet, men han accepterer dem, selv om hans sympati ligger hos jesuitterne og vel også hos indianerne. Han forhandler længe og besøger missionsstationerne ude i junglen, hvor han udtrykker sin begejstring — og dermed holder håbet oppe hos ofrene. Uden belæg, han kendte afgørelsen på forhånd, som han indrømmer hen mod slutningen overfor Gabriel. Hvorfor så komme? For at redde jesuitterne hjemme i Europa.

Det dilemma — redde indianernes liv eller jesuitternes hjemlige position — er ikke hans men Kirkens, og den har klart nok prioriteret egen magt. Men Altamirano ved, at det hænger sådan sammen. Som filmens fortæller siger han det allerede i starten. Så han lader sig bruge som redskab og handler mod bedre vidende, hytter sit skind, mens præsterne ofrer sig for andre. Dermed er han Thomas Mores modstykke (hos Bolt), den intellektuelle humanist, der ikke står frem men accepterer ondskaben — at magt er ret.

Dobbeltheden i Altimirano er filmens akse. Han fremlægger — som filmen fortæller — de politiske intriger, og samtidig er han selv del af dem. Efter slaget erkender han sit ansvar: den portugisiske guvernør siger trøstende, at "sådan er verden", og Altamirano svarer, "Nej, vi har skabt verden. Jeg har ..." Og han erkender at være taberen. Rent faktisk var han taberen, for jesuitterne blev alligevel smidt ud af Spanien og Portugal få år efter. Men i filmen er han den moralske taber: "de dødes ånd vil overleve ..."

Dermed placerer Altamirano både som fortæller, som realpolitiker og som taber helteglorien over Gabriel og Mendoza. Ikke som jesuitter, for de har faktisk meldt sig ud. Som Gabriel tidligt indskærpede Mendoza, du adlyder, dette er ikke et demokrati men en orden. Begge nægter de at adlyde Kirkens ordrer, da indianerne skal ofres. Som retskafne og kompromisløse mænd skal deres ånd overleve.

Her slutter filmen sin idédebat, så vidt jeg kan se. Man kunne tilføje, at Gabriel og Mendoza som jesuitter også har et ansvar for tragedien. Jesuitterne behandlede indianerne bedre end koloniherrerne, men alligevel koloniserede de jo. Indianerne blev bragt ud af deres eget miljø og ind i missionsstationerne, hvor de ikke lærte at klare sig selv i den moderne verden men netop at adlyde jesuitterne. Jesuitterne hjalp dem således ikke til at undgå den skæbne, som både datidens og nutidens magthavere har udset for dem: Gabriels og Mendozas selvvalgte endeligt *kan* tolkes som en bodshandling, i forlængelse af Mendozas tidligere bodshandling, hvor han som en anden Sisyfos slæber en kæmpebylt af militærudrustning rundt i bjergene for at sone sine tidligere gerninger som slavehandler og brodermorder. Der forekommer mig dog ikke at være nogen kritisk holdning til deres indsats for indianerne.

Æstetik

Men *The Mission* er under alle omstændigheder et begavet idédrama og en kraftfuld tragedie i Bolts og Joffés udformning — en film man kan vende tilbage til og stadig få mere ud af. Ovenstående udredning kan måske give indtryk af en tung snakkefilm, men nej, der er blot meget at snakke om, bagefter. Joffé gentager sin filmisk overlegne udformning fra *The Killing Fields* i en ganske anden stil — før foruroligende og rystende som var man midt i krigen, nu rolig og olympisk, så man betages som Altamirano i Edens have.

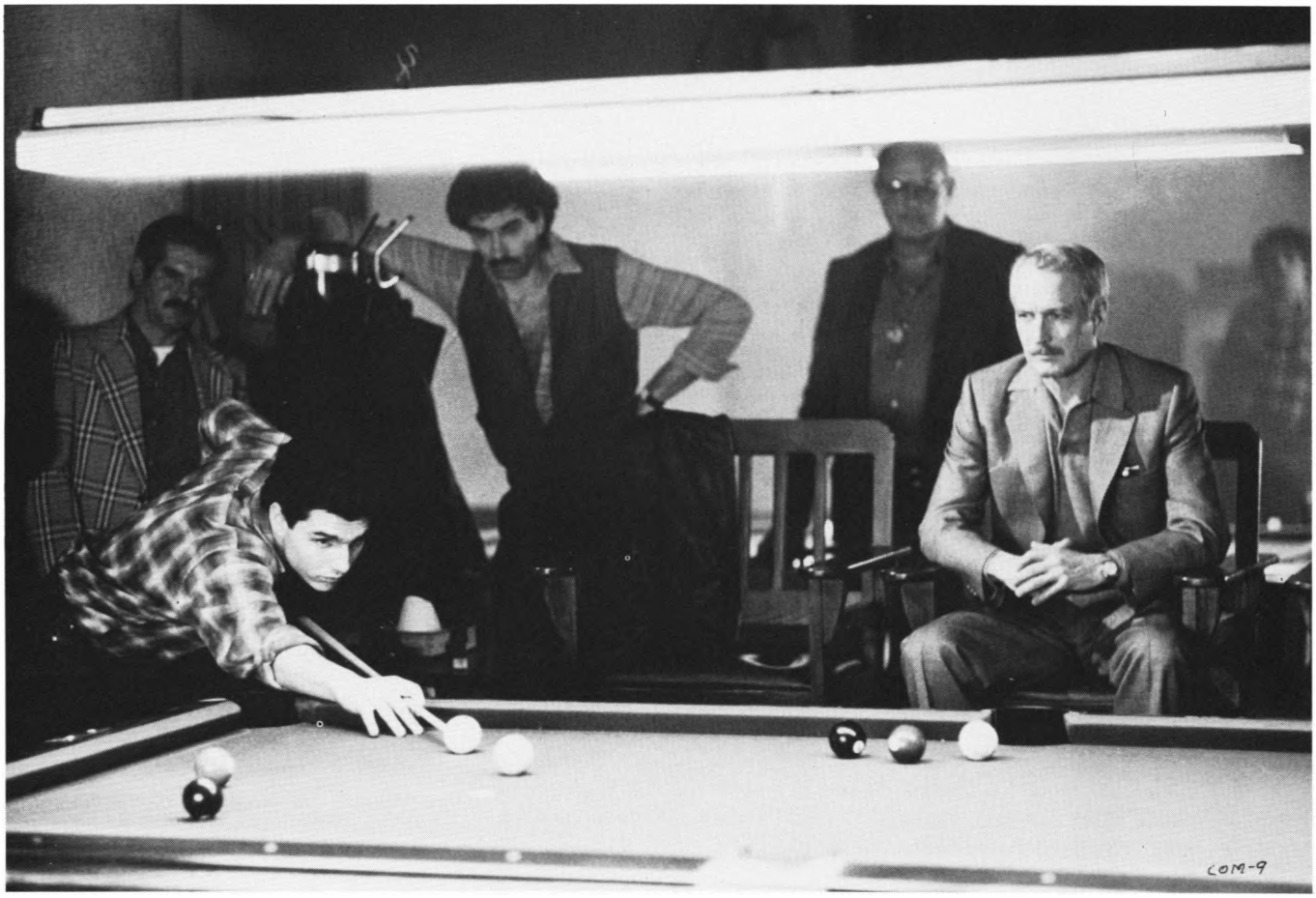
De underskønne billeder af den storslåede natur med gyldentbrune og irgrønne farver (hvordan de har fået kameraerne op på de glatte klippeplateauer ved de store vandfald, undrer mig stadig), udbygget af Morricones musik (han lavede også musik til *Queimada*) — fløjtetemaet, de langsomme symfoniske brus eller staccato-korsangen, når fare truer — er en oplevelse i sig selv. Og samtidig bliver naturen, junglen, på en sær måde fortrolig, ikke som en have men som et livsrum. Det er ikke herfra farerne kommer, de kommer fra mennesker.

Filmen formår gennem den enkle, rolige stil i billederne, klipningen, musikken og hos skuespillerne at føre sit tema igennem helt udenom handlingsgang og dialog. Som da tre kutteklædte mænd i begyndelsen formelig vokser op af landskabet (via stærk tele) som tre høje, ubøjelige sorte pæle. Jesuitter på vej op til indianerne over de store vandfald, viser det sig. Ubøjelige viser det sig også.

"Mon ikke indianerne ville have foretrukket at ingen af os var kommet herover", siger Altamirano på et tidspunkt. Jo, svarer billederne hele vejen igennem.

The Mission

The Mission. England 1986. Instr.: Roland Joffé. Manus: Robert Bolt. Foto: Chris Menges. Klip: Jim Clark. Musik: Ennio Morricone. P-design: Stuart Craig. Kostumer: Enrico Sabbatini. Prod: Fernando Ghia, David Putnam — Enigma/Goldcrest/Kingsmere/WB. 125 min.
Medv: Robert De Niro (Rodrigo Mendoza), Jeremy Irons (Gabriel), Ray McAnally (Altamirano), Aidan Quinn (Felipe), Cherie Lunghi (Carlotta), Ronald Pickup (Hontar, portugisisk guvernør), Chuck Low (Don Cabeza, spansk guvernør), Liam Neeson (Fielding, jesuit), Monirak Sisowath (Ibaye, indiansk jesuit).
Udl: Nordisk. Prem: 30.1.1987.



Spillets regler

af Peter Schepelern

Martin Scorsese gør status over The Color of Money

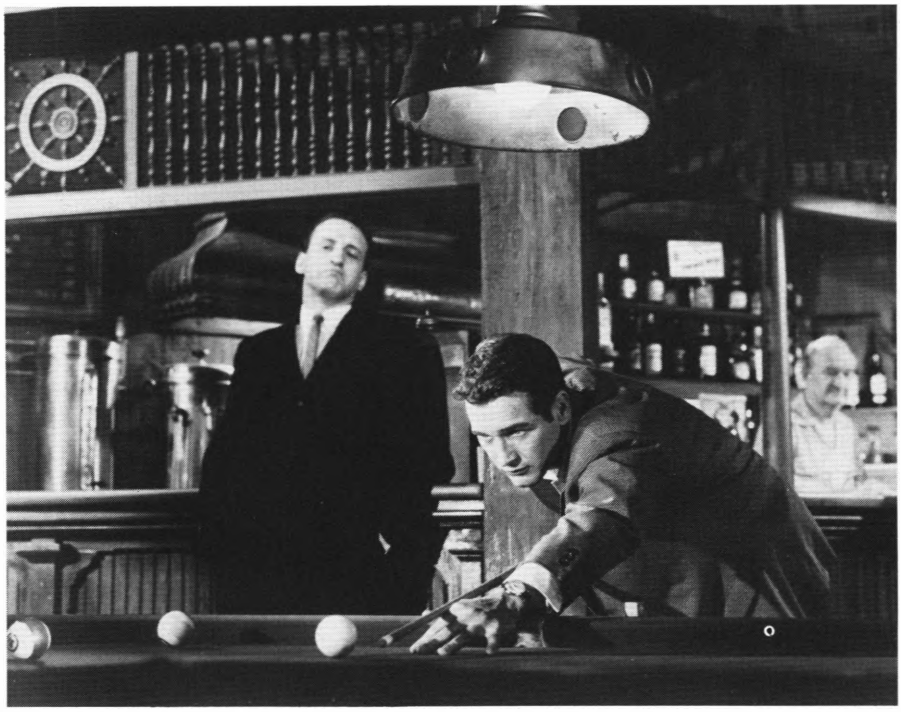
"I'm back!" lyder den triumferende og lidt truende udgangsreplik i Martin Scorseses nye film, og *The Color of Money* er da også en film om et come back. Ikke just fordi Scorsese har behøvet et sådant — og dog: Selv hans største fans har vel måttet acceptere, at hans senere værker ikke har kunnet måle sig med *Gaden uden nåde* (1973), *Alice bor her ikke mere* (1974), og *Taxi Driver* (1976). Med denne trilogi markerede han sig ikke bare som et af de helt store cinematografiske talenter i amerikansk film, en suveræn behersker af mediets formelle elementer, han havde også fundet et stof, en sand motivisk rigdom at udfolde sig med. Den suggerende skildring af ungdommen i Little Italys ophedede gangsterunivers hvor gaden på samme tid er livsåren og dødsskuepladsen blev sat i komplementært relief af den optimistiske road-film om Alice på vej, hvor kvinden typisk nok var personifikationen af de værdier der trods alt overlevede i en undergangsdømt verden, som så igen manifesterede sig for fuldt register med rent religiøse overtoner i den foruroligende ambivalente helvedesvision om den new york'ske taxachauffør, der har overlevet Vietnam og nu indleder sit personlige korstog mod en verden, hvor sex og død og magt bunder i skidtets og snavsets fascinerende grundstof.

I de ti år siden *Taxi Driver* har Scorsese syntes noget i vildrede, har søgt mere, og fundet mindre. *New York, New York* sammenstillede Robert De Niro og Liza Minnelli i en nostalgisk 40'er-ramme med mindre magisk *chemistry* end man kunne forvente, og efter *The Last Waltz* — en ekskursion i koncertreportagen (en af filmhistoriens mindst attraktive genre-nydannelser, som Scorsese

med assistentjob på *Woodstock* og *Elvis on Tour* har været en af fadderne for) — investerede han alt for meget i bokser-dramaet *Raging Bull*, der var en fænomenal præsentation af en alt for tynd substans, og nok lidt for lidt i den tænderskærende anti-komedie *King of Comedy* og i den sort-humoristiske picareske *Efter fyraften*.

På den baggrund er det næsten for fristende at se *The Color of Money* som en auto-biografisk meta-film, en statement om kunstnerens professionelle kriser, om desillusion, erfaring og håb. At filmen kobler sig til et af mesterværkerne i amerikansk filmhistorie, Robert Rossens *Hajen* fra 1961, og gennemspiller de samme temaer i subtilt varieret form, markerer kun yderligere filmens karakter af selvrefleksion: Det er billard, de spiller, men det drejer sig om film.

Vi forlod dengang Paul Newmans Eddie midt i hans bitre sejr: Han havde vundet over Jackie Gleasons monumentale Minnesota Fats, men han havde drevet pigen til selvmord. Dog magtede han til slut at sætte sig op mod sin dæmoniske manager, George C. Scotts Bert. Nu, 25 år senere, møder vi Eddie som veletableret bourbon-sælger, en perfektionist, der prædiker perfektionismens evangelium: Man skal søge efter det felt, hvor man er den absolut bedste — og kun dyrke det. Ud fra denne essentielt amerikanske tankegang, med dens noget illusoriske forestilling om at der venter et sådant virtuositetsdomæne på enhver, tager han den unge Vince (Tom Cruise) i lære, drager ham ind i det gamle spil om enhver. Der ligger naturligvis en særlig ironi i, at det nu er Eddie der spiller Mefisto-rollen og som en anden frister kæmper ikke bare om at styre den unge sjæl ud i kunstens fortabelse, men også om at redde sig selv, dog med den signifikante variation, at kvinden ikke længere står som den forløsende magt, men — i skikkelse af Vince' noget forhærdede girlfriend med det symptomatiske navn Carmen (Mary Elizabeth Mastrantonio) — snarere som en slags konkurrerende Mefisto: Sådan undergår "Das ewig-weibliche" forandringer på en menneskealder.



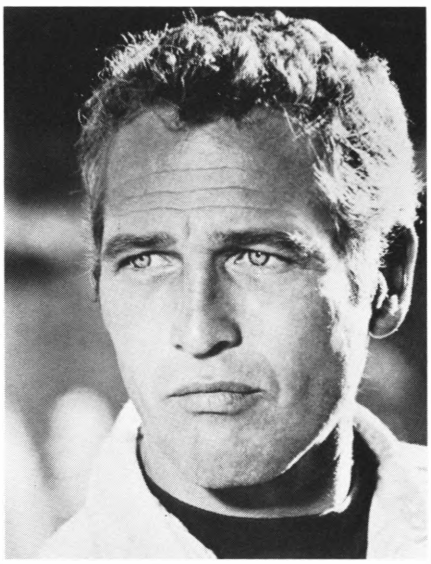
Vince er en naiv, drenget fyr der er tilfreds med at sælge babyudstyr i Child World og om aftenen brillere som den uovervindelige billardmester blandt rødderne henne på hjørnet, da Eddie, der er lidt træt af sin magelige succes i spritbranchen, får øje på ham: Meget tyder på, at Vince virkelig er den bedste på sit felt — såkaldt Classic Nineball Pool, hvor det drejer sig om at sende kugle nr. 9 i hullet. Og dermed er der lagt op ikke bare til kunstens store højder, mens også til god gammeldags hustling: Væddemål på falsk grundlag rundt om i slumkvarterne på de snuskede poolhalls, som den umage menege à trois møder på sin turné. Via småfrysende sneveje, triste hotelværelser og diners går rejsen fra Chicago til Atlantic Ciry: Midtvejs forstøder troldmanden sin lærling. Eddie kan ikke længere finde tilfredsstillelse i rollen som manager-guddom, han vil selv. Og da Vince har været vidne til Eddies ydmygende nederlag over for en tilfældig professionel hustler, kan Eddies selvfølelse ikke tage mere. Her vender historien. Fanden var ellers næsten gået i kloster, men gensynet med fortidens jagtmarker er for meget. Eddie, der forlængst var færdig med spillet, må genvinde sin selvrespekt, og det kan naturligvis kun ske gennem en duel med Vince, en konfrontation mellem erfaring og ungdom: Det bliver igen, som dengang for 25 år siden, et spørgsmål om at vinde den *moralske* sejr. Det er tricks og snyd og hustling, men når det kommer til stykket drejer det sig om kunsten som den eneste sande frelse.

Scorsese kan stadig lave film efter alle kunstens regler, fortæller som altid med intens, nervedirrende kontrol over billedforløbet. Hans kamera går klaustrofobisk nært på personerne, indfanger dem i en magisk cirkel de ikke kan bryde ud fra, hvor meget de end flygter hen over det amerikanske kontinent, det fokuserer fascineret på cigaretrøgen der svajer dragende gennem det sorte rum, køen der slår mod ballen så kridtstøvet eksploderer i en slow motion sky.

Filmen slutter åbent, da den unge og den gamle skal til at afgøre, hvem der er bedst. Sådan må det være, fordi det ikke drejer sig om billard, men om kunsten. Det allegoriske budskab er en melding om spilleren, kunstneren: Scorsese is back.

Paul Newman t.v. med Tom Cruise i Color of Money, t.h. med George C. Scott i Hajen. Nederst t.v. med Mary Elizabeth Mastrantonio i Color of Money, t.h. med Piper Laurie i Hajen

The Color of Money
The Color of Money. USA 1986. Instr: Martin Scorsese. Manus: Richard Price efter Walter Tevis' roman. Foto: Michael Ballhaus. Klip: Thelma Schoonmaker. Musik: Robbie Robertson. P-design: Boris Leven. Prod: Irving Axelrad, Barbara De Fina/Touchstone.
Medv: Paul Newman ("Fast" Eddie Felson), Tom Cruise (Vincent Lauria), Mary Elizabeth Mastrantonio (Carmen), Helen Shaver (Janelle). Udl: Columbia-Fox. 119 min. Prem: marts 1987.



Paul Newman

af Henrik Lundgren

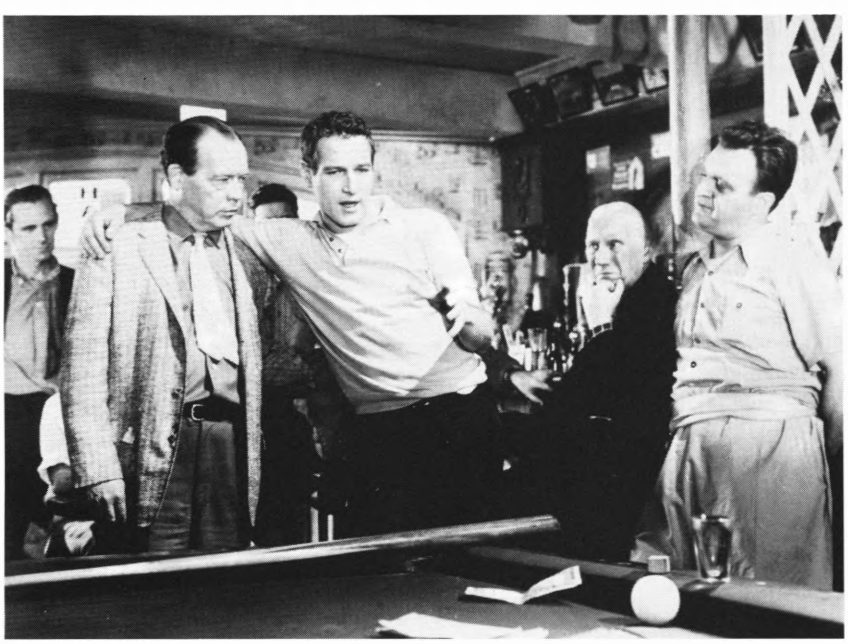
Det er 25 år siden, Paul Newman som "Fast Eddie Felson" forlod Ames Pool Hall med den klassiske replik: "Fat man, you shoot a great game of pool" — og indkasserede komplimenten: "So do you, Fast Eddie," fra den urokkelige Minnesota Fats (Jackie Gleason).

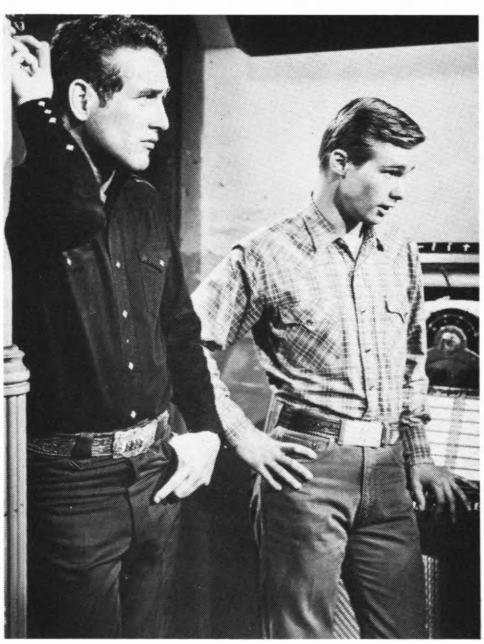
For Newman var rollen som Fast Eddie i Robert Rossens *The Hustler* (Hajen) et både seriøst og populært gennembrud. Rettere sagt: Han havde prøvet begge dele — at være seriøs f.eks. i Arthur Penns *The Left-handed Gun* (Billy the Kid, 58), at være populær i de mange "good-looking" opgaver han fik (den betydeligste er nok Brick i filmatiseringen af Tennessee Williams *Cat on a Hot Tin Roof* — men i The Hustler fik han en opgave, som på afgørende vis appellerede til *karakter*-fremstilleren Newman. Som Billy the Kid havde han fat i en af sine foretrukne typer: Outsideren, den forfulgte. Og der er også meget af den forfulgte mand i rollen som Fast Eddie. Men dertil kommer hele den overbygning, Newman former i subtile nuancer, af billard-spilleren, der giver den som en helvedes karl — ikke vil lade sig mase. I denne spænding mellem en indre uro og usikkerhed og det tilsyneladende uigennemskydelige ydre overmod ligger præstationens særlige fascination.

Newman, født 1925, er udgået fra Lee Strasbergs Actors Studio. Han er en af de amerikanske skuespillere, der mest konsekvent har gjort sig til talsmand for "method acting" — Stanislavskij-systemet i Strasbergs amerikanske udgave, hvor den gyldne grundregel er: ikke agere, men reagere. Alt, hvad skuespilleren foretager sig, skal udspringe af impulser hentet indefra: Skuespilleren skaber af sine egne erfaringer. Og Newmans karakteristik af Fast Eddie Felson lever af dette spontane detail-arbejde, reaktions-mønsterets præcise nuancering: Uden nogensinde at have gået rundt med to brækkede tommelfingre — straffen over Eddie for at lave numre ved billardbordet — synes man at genkende reaktionerne, når han raser i afmagt mod knapper og flasker. Figuren føres af Newman i et stramt forløb fra de indledende sceners overmod — tyrkertroen på at han kan besejre Minnesota — gennem midterdelens ydmygelser, hvor han samles op og på sin vis reddes af den alkoholiserede Sarah (Piper Laurie). Og i slutningen, hvor manageren Bert (George C. Scott) skiller ham og Sarah, for at han helt kan koncentrere sig om "the pool-game", oplever man den uhyggelige sammensathed i Eddies indre: Han véd, han skal vinde, og for det må alt andet vige — også den kvinde, som har gjort det muligt for ham at vinde. Til det sidste er man i tvivl, om Eddie overvinder sig selv, frelser sin sjæl, da han forlader Ames Pool Hall efter sejren mod Minnesota og opgøret mod Bert — eller om han har solgt det bedste i sig selv med Sarahs selvmord: om han i indre forstand har tabt ved at sejre i pool.

Spørgsmålet har optaget Walter Tevis, der skrev den oprindelige roman The Hustler. Kort før sin død udsendte han i 1984 en fortsættelse med titlen *The Color of Money*. Meget andet end titlen er der vistnok ikke fælles med Martin Scorses ny film. Det afgørende var, at Paul Newman fik lyst til at vende tilbage til figuren, for at vise, hvad der var sket med den i de mellemliggende 25 år. "Der er figurer, man med det samme ser for sit indre øje. Den eneste "research", jeg var nødt til at gennemføre i tilfældet Eddie, var at lære at spille billard. Jeg er groet sammen med den figur," fortalte Newman i et interview i New York Times kort før filmens premiere: "Da jeg læste

T.v. fra Hajen, med Myron McCormick. T.h. fra Martin Ritts Hud — Den utæmmelige (1963), med Brandon de Wilde.



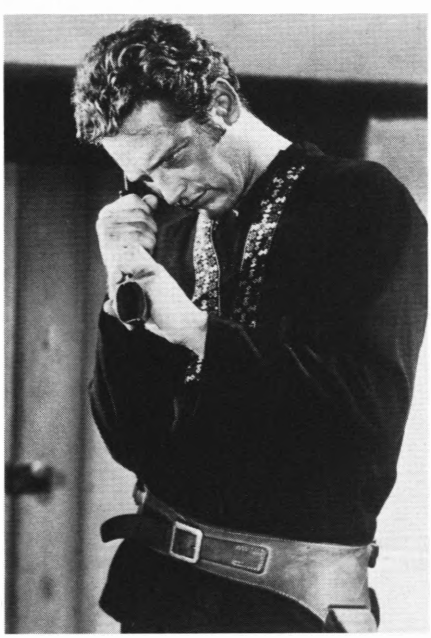


T.h. med Elizabeth Taylor i Richard Brooks' Kat på et varmt bliktag (1958). Nederst "method acting" som Billy the Kid, t.h. i Color of Money.

Tevis' nye bog, blev jeg mindet om, at Eddie ikke var afsluttet på samme måde som nogle af mine andre roller — f.eks. Butch Cassidy. Jeg begyndte at undre mig over, hvad Eddie foretog sig nu."

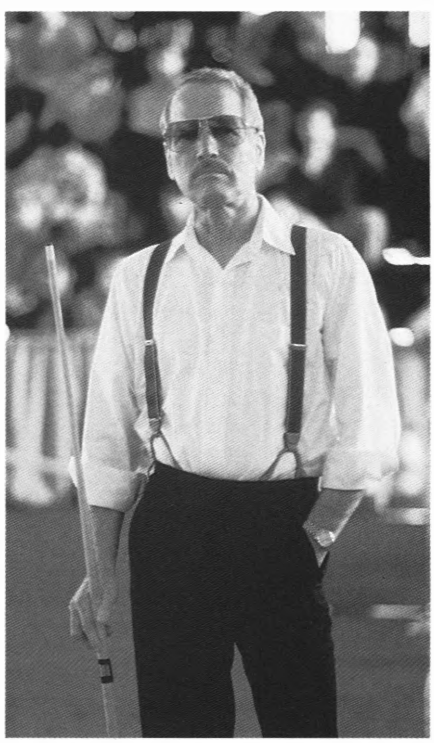
I manuskript-forfatteren Richard Price, Scorsese og Newmans udlægning har Eddie skabt sig en pæn lille formue på at sælge spiritus. Men i sit inderste er han blevet ved med at være "a hustler". Den nydeligt gråhårede, næsten distingverede sælger, man møder i den nye film, er stadig grundlæggende en spiller — en forfører og en bedrager. For manusforfatteren Price var det helt afgørende, at "Eddie var blevet det, han nødigst af alt ville være — den figur, George C. Scott spillede i den oprindelige film. Han er blevet en spekulant, en af dem der bakker unge billiard-spillere op. Vi arbejdede ud fra tesen: hvad sker der med en mand, når man tager hans kunst fra ham — hvad enten det nu er at spille billard, instruere, skrive eller spille komedie."

Således er den sekvens i The Hustler, hvor Bert (Scott) tager Eddie og Sarah med sig, for at Eddie kan komme til at spille mod den rige Findlay — den sekvens, der ender med Sarahs selvmord på hotellet — som har dannet afgørende forbillede for Scorseses film. Kun at Newman nu er "avanceret" til George C. Scotts rolle som promotor for det ny unge billardhåb Vincent (Tom Cruise), og at Vincents veninde Carmen (Mary Elisabeth Mastrantonio) klarer sig adskillig bedre end Sarah i den gamle film, fordi hun ikke er interesseret i at "frelse" sin kæreste, men tværtimod ønsker at han skal aflure Eddie flest mulig af fiduserne.



Og hvordan spiller Paul Newman så denne udvikling af Fast Eddie til noget, han måtte ønske aldrig at være blevet — en frister og en spekulant i stil med førstedelens mefistofeliske George C. Scott? — Mere diskret, mindre gennemskueligt end Scott. Man kan virkelig et langt stykke hen ad vejen bilde sig ind, at Eddie Felson kun vil det bedste for den unge lovende billard-spiller (og hvis Tom Cruise var en lige så sammensat aktør som Newman i den gamle film, var det unægtelig blevet en ganske anderledes spændende sag, der var kommet ud af anden ombæring).

Newman klarer portrættet af den aldrende "Haj" uden antydning af sentimentalitet: Der er en egen spidsfindig humor i scenen, hvor han selv ryger i kløerne på en "Hustler". Og en forklaring som den, at han er blevet svagtsynet, er der ikke mange andre skuespillere, som ville styre fri af det patetiske. Der er en bestemt form for sanselig vitalitet, man kan savne ved dette gensyn med Eddie Felson — men som en af de amerikanske anmeldere bemærkede: Til gengæld er han blevet midaldrende, sådan som vi alle måtte drømme om at blive det.



Sindets løgne

I Fool for Love udforsker Robert Altman Sam Shepards univers

af Henrik Lundgren

Der er ingen grund til at mene, at en forfatter nødvendigvis er den bedste fortolker af sin egen tekst: Han/hun kan på alle mulige måder have set sig blind på bestemte aspekter af oplægget. Men det er unægtelig altid fascinerende at opleve en forfatter i denne funktion, hvad enten det nu er som oplæser eller instruktør af teksten — eller i tilfældet Sam Shepard i *Fool for Love*: som skuespiller i en af de bærende roller. Der vil altid være en vis musikalitet, en speciel indre rytme i teksten, forfatteren kender bedre end nogen anden. Ikke at forfatterens egne løsninger nødvendigvis er definitive. Men de udfordrer til en bestemt form for stillingtagen i kraft af deres autenticitet.

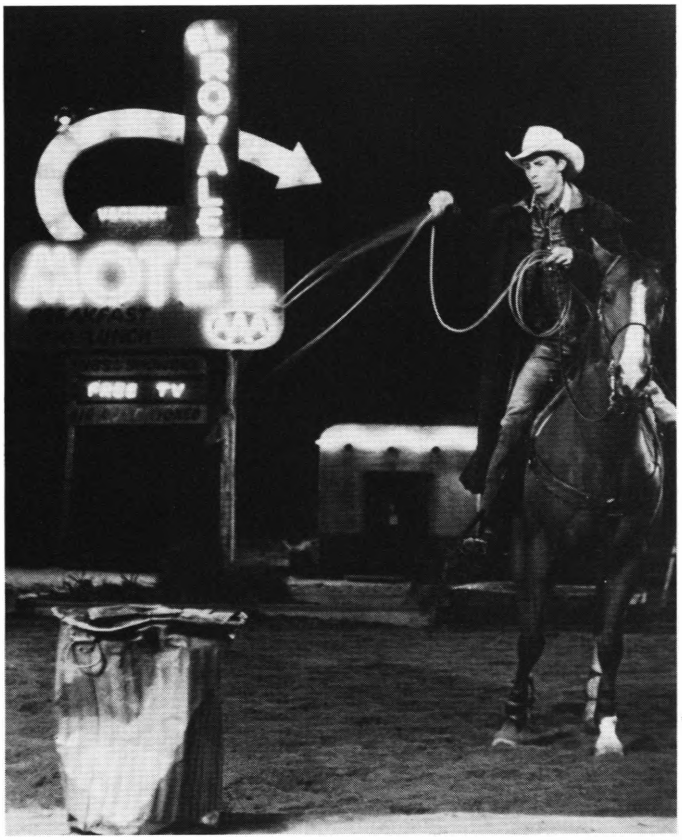
For Sam Shepard har spørgsmålet om den rigtige realisation altid været afgørende. Han hører ikke til de forfattere, der slipper værket, når det en gang er skrevet færdigt. Det er en del af hans arv fra Theatre Genesis og La Mama, de to Off-Off-Broadway teatre, hvor han blev lært op i 60'erne. Han har selv overvåget premieren på en række af sine skuespil på Magic Theatre i San Francisco. Og i forbindelse med den engelske premiere på Wim Wenders film *Paris, Texas* (over et manuskript af Shepard) udtalte Shepard til Times, at han selv ville iscenesætte sit nyeste skuespil *A Lie of the Mind* i New York, simpelt hen fordi han var træt af at sidde som passiv tilskuer og se andre skalte frit med det skrevne. Så der er ingen grund til at tro, at Robert Altman har fået lov at gøre noget ved *Fool for Love*, forfatteren ikke har sanktioneret.

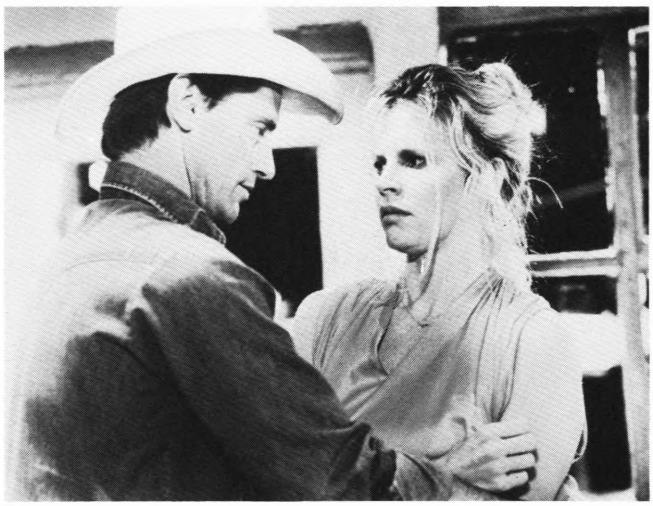
Og det er interessant, for så vidt Shepards skuespil begynder med følgende anvisning om The Old Man: "He exists only in the minds of May and Eddie ..." — Heri ligger der en tilkendegivelse af, at skuespillet for Shepard er en slags drømmespil — et spil på May og Eddies indre bevidsthedsplan: Gradvis forenes bror og søster (hvis det da er det, de er) gennem deres fælles erindringer. Hvis det er sådan, spillet skal forstås, er det fristende at fremføre det "stiliseret" — at betone den poetiske løftelse frem til de store erindringsmonologer, hvor bror og søster bliver ét i deres genoplevelse af fortiden. Og sådan er teksten da også blevet realiseret på teatre verden over.

Men det mest påfaldende, ikke bare i Shepards eget spil som Eddie, men i filmen overhovedet er den naturalistiske nøjagtighed helt ned i mindste detalje. Når Mays (Kim Basinger) uheldige frier Martin (Randy Quaid) begynder at vende på madrasserne, i et forsøg på at reparere en seng, som er brudt sammen under hans og Eddie slagsmål, kan man se ikke bare hullerne og fugt-pletterne, men også mærkerne efter cigaretterne, tidligere hotelgæster har tabt i sengen. Og den gamle mand — spillet af Harry Dean Stanton fra *Paris, Texas* — er i hvert fald virkelig nok til at kunne gå i et direkte samspil med Eddie, May og Martin i den sidste store scene ved baren, hvor man begynder at ane, hvad det er for nogle bånd fra fortiden, der knytter May og Eddie sammen (medmindre det hele er noget, de digter, for at drive den uvelkomne tredjepart Martin på flugt).

Det betyder ikke, at film-realisationen er uden fantastiske detaljer — kun at afsættene ud i det surreelle hele tiden er forankret i noget ganske overordentlig realt. Man får sin første påmindelse allerede i den første scene, hvor der klippes mellem Eddie og May, efterhånden som de på hver sin radio stiller ind på det samme musik-program: Der er telepatisk overensstemmelse imellem dem endnu før deres første møde i filmen. Familien i bunga-

Fool for Love
Fool for Love. USA 1985. Instr: Robert Altman. Manus: Sam Shepard efter eget skuespil. Foto: Pierre Mignot. Klip: Luce Grunenwalet, Steve Dunn. Musik: George Burt. Sange: Sandy Rogers. P-design: Stephen Altman. Prod: Menahem Golan, Yoram Globus/Cannon.
Medv: Sam Shepard (Eddie), Kim Basinger (May), Harry Dean Stanton (Den gamle Mand), Randy Quaid (Martin), Martha Crawford (Mays mor), Louise Egolf (Eddies mor,), Sura Cox (May som teenager), April Russell (May som barn), Jonathan Skinner (Eddie som teenager).
Udl: A B Collection. 108 min. Prem: 23.1.1987





s. 28 Kim Basinger som May. T.v. Sam Shepard som Eddie, der afreagerer med sin lasso. T. h. Dean Stanton som Den gamle Mand, der husker hvordan han bar May som ung på en mark om natten. Nederst t.h. Eddie og May

lowen ved siden af May er et andet af disse fantastiske elementer: Kvinden modtager manden, ganske som Mays mor modtager faderen senere i filmen — begge gange er det datteren (May), der bliver stående uden for døren til soveværelset. Man må næsten tro, at parret i nabohuset er en slags "syn", et flashback fra Mays fortid, og denne fornemmelse bekræftes, da Mays far fortæller om hendes møde med køerne på marken, og sekvensen direkte illustreres med billeder af den "anden" familie. Men at menneskene i bungalowen konkret er til stede, fremgår af møder mellem May og den fremmede kvinde på kontoret, mellem May og den lille pige i motellets gård osv. Medmindre det forholder sig sådan, at May og Eddie bruger deres nuværende omgivelser til at iscenesætte den fortid, de har haft sammen: Manden i baren er der, og så benytter de ham til rollen som deres far i gennemspilningen af deres fælles fortids-traume til benefice for Martin. Fortiden væver sig ind i nutiden, og nutiden bruges til at forme/deformere det forgangne — det ville være en meget shepardsk måde at betragte tingene.

For som årene går, og Shepard skriver videre på det ene store skuespil, han fortsat varierer (han siger det selv: I'm always hoping for one play that will end my need to write plays. Sort of the definitive piece ...") bliver det stadig tydeligere, at det ikke bare er den amerikanske familie-krønike, han vil forfatte. Fra "Curse of the Starving Class" (1976; opført på Gladsaxe Teater i efteråret 86) over "Buried Child" (79; Gladsaxe 81) og "True West" (80; Comediehuset 84) til "Fool for Love" (82; Rialto foråret 1986) går der en markant indre vilje, hvis logiske konsekvens er draget i "A Lie of the Mind" (som kom op på Promenade i New York i sæsonen 85/86 og vil kunne ses i hvert fald i Odense i den kommende sæson). Her er scenen delt i to, således at hovedpersonerne Jake og Beth har hver deres hjem, hver deres familie på scenen. Men efterhånden som spændingerne i de to familier oprulles, bliver det tydeligere, at det, der sker i den ene side af scenen, tillige tjener som en slags indre rum — en fantasi, en hallucination — for den, der opholder sig i den anden side af scenen. Jake og Beth er på den måde hinandens livsfanger, lænket sammen af fælles erindringer, fælles frygt-fantasier, fælles indre deformation.

Men samtidig med at Shepard bliver stadig mere optaget af dette indre drama — familien, som noget vi slæber rundt på *indeni* os — skriver han med den samme realistiske detailtroskab i alt det ydre. Og at dømme efter Altmans filmatisering har forfatteren intet ønske om, at det, der skal møde publikums øjne, skal se anderledes ud end den virkelighed, man kender fra "the true, true west". Det er nok i virkeligheden den mest forstyrrende oplevelse i *Fool for Love*: disse billeder, der er komponeret fuldkommen realistisk igennem i forgrund, mellem- og baggrund — disse mennesker, der har håret i opløsning som Kim Basinger eller leger med deres lasso som cowboy'en Shepard — og så fornemmelsen af, at der hele tiden er et andet, dybere drama, som stikker frem gennem sprækkerne i den gennembrudte dør. Med titlen fra det senere skuespil er det alle sindets løgne, fortrængningerne fra fortiden der borer sig vej gennem denne film, som på den yderste overflade kan ligge en ajour-ført udgave af *Bus Stop*.

Midnatsjazz i stort format

af Ebbe Iversen

Dextor Gordon som Dale Turner i Paris' Blue Note jazzværtshus. T.h. Dale holder pause, og overfor venter Francis (Francois Cluzet) på et møde med sit idol.

De store jazzkunstnere har altid haft en fornem evne til at formulere væsentlige erfaringer i en kort og koncis musikalsk form. Navne som Coleman Hawkins, Ben Webster, Lester Young og Charlie Parker behøvede kun få minutter til at fremsætte et afrundet kunstnerisk udsagn, som på én gang var lysende klar og emotionelt rigt. Den tidsmæssige spændetrøje, som pladeindspilninger placerede dem i, forvandlede de til en kreativ styrke.

Den begavede franskmand Bertrand Tavernier forsøger noget tilsvarende i *Round Midnight*. Ikke fordi hans film i sin helhed er udpræget kort, men dens enkelte scener er det generelt, og i holdningen til sit stof tilstræber den en ligefrem enkelthed uden pralende forsiringer. Den er hverken subtil eller sofistikeret, men besidder den kunstneriske kraft, som udspringer af indlevelse og ærlighed, klarhed og kærlighed.

Det er særdeles passende kvaliteter i en film, der med respekt er tilegnet Bud Powell og Lester Young, og hvis hovedperson er tydeligt inspireret af dem begge. Han er den sorte amerikanske tenorsaxofonist Dale Turner, der i 1959 gæstespiller på Blue Note i Paris, og som her slutter venskab med sin unge franske fan Francis Borier — sådan som Bud Powell gjorde det med sin beundrer Francis Paudras, hvis beretning til Bertrand Tervernier har givet *Round Midnight* en del af dens næring.

Filmens Dale Turner er en stor tenorsaxofonist, måske den største, selv om det altid er en anelse absurd at måle musikere med hinanden, som om de selv var konkurrerende sportsfolk. Men Dale Turner er også en mand i fysisk forfald. Hans forhold til alkohol er så problematisk, at han i Blue Note er sat under ydmygende administration. Intet honorar udbetalt i rede penge, ingen spiritus serveret ved baren! Alligevel lykkes det med drankerens endeløse opfindsomhed at anskaffe sig nogle gevaldige kæferter, og han havner ved flere lejligheder på hospitalet efter nærmest selvmorderiske drukture.

Det gode menneske Francis ser sit idol, ja selve den grundlæggende inspiration for sin egen tilværelse, i færd med at gå i opløsning, og han griber ind. Dale Turner flytter ind hos den fraskilte Francis og hans datter Bérangère, og det lykkedes næsten mirakuløst for Francis at få Dale Turner til at gå på vandvognen. Musikeren retter sig op, begynder at komponere igen, scener af gylden idyl passerer forbi, indtil Dale Turner beslutter at vende tilbage til New York. Dér venter et come-back på ham, men også dødens villige håndlangere, narkohandlerne, og hans liv bliver ikke meget længere.

Omtrent sådan gik det også Lester Young, som netop i 1959 fra Paris vendte tilbage til New York og til døden. Og Dale Turner har hentet flere træk fra Lester Young — hans vane med at tiltale alle og enhver som *lady*, hans fortid i hæren, hvor han blev mishandlet af hvide officerer og fik et psykisk knæk, som han aldrig helt overvandt. Samt selvfølgelig evnen til at udtrykke en stor og smertefuld viden på tenorsaxofonen.

På den baggrund er det klart, at *Round Midnight* har en særlig appel til enhver, der ligesom filmen selv nærer kærlighed til swing- og bop-musikken. Men *Round Midnight* er ingen musikfilm i nogen snæver forstand. Den er beretningen om et venskab, der tåler meget og udretter meget, indtil det til slut alligevel må give op. Og det er historien om en mand, som kæmper non-stop både med sin kunst og mod sig selv. Dale Turner er træt af alt i livet, kun ikke af musikken, som han tumler med selv i sine drømme. Og når han går på scenen i Blue Note og spiller, hæver han og filmen sig suverænt over tid og sted.

På sin vis er *Round Midnight* nok en nostalgisk film og kan ikke være andet, for den er også en omsorgsfuld skildring af et svundet miljø og en musikalsk epoke. Men den er ingen sentimental film, så lidt som bop-musikerne med deres djærvt krukkede jargon og karske, muskuløse musik havde hang til sen-

timentalitet. *Round Midnight* er en hyldest til en både hærget og heroisk kunstnertype, hvis svagheder den ikke søger at camouflere, og som sådan er den mere end blot tidsbundet tilbageskuende. I stedet for at have handlet om Dale Turner anno 1959 kunne den også have handlet om Dexter Gordon anno 1986.

Det er jo nemlig ingen hemmelighed, at Dexter Gordon selv har ladet livet slide hårdt på sig, og den kendsgerning gør hans præstation som Dale Turner ekstra gribende. Figuren er mærkelig og fængslende — de sære smil, der krænger overlæben op over fortænderne, de fjerne øjne og den hæse stemme, de akavede, flaksende håndbevægelser, den ludende holdning og den langsomme, tøvende gang. Alt dette er måske Dexter Gordon selv. Men han spiller ikke kun sin tenorsaxofon i filmen, han spiller også sin rolle. En scene, hvor han fortæller en læge på et hospital om sine musikalske drømme, er eksempelvis fin skuespilkunst. Og selv om François Cluzet er særdeles glimrende som den kærligt bekymrede Francis, er Dexter Gordons udstråling af en sådan art, at han dominerer ethvert billede, som han optræder i.

Musikalsk har Dexter Gordon ikke mere alverdens luft til de hurtige numre, men i balladespillet har han stadig en stor, maskulin og vibrerende følsom tenortone. Klassikere som "Body and Soul", "As Time Goes By" og Thelonious Monks "Round Midnight", der har givet filmen dens velvalgte titel, spilles smukt og stærkt i filmen. Og det kan ikke undre, for Bertrand Tavernier har generøst givet Dexter Gordon en række fremtrædende musikere at spille sammen med — i Blue Note blandt andre John McLaughlin og Bobby Hutcherson, i New York Freddie Hubbard og i pladestudiet Wayne Shorter og de to danskere Palle Mikkelborg og Mads Vinding, som — noteret i en lille nationalistisk parantes — musikalsk er fuldt på højde med de øvrige. Og først og fremmest får Dexter Gordon fremragende musikalsk opbakning af Herbie Hancock, der ikke kun har arrangeret dirigeret og delvis komponeret filmens musik, men som også viser sig at være en fortræffelig skuespiller.

Visuelt er der heller intet tørt eller tyndt over *Round Midnight*. Dens kamera glider gerne blødt søgende rundt i nysgerrige panoreringer, og filmen klipper frit og måske en anelse unødvendigt frem og tilbage i tid og sted. Dens handling er i og for sig ikke særlig solid eller dynamisk, men består snarere af en række kønne, sensitive og præcise vignetter. Og det er i disse vignetter, at filmen opnår den samme intensitet og koncentration som en solo af Lester Young.

At navne som Philippe Noiret og Eddy Mitchell medvirker i mindre roller, og at Martin Scorsese yder en vittigt selvironisk præstation som impressario i New York, skal kun nævnes for fuldstændighedens skyld. Ligesom det bør nævnes, at filmen i høj grad også besidder tør humor. Men dens emotionelle højdepunkter indtræffer, når Francis løber rundt i de natlige parisiske gader og leder efter den tørstige Dale Turner, eller når denne sætter saxofonen for munden og blæser branderten bort — også på tidspunkter, hvor han må sidde på en stol på Blue Notes scene, fordi han ganske enkelt ikke kan stå på benene.

Det er så klart og enkelt som et klassisk melodrama fra Hollywoods gyldne tid, og hvis dette betyder banalitet, er det banale her bevægende, fordi det er sandfærdigt. Jeg ved ikke, hvordan man skulle kunne rejse Bud Powell og Lester Young og alle de andre en smukkere mindesten end denne.

Round Midnight
Round Midnight/Autour de minuit. Frankrig/USA 1986. Instr: Bertrand Tavernier. Manus: Tavernier, David Rayfiel. Foto: Bruno de Keyzer. Klip: Armand Psenny. Musik: Herbie Hancock. P-design: Alexander Trauner. Kostumer: Jacqueline Moreau. Prod: Irwin Winkler, WB (USA)/PECF & Little Bear (Paris).
Medv: Dexter Gordon (Dale Turner), Francois Cluzet (Francis Borier), Gabrielle Hecker (Berangere), Sandra Reaves-Phillips (Buttercup), Lonetta McKee (Darcey Leigh), Christina Pascal (Sylvis), Herbie Hancock (Eddie Wayne), Martin Scorsese (Goodley), Philippe Noiret (Redon).
Udl: Warner-Metronome. 131 min. Prem: 20.2. 1987.

Fransk film nu:

Succes'ens paradoks

af Eva Jørholt

Bebop, teenagerpigers sommerferieblues — og Betty Blue — helgeninder, forbryderiske politifolk, mandlige mødre, kærlighed mellem mænd, arbejdsløse indvandrere ... det er nogle af emnerne for den stribe af nye franske film, som i øjeblikket kan opleves på de danske biografiærreder. Mens resten af Europas filmbrancher skranter mere eller mindre alvorligt, lever fransk film og har det godt —tilsyneladende i alt fald, for trods succes'en, og i en vis udstrækning netop på grund af den, er man i de senere år også i Frankrig begyndt at tale om filmkrise ...

Rocky har besejret Belmondo. Ikke på den berygtede knock-out, der sendte alle hans øvrige europæiske modstandere i gulvet, men selv en kneben point-sejr er som bekendt en sejr. Den aldrende, men sejge Bébel ydede ellers overraskende tapper modstand mod det glinsende muskelbundt i stars-and-stripes-shortsene, men det endte altså som det må, når en fluevægter møder en sværvægter.

Nej, ingen smart PR-mand har endnu fundet på at organisere en boksekamp mellem Sylvester Stallone og Jean-Paul Belmondo, men derimod har fransk film i 1986 for første gang i 40 år lidt et sviende nederlag på hjemmebane til Hollywood Inc. Ikke siden 1946, hvor Léon Blum atter åbnede de franske porte på vid gab for amerikansk film, har de oversøiske produkter kunnet trække flere franskmænd i biografen end den hjemlige filmproduktion. I de sidste ti år er ca. halvdelen af de biografbilletter, der er blevet solgt i Frankrig, blevet løst til nationale film, mens amerikanerne "kun" har skrevet sig for omkring en tredjedel af markedet. I 1985 nåede de amerikanske film imidlertid helt op på 47,33 procent, og i 1986 har Uncle Sam rundet de magiske 50 procent af det franske marked. For franskmændene er der nærmest tale om en national katastrofe, men set i relation til de øvrige europæiske lande som f.eks. Storbritannien og Vesttyskland, hvor de nationale film kun svarer for under en femtedel af briternes, hhv. tyskernes biografbesøg, og Italien, hvis filmindustri stander i våde siden slutningen af 70'erne, ligger fransk film nu stadigvæk ganske lunt i svinget. Faktisk er Frankrig det eneste land i Europa, der endnu kan prale af at have en blomstrende filmindustri på trods af konkurrencen fra såvel amerikanere som TV og video. I 1985 havde den franske filmbranche en samlet indtægt på 3,8 milliarder francs, biograferne solgte i alt 172 millioner billetter, hvilket (trods en vis tilbagegang i forhold til det store år 1982) er mere end pænt for en samlet befolkning på 55 millioner, og der produceredes 151 nye franske film (eksklusive hard core pornofilm), dvs. godt og vel halvt så mange som i USA, hvis befolkningsunderlag er ca. fem gange så stort. Der er stadigvæk flere franske end amerikanske film på plakaten i Frankrig — de franske trækker bare ikke mere så mange franskmænd i biffen som Hollywoodprodukterne.

En industri indpakket i statsligt vat

Hvis vi først ser på årsagen til, at Frankrig trods alt stadigvæk er et så frugtbart filmland, så er den ikke svær at sætte navn på. Den hedder statslig velvilje. Franskmændene har altid været meget stolte af deres filmproduktion (det var jo i Frankrig, filmens vugge stod), og det afspejler sig tydeligt i den omfattende støttepolitik, skiftende franske regeringer har ført over for filmbranchen. I direkte økonomisk støtte poster staten årligt omkring 300 millioner francs i fransk film. Hovedparten heraf tilfalder på forskellig vis produktionen, men også biografleddet er i vid udstrækning tilgodeset med hjælp til modernisering af gamle sale og oprettelse af nye i de mindre byer, og udlejerne betænkes med statslige francs til hjælp til kopifremstilling og reklamekampagner for film, som det franske filminstitut, le Centre National de la Cinématographie (CNC), skønner kunstnerisk værdifulde. Endelig spytter staten årligt omkring 40 millioner francs i kassen til de filmtekniske industrier (laboratorier, fabrikanter af teknisk udstyr mv.) Alt i alt en misundelsesværdigt bred vifte af direkte støtteforanstaltninger, og dertil kommer så en lang række andre regler og anordninger, som uden direkte at tære på statskassen yderligere bidrager til at beskytte fransk film og fremhjælpe nye talenter.

Siden 1958 har man i Frankrig haft en særlig filmstøttefond, le Fonds de soutien au cinéma, hvis midler for størstepartens vedkommende stammer fra filmbranchen selv qua en obligatorisk afgift på 12 procent af billetindtægterne. Også denne fonds midler fordeles til alle grene af filmbranchen, ikke mindst til produktionen. Mangen en fransk instruktør skylder le fonds de soutien, at han/hun overhovedet har fået lov til at lave film, for ét af formålene med den er at hjælpe kunstneriske film, specielt debutfilm, som ikke umiddelbart appellerer til det brede publikum. Systemet, der kaldes "avance sur recetes" (forskud på indtægter), fungerer på den måde, at fonden, som administreres af et kulturministerielt udvalg, skyder penge i en produktion efter at have læst manuskriptet (og i visse tilfælde også, når filmen er færdig), og kun hvis det utænkelige skulle ske, nemlig at filmen går hen og giver overskud, skal beløbet betales tilbage. "Avance sur recettes"-midlerne beløb sig i 1985 til knap 90 millioner francs, hvoraf staten havde leveret godt halvdelen. 55 film, dvs. over en tredjedel af den samlede produktion i 1985, modtog støtte fra denne konto, og heraf var de 25 debutfilm.

Direkte statslige tilskud og filmbranchens egen støttefond kan jo imidlertid ikke alene finansiere hele den franske filmproduktion. Resten dækkes ind ved banklån, men også her har staten spændt et sikkerhedsnet ud. Siden 1984 har nemlig det offentlige finansieringsinstitut IFCIC (Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles) ydet statslig garanti for kortfristede banklån til film- og TV-produktioner, og på den baggrund er det naturligvis blevet væsentligt nemmere at overtale bankerne til at låne producenterne penge. Selv om lånene jo trods alt skal betales tilbage, er IFCIC alligevel i høj grad en medvirkende faktor til, at der kan produceres så mange film i Frankrig.

Som om al denne statslige velvilje ikke allerede var tilstrækkelig til at gøre enhver ikke-fransk instruktør grøn af misundelse, så indførte socialistregeringen i 1985 tillige skattelempelser for investering i film- og TV-produktioner. Enhver franc, der investeres heri, hvad enten den stammer fra enkeltpersoners lommer eller fra erhvervsvirksomheders overskud, kan trækkes fra på skattebilletten, såfremt investorerne ikke selv tilhører filmbranchen. De eneste betingelser er, at pengene skal gå igennem godkendte finansieringsinstitutter, de såkaldte SOFICA (Sociétés Financières du Cinéma et de l'Audiovisuel), og at filmene/TV-produktionerne skal have CNC's blå stempel, begge dele for at undgå, at filmene blot skal blive kunstnerisk ligegyldige undskyldninger for alskens former for skattetænkning. Finanseringsselskaberne skal aflevere deres pose penge allerede, mens filmen er på manuskriptstadiet, og derefter har de ingen indflydelse på produktionen, der ligger helt i producentens og instruktørens hænder. Filmbranchen kan nyde godt af et forventet årligt vitamintilskud på 3-400 millioner francs, som altså går direkte til produktionen, og for investorerne betyder systemet, at staten faktisk finansierer halvdelen af den investerede kapital, for ud af et investeringsbevis på f.ex. 20.000 francs betaler skatteborgeren reelt kun selv de 10.000, og Finansministeriet resten. Ganske vist er det en ret risikobetonet investering, da kun få film giver overskud, men det sker dog, og i så fald giver skattelysystemet mulighed for at score en pæn fortjeneste. Der findes endnu ingen opgørelser over, hvor mange privatpersoner, der rent faktisk har benyttet sig af systemet, men at franskmænd kan lokkes til at investere i film, viser bl.a. Paul Morrissey's eksperiment vedrørende filmen *Beethovens nevø* (1985), som finansieredes ved en art folkeaktier. 800 personer købte hver en aktie à 2.900 francs i det til lejligheden oprettede selskab, Les Sociétaires des films, og selv om dét naturligvis ikke alene kunne fi-

Alain Cavaliers film »Thérèse« om helgenen Sankt Thérèses liv i slutningen af det forrige århundrede er én af de mange film, TV-kanalen Antenne 2 har co-produceret. Uden kendte skuespillere (Thérèse spilles af Catherine Mouchet, der får klippet en lok af sit hår), og med et budget på kun 5 millioner francs vandt den juryens specialpris i Cannes i 1986.

nansiere filmen, så vidnede eksperimentet dog om en betydelig interesse blandt cinefile og andre for at træde til med økonomisk støtte, endda uden skattelettelser. Noget af det samme viser Roger Coggio's forsalg af billetter til sin Gogol-filmatisering "Journal d'un fou". En halv million mennesker har hver købt en billet, formedelst 23,50 francs, og med disse penge har Coggio finansieret filmen, der ved sin premiere i Frankrig her i marts, i alt fald er garanteret et publikum på mindst en halv million.

Med den direkte statslige støtte, filmstøttefonden og skattelybestemmelserne har Frankrig opbygget et sindrigt økonomisk støtteprogram, som betales dels af statskassen, dels af filmbranchen selv og dels af private investorer, men franskmændenes bestræbelser for at beskytte deres filmbranche, ikke mindst i forhold til TV, begrænser sig ikke til økonomiske støtteforanstaltninger alene. Et særligt terminsystem fastlægger således en films levnedsløb i forhold til de forskellige medier: der skal gå et helt år fra dens biografpremiere, til den kan komme ud i videodistribution eller blive vist på betalings-TV-kanalen Canal Plus, 2 år til den kan blive vist på de nye reklamefinansierede æterbårne TV-kanaler og hele 3 år før den kan opleves på de offentlige TV-kanaler. Med dette hierarkiske system opnår man naturligvis først og fremmest at holde liv i landets 5190 biografsale, der stadigvæk leverer hovedparten af en films indtægter — de offentlige TV-kanaler, som samlet viser omkring 500 film om året, betaler kun 1-3 millioner francs pr. fransk film, hvilket svarer til 25-50 centimer pr. tilskuer. Socialistregeringen fik imidlertid gennemført en lov, der tillige pålægger offentlige såvel som private TV-kanaler i Frankrig at betale 4 procent af deres samlede indtægter til filmbranchen via en særlig film- og TV-produktionsfond. For Canal Plus, der har en profil som film- og sportskanal, gælder det ydermere, at den skal betale 25 procent af sine indtægter til filmbranchen til gengæld for de 365 film, som den har lov til at vise årligt. Samtidig er Canal Plus forpligtet til at gøre reklame for biografernes premierefilm, og hverken Canal Plus eller nogen anden fransk TV-kanal må vise spillefilm på biografernes ugentlige premieredage. Endelig har man pålagt alle TV-kanaler nogle kvoteordninger, der giver fransk film fortrinsret på TV-skærmene frem for de som regel billigere udenlandske produkter. Ud over de tvungne bidrag til filmbranchen medvirker TV også til at holde liv i fransk film ved i stadig stigende grad at gå ind som co-producent. Hver af de offentlige TV-kanaler har til det formål oprettet en selvstændig filmproduktionsfilial, og f.eks. har Antenne 2 — via Films A2 — i 1985-86 bidraget økonomisk til over 40 franske film, bl.a. Claude Berris Pagnol-filmatiseringer *Jean de Florette* og *Manon des sources*, Alain Cavaliers *Thérèse*, Agnès Vardas *Sans toit ni loi*, Alain Resnais' *Mélo*, Michel Drachs *Sauve-toi Lola*, samt Nagisa Oshimas internationale *Max mon amour*. De offentlige kanaler skyder dog ikke penge i spillefilm for filmbranchens blå øjnes skyld, men simpelthen fordi loven giver dem mulighed for — ganske gratis — at vise de film, de selv har co-produceret, allerede to år efter biografpremieren. Derimod får de franske TV-kanaler (i modsætning til de amerikanske) ingen merkantile rettigheder på de film, de skyder penge i, så for filmproduktionsselskaberne er der tale om helt "gratis" penge.

Hvor det ved hjælp af alle disse støtteforanstaltninger så nogenlunde er lykkedes at styre fransk film helskindet igennem konkurrencen med TV, har det straks været vanskeligere at gardere sig imod den hollywoodske drømmefabrik. Hvor gerne franskmændene end ville det, kan de ikke simpelthen standse Indiana Jones og Rambo i tolden og sende dem retur over Atlanten (vi taler naturligvis om celluloid-versionen af Rambo, for kød-og-blod-udgaven skal nok holde sig væk helt af sig selv — i Frankrig er terroristernes bomber jo nemlig som bekendt ikke kun special effects, og så bliver den store Vietnam-helt hellere hjemme i Beverly Hills). Men franskmændene har aldrig været tabt bag af en vogn, når det gjaldt at opfinde protektionistiske finurligheder, så de har gennemtrumfet over for det mægtige M.P.A.A. (Motion Pictures Association of America), at alle kopier af amerikanske film, som sendes på markedet i Frankrig, skal fremstilles på franske laboratorier, samt at eftersynkroniseringen til fransk skal foregå på fransk grund. I 1985 indbragte dette arrangement de franske filmlaboratorier knap 50 millioner francs, og det er da også værd at tage med, når man nu er nødt til at affinde sig med, at amerikanerne ikke bare kan smides ud.

Eftersynkroniseringen har i øvrigt sin del af æren for, at amerikansk film i så mange år har ligget forholdsvis underdrejet i Frankrig. Den menige franskmand skal ikke nyde noget af film på eksotiske sprog (som f.eks. engelsk) og vil desuden ikke have sin filmoplevelse spoleret af at skulle sidde og følge med i forstyrrende undertekster. For ham eftersynkroniserer man, men så står filmentusiasterne til gengæld af. De kan ikke forlige sig med, at Humphrey Bogart siger "Haut les mains" med en fransk tredierangs skuespillers stemme, men kræver "the real thing", og da Frankrig er cinefiliens land par exellence, bliver de udenlandske selskaber ganske enkelt nødt til at udsende deres film i to versioner i Frankrig: en fransk, eftersynkroniseret udgave og en originalversion med undertekster. Både at skulle tekste og eftersynkronisere, det er en temmelig bekostelig og besværlig affære, og dét i forening med, at Frankrig selv producerer så mange film, bevirker, at kun de sikre sællerter af det righoldige amerikanske repertoire, først og fremmest "superproduktionerne" (samt naturligvis de amerikanske auteurfilm), finder vej til de franske biografiærreder, mens alle de B-film "made in USA", som vi velsignes med herhjemme, aldrig krydser grænsen til Frankrig.

Mens staten ikke har kunnet spænde effektivt ben for amerikansk films triumftog i Frankrig, så har den franske filmbranche selv været i stand til at levere visse stopklodser, måske ikke i første række i skikkelse af de film, de har kunnet stille op som alternativer til drømmefabrikkens underholdningsprodukter, men mere i kraft af branchens indre struktur.

Selv om det måske kunne se sådan ud, reklamerer Nicole Garcia og Christophe Malavoy ikke her for en ny eksotisk parfume. Billedet er fra Michel Deville-filmen »En farlig forbindelse«, der med sin raffinerede reklameæstetik er et eksempel på, hvordan film i deres iver for at gøre sig bemærkede på det overfyldte franske filmmarked kan ende med at blive én lang reklamefilm for sig selv.

4 elefanter og et mylder af små mus

Fransk film har aldrig været besværet af nogen egentlig antitrust-lovgivning, så branchen præges af en meget høj grad af koncentration i såvel horisontal som vertikal retning. Scenen domineres helt af 4 gigantiske selskaber: Gaumont (verdens ældste filmselskab, som netop har fejret sin 90-års fødselsdag), UGC, Pathé og Parafrance, der sidder tungt og godt på såvel produktionen som distributions- og biografleddene. Biografdriften var disse fires oprindelige hovedgeschäft, og endnu den dag i dag ejer eller kontrollerer de tilsammen 80 procent af alle de parisiske biografsale og omkring 1500 af de bedste sale i provinsen. Ved siden af de 4 store findes der så godt 150 små og enkelte lidt større produktions- og distributionsselskaber. Hvor det er klart, at en film, der er produceret og distribueret af Gaumont, ingen problemer har med at komme op i Gaumont-biografkæden, er det mindst lige så indlysende, at de uafhængige producenter kan have visse vanskeligheder med at få deres film distribueret og vist i biograferne, ligesom den uafhængige biografejer undertiden omvendt har svært ved at skaffe de publikumssucces'er, der skal til for at holde hans forretning i gang. Forholdne er dog i praksis mere komplekse end som så, for de store har i et vist omfang brug for de små, uafhængige selskaber, som i højere grad tager chancer med nye talenter og dermed kommer til at fungere som en slags gratis laboratorier for de store. Debuterende instruktører laver således typisk deres første film hos et lille selskab ved hjælp af "l'avance sur recettes", og bliver den en succes, kan film nr. 2 som regel laves med større budget og stjerneskuespillere hos et af de store selskaber. Det sker da også, at uafhængigt producerede film distribueres af de store selskaber og får premiere i disses biografer, som konstant er sultne efter nye film. Man kan derfor tale om et vist mål af fredelig sameksistens imellem elefanter og mus i fransk film, men elefanterne sidder unægtelig på den lange ende. I 1982 forsøgte daværende kulturminister Jack Lang at mindske de store selskabers magtposition, men det eneste konkrete resultat var, at Gaumont-Pathé, der dengang var ét selskab, deltes i to, og dermed var der bare fire elefanter i stedet for tre. Indgrebet var dog heller ikke særlig helhjertet, eftersom de franske "majors" fungerede som fortræffelige ambassadører for fransk filmkunst i udlandet, og tillige fordi de netop i kraft af deres dominerende position på det franske marked i høj grad medvirkede til at holde den amerikanske filminvasion i ave, for hvor Gaumont og de andre nok kunne se deres fordel i at give *E.T.*, *Rambo* og *Jagten på den forsvundne skat* adgang til deres biografsale, så var de jo ikke ude på at slagte sig selv som producenter ved uhæmmet at importere eller vise amerikansk film i stakkevis.

Sådan var i alt fald filosofien, så længe de fire store havde økonomisk medvind og endnu havde råd til at smykke omdømmet med kunstneriske film. Efter en frenetisk, delvis fejlslagen ekspansionsperiode i slutningen af 70'erne og først i 80'erne er elefanternes helbred imidlertid begyndt at vakle, hvorfor piben nu har fået en noget anden lyd.

Franskmændene var først med ideen om multisalbiografer, så de kunne vise flere film, fylde salene bedre og samtidig drive det hele på mere rationel vis. Samtidig spredte man sine aktiviteter og lagde pladeselskaber, bogforlag og TV/video-produktionsselskaber ind under de bredskyggede hatte, og man gik udenlands og opkøbte biografkæder samt distributions- og produktionsselskaber. Ved indgangen til 80'erne omfattede Gaumont-imperiet således ud over sine betragtelige engagementer i fransk film tillige det klassiske pladeselskab Erato (kendt bl.a. fra Michel Deville-filmen *En farlig forbindelse*, hvor der ustandselig zoomes ind på navnet på pladeetiketter, plasticposer osv. — *En farlig forbindelse* er i øvrigt en Gaumontproduktion!), forlaget Ramsay, en biografkæde og et produktions- og distributionsselskab i Italien, en biografkæde i Brasilien, en halvpart i den franske kabel-TV-kanal Téléfrance i USA mm. Da italiensk film imidlertid i nogle år havde våndet sig på dødslejet efter det fatale møde med landets mylder af private TV-stationer, blev Gaumont-Italie pludselig det største filmselskab i Italien, og da man i Paris ikke kunne se nogen grund til, at Gaumont alene, og med stort underskud, skulle holde liv i italiensk film, solgte man alle sine transalpine aktiviteter (til det amerikanske selskab Cannon!). Også i Brasilien var uheldet ude, for her ville regeringen nationalisere hele filmbranchen, så ligesom i Italien skyndte Gaumont sig at trække følehornene til sig, men igen med tab. Téléfrance/USA havde aldrig været nogen guldfugl, og bedre blev det da ikke, da den franske stat trak sig ud af foretagendet og overlod problembarnet til Gaumont alene. Derpå blev Téléfrance naturligvis hurtigt lukket, men Gaumont nåede også her at sætte betragtelige summer over styr.

Til alle disse dyre udenlandske bekendtskaber føjede sig problemer på hjemmefronten — blandt andet Joseph Loseys *Forellen* og Jean-Jacques Beineix' efterfølger til *Diva*-succes'en, *La lune dans le caniveau*, viste sig at være slemme flops, og selv for et selskab af Gaumonts størrelse skal der kun et par eklatante fiaskoer i rap til, før maskineriet begynder at hoste, så summa summarum udviste Gaumonts regnskaber i 1983 et tab på ikke mindre end 245 millioner francs ud af en omsætning på 1,3 milliard. Den økonomiske krise førte en udrensning i Gaumonts topledelse i sit kølvand — de nøglepersoner, der havde stået bag ekspansionspolitikken og var gået ind for, at Gaumont skulle holde den kulturelle fane højt, blev fyret. Nu skulle der rettes op på økonomien, og det kunne i første omgang ske ved at satse stærkere på det hjemlige biografled og fylde salene ved hjælp af amerikanske succes'er, samtidig med at man skar ned på den mere risikobetonede produktionsvirksomhed og lagde den om til fordel for mere kommercielle film.

"Margueriten" (Gaumonts varemærke og kælenavn) er ikke alene om at have problemer. Parafrance gik forrige år helt ned med flaget og blev solgt til de britiske finansbrødre Michael og Anthony Stevens. Pris: 1 symbolsk franc, men så fulgte der også en gæld på ikke mindre end 268 millioner francs med i købet. Så galt er det endnu ikke gået for Pathé og UGC, men også her mærker man naturligvis krisen, og forsvarsstrategien er den samme som hos Gaumont: man producerer færre og mere kommercielle film og sætter i højere grad amerikanske trækplastre op i biografkæderne, og det kommer de franske "majors" sikkert ikke til at høre et ondt ord for fra hverken Spielberg eller Stallone.

Jean-Jacques Beineix' gennembrudsfilm. »Diva«, havde nær lidt skibbrud i det franske filmcirkulationssystem. Hvis ikke producentveteranen Pierre Braunberger (der har produceret såvel Renoir som den Ny Bølges første værker) havde forelsket sig i filmen og kørt den et helt år i sin biograf i Paris, ville den have lidt en stille kvælningsdød lige som så mange andre nye franske film. Nu fik publikum imidlertid en chance for at høre om den fra venner og bekendte, og »Diva« endte med at blive en af fransk films største succes'er i nyere tid: præmier på filmfestivalerne i Toronto, Chicago og Lissabon, 4 Césars i 1982 (de franske Oscars) for bedste debutfilm, bedste foto, bedste lyd og bedste musik, og indtægterne alene fra forevisningerne i USA beløb sig i 1982 til ikke mindre end 5 millioner dollars.

Penge her og nu eller ud i mørket

For de amerikanske film er det jo naturligvis ikke gjort med at få adgang til de franske lærreder, der skulle også helst trækkes nogle franskmænd ind at se dem, og i den henseende giver det specielle franske filmcirkulationssystem superproduktionerne praktisk talt lutter trumfkort på hånden.

151 nye franske film i 1985 plus alle de udenlandske, det er forfærdelig mange til at konkurrere om biografpublikummets gunst, og faktisk er fransk films største trauma paradoksalt nok, at der er for få franskmænd i forhold til alle de film, der produceres. Det franske biografmarked er simpelthen for lille til at kunne bære så mange franske film, og eksport ligger det relativt tungt med, da USA er så godt som lukket for udenlandske film, og de kriseramte biografer i de andre europæiske lande ikke udgør noget lukrativt afsætningsmarked. Gennemsnitsproduktionsprisen for en fransk film er 11-12 millioner francs, og det er måske nok "peanuts" i forhold til de amerikanske, men hvis en sådan hypotetisk gennemsnitsfilm skal spille sig ind, skal den alligevel ses af mindst en million franskmænd. Det klarer enkelte film naturligvis med glans, men hovedparten af de franske film er næsten naturnødvendigt på forhånd dømt til at give underskud. De store publikumssucces'er finansierer nogle af floppene, men i mange tilfælde dækkes underskuddet på én film ind ved produktionspengene til den næste. Producenterne er således nærmest tvunget til at sætte ny film i gang, så de med disses forskellige støttepenge og nye banklån kan betale lånene på den foregående fiasko tilbage. Der er med andre ord tale om en slags ond cirkel, hvor filmene i værste fald ikke har anden eksistensberettigelse end på kort sigt at afhjælpe producentens værste økonomiske problemer.

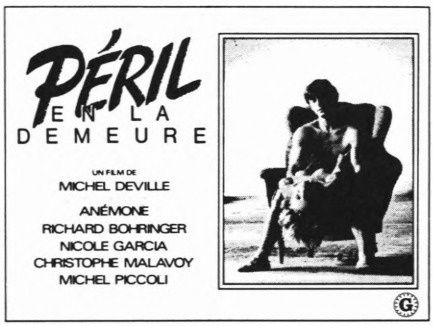
I denne kontekst bliver konkurrencen mellem de mange film på det franske marked naturligvis hård. De nye film står bogstaveligt talt i kø for at komme op i biograferne, og dette i forening med producenternes interesse i at få så mange penge som muligt i kassen så hurtigt som muligt — så renten på de dyre banklån ikke skal tikke for længe — bevirker, at filmene får stadig kortere tid til at spille sig ind i. Derfor slår man på de store reklametrommer for beløb, som tit svarer til over halvdelen af produktionsomkostningerne, og man trækker en masse kopier, så filmene kan få premiere i en lang række biografer på én gang — af en typisk fransk sællert som f.eks. den seneste Belmondo-film kan man trække op til 400 kopier à ca. 10.000 francs. Alt står og falder så med, hvordan filmen klarer sig den første uge efter premieren. Går den godt, er der naturligvis ingen problemer, men kan den kun trække halvtomme huse (hvilket der er store chancer for, når den spredes over så mange sale), skæres antallet af biografer hvor den vises, hurtigt ned til det halve, til en fjerdedel, en tiendedel osv., indtil filmen tages helt af plakaten — måske allerede efter 3 uger — og henvises til at samle støv på udlejerens

overfyldte lagerhylder, til den kan vises på TV eller udsendes på video.

Trods det absurde i dette system indeholder det dog en vis portion økonomisk logik, når det gælder de rent kommercielle film, hvis fornemste mission det er at spille penge ind. Kan de ikke det, kan man kun græde tørre tårer over, at de forsvinder fra biografslærrederne. Anderledes forholder det sig med de mere kunstneriske film, som aldrig var tiltænkt et millionpublikum. Disse film lanceres imidlertid efter ganske samme princip som Belmondo- og Delon-filmene, omend i lidt mindre målestok, naturligvis.

Umiddelbart kan det jo synes vældig flot, at en ny Resnais-, Rivette- eller Rohmer-film sættes op i 10, 15 eller 20 parisiske biografer på én gang, men i det specielle franske knald-eller-fald-system, hvor kasseapparatet skal klinge med det samme, er det faktisk en bagdel for disse film. Resnais' film (for nu at tage ham som eksempel) har aldrig været tænkt som målet for familien Duponts søndagsbiografture med grand-maman, iskager, popcorn og hvad dertil hører, og ejheller som "fast food"-underholdning for burgerkulturens teenagere. Nej, Resnais har sit eget, forholdsvis eksklusive publikum (han anslår det selv til at ligge i størrelsesordenen 100-150.000 mennesker i hele Frankrig), som aldrig vil kunne fylde 15 parisiske biografsale i løbet af den første uge, hans film er på plakaten, og resultatet kan følgelig kun blive halv- til heltomme sale. Det er urentabelt for biografejerne, der derfor skynder sig at pille filmen ned igen, og 5 uger efter premieren (i bedste fald) er Resnais' seneste opus igen forsvundet fra det parisiske biografrepertoire. I tidligere tider, i Ny Bølgeæraen f.eks., kom de lidt vanskeligere nye film op i én, måske to biografer i Latinerkvarteret, hvor de gik så tilpas længe, at hele deres potentielle publikum havde tid til at høre om dem fra venner og bekendte og selv valfarte til biografen. Ved hjælp af "mund til øre"-metoden kunne denne type film dengang spille sig ind, selv om de var længe om det — i vore dage går det hele så hurtigt, at det potentielle publikum simpelthen ikke når at se filmen, før den er væk igen, og konsekvensen er naturligvis underskud, som yderligere forstærkes af, at man har trukket så mange dyre kopier af filmen.

Et sådant system kan jo i virkeligheden hverken instruktører, producenter eller udlejere have nogen interesse i, men tilsyneladende er fransk film kørt fast i en infernalsk spiral, hvor økonomiske lovmæssigheder (hvor paradoksale de end måtte være) vejer tungere end en portion god gammeldags snusfornuft. De eneste, der har fordel af det særprægede franske filmcirkulationssystem, er biografejerne, dvs. først og fremmest de fire store selskaber, der har mulighed for at dække noget af underskuddet på produktionen og distributionen ind via forevisningsleddet — de berømte gynger og karruseller nok en gang.



Mens fransk film således er ved at blive kvalt i sin egen succes — paradoksalt nok skyldes problemerne jo bl.a., at man producerer så mange film — kan de amerikanske superproduktioner boltre sig som fisk i vandet, for i den skarpe kamp om biografpublikummet bliver der ikke så meget tale om en dyst på film som om en konkurrence om de mest slående PR-kampagner. Her er superproduktionerne på hjemmebane, for hvad egner sig vel bedre til at blive kogt ned til smarte reklameslogans og iøjnefaldende plakater end netop superproduktionernes arketypiske og enkle populære temaer, deres internationale stjernebesætning og raffinerede special effects? Over for dette kommer den franske filmtradition uhjælpeligt til kort — de franske films største aktiv bliver simpelthen at være franske.

Hvor fascinerende et emne, de spegede filmøkonomiske sammenhænge end måtte være i sig selv, så er det ikke mindre interessant at se nærmere på, hvad det faktisk er for film, de afføder. For dem, der opfatter fransk film som en endeløs række af lang- og kedsommelige, navlebeskuende psykologiske kammerspil, som livet er for kort til at beskæftige sig med, vil det sandsynligvis komme som lidt af en overraskelse, at godt og vel halvdelen af de film, der produceres i Frankrig, er 100 procent kommercielle underholdningsprodukter — dem kan andre så til gengæld finde, at det ville være tåbeligt at spilde tid på. Resten af det franske filmudbud deles den såkaldte "cinéma moyen" og den navnkundige "cinéma d'auteur" om. "Le cinéma d'auteur", som grundlagdes med Den Ny Bølge i slutningen af 50'erne, er fransk films stolthed og varemærke udadtil. I udlandet er fransk film da også nærmest synonym med "le cinéma d'auteur", men talmæssigt udgør de personlige og kunstneriske auteur-film faktisk kun mellem en fjerde- og en femtedel af den samlede franske produktion, og økonomisk er deres andel endnu mere beskeden — kun ca. en tiendedel af det totale årlige beløb, som man i Frankrig producerer film for. "Le cinéma d'auteur" er altså langt fra at være hele sandheden om fransk film, men på den anden side er der ingen anden filmnation (USA inklusive), der kan prale af at producere 35-40 auteur-film om året. Et sted midt imellem den kommercielle og den ofte noget elitært finkulturelle auteur-film ligger så "le cinéma moyen", der for størstepartens vedkommende udgøres af habile og håndværksmæssigt lydefri kvalitetsfilm, der imidlertid savner det personlige engagement i at kunne kaldes kunst. Kvantitativt tegner de sig for cirka lige så mange film om året som auteur-filmene, men "le cinéma moyen" er en sand pengesluger. Mens gennemsnitsprisen på en auteur-film ligger omkring 5 millioner francs, koster "moyen"-filmen sjældent under 20 millioner.

Le cinéma commercial: lumre fnis og kæmpe guns i højsædet

"Le cinéma commercial" udgøres af de i kunstnerisk henseende mere end tvivlsomme værker, hvis første mission det er at fylde manna i producenternes lommer. Kunst er et eksotisk fremmedord i denne forbindelse, hvor de dominerende overvejelser er af rent marketingstrategisk art: hvilke strenge skal man slå på, hvis gennemsnitsfranskmanden (ikke mindst den yngre udgave af ham) skal lokkes til at betale en biografbillet? At dømme ud fra filmudbuddet synes svaret at være dels tyndbenede komedier af værste skuffe, dels mere eller mindre hårdtslående franske udgaver af de amerikanske politi- og selvtægtsfilm.

I økonomiske krisetider adskiller franskmændene sig ikke fra eksempelvis amerikanere og danskere, når de skal vælge film. Enten vil de klaske sig på lårene af grin, eller også skal nogle af de sammensparede frustrationer og aggressioner leves ud i biografsalens betryggende mørke inden for et overskueligt fiktivt univers. Når krisen kradser, tænker vores gennemsnitsfranskmand sig desuden om to gange, før han spenderer sine surt sammenskrabede spareskillinger på biografbilletter; han vil være sikker på at få valuta for pengene og styrer derfor efter det velkendte, dvs. stjerneskuespillere og let klassificerbare temaer. Disse ønsker honoreres i rigt mål af filmbranchen, der lancerer de kommercielle film med enkle slogans og meget talende plakater, hvor skuespillernes navne og kontrafejer fremhæves i King Size, mens instruktøren i bedste fald nævnes med småt nederst i højre hjørne, lige ved siden af navnet på trykkeriet.

Af gode grunde har vi ikke herhjemme haft lejlighed til at stifte bekendtskab med disse HA-HA film à la française. Vi skal dog næppe græde os i søvn over at være blevet "snydt" for værker som *Elle voit des nains partout* (Hun ser dværge overalt), *Le Père Noël est une ordure* (Julemanden er et skarn), *Les sous-doués* (De underbegavede), som senere også kom på ferie i *Les sous-doués en vacances*, *Les hommes préfèrent les grosses* (Gentlemen foretrækker tyksakker). *Mon curé chez les nudistes* (Sognepræsten i nudistlejren) og mange andre kvikke titler. Plat og vulgær er de adjektiver, der bedst beskriver denne "boulevardteater"-genre — til sammenligning var mandén med det uovertruffent høje blodtryk,

Sophie Marceau er én af de nye stjerner på den franske skuespillerhimmel. Efter sin debut i de tyndbenede pubertetsfilm »La Boum« og »La Boum 2« optræder hun nu i karakterroller, her sammen med superstjernen Gérard Depardieu i Maurice Pialats »Police«.

Louis de Funès, med sin Rabbi Jacob og andre rablende gale figurer kunst i allerhøjeste potens, for slet ikke at tale om Jacques Tati, som det i virkeligheden er en fornærmelse at nævne i denne sammenhæng.

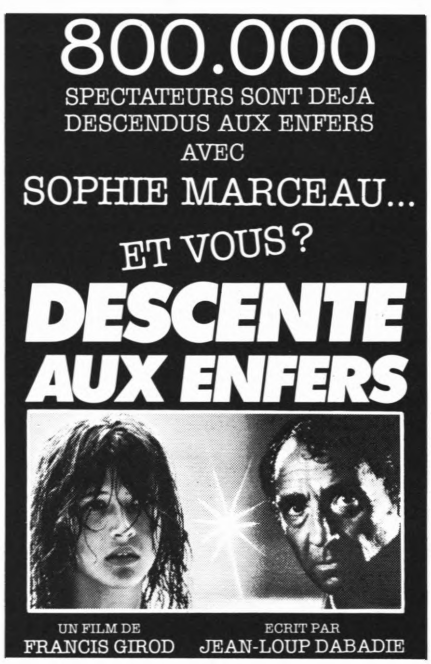
Visse af "gun"-filmene *har* været vist herhjemme, men det bliver de nu ikke lødigere af. Det ved de, der har set Philippe Léotards i forvejen temmelig medtagne fjæs blive smadret til mos i *Politistikkeren* (som ellers påberåber sig at være en forholdsvis seriøs film — så seriøs, at den har været med i en fransk filmuge herhjemme); den rasende Gérard Lanvin, der i *Dødsskuddet* tager loven i egen hånd, efter at hans veninde er blevet myrdet (og dét endda inden han havde haft lejlighed til at tilbringe så meget som en enkelt nat sammen med hende!), eller den endnu mere ulykkesforfulgte Claude Brasseur, som i *Légitime violence* (Legitim vold) (ej vist herhjemme) er så uheldig at få hele sin familie plaffet ned allerede i filmens første scene og derefter i de resterende halvanden time må kæmpe mod såvel gerningsmændene som "dyret" i sig selv ... og man kunne blive ved. Charles Bronson har ikke levet forgæves, det er sikkert og vist. Inden for denne genre synes ethvert manuskript at være velkomment, når blot de essentielle ingredienser er til stede: adskillige liter blod, et stænk selvtægt, 80-90 kg ægte macho-helt med stor gun (jo større jo bedre og jo mere macho), en håndfuld skumle skurke og måske en lille forsvarsløs kvinde i en birolle (mest for krydderiets skyld), tilsat en række lækre opgør efter behag (gerne med pikante detaljer), som strøs med let hånd ud over hele den appetitvækkende cocktail .... så skulle dén være hjemme.

Skal man sige noget positivt om "le cinéma commercial", så må det være, at den har fungeret som en slags laboratorium for udklækning af nye skuespillere. Nu så anerkendte stjerner som Sophie Marceau (*Police*), Michel Blanc (*Tenue de soirée*), Gérard Lanvin (*På firmaets regning*), Bernard Giraudeau (*Passione d'amore*), Sabine Azéma (*En søndag på landet*), Thierry Lhermitte (*Strisser på skråplan*) Anémone (*En farlig forbindelse*), Michel Boujenah (*Tre mand frem for en baby*) m.m.fl. har således indledt deres karriere og er blevet opdaget i film af disse typer, hvorefter de har fået chancen for at prøve kræfter med lødigere manuskripter og instruktører. Retfærdigvis skal det dog siges, at det af og til hænder, at én af disse film går hen og bliver helt god: det bedste eksempel er Claude Zidi's *Strisser på skråplan*, som faktisk er hverken lummer, plat, eller pinlig, men derimod aldeles underholdende.

Le cinéma moyen: "Kvalitetsfilm"-traditionens renæssance.

"Le cinéma moyen" er en lidt nedsættende betegnelse for de mere ambitiøse film inden for det kommercielle systems rammer. De kendetegnes som regel ved at være signeret af anerkendte instruktører, hvis navne pryder plakaterne side om side med skuespillernes, men i modsætning til "auteur"-filmmagerne er "cinéma moyen"-instruktørerne først og fremmest gode håndværkere, der som oftest omsætter andres manuskripter eller romanforlæg i billeder uden at give ret meget andet af sig selv end en god portion solid teknisk professionalisme, hvilket jo da heller ikke er den værste bagage, man kan gå til filmen med. Fra den bedre ende i denne gruppe kan således nævnes instruktører som Claude Miller, Claude Sautet, Bertrand Tavernier, Moshe Mizrahi, Pierre Granier-Deferre, Michel Deville, Francis Girod m.fl. Somme ville måske regne en mand som Tavernier for auteur, specielt efter hans seneste værk, den aldeles betagende jazz-film *Round Midnight*, ligesom nogle omvendt måske ville føje Claude Lelouch og den senere Chabrol til listen over "cinéma moyen"-instruktører. Det er altid svært og ofte urimeligt at klistre etiketter på folk, men af og til kan det være nyttigt alligevel at gøre det for overskuelighedens skyld, selv om man kommer til at hugge en hæl og træde på nogle tæer hist og her.

Hvorom alting er, så er det karakteristiske træk ved "le cinéma moyen" i alt fald, at der hverken er tale om forfærdeligt gode eller forfærdeligt dårlige film, for nu at sige det lidt firkantet. Det skal ikke forstås så negativt, som det måske lyder, for i langt de fleste tilfælde drejer det sig om både gode film og gode instruktører, det er bare ikke fra den kant,



man skal vente en ny *Spillets regler* eller en ny *Tågernes kaj*, for slet ikke at tale om en ny *Ung flugt* eller *Åndeløs*. Hvis vi tager Claude Miller som eksempel, så er det umuligt at sætte én eneste kritisk finger på de rent håndværksmæssige aspekter af film som *Den søde syge*, *Øjet*, *Mistænkt* eller den seneste lille perle, *L'effrontée*, hvor Charlotte Gainsbourg (frugten af "Je t'aime"-parret Jane Birkin og Serge Gainsbourgs æteskabelige samarbejde) personificerer en teenage-pige, der i løbet af en sommerferie konfronteres med seksualitetens, venskabets, familielivets osv. drømme og realiteter. I alle Millers film hænger historierne godt sammen, de fortælles stilsikkert og fængslende, skuespillerne fungerer upåklageligt, man keder sig ikke et sekund og er konstant

Lino Ventura studerer Michel Serraults sagsmappe i Lam Lê's minutiøse storyboard til »Mistænkt« og i Claude Millers færdige film. Et stykke bestillingsarbejde med særdeles snævre rammer for instruktørens personlige engagement, men i førsteklasses håndværksmæssig udførelse.

intelligent underholdt — men grænseoverskridende kunst bliver det aldrig.

Det kan måske have noget at gøre med den måde, hvorpå mange af "le cinéma moyen"-filmene bliver til. Ofte er det sådan, at en producent sidder med et manuskript, som han skal have omsat i levende billeder. Han skraber så skuespillere, scenograf, fotograf osv. sammen plus instruktøren, som undertiden først kommer ind i billedet, når alle ingredienserne faktisk allerede er på plads. Hans opgave bliver så "bare" at røre dem sammen til en indbydende ret. Da Claude Miller lavede *Mistænkt*, havde han således ikke meget at skulle have sagt. På det tidspunkt, hvor han blev koblet på opgaven, forelå allerede en minutiøs storyboard, som han bare havde at følge til punkt og prikke. At *Mistænkt* alligevel endte med at blive en så absolut seværdig film, siger jo så bare så meget desto mere om Millers professionelle håndelag.

Når "cinéma moyen"-instruktørerne er sluppet fra bundne opgaver med held, sker det naturligvis, at de får lov til at få større indflydelse på deres følgende film, men som regel er disse instruktører bare ikke interesserede i at bruge kameraet som et personligt udtrykksmiddel, sådan som de unge nybølge-rebeller prædikede det i 50'erne. I virkeligheden var der ingen, der tvang Claude Miller til at lave *Mistænkt* på de præmisser, men netop de meget stramme tøjler appellerede til ham som en håndværksmæssig udfordring.

På mange måder kan man se "le cinéma moyen" som en videreførelse af 40'ernes og 50'ernes "cinéma de papa" eller "kvalitetsfilm", som Bølgens folk hånligt kaldte dem. "Le cinéma de papa", der tegnedes af instruktører som Jean Delannoy, René Clément og frem for alt Claude Autant-Lara, var heller ikke filmkunst "i første person", men fortrinsvis iscenesættelser af andres manuskripter eller filmatiseringer af store klassiske romanværker — f.eks. Autant-Laras filmversioner af Stendhals *Le rouge et le noir* og Radiguets *Djævlen i kroppen*, Delannoys behandling af såvel Victor Hugo som Jean-Paul Sartre i hhv. *Klokkeren fra Notre Dame* og *Temmingerne er kastet*, samt Cléments filmatiseringer af mindst lige så forskelligartede litterater som Emile Zola og Marguerite Duras i hhv. *Gervaise* og *Den bitre jord*. Den Ny Bølges harmdirrende angreb på "fædrenes" forstokkede filmsprog og hele holdning til filminstruktørjobbet (der for dem var et arbejde næsten ligesom ethvert andet og ikke et beåndet kunstnerkald) var nok på mange måder noget unuancerede, for eksempelvis kan Autant-Laras version af *Djævlen i kroppen* (dén med Gérard Philipe) næppe siges at være en hverken dårlig eller forstokket gammelmandsfilm.

Ligegyldigt om kritikken var berettiget eller ej, så er det dog interessant i dag at konstatere, at historien gentager sig, for ikke nok med at håndværkertraditionen har fået en renæssance, der er også kommet liv i de franske filmstudier igen. Autant-Lara, Delannoy og Clément filmede næsten udelukkende indendøre i studiernes uvirkelige kulisseverden (ligesom i øvrigt så ubestridelige mestre som Marcel Carné og René Clair havde gjort det før dem), men dét kunne Bølgen ikke forlige sig med. Kameraet skulle ud på gader og stræder og i det virkelige livs interiører (hvilket jo naturligvis også gjorde optagelserne en del billigere). I Bølgens kølvand tømtes studiernes ordrebøger — "filmstudie" var i lang tid nærmest et uartigt ord, indtil Truffaut selv brød isen i 1972 med *Den amerikanske nat*, som er optaget helt og aldeles i de gamle Victorine-studier ved Nice (der de seneste år i øvrigt har lagt mure og kulisser til bl.a. Michael Douglas' ædelstensfilm). Langsomt kom der igen liv i Frankrigs 4 store filmstudier — Victorine, samt Epinay-, Boulogne- og Billancourt-studierne i Paris' omegn — og i dag er de praktisk talt alle fire fuldt belagt. Til Bertrand Taverniers kærlighedserklæring til bebop'en, *Round Midnight*, omdannede selveste Carné-Prévert-makkerparrets gamle mesterscenograf, den nu 80-årige Alexandre Trauner, Epinay-studierne til en tro kopi af 50'ernes Saint-Germain-des-Prés, og samme Trauner er mester for opbygningen af den særprægede underjordiske verden i Luc Bessons *Subway*. Studierne er i den grad igen kommet på mode, at en stor del af den franske 1986-filmhøst bærer præg af teaterets lukkede univers: fra Michelle Devilles leg med

Michel Serrault i Edouard Molinaros »Mød min hr. mor«, Gérard Depardieu og Michel Blanc i Bertrand Bliers »Tenue de soirée« samt Vittorio Mezzogiorno og Jean-Hugues Anglade i »Den sårede mand« af Patrice Chéreau. De 3 films tilgange til det fælles tema — kærlighed mellem mænd —illustrerer forskellen mellem le cinéma commercial«'s platte klichéer, »le cinéme moyen«s sobre (omend i dette tilfælde temmelig burleske) fremstilling og den poetiske moderne auteur-film.

den psykologiske thrillergenre i *Le Paltoquet* over Alain Resnais' trekantsmelodrama *Mélo*, til Jacques Doillons dissektion af fader-datter-forholdet i *La puritaine*. Studieoptagelserne er med andre ord ikke kun et "cinéma moyen"-fænomen, men ofte er det sådan, at hvor "auteur"-instruktørerne vælger at filme i studie af kunstneriske årsager, så gør "cinéma moyen"-folkene det i mange tilfælde af produktionstekniske/økonomiske årsager, for nok er studierne dyre, (alene studielejen for *Round Midnight* beløb sig til 3 mill. franc) men de gør samtidig arbejdet mere forudsigeligt i den forstand, at optagelserne ikke pludselig trækker ud på grund af f.eks. regnvejr eller andre klimatiske uberegneligheder.

Efter at Truffaut, Godard, Chabrol og de andre havde indført "auteur"-begrebet i fransk film, var de professionelle manuskriptforfattere i mange år en ugleset race, men også her griber "le cinéma moyen" tilbage til 50'ernes "kvalitetsfilm", for det er nu igen blevet helt acceptabelt, at instruktørerne lader andre skrive manus til deres film. Den Ny Bølge havde naturligvis også sine manuskriptforfattere, men de hidrørte som regel selv fra Bølgens kerne (typeeksemplet er Paul Gégauff, der arbejdede med både Chabrol, Rohmer og Rivette) og var så meget på bølgelængde (undskyld) med instruktørerne og disses kunstneriske ambitioner, at de ikke stillede sig hindrende i vejen for det personlige instruktørudtryk. I vore dage arbejder filminstruktørerne hver for sig; man kender ikke til det kollektive miljø og den konstante udveksling af synspunkter om egne og andres film, som nærede Bølgen og udgjorde en stor del af dens styrke. Når man i dag anvender manuskriptforfattere, bruger man dem som håndværkere, og forudsat at man finder én, der kan sin métier, kan man næsten bruge hvemsomhelst. Men ikke nok med at den moderne "cinéma moyen" har genoptaget manuskriptforfattertraditionen, Bertrand Tavernier har faktisk i *Bourkassa Ourbangui* ligefrem samarbejdet med én af Bølgens yndlingsskydeskiver blandt "le cinéma de papa"s manuskriptforfattere, Jean Aurenche, og samme Taverniers *Søndag på landet* bygger på en roman af den lige så udskældte Pierre Bost. Aurenche og Bost leverede manuskripter til hovedparten af René Cléments, Jean Delannoys og Claude Autant-Laras film fra 40'erne og 50'erne, og med deres som oftest litterære adaptioner var de selve indbegrebet af det, som Truffaut i 1954 fuld af foragt kaldte "en vis tendens i fransk film".

Skønt "le cinéma moyen" ikke ligefrem kan siges at være en direkte konsekvens af de lidt særegne økonomiske lovmæssigheder inden for det franske filmsystem, så passer disse film dog som fod i handske til det. Studieoptagelserne er nok dyre, men de har som nævnt deres fordele, og det samme gælder de stjerneskuespillere, som disse film næsten altid vrimler med. De ofte betragtelige hyrer, der skal punges ud med til en Michel Piccoli, en Catherine Deneuve, en Gérard Depardieu etc., kommer som regel ind igen i kraft af navnenes funktion som trækplastre. Endelig har disse film den for producenten, udlejeren og biografejeren så fundamentale kvalitet, at de aldrig chokerer, hverken på det formelle eller det indholdsmæssige plan. De skræmmer ikke nogen væk — andre end måske lige det forholdsvis begrænsede publikum, som går i biografen netop for at få rusket op i vedtagne dogmer, men det er ikke på denne "åndselite", man baserer en films indtjening.

"Le cinéma moyen" har altså med andre ord tillige det til fælles med 50'ernes "kvalitetsfilm", at der er tale om meget producentvenlige film, hvilket dog ikke automatisk gør dem til dårlige film. Man behøver blot at se film som Claude Millers *L'effrontée* og Bertrand Taverniers *Round Midnight* for at gøre sig klart, at vore dages "cinéma moyen" fostrer aldeles fremragende kvalitetsfilm, uden hverken anførelsestegn eller hånlige undertoner. Trods de talrige lighedspunkter med "le cinéma de papa" kan man godt se på mange af vore dages "cinéma moyen"-værker, at der er skyllet en bølge ind over fransk film siden 50'erne, men det skulle da også være mærkeligt, om "le cinéma moyens"s instruktører var helt upåvirkede af den filmtradition, de så at sige er vokset op sammen med.

Le cinéma d'auteur: en stor pose blandede bolcher

Den Ny Bølges auteur-begreb byggede på ideen om, at kameraet skulle bruges på samme måde som forfatterens pen, dvs. som et instrument til at udtrykke den skabende kunstners (i dette tilfælde instruktørens) visioner af verden. Auteur-filmen skulle være instruktørens personlige og originale værk, som han skulle kunne signere som sit eget. Instruktøren var med andre ord disse films virkelige hovedperson, mens alle andre medvirkende — skuespillere, evt. manuskriptforfattere, teknikere osv. — blot fungerede som redskaber for hovedpersonens skaben.

I vore dage er det blevet vanskeligere at afgrænse, hvad der egentlig er auteurfilm, og hvad der ikke er det. Er Jean-Jacques Beineix f.eks. "auteur", når hans 3 film — *Diva*, *La lune dans le caniveau* og *Betty Blue* — *37,2° om morgenen* — alle bygger på allerede eksisterende romanværker? Blandt "auteur-puritanerne" på filmtidsskriftet "Cahiers du Cinéma" vil man sandsynligvis svare nej (selv om flere af selveste François Truffauts film også byggede på andres romaner), men andre vil kunne indvende, at Beineix's stil er så personlig, at dén alene må kunne berettige ham til auteur-betegnelsen, for han nøjes jo ikke med bare at sætte billeder til andres fantasmer. Og hvad med Claude Berri, der har så udprægede auteurfilm bag sig som *Den gamle mand* og drengen og *Sikken far, sikken søn*, kan han stadigvæk kaldes auteur, når han laver en efter kritikken at dømme ganske traditionel filmatisering af Marcel Pagnols *Jean de Florette* og *Manon des sources*?

Trods auteurbegrebets noget udflydende konturer byder fransk film dog stadigvæk på vaskeægte auteurs i gammeldags forstand. Først og fremmest er der naturligvis nybølgeveteranerne, som hver på sin måde holder traditionen i hævd (på nær måske Chabrol): Eric Rohmer med sine *Komedier og proverber*; Agnès Varda med sin vagabondfilm *Sans toit ni loi*; gemalen Jacques Demy, der senest har begået en moderne version af Orfeus og Eurydike-sagnet i *Parking*; Jacques Rivette, der er i fuld gang med en meget Rivette'sk udgave af Emily Brontë's klassiker »Stormfulde højder«,

Alain Resnais, der med sine to seneste film, *L'amour à mort* og *Mélo* stadigvæk udforsker grænselandet mellem lidenskab og død; og endelig den gamle oprører Godard, der efter at have sat hele den katolske verden på den anden ende med sin let blasfemiske (kan man vist rolig sige) beretning om tankpasseren Joseph og hans veninde Marie, der får et lille barn ved ærkeenglen Gabriels mellemkomst (*Je vous salue Marie*) og bagefter iscenesat 50'ernes franske rock-idol, Johnny Hallyday, i *Détective*, senest har kastet sig ud i en mystik-omgærdet filmatisering af »King Lear« med manuskript af Norman Mailer. Ifølge visse rygter skal samme Mr. Mailer spille hovedrollen med resten af familien Mailer i de øvrige roller, mens andre rygter vil vide, at det er ex-Police-sangeren Sting, der skal optræde som den Shakespeare'ske, Godard'ske og Mailer'ske konge. En overgang talte man endog om så forskelligartede personligheder som Marlon Brando, Woody Allen og Richard Nixon (!) i rollen, men disse forlydender skulle være manet definitivt i jorden. Under alle omstændigheder ser det stærkt ud til, at »onkel Jean« strikes again.

I Den Ny Bølges kølvand dukkede mindst lige så uomtvistelige auteurs som Marguerite Duras, Maurice Pialat og Jacques Doillon frem til overfladen, og også de er stadigvæk med til at præge den franske filmscene: Marguerite Duras berettede sidste år den forunderlige historie om det 40-årige barn Ernesto i *Les enfants*; at de psykologiske dybdeportrætters mester, Maurice Pialat, også er "still goilng strong", har vi kunnet forvisse os om med *Police*, — i øjeblikket filmatiserer han et værk af Georges Berainos, Sous le soleil de Satan endnu engang med Depardieu i hovedrollen — og "Jacques Doillon fortsætter i *La tentation d'Isabelle* og *La puritaine* sine hudflettende skildringer af moderne mennesker i personlige krisesituationer.

Såvel de oprindelige nybølge-instruktører som deres umiddelbare efterkommere er imidlertid ved at nå til skelsår og alder, og trods deres kunstneriske kvaliteter går flere af dem fint i spænd med det etablerede, kommercielle filmsystem. Ligesom "cinéma moyen"-instruktørerne bruger også f.eks. Maurice Pialat stjerneskuespillere, og *Police* blev lanceret ved hjælp af en kæmpemæssig reklamekampagne, der bl.a. omfattede adskillige falske salatfade og kæmpemæssige bus-streamers med det ene ord *Police*, som fik de undrende parisere til at spørge sig selv og hinanden , om der var tale om en gigantisk charmeoffensiv fra politiledelsens side, eller om man mon skulle have indledt den helt store antiterrormobilisering. Skønt Marguerite Duras, Agnès Varda og Jacques Rivette f.eks. langt fra gøres til genstand for slige PR-fremstød, så er det dog en kendsgerning, at disse sande auteurs er ved at blive de nye "gamle" i fransk film, og blikket vender sig derfor naturligt mod den yngre generation, som — hvis det er sandt, at historien skrider fremad i cykliske forløb — på et tidspunkt skulle stå frem og gøre oprør mod nutidens fædre og mødre. Det ligger det imidlertid noget tungt med i øjeblikket. Ikke fordi der ikke er unge talenter, og heller ikke fordi disse har problemer med at komme til at lave film — det giver støtteordningerne dem mulighed for — men først og fremmest fordi der er tale om en slags spredt fægtning, som vanskeligt kan komme til at gøre det ud for en bevægelse, endsige en strømning, så selv om der er visse krusninger, kommer fransk film næppe til at opleve en Ny Bølge nr. 2 inden for de nærmeste år.

De mest iøjnefaldende instruktører af den ny generation er nok Jean-Jacques Beineix og den cirka 10 år yngre Luc Besson. Bessons to film — den umælende science fiction-vision *Den sidste kamp* og metro-dramaet *Subway* er baseret på originalmanuskripter, som Besson selv har været med til at udarbejde. Det skulle jo i princippet gøre ham til mere auteur end Beineix, men der er nu ikke så meget mere indhold i *Subway*, end der er i *Diva* f.eks. Såvel Beineix' som Bessons styrke ligger i det rent visuelle, og her er ikke mindst Beineix' opus nr. 3, *Betty Blue* 37,2° ομ μοργενεν, en sand tour de force. Lyseblå og lyserøde pastelfarver udgør den baggrund, hvorpå det kromgule og blodrøde drama udspiller sig. Lækkert er det, som en 2 timer lang reklamefilm i King Size. Er det et badested, den vil sælge, er det maling, rødvin, Mercedes'er, skrivemaskiner, flygler eller Guld-Tuborg (ja, for Predictor-tests eller Strombolipizza'er er det næppe) ... Ligemeget, man er parat til at købe hvadsomhelst denne film måtte prøve at sælge — lige med undtagelse af den tragiske historie uheldigvis, for i al sin sofistikerede visuelle æstetik forbliver filmen underligt udvendig og sjælløs. Sensuel, erotisk og humoristisk er *Betty Blue*, men den er først og fremmest "spektakulær", som naboen siger, da den kompromisløse Betty's vanvid kulminerer, og hun flår et øje ud. Det er svært rigtigt at engagere sig i historien og endnu sværere at identificere sig med heltindens desperate handling til slut: synet er absolut det sidste, man vil give afkald på i et univers, hvor selv en prosaisk blå plastic-skraldepose forlenes med en egen lysende skønhed.

Såvel Beineix som Besson er med deres reklame- og videoclip-inspirerede film sande visuelle ekvilibrister, og på den led betegner de nok et skred i forhold til den ældre auteurgeneration — det er bare lidt lidt at bygge en hel ny filmretning på. Men hvem ved, måske de en dag viser sig at have format til også at hælde noget indhold på de fikse nye flasker.

Langt interessantere er den kun 26-årige Léos Carax, der i 1984 (dvs. da han var 24) debuterede med filmen *Boy Meets Girl*. De sort/ hvide på én gang stilrene og underligt amatøragtige billeder og filmens tilsyneladende skødesløse og underspillede karakter leder tanken hen på Jim Jarmusch' *Stranger than Paradise*, og ligesom Jarmusch beretter Carax om rodløshed, om kærlighed og om fatale misforståelser. Den sparsomme dialog er nærmest litterær, men *Boy Meets Girl* er langt fra at være højtidelig — i filmens galleri af besynderlige "misfit"-eksistenser optræder således bl.a. en tidligere astronaut, der kigger længselsfuldt "hjem" til månen; en døvstum filmtekniker, der via tolk beklager sig over, at nutidens ungdom ikke siger noget; en amerikansk kvinde, som i enrum forlyster sig med at se makabre video-optagelser af sin afdøde bror etc. I dette univers er ungdommen de eneste virkelig levende mennesker, lige til de måske/ måske ikke også kommer til at slå hinanden ihjel. Carax har lavet to slutninger på sin film, som enten begge kan være gyldige, eller som tilskueren kan vælge imellem efter behag. I slutningen af november havde Carax' anden film, *Mauvais sang*, premiere i Paris. Filmen, hvis rolleliste omfatter

bl.a. veteranerne Michel Piccoli og Serge Reggiani samt den unge Juliette Binoche, beretter i sin ydre ramme om en ung mand, der i arv fra sin netop afdøde far har fået et fantastisk talent for at åbne pengeskabe. Denne særlige begavelse har faderens gamle forbryder-kumpaner brug for til et særpræget kup, hvor byttet ikke er penge, men derimod den nyligt opdagede S.T.B.O.-virus (de fire bogstaver kan erstattes af fire andre efter behag), der i nogen tid har spredt en dødbringende sygdom blandt alle dem, som elsker *med* hinanden uden at elske hinanden. En stor kemisk koncern har haft held til at isolere denne virus og håber nu at spinde penge på en mirakel-vaccine, hvorfor virus'en bevogtes som guldet i Fort Knox. Et sådant summarisk oprids af handlingsskelettet kan naturligvis ikke yde filmen retfærdighed. *Mauvais sang* skal ses, i alt fald at dømme efter de franske anmeldere, der ikke har tøvet med at sammenligne Carax med såvel Howard Hawks som Godard. Det kan godt være, at Carax i sin film beretter om dårligt blod, men det blod han selv tilfører fransk film, synes både nyt og sundt — højest kan det være angrebet af den sjældne, men næppe dødbringende virus, der hedder *cinéma*..

Ellers byder de unge franske instruktører om ikke på filmisk nytænkning, så på nye emner, bl.a. andengenerations-indvandrerne, de såkaldte "beurs". Den algierske tidligere fabriksarbejder Mehdi Charef debuterede således i 1985 med filmen med den uoversættelige titel *Le thé au harem d'Archimède* (den "analfabetiske" version af "le théorème d'Archimède, dvs. Arkimedes' lov), der på dansk er blevet til *Og hva så?* Filmen udspiller sig blandt unge arbejdsløse franskmænd og indvandrere i en af Paris' trøstesløse betonforstæder, hvor det ny franske proletariat har til huse. Uden løftede pegefingre eller fodformede politiske slogans beretter Mehdi Charef varmt om venskabet mellem den franske Pat og den algierske Madjid, der nok er marginale i forhold til det omgivende samfunds normer, men som deler skæbne med masser af andre unge fra "den glemte generation".

80'ernes auteur-film omfatter tillige en lille klike af avantgardeprægede instruktører såsom Juliet Berto (herhjemme bedst kendt som skuespiller), Philippe Garrel, Chantal Akerman m.fl., som for hovedpartens vedkommende bærer tydeligt præg af at have gjort 68-oprøret med. De laver nok spændende film — specielt Philippe Garrel, der søger tilbage til filmens rødder ved ofte at bruge gammeldags håndsvingskameraer i sine mestendels stumme film, og som i øvrigt står for en slags filmisk pendant til Antonin Artauds "grusomhedsteater" — men de forbliver en intellektuel cineastisk undergrundsavantgarde for det indviede publikum, hvorfor en evt. ny bølge sandsynligvis heller ikke vil komme til at udgå herfra.

Coline Serreaus »magiske« baby omgivet af sine tre mandlige mødre (Roland Giraud, Michel Boujenah og André Dussollier) i filmen »Tre mand frem for en baby«.

I den anden ende af auteur-skalaen finder man folk som Coline Serreau og Diane Kurys, der laver små, personlige, men forholdsvis traditionelle film, som regel med stor publikumssucces. Kurys' *Lena og Madeleine* og Serreaus *Tre mand frem for en baby* har spillet sig ind mere end 10 gange. Den magiske baby kostede således 8 millioner francs at lave, og den har til dato spillet knap 100 millioner ind. I 1985 var den nr. 3 på listen over de mest sete film i Frankrig — *Rambo* toppede med knap 5,5 millioner solgte billetter, men "babyen" trak ikke færre end 4,5 millioner franskmænd i biografen, og filmen er stadigvæk på plakaten. Det er vist dét, man kalder en ægte succes, og nu kommer "mirakelbarnet" om føje tid også i en amerikansk remake-version instrueret af Coline Serreau selv.

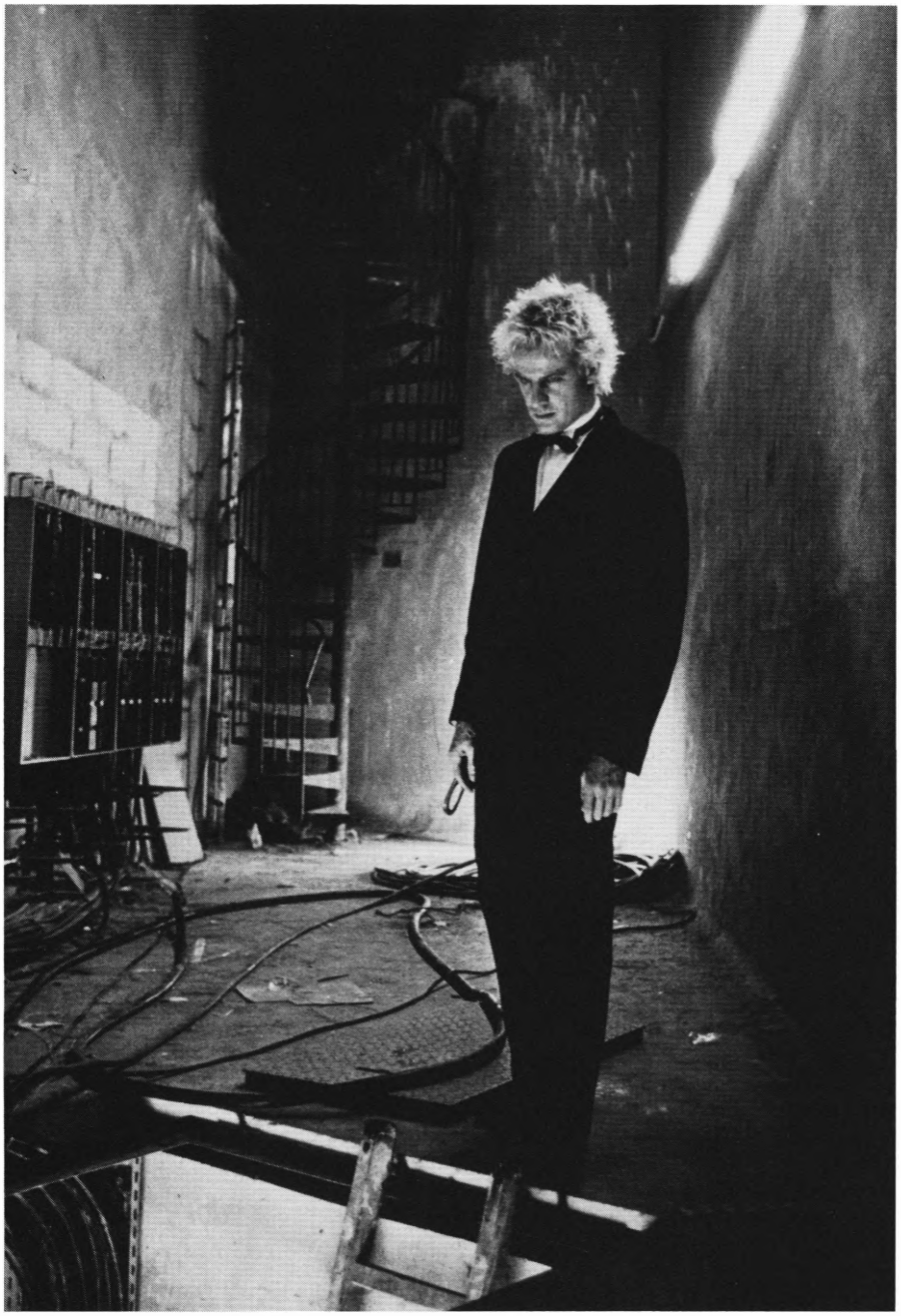
Jo, den franske auteur-film spænder vidt — fra indadvendte marginalproduktioner for et lille eksklusivt publikum bestående af den hårde cinefile kerne til forgyldte babyer, der optræder som granvoksne sværvægtere på box office-hitlisterne. Auteurbegrebet er lige så bredt favnende, hvad angår instruktørernes håndværksmæssige professionalisme og filmenes kunstneriske værdier, så man må gøre sig klart, at etiketten "cinéma d'auteur" først og fremmest er en varebetegnelse, som fortæller noget om, i hvor høj grad filmene er instruktørernes værk, men intet om deres eventuelle kunstneriske lødighed eller mangel på samme. Marguerite Duras, Jean-Paul Sartre, Françoise Sagan og "Den blå cykel"s ophavskvinde, Régine Desforges, er på ganske samme måde alle "auteurs" inden for litteraturens verden, men ingen vil vist bestride, at det kunstneriske niveau er forskelligt, for nu at sige det pænt.

Imidlertid er det franske filmsystem det eneste i verden, der giver instruktørerne så relativt frie hænder, og ikke mindst af dén årsag har Frankrig kunnet tiltrække store udenlandske instruktører som Orson Welles, Roman Polanski, Andrzej Wajda, Ettore Scola, Nagisa Oshima, Joseph Losey og Robert Altman, der netop har slået sig ned i Paris, for, som han siger: "Jeg elsker arbejdsetikken i Europa, den måde man opfatter kunstnerne på. Og Paris er den bedste by at leve i, dvs. at lave film i. Folk her er meget mere konstruktive og åbne end i Hollywood, hvor kun box office-resultaterne tæller."

Strømpile — succes uden paradokser?

Sammenfatningsvis kan man koge den såkaldte krise i fransk film ned til tre forhold: den manglende Nye Bølge II, de mange films skarpe kamp om biografpublikummets gunst og endelig Rockys/Rambos triumftog.

Det noget tøvende generationsskifte er nok fransk films største problem, selv om det i betragtning af de mange gode film, der hvert år produceres, måske kan synes det mindste, men i modsætning til de andre forhold er der ikke rigtigt noget at gøre ved det — genier har det nu en gang med ikke at lade sig fremtrylle på kommando. Det man *kan* gøre er at skabe et så frugtbart filmklima som muligt for på alle måder at hjælpe genier i knop til at bryde ud i fuldt flor. Et sådant skridt *har* man allerede taget med oprettelsen af en ny filmskole, der skal erstatte den tidligere så hæderkronede, men i de senere år noget hensygnende IDHEC. Den ny uddannelse, som er 3-årig, sigter



Christopher Lambert i Luc Bessons »Subway« — den moderne reklameæstetik-inspirerede auteurfilm.

ikke kun mod filmmediet, men har også en del video på programmet, og så kan man ud over IDHEC's traditionelle 3 linjer — instruktør, fotograf og klipper — tillige studere lydteknik, manusskrivning, scenografi og produktion. Bestyrelsesformand for den ny filmskole, FEMI (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image), er ingen ringere end Bunuel-manuskriptforfatteren Jean-Claude Carrière (der også har samarbejdet med bl.a. Andrej Wajda, Nagisa Oshima, Marco Ferreri, Louis Malle, Jean-Luc Godard, Volker Schelöndorff m.fl.), og skolens faste lærere, der alle er professionelle filmfolk, afløses af og til af internationale gæsteforlæsere — foreløbig står Wajda og Milos Forman på programmet — og så kommer de ny filmelever i øvrigt en dag til at dele tag med det navnkundige franske Cinémathèque. Alle sejl er med andre ord sat til for at give de unge talenter såvel en bred filmkulturel baggrund som de nødvendige håndværksmæssige færdigheder, så selv om man ikke kan studere til geni, så kan man dog blive hjulpet et stykke på vej.

Fransk films andet problem, at standse filmcirkulationssystemets dødsspiral, og give de mindre film en chance for at finde deres publikum, vil sandsynligvis med tiden finde sin løsning. Nok producerer Frankrig i øjeblikket for mange film til det franske biografmarked alene, men efterhånden som landet får flere og flere TV-kanaler, vil filmbranchen få et nyt afsætningsmarked og filmene nye chancer såvel for at blive set som for at spille sig ind. Naturligvis må man stadigvæk forsøge at beskytte biograferne, men det forekommer lidt absurd, at f.eks. en Jacques Doillon-film efter én måneds biograf-karriere skal ligge død hen på nogle støvede lagerhylder i 11 måneder, indtil der må laves videokopier af den, eller den kan vises på Canal Plus. Det må være muligt for film og TV at finde en for begge parter mere hensigtsmæssig samlivsform. Faktisk har det ved flere lejligheder vist sig, at dét at en film bliver kørt på betalings-TV-kanalen Canal Plus, kan skabe så meget fornyet opmærksomhed om den, at der bliver basis for en repremiere i biograferne. Og Eric Rohmer har med sin seneste film bevist, at man godt ligefrem (og endda med udbytte) kan give en film premiere i TV og først bagefter sætte den op i biografsalene (se specialomtale). Naturligvis kan de Rohmer'ske erfaringer ikke uden videre overføres til alle andre film og alle andre ikke-abonnements-TV-kanaler, men alligevel åbner eksperimentet visse perspektiver for fransk films muligheder for i fremtiden at anbringe sine produkter på flere forskellige medier og undgå "trafikpropper" i biografleddet. I cinefilernes Mekka, Paris, skal biograferne nok stadigvæk bestå — de overlevede jo i USA, som i TV-mæssig udvikling ligger mindst 10 år foran Frankrig. Den amerikanske succes-opskrift gik først og fremmest ud på at lave superproduktioner, som ikke gør sig på en 20-26 tommers elektronisk TV-skærm, de selvsamme kolossalbudgetfilm, som nu går deres sejrsgang også i de franske biografer.

Frankrig har ikke rigtigt nogen alternativer til de hollywoodske superfilm at byde deres eget biografpublikum på. Ud fra en økonomisk synsvinkel er det nok et problem, men kunstnerisk set er der knappest nogen grund til at fortvivle over det. Rohmer og Duras får næppe færre tilskuere, fordi Rambo huserer i nabobiografen. Rocky, Rambo, Indiana Jones og de andre appellerer fortrinsvis til det publikum, som måske ellers ville have følt sig tiltrukket af de lumre franske fnis og store franske guns, og skulle der ske et fald i produktionen af disse film, bliver filmhistorien ikke præcis fattigere af den grund. I virkeligheden kan Rambo måske flytte nogle af de franske produktionspenge fra de rent kommercielle film over til "le cinéma moyen". Det synes i alt fald at være dét, der er ved at ske i øjeblikket, hvor de små spekulationsfilm har vanskeligt ved at gøre sig, mens Jean-Jacques Annaud filmatiserer Umberto Ecos middelalderroman "I rosens navn" for 150 millioner francs, og Claude Berri omsætter Pagnol til levende billeder formedelst 110 millioner francs. De få franske "superproduktioner" har ikke meget til fælles med de amerikanske og vil sandsynligvis aldrig kunne slå hverken *Rambo* eller Spielberg af pinden på det internationale marked, men det ville næppe heller være ønskværdigt for fransk film, om

man samlede alle kræfterne om få, men gigantiske "film-spectacles", for hvad ville der så blive af det forgyldte varemærke, den hæderkronede auteur-tradition? Trods de eklatante super-succes'er har man også i USA fundet ud af, at det er for risikabelt at investere alle kræfter og midler i gigantiske superfilm, og tendensen går derfor i retning af at producere flere, men billigere film. Hvis Frankrig for fremtiden skal dyste ikke mod sværvægtere som Rambo og Rocky, men mod mellemvægts-amerikanere i kampen om det franske biografmarked, så kan oddsene i returkampen mellem Rockys og Belmondos arvtagere meget vel gå hen og blive til fordel for manden i trikolore-shortsene.

BLÅHÆTTE, ULVEN OG DEN GRØNNE STRÅLE

»Den lille blåhætte« lyder titlen på en kort tegnefilm, som den franske filmbranche med jævne mellemrum diverterer sit biografpublikum med. I den satiriske tegner Sinés streg er Blåhætte filmbranchen selv, mens ulven er det store stygge TV, som i historiens tragiske slutning æder stakkels lille Blåhætte. Blåhætte kunne naturligvis godt have tænkt sig, at en og anden ville slå tænderne ud på ulven eller spærre den inde i et solidt bur, for små Blåhætter og store ulve er nu engang ikke skabt til at leve sammen i fred og fordragelighed. Dvs. det troede man da, lige til den grønne stråle pludselig vendte op og ned på alting.

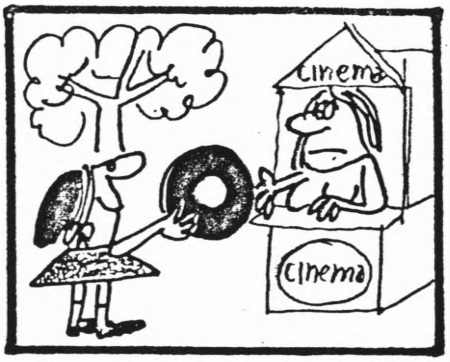
Den grønne stråle er ikke en hilsen fra det ydre rum, men derimod titlen på Eric Rohmers seneste film i serien *Komedier og proverber*, *Le rayon vert*, og det, der gør den så speciel, er ikke bare, at den som en 16 mm produktion til omkring 4 millioner francs gik hen og vandt Guldløven i Venedig, men først og fremmest at den har fungeret som et måske banebrydende eksperiment i de ofte anstrengte relationer mellem film og TV i Frankrig. *Le rayon vert* havde nemlig Frankrigspremiere på betalings-TV-kanalen Canal Plus 3 dage før biografpremieren, og stik imod alle traditionelle forestillinger om, at en film er død i biografmæssig sammenhæng, når den har været vist i TV, bevirkede eksperimentet, at *Le rayon vert* fik flere biografbesøgere, end den sansynligvis ellers ville have fået, når man tager i betragtning, hvordan Rohmers øvrige film er blevet modtaget (og Guldløven kom først bagefter). På sin første dag i de parisiske biografer trak filmen gennemsnitlig 514 tilskuere til hver af de fem sale, hvor den blev vist, og dermed overgik *Le rayon vert* langt Claude Berris ny storfilm *Jean de Florette* (285 solgte billetter pr. sal), Alain Resnais' *Mélo* (245) og Charles Bronson i *Act of vengeance* (120).

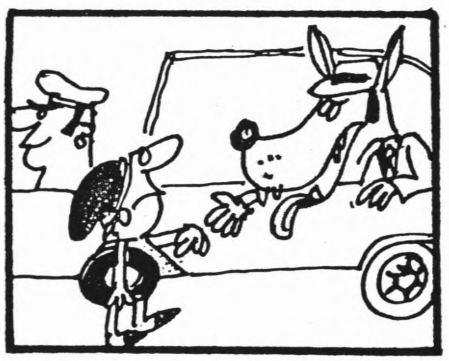
Det lyder jo som et eventyr, men man må ikke glemme, at »Strålen« blev vist på en betalings-TV-kanal med »kun« 1,2 million abonnenter. Hvor mange af dem, der rent faktisk så filmen, vides ikke, men Rohmer kom i alt fald pludselig ud til et meget større publikum end sædvanligt, og — nok så væsentligt — samtidig et eksklusivt publikum, som kunne fungere som gratis reklame for filmens biografvisninger.

Hvis man undrer sig over, hvordan det overhovedet kunne gå til, at Canal Plus kunne

vise filmen før biograferne, er svaret kvindelist! Produktionslederen på Les Films du Losange (Rohmers produktionsselskab), Margaret Menegoz, benyttede sig nemlig uden blusel af et nyoprettet støttesystem for *TV-programmer*, som skal hjælpe de ny TV-kanaler i Frankrig til at vise andet end billige og udtjente amerikanske serier. Hvis en fransk TV-kanal køber udsendelsesrettighederne til en fransk *TV-film*, allerede før den er lavet — dvs. at kanalen reelt skyder penge i produktionen — må den naturligvis også vise programmet, når det er færdigt. Men hvad vigtigere er, en statslig fond udbetaler automatisk til produktionen et beløb, som svarer til det dobbelte af TV-kanalens investering. Aha, sagde Margaret Menegoz, hvem kan vel se på en film som *Le rayon vert* om den er en biograffilm eller en TV-film? Og så solgte hun premiererettighederne til Canal Plus for 850.000 francs, hvilket udløste til 1,7 million fra staten — tilsammen to tredjedele af produktionsprisen — samtidig med at filmen fik masser af gratis omtale, så ikke-Canal Plus-abonnenter styrtede i biografen for at se den. Voilà!

Se, dét var en rigtig solstrålehistorie — hvis det da ikke var fordi den elektroniske ulv »åd« selve den naturligvis ikke helt uvæsentlige grønne stråle i filmen. Til gengæld undslap Blåhætte ulvens faretruende tænder, og så kunne hun ovenikøbet tilbyde *med* stråle i sine biografer.





Space invaders i den europæiske TV-industri

Europæisk satellit-tv er en realitet — og den største af de mange nye kanaler er Sky Channel. Et publikum på mere end 7 millioner husstande i 16 lande kan se de 18 timers familieunderholdning Sky byder på hver dag. Men selvom Sky som den ældste og mest velkonsoliderede station fører an i kapløbet er der mange andre om budet, og stjernekrigen er ikke afgjort endnu.

Den danske debat har på det seneste koncentreret sig om nedtagningen og distributionen af satellit-TV; i særdeleshed om det skal ske via hybridnettet eller ved hjælp af private parabolantenner. Denne artikel tager udgangspunkt i en anden ende: Den beskriver programleverandørerne og det europæiske marked for satellit-TV som de kæmper om.

I løbet af de kommende år vil flere og flere danskere komme til at stifte bekendtskab med satellit-TV ved selvsyn hjemme foran skærmen. Programmerne kommer ind i stuen enten gennem hybridnettet eller ved at antenneforeninger — med eller uden dispensation — tager satellitkanalerne ned og fordeler dem lokalt.

Indtil videre er det dog et fåtal, der kan se himmelkanalerne. Hybridnettet har trods den megen omtale blot 60.000 tilslutninger, d.v.s. ikke mere end et par procent af husstandene. Særlig langsomt går det i KTAS-området, hvor den store befolkningstæthed i og omkring København ellers skulle fremme den hurtige udbredelse af projektet. KTAS selv satsede på 16.000 tilslutninger pr. 1.1.87, men det er tvivlsomt om det tal er nået. For at rette op på det pauvre resultat har selskabet kørt en storstilet kulørt reklamekampagne og prøvet sig med betragtelige rabatter på tilslutningen — tilsyneladende uden den store succes.

Slagnummeret i den pakke af satellit-TV, der udbydes fx. af KTAS i hybridnettet, er tydeligt nok Sky Channel, mens Music Box's non-stop rockvideoer og det franske TV-5, med en mere seriøs programflade, appellerer til langt smallere målgrupper.

Sky Channel fører satellit-feltet an med over 7 millioner tilsluttede husstande i Europa. Til sammenligning nåede Music Box, der med hensyn til udbredelse har været Sky's nærmeste konkurrent, ca. 5 millioner hjem inden sammenslutningen med Superchannel.

Denne førerposition på markedet har Sky i høj grad tilkæmpet sig ved at være hurtigere ude end konkurrenterne. Allerede fra april

SKY CHANNEL

af Poul Funder Larsen

1982 sendte Sky (der på det tidspunkt hed Satellite Television) fjernsyn via det europæiske rumsamarbejde ESAs forsøgssatellit OTS-2 — og fra januar 1984 istedet på den permanente kommunikationssatellit ECS-1. Den tidlige start gav Sky Channel et forspring i form af erfaringer med pan-europæisk udsendelsesvirksomhed og adgang til en række vigtige markeder inden disse er blevet mættet af mange satellit-kanaler.

Etableringsperioden har imidlertid også været en bekostelig affære; så bekostelig, at de oprindelige ejere i august 1983 måtte sælge aktiemajoriteten til den multinationale mediemagnat Rupert Murdoch, der kunne tilføre Sky den fornødne kapital. Kanalen har i hele sin levetid kørt med konstant underskud, og Sky's strategi er tydeligvis lagt an på at erobre en dominerende position på markedet nu, uanset prisen, for siden at kunne vende tabene til gevinst, når antallet af modtagere er mangedoblet. Spørgsmålet er så om udviklingen på satellit-TV-området vil flaske sig som Sky Channel ønsker det.

Satellitter over USA

Der er af gode grunde ingen tidligere europæiske erfaringer med satellit-TV-stationer, som sender på tværs af landegrænserne: men et fingerpeg om, hvad der vil ske, kan man få ved at se på udviklingen i USA. Her har satellit-TV nemlig været en realitet fra midten af 70'erne.

Idag er der mere end 90 forskellige satellitstationer, hvoraf en del dog kun sender regionalt. Dette kolossale udbud af kanaler har været en dynamo for udvidelsen af de kabel-TV-net, som fordeler programmerne: inden udgangen af 1987 forventes det, at 50% af de amerikanske hjem er tilsluttet kabel-net. Så sent som 1980 var kun godt 20% tilsluttet.

Fremkomsten af de mange satellit-kanaler har udfordret de 3 store network's dominans indenfor amerikansk fjernsyn. Selv om networkene har forsøgt sig med forskellige modtræk (bl.a. at oprette egne satellit-programmer) er deres quasimonopol på kommercielt TV blevet brudt af de nye stationer. Det store antal kanaler har dog ikke medført en radikal ændring af programudbuddet. Det er stadig broadcasting's prøvede schlagere — film, shows, musik, sport og nyheder —, som udfylder hovedparten af sendetiden.

I modsætning til networkenes blandede bolcher har en række af satellit-stationerne specialiseret sig på én programtype og sender fx. 24-timers nyheder, 24-timers musik el. lign., mens andre orienterer sig mod særlige målgrupper (Black Entertainment Television, Financial News Network etc.). De høje omkostninger ved driften af en satellit-TV-kanal hindrer, at alternative stationer kan være med på vognen (hvis man ser bort fra forskellige kirkesamfunds missionsprogrammer).

De nationale barrierer

Satellit-TV-kanalerne i Europa står dog overfor en række problemer i form af sproglige og nationale barrierer, som betyder, at udbredelsen vil foregå væsentligt langsommere end i USA.

En alvorlig hindring for satellit-TVs udbredelse og økonomiske givtighed er de restriktioner, der ligger på modtagelsen af signaler fra kommunikationssatellitter. Det er generelt kun de statslige telemyndigheder (i Danmark P&T), som må nedtage TV fra disse satellitter — det er altså teleadministrationerne, der bestemmer farten ved at fordele signalerne, give andre lov til det eller lade være.

Satellit-programmernes muligheder for succes varierer betydeligt fra land til land i Europa. I fx. Storbritanien, hvor der allerede er 4 etablerede, nationale kanaler, hvor omkring 50% af husholdningerne har video og hvor kabel-TVs udbredelse stadig er af ganske beskedne dimensioner (med færre end 150.000 abonnenter), vil satellit-TV få svært ved at bide sig fast.

På kort sigt er Danmark et langt mere attraktivt marked. De danske seere har kun adgang til en national station, udbredelsen af video er i international målestok ringe (godt 25% af de hjem, der har TV) og sprogbarrieren er mindre udtalt end de fleste andre steder.

Gevinster og tab

Det europæiske marked for satellit-TV er stadig i sin vorden: Sky Channel når — som nævnt —ud til godt 7 millioner hjem, men

der er omkring 120 millioner vesteuropæiske hjem med fjernsyn. Det er dog usandsynligt, at alle disse husholdninger (eller bare halvdelen af dem) vil bide på krogen i en overskuelig fremtid.

Det engelske analyseinstitut CIT-research vurderer. bl.a. på baggrund af erfaringerne fra USA, at omkring 1/3 af de vesteuropæiske TV-husholdninger vil betale for de nye satellitkanaler. Dette publikumspotentiale vil ifølge CIT medføre, at op mod 40 konkurrerende satellit-programmer vil prøve lykken inden 1995. Og der er overskud at hente for de stærkeste selskaber: CIT mener indtægterne i branchen frem til 1995 runder 1,5 milliarder dollars, heraf vil næsten 2/3 dog komme ind på erhvervslivets brug af satellitterne (fx. til datatransmission). Uomtvisteligt er det ihvertfald, at de kommende år vil forøge antallet af transpondere (d.v.s. modtage-/sendeanlæg placeret på en satellit) p.g.a. en række nyopsendelser af kommunikationssatellitter. Dermed åbnes mulighed for mange flere kanaler.

Idag sendes omkring 20 satellit-programmer, men kun få af disse satser på hele Europa. Sky Channel er den eneste brede underholdningskanal, som har etableret brohoveder over det meste af Europa. De fleste andre satellit-stationer har specialiseret sig, fx. i musik (tysk -og hidtil også engelsk- Music Box), sport (Screen Sports), film (Premiere) eller sender kun til enkelte lande. Der er næppe nogen europæisk satellit-tjeneste, der er profitabel eller bliver det på kort sigt — eksempelvis tabte Music Box i regnskabsåret 85/86 ialt 6 millioner Pund (!), hvilket formentlig har øget samarbejdsvilligheden overfor Superchannel.

Højt at flyve ....

Lanceringen af en satellit-kanal kræver altså først og fremmest store summer af risikovillig kapital, og på den baggrund er det ikke overraskende, at en række nye projekter, som vil udfordre Sky's dominans, financieres af etablerede, nationale TV-institutioner.

Offentlige fjersynsstationer i Vesttyskland, Eire, ltalien, Holland og Portugal stod bag den pan-europæiske kanal Europa. Kanalen begyndte at sende i oktober 1985 og nåede i løbet af et år en seerskare på godt 4 millioner (særligt i Holland, Portugal og Schweiz). Europa skulle formentlig senere have skiftet fra ECS-l til en såkaldt DBS-satellit (Direct Broadcasting Satellite), når disse blev en realitet. Så langt nåede det imidlertid ikke: i november 1986 gik kanalen nedenom og hjem efter en financiel krise og på trods af udsigten til en hurtig forøgelse af seertallet. Et hændelsesforløb, som understreger hvilke kolossale ressourcer en satellit-station, der satser på hele Europa, må mobilisere.

Det italienske fjernsyn RAI planlægger et satellit-program, som skal sendes fra den nye ECS-3 kommunikationssatellit. Dette projekt menes også at være en forløber for en satellitstation, der sender på en DBS (italiensk). Det varmeste bud på en virkelig konkurrent til Sky er dog den britiske Superchannel, der starter sin udsendelsesvirksomhed i disse måneder. Superchannel bakkes op af de kommercielle engelske TV-stationer (ITV-stationer) samt af underholdningsselskabet Virgin, og fusionerede i sommeren 1986 med Music Box. Dermed fik kanalen adgang til Music Box's transponder på ECS-l og til dette satellit-programs milliontallige publikum.

Med disse kapitalstærke selskaber og et uudtømmeligt reservoir af TV-udsendelser (fra BBC og TTV) i ryggen står Superchannel i en god udgangsposition til at tage kampen op mod Sky. Sky har nemlig mere end svært ved at købe europæiske TV-programmer, dels p.g.a. problemer med ophavsret, dels fordi TV-selskaberne ikke godvilligt vil hjælpe Sky Channel frem. Det er sandsynligt, at Superchannel når (hvis) det engelske DBS-projekt kommer på vingerne (næppe før 1990) vil satse på spredning via dette.

Endnu er det et ubesvaret spørgsmål i hvilket omfang amerikanske TV-selskaber vil prøve at få fodfæste på det europæiske marked. Broadcast-giganten NBC annoncerede således i efteråret et fremstød for at transmittere TV pr. satellit til kabelnet og hoteller på denne side af Atlanten: men foreløbig uden nævneværdig effekt.

Også den amerikanske satellit-musikkanal MTV (med op mod 30 millioner tilslutninger i USA !) vil prøve lykken i Europa. Den planlægger at gå i luften allerede fra starten af dette år for at placere sig i de hul, der antageligvis er opstået på markedet efter at Music Box har opgivet at sende udelukkende som musikprogram.

Meget tyder på at jokeren i spillet om satellit-TV i Europa er DBSerne. Mens kommunikationssatellitterne, hvis signaler i princippet kun må nedtages af telemyndighederne, sender med så svag en styrke, at det kræver en meget stor parabolantenne at modtage dem, så er DBSernes signaler tilgængelige for alle og kan nedtages af små private parabolantenner.

DBSerne kan altså nå ud til de meget store dele af Europa, hvor der endnu ikke er kabelnet (eller kun helt forældede kabelnet). Problemet er, at selvom disse nye satellitter har et stort publikumspotentiale, så er det svært at få projekterne til at hænge sammen økonomisk p.g.a. udgifterne ved konstruktion og drift af denne slags satellitter. Der er tale om udgifter i milliard-størrelsen, fx. menes omkostningerne i forbindelse med etableringen af den franske DBS, TDF-1, at være ca. 3,5 milliarder Francs. Samtidig savner man grundlag for at vurdere hvor mange husstande, der er villige til at anskaffe sig parabolantenner. I USA har mere end 1,5 millioner hjem egen parabolantenne, og analyseinstituttet CIT anslår, at et tilsvarende antal europæiske familier vil have det i 1995, men det er stadig alt for få til, at de ambitiøse DBS-kanaler kan vinde en tilstrækkelig markedsandel.

Endnu er DBSerne ikke klar til at sende, men kampen om financiering af projekterne og kontrol over kanalerne har stået på længe. Særlig TDF-1, som gang på gang er blevet forsinket i opsendelsen, har været ombejlet. Flere europæiske mediemagnater (den italienske TV-konge Berlusconi og ejeren af den engelske Mirror-gruppe, Robert Maxwell) har kæmpet med næb og kløer for at komme med på vognen. Adskillige lande (Vesttyskland, Luxembourg og England) planlægger DBSere til opsendelse de kommende år, og det vil skærpe satellit-konkurrencen betragteligt. Selv med en eksplosiv udvikling i antallet af paraboler og kabelanlæg vil mange af satellitkanalerne gå nedenom og hjem.

Det er endnu et på mange måder uafklaret spørgsmål hvad denne mangfoldighed af nye satellit-TV-tilbud gemmer rent indholdsmæssigt; og hvilke programmer der vil overleve i konkurrencen.

Hvad er der på programmet?

Ved et hurtigt blik på programfladerne hos de satellitstationer, der rent faktisk sender, kan det være svært at se de generelle træk. Der er fx. Sky's ophobning af serier og familieunderholdning, der er det luxembourgske RTL-plus med film og udsendelser af mere 'ungdommeligt' tilsnit, der er TV-5's finkulturelle sendeflade og der er Screen Sports dækning af alle tænkelige idrætsbegivenheder.

Der hersker dog næppe tvivl om, at det i høj grad bliver kanalerne med en bredere, underholdende programprofil, som vinder seernes gunst. Det viser erfaringerne fra de steder i Europa satellit-kanalerne har sendt en periode (fx. Holland og Sverige). Disse kanaler, og i særdeleshed Sky, præsenterer en fiktions- og underholdningsdomineret sendeflade. Sky Channel er den mest standardi-

TROLDKARLEN KOGLE - Af Parker og Hart

serede (med samme opbygning af programmet og vægtning af elementerne uge ud og uge ind) og også den som er mest orienteret mod amerikanske TV-normer. Man præsenterer fx. hyppigt 5 serier (sitcoms og drama) i rap i tidsrummet mellem 18 og 22.

Det er sandsynligt, at Superchannel med sin adgang til store mængder gedigen britisk TV-underholdning og satsning på også at bringe nyheder vil uddistancere Sky i kvalitet med flere hestehoveder.

Samtidig vil den nye kanal satse hårdt på at trække det yngre publikum til sig ved at bringe op til 10 timers pop-musik om dagen.

Ved siden af disse pan-europæiske kanaler vil der være plads til de mere specialiserede supplements-stationer (Screen Sports, Arts Channel, TV-5, Childrens Channel) og til satellit-programmer, der har en bredere programflade, men kun satser på at sende til dele af Europa (som hidtil fx. de tyskprogede 3-sat og Sat-eins).

Et andet aspekt, der må med i en diskussion af programudbuddets sammensætning, er, at samlebegrebet 'satellit-TV' ikke blot dækker over de nye tilsynekomster på TV-himlen som bl.a. Sky; men også over gammelkendte TV-fænomener, der nu transmitteres med den nye teknologi. Det gælder eksempelvis BBC-1 (med en lang tradition for kvalitetsfjernsyn), som idag transmiteres til Holland via satellit — og som KTAS forhandler med, med henblik på hybridnettet.

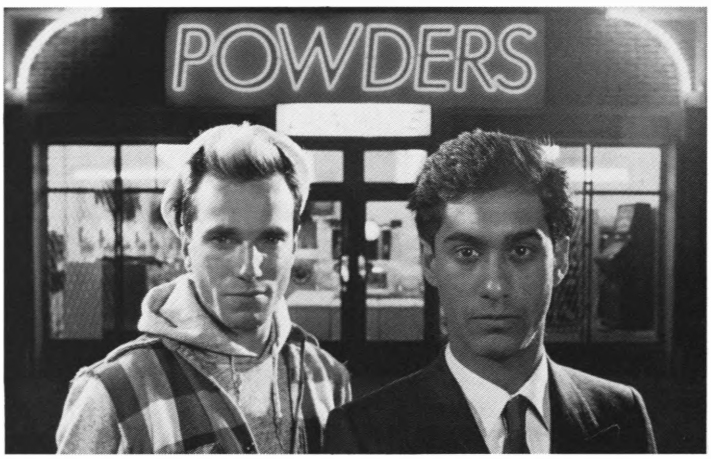
Det vil således være forkert at hævde satellit-TV pr. definition resulterer i en ensretning af udbuddet. Alligevel er der ingen tvivl om, at det bliver det etablerede TV (både offentligt og kommercielt) vi får at se — når vi altså en gang ad åre får det ind i stuen.

Satellit-TV-løbet er langtfra kørt endnu. I de kommende år vil den skærpede konkurrence ikke bare vende op og ned på styrkeforholdene indenfor satellit-TV, men sætte sig dybe spor i hele den europæiske TV-struktur. Den sidste transponder har ikke talt.

Det unge TV-selskab Channel 4, der er forbillede for det danske TV2, har været en tiltrængt saltvandsindsprøjtning for engelsk film

TV støtter film

af Rie Honoré



Mit smukke vaskeri (My Beautiful Laundrette) er et ofte fremhævet eksempel på Channel 4's lowbudget hybridfilm. Instruktøren Stephen Frears lavede den første film for Film on Four, Walter (og fortsættelsen Walter and June), og kendes også for Gumshoe og The Hit.

Efter mange års mistrøstig hensygnen er den britiske filmindustri midt i 80'erne begyndt at røre på sig, og endda røre så meget på sig at der snakkes om en britisk filmrenæssance.

Filmbranchen

Det har ellers set slemt ud i de sidste mange år. Som i de fleste europæiske lande faldt biografernes omsætning og antal støt og stabilt siden fjernsynet blev en fast del af inventaret i de små hjem. Briterne er blandt de europæere der bruger mest tid foran kassen, hvilket ikke er blevet mindre udtalt siden video-boom'et. Markedet er domineret af udenlandske (amerikanske) film og der var i mange år få engelske premierer. Filmproduktionen har i ualmindelige tider været en dårlig forretning, forbeholdt en håndfuld store selskaber, der med multinational kapital og ditto distributionsmuligheder i ryggen var de eneste der kunne få det til at løbe rundt. Uafhængige filmfolk har haft store problemer med at skaffe den fornødne kapital til at realisere deres ideer, og alligevel er utallige projekter endt i skrivebordsskuffen. Der er fatal mangel på folk med solid erfaring, især indenfor økonomi og management — i 70'erne og begyndelsen af 80' erne blev der ikke produceret film nok til at holde på de gamle rotter indenfor branchen, eller til at oplære en nyt stab. Til gengæld er der nu vokset en flok af yngre folk frem, der har trådt deres filmiske barnesko blandt popvideoer, reklamefilm og TV-produktion, men selv om der er masser af kreativt potentiale dér, har de store selskaber tøvet med at slippe dem løs på større produktioner.

I 1984 annullerede Thatcher-regeringen en række ekstraordinære skattelettelser, der i en årrække havde begunstiget filmproduktion, og i 1985 røg den branchestøtte, der var blevet finansieret af en afgift på biografbilletterne. Den offentlige støtte blev yderligere reduceret, da det statslige National Film Financing Corporation (NFFC) blev nedlagt i maj 85 og erstattet af British Screen Financing Corporation (BSFC). BSFC skal administrere en blanding af offentlige og private midler til billige og mellemdyre film. Selv om BSFC har lidt flere penge til rådighed end forgængeren NFFC er dets virke beskedent — i 1986 har det kun været med i produktionen af 7 film. Det er ikke noget forum for økonomisk usikre eksperimenter; selv om de med deres (beskedne) statstilskud har en smule større margin end branchen i øvrigt. Så er de stort set underlagt samme rentabilitetskrav.

1984 var et så elendigt år for branchen, at den besluttede at noget måtte gøres, og 1985/ 86 blev erklæret for British Film Year. Målet var at få briterne til at gå mere i biografen, helst for at se britiske film, og skulle det også lykkedes at øge eksporten, så var det ikke af vejen. Reklamemaskinen gik i gang med PR-fremstød på mange niveauer, fra frimærkeserier med filmstjerner fra de go'e gamle dage, til roadshows i provinsen og britiske filmuger i udlandet. En hel del biografer fik nye lærreder, lydanlæg og sæder, der i magelighed kunne hamle op med sofa'erne derhjemme. Det kommercielle fremstød virkede, der blev faktisk solgt ikke mindre end 17 millioner flere biografbilletter det år (fra 53 til 71 mill.).

Eksporten var allerede stigende. I 84 var man nået op på £ 125 mill. i forhold til £ 41 mill. i 1981, og denne tendens er fortsat i 85 og 86. Selvfølgelig henter de store film fra de store selskaber en hel del af disse penge hjem, men alle er enige om at dynamikken i denne udvikling primært skyldes at der bliver produceret flere film i billig- og mellemprisklassen. Ironisk nok er det et TV-selskab, Channel 4, der i høj grad har været med til at vende billedet.

Channel 4 rykker frem

Channel 4 er noget af det mest positive i lang tid for de uafhængige producenter i Storbritanien. Indtil 1981/82 havde de kun få muligheder for at få finansieret og distribueret deres film — stort set kun det før omtalte NFFC eller British Film Institute (BFI). For begge gjaldt det, at pengekassen var meget lille og at de kun havde begrænsede distributionsmuligheder. Det var bl.a. også på baggrund af flittigt lobbyarbejde fra de uafhængige producenters sammenslutninger, at Channel 4 blev pålagt at gå ind i filmproduktionen.

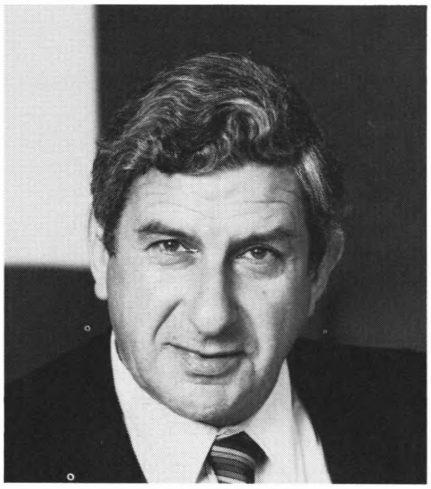
Channnel 4 er en kommerciel entreprisekanal, "lillesøster" til ITVselskaberne, men underlagt en række klausuler og retningslinjer m.h.t. form og indhold. I tråd med retningslinierne for Channel 4's TVproduktion skulle filmproduktionen først og fremmest være aktuel og vedkommende i forhold til britisk nutid, men også være åben for de regionale og etniske minoriteter og for alt "anderledes" og eksperimenterende.

På trods af at Channel 4 primært er en TV-kanal er det i løbet af sin ca. 5-årige levetid blevet involveret i næsten alle aspekter af uafhængig, engelsk filmindustri. Det leverer knap halvdelen af BFI's rådighedsbeløb, er en af de fire faste bidragydere til BSFC, yder støtte til video — og filmworkshops og manuskriptarbejde, skyder penge i film af så godt som alle typer, og er gennem eksportfilialen Film Four International blevet mellemmand mellem de mindre selskaber og udenlandske TV-kanaler og distributionsselskaber. Channel 4 er blevet en af de vigtigste muligheder for de mindre producenter for at føre deres ideer ud i livet, og — ikke mindre vigtigt — ud til et større publikum.

Det gik lidt trægt med filmproduktionen i starten, bl.a. fordi selskabet i første omgang var mest koncentreret om at udfylde sin egen sendetid, men i 1984 kom den første rimelige biografsucces, *Wetherby*. I 85 havde man stor succes med *Brevet til Brezhnew*, *My Beautiful Laundrette* (der snart kommer op herhjemme) og *Supergrass*. Disse succes'er viser at Channel 4 har prioriteret biograffilmene højere end det oprindeligt var tanken. Herom siger chefen for Channel 4, Jeremy Isaacs: "Da vi startede, havde vi en meget enkel idé om at lave 20 film årligt til £ 300.000 hver. Nu bruger vi langt mere end disse £ 6 mill. Vore samlede udgifter til filmproduktionen er i størrelsesorden £ 10-12 mill. årligt (i 85 £ 12,5 mill., red.). De bruges på forskellig måde, dels i form af mindre tilskud, £ 100-200.000, til film, der behøver lidt hjælp fra os, og dels tilskud i størrelsesorden £ 750.000-800.000 til film, vi virkelig er opsat på at lave."

Entreprise

Det har aldrig været tanken at Channel 4 selv skulle producere. Fremgangsmåden er normalt, at det indgår som producent i større eller mindre målestok. Enkelte film, f.eks. *My Beautiful Laundrette*, har været fuldfinansieret af Channel 4. Ellers kan det komme ind i billedet med en del af beløbet fra starten, som f.eks. på *Wetherby* hvor det var co-producent med Zenith; i post-produktionen, når de oprindelige producenter er løbet tør for penge, som det var tilfældet med *Tegnerens kontrakt*, *Dø min elskede* og *Brevet til Bezhnew*, eller det kan købe filmen på forhånd, som med Roegs *Insignificance* (med den dårlige danske titel *Pigen og professoren*). Fordelene ved co-produktionerne er åbenbare — pengene rækker til flere film, tabsrisikoen er fordelt på flere pengekasser, støtten sikrer ofte TV-rettighederne til det færdige produkt, og Channel 4 slipper for de store overheadomkostninger, der er forbundet med den egentlige produktion.



Chefen for Channel 4, Jeremy Isaacs, er tidligere TV-producer, bl.a. En verden i krig.

Der er dog også problemer forbundet med denne produktionsform, fortrinsvis omkring ophavs- og distributionsrettigheder. Channel 4 har oftest ophavsretten til de film, hvor det er den største investor, hvorved de små selskaber kan komme i klemme. De har kun få andre steder at gå hen og må derfor gå ind på Channel 4's præmisser. Selv om det er et rimeligt idealistisk foretagende, der godt vil støtte de uafhængige, så er det selvsagt også business. Direkte adspurgt om hvad de uafhængige får ud af samarbejdet svarede Jeremy Isaacs: "Hvis der var en blomstrende filmindustri, hvor folk stod i kø for at bruge deres penge på film, så kunne de sige at vi skulle skrubbe af, de ville ikke behøve os. Men uden TV ville der blive finansieret meget, meget få film."

Hvad distributionen angår har det fra starten været Channel 4 der var klemt af de store selskaber. I flere tilfælde havde det ikke distributionsrettighederne til de produkter, det havde været med til at producere, men måtte købe sig til dem. Siden er det blevet mere "streetwise", men nu er problemet at distributionsselskaberne og biografejerne er meget lidt tilbøjelige til at acceptere at filmene vises på TV indenfor de første tre år. Hertil var Isaacs' kommentar: "Vi støtter biograferne i den forstand at vi lægger penge i film, som vi specielt stiller til rådighed for dem. Men vi er ikke indstillet på at blive ved med at gøre det på deres præmisser. De prøver at overbevise os om, at filmene først må vises på TV efter tre år. Det er nonsens, vi har ikke råd til at acceptere denne procedure. Denne praksis må brydes, og vi må blot insistere på, at når vi har finansieret en film, der ellers ikke ville være blevet lavet og derfor overhovedet ikke ville være til biografernes rådighed, så vil vi have lov til at vise den på TV efter ét år eller 18 måneder. Tre år er alt for lang tid, vi har ikke råd til at lægge så store pengesummer til side i så lang tid."

Disse holdningsforskelle har i løbet af 86 udmøntet sig i ophedede diskussioner mellem parterne. Uanset hvad udfaldet bliver, er det nye toner i forhold til de tider hvor filmselskaberne alene havde grebet om distributionen, og TV-stationerne måtte tigge om lov til at vise spillefilm. Det afspejler ændrede magtforhold, hvor TV nu er det stærkeste medium, og hvor det samtidig er nødvendigt at være fleksibel og kunne spille på flere strenge for at overleve.

Også i internationale sammenhænge har Channel 4 gjort sig bemærket. Det havde f.eks. penge i Wender's *Paris, Texas* og *Tingenes tilstand*, i Tarkovskijs *Ofret* og i Gregory Navas El Norte. Ved Venedig-festivalen i 86 var det med bag Agnes Vardas vinderfilm *Vagabond*, og i øvrigt også involveret i 15 af de andre præsenterede værker.

At Channel 4 er gået ind i filmproduktion er på europæisk plan ikke enestående. Det tyske ZDF og det franske Antenne 2 har været med i flere år, og the grand old company, BBC, har netop annonceret at det også vil gå til filmen. Det gør det jo nok næppe af filantropiske hensyn til filmkunsten, men hvis det har en positiv effekt for filmfolket, de ydende såvel som de nydende, så er det vel ikke værst.

Det er vist de færreste der vil påstå at dansk film blomstrer og har det godt, så måske vil det ikke være så tosset at skele til erfaringerne fra den modsatte side af Nordsøen, når TV2 for alvor skal på benene. Channel 4 har allerede været "set på" et par gange i det ærinde, men vi mangler stadig at diskutere ordentligt, hvad vi egentlig skal bruge det til.

Channel 4 er ikke kun et ideelt forbillede, og modellen kan selvfølgelig ikke blot kalkeres over til danske forhold. Men Channel 4 ser ud til at være en levedygtig størrelse, der har kunnet give en hensygnende filmindustri et tiltrængt pift — og det kunne nok være tiltrængt herhjemme.

Kilder bl.a.: Sight & Sound, Winter 84/85, Winter 85/86 og Autum 86. Broadcast, September 84 og March 86. American Film, July/August 86. TV World, September 85. Jeremy Isaacs-citaterne stammer fra interview, oktober 85. Yderligere oplysninger er indhentet fra BFI's Information Service, fra Channel 4 og fra BSFC, januar 1987.

EN GENISTREG

Tid til at dø
Tiempo de Morir. Columbia — Cuba 1985. Instr.: Jorge Ali Triana. Manus: Gabriel García Márquez. Foto: Mario García Joya. Musik: Leo Brower/Nafer Duran. Medv.: Gustavio Angarita, Sebastián Ospina, Jorge Emilio Salazar, Eugenia Davila, Lina Botero.

Den columbianske forfatter Gabriel García Márquez er en af latinamerikas mest gudbenådede fortællere.

Den forhenværende cinema novo-instruktør Ruy Guerra forsøgte for nylig at visualisere de magiske momenter i Márquez-novellen "Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og hendes ryggesløse bedstemor" (*Erendira*, 1982).

I Márquez' første manuskript direkte for film *Tid til at dø* (1985) forholder han sig helt nøgternt til filmens muligheder med en god og enkel fortælling med rungende sangbund. Den forløses næsten perfekt i Jorge Ali Trianas instruktion, der kun kan dadles for lidt urealisabel teknisk ekvillibrisme hist og her (mens han naturligvis ikke skal bebrejdes filmlaboratoriets helt åbenlyse mangler). Er teknikken momentvis lidt påfaldende, skal man lede længe efter en så fantastisk godt koncipereret filmfortælling. Den knytter ubesværet an til arketyper i ekstreme kulturer fra Hollywood (westernmyte) til indiansk kultur. Det er således ikke for ingenting, at filmens unge par — og dermed den futuriske hævner — er i biografen og se Emilio Fernandez' (el indios) gamle mexicanske film *Maria Candelaria*. Den var netop det første gennembrud for latinamerikansk film på Vestens lærreder i efterkrigstiden: En film der lidt Hollywood-halvhjertet fremholdt Maria som et socialt offer for indiskutable overleverede stammenormer. Filmen står netop for samtidens par som et spøgelse fra fortiden. Det giver *Maria Candelaria* symbolsk rang. Men der er også græsk tragedie og shakespearsk drama i historien om Juan (Gustavo Angarita) der vender tilbage til sin familjes hus med vilje til at leve i fred, efter at have siddet fængslet i 18 år for at have dræbt en mand i duel i samme landsby. Kæresten eksisterer stadigvæk, hun har barn med en nu afdød mand, men hun er ham stadig hengiven. Den dræbtes (udfordrede/udfordrende) ene søn er macho, som manisk udæsker Juan til fortsat slægtsfejde, mens den anden søn viser forståelse for modparten. Han bekræftes ligeledes af sin tilkommendes og Juans gamle kærestes fælles erfaringer — "Hellere en kujon i huset end en fængslet eller død helt". Men i og med man benytter sig af vendinger som "helt" og "kujon" hersker fundamentet til netop den etik, der ved få transformationer skaber tragedier. Ja, alt viser sig forgæves. Machoen får udæsket helten i en arena og dræbes. Broderen hævner impulsivt familjens vanære med et dræbende skud bagfra. Finder man, at dette er fejt, kan intet standse denne menneskelige voldens inerti. Alt synes grumt, forgæves. For knap er Juan segnet, før den mytologiske overlevering har skabt balladen om hævndramaet og helten der døde i baghold.

Sociale og realistiske holdninger glider sammen med skæbnedramaet. Det er sjældent det bare tilnærmelsesvis lykkes på film. Det gør det her. *Carl Nørrested*

BANALITETEN SOM EVENTYR

True Stories. USA 1986. I: David Byrne. M: David Byrne, Stephen Tolowsky, Beth Hensley. F: Ed Lachman. Medv: John Goodman, Annie McEnroe, Swoosie Kurtz, Spalding Gray, Pops Staples, Tito Larriva, David Byrne.

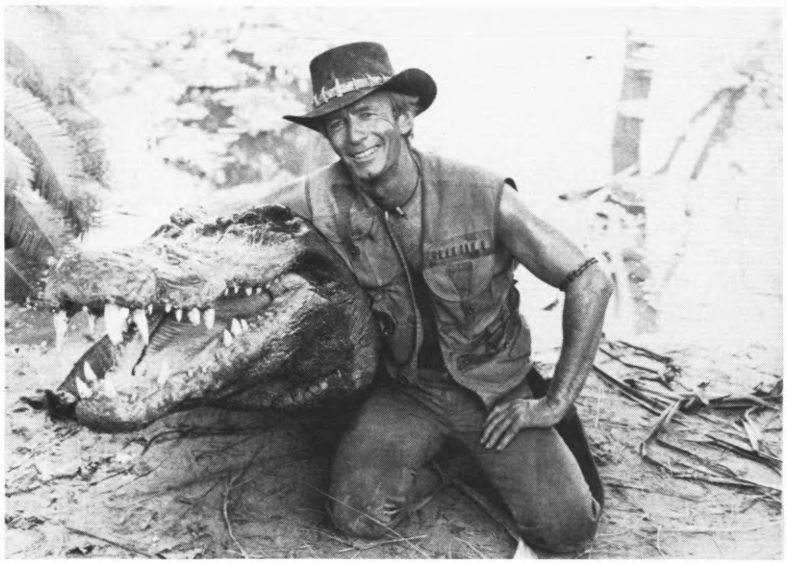
For sangeren, guitaristen, komponisten og tekstforfatteren David Byrne, der udgør en af de kreative drivkræfter i den intellektuelt funderede og æstetisk bevidste rockgruppe Talking Heads, er springet til instruktørstolen ikke så stort som man umiddelbart skulle tro. Han har en anseelig produktion af videokunst bag sig, — bl.a. den eminent flotte video til Talking Heads-nummeret Burning Down the House — og han har haft mere end en finger med i tilblivelsen af koncertfilmen *Stop Making Sense*, hvilket mærkes på hans selvsikre og vellykkede debutfilm, *True Stories*.

På baggrund af avisudklip har Byrne opdigtet en lilleby ved navn Vergil, hvis personer og miljø man med Byrne selv som filmens fortæller henholdsvis introduceres for og føres rundt i. Det er ideer og indfald og ikke handling, der holder filmen sammen. Vi præsenteres for bizarre personer og optrin, kulminerende med en afsluttende koncert, der afholdes i anledning af Texas-statens 150-års jubilæum. *True Stories* er virkeligheden anskuet gennem det post-modernes optik. Filmen ligner en blanding af Robert Altmans *Nashville* og Fellinis *Roma* og *Amacord* tilsat videoæstetik og en pseudo-reportageform. Det er en studie i kitsch, banalitet og kedsomhed, som visuelt flot er transformeret til et eventyrligt blændværk, hvormed Byrne på en fabulerende måde prøver at genfortælle virkeligheden.

Instruktøren Jonathan Demme, der samarbejdede med Byrne på Talking Heads-koncertfilmen *Stop Making Sense*, skal have karakteriseret *True Stories* som "en milepæl i filmhistorien", hvilket nok er noget af en overdrivelse. Men på den anden side bærer Byrnes film vidnesbyrd om, at en anderledes og original billedbevidsthed er på vej i filmmediet, hvor der trækkes på velkendte elementer, men i indbyrdes relationer, der får de gængse skel mellem fantasi og virkelig og fiktion til at konvergere. Resultatet er i hvert fald bemærkelsesværdigt. *Steen Salomonsen*

EVENTYR PÅ SLAP LINE

Chok i Shanghai (Shanghai Surprise) England 1986. I: Jim Goddard. M: John Kohn, Robert Bentley. F: Ernest Vincze. Kl: Ralph Sheldon. Mu: George Harrison. Medv: Sean Penn, Madonna, Poul Freeman Richard Griffiths, Philip Sayer.
Crocodile Dundee (Crocodile Dundee) Australien 1986. I: Peter Faiman. M: Paul Hogan, Ken Shadie, John Cornell. F: Russell Boyd. Kl: David Stiven. Mu: Peter Best. Medv: Paul Hogan, Linda Kozlowski, John Meillon.



Komedien er tilbage som det store trækplaster her i 80erne efter actionfilmens dominans blandt populærfilm i 70erne — verden kræver mindre handling og mere grin i tider, hvor politisk-sociale konflikter synes opløst i bureaukratisk plidderpladder i TV-nyhederne. "Halve timer løser ikke hele problemer", argumenterer et dansk fagforbund. Men hele timer gør? Nej, sejl mig ud dér øst for Suez, hvor sidste mand er først, hvor de ti bud ikke gælder, og hvor folk kan føle tørst. Og hvor film er film: en subgenre i tidens komedier er 30-40er adventure-filmen i pardodi, eksotiske heman-eventyr solidt plantet i en bananskræl.

Chock i Changhai har duften fra Østen, men Sean Penn som falleret lykkeridder og Madonna som misionærpige, der kan mere end sit fadervor, ser slet ikke ud til at have fået færten. Romanforlægget af Tony Kenrick, "Faraday's Flowers", er i den go'e gamle stil, som filmen vist nok prøver at drive over i komedien/parodien. Det er Indiana Jones' Shanghai 1937, og der er nok af intriger i historien om en forsvunden ladning opium, som et behørigt flosset persongalleri jagter midt i den kinesisk-japanske krig. Men tempoet er sløvt omend hyggeligt, og vitserne begrænser sig til Penns irriterende bemærkning til irriterende Madonna: Nu ved jeg hvorfor kannibaler elsker at stege missionærer. Paul Freeman (Indys arkæolog-konkurrent i *Jagten på den forsvundne skat* og Richard Griffiths (fra TV-serien *Rovfuglen*) er opmuntrende skurke, og instruktøren Jim Goddard (bl.a. den vellykkede TV-serie *Reilly*) skaber god periodeatmosfære omkring de vel tamme løjer.

Så er der anderledes fut i kæmpesuccesen om *Crocodile Dundee*, en australsk slagsbror og krokodillejæger, der kan drikke en øltønde under bordet og kikke vilde dyr i øjnene til de smelter som et pigehjerte i parringssæsonen under den australske vildmarks ubønhørlige sol. Første halvleg foregår på Dundees hjemmebane, hvor en amerikansk journalistpige, iført den mest absurde badedragt siden Sodoma & Gomorra, bogstaveligt talt er på herrens mark. De indfødte larmer uheldsvangert i baggrunden, når de går vild i skoven og buser ind i et fejlparkeret træ, kænguruer skyder krybskytter, sådan da, og kæmpekrokodiller prøver optimistisk at sætte tænderne i den labre steg, mens Dundee renser negle med sin sabel af en lommekniv. Anden halvleg vender 180 grader, da pigen inviterer vildmanden hjem i *sin* jungle, New York i myldretiden, hvor han møder den urbane omgangstone med en frontal tallerken suppe og andre dårlige vaner fra det friske landliv. Her er lidt længere mellem snapsene, men det går endda.

Handling i traditionel forstand er der ikke meget af, det er en rodebunke af numre, nogle originale, andre hugget uden rødmen fra forbilledet *Nu går den vilde skattejagt* — f.eks. en kæmpeslange, som helten dovent hiver væk fra den intetanende piges skulder, selve modstillingen tropejungle/byjungle, og ikke mindst de udstoppede tandsæt fra den lokale krokodillefarm. De sidste kan måske også ses som et haps til den australske TV-romanceserie *Vejen til Paradis* (Return to Eden), hvor heltinden ofres til krokodillerne af sin charmerende ægtemand og lappes så godt sammen af sin charmerende læge, at hun som verdens smukkeste fotomodel kan få hævn over ægtemanden. Paul Hogan, der har lavet manus og spiller Dundee i machostil med ironisk glimt, har i hvert fald en fortid i australsk TV. *Crocodile Dundee* er plat, grovkornet og lavpanden i den rette blanding for elskere af lagkagekomik.

Kaare Schmidt

GODE GAKKEDE GAGS

Hvem snører hvem (Ruthless People) USA 1986. I: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker. M: Dale Launer. F: Jan DeBont. Kl: Arthur Smith. Mu: Michel Colombier. Medv: Danny DeVito, Bette Midler, Judge Reinhold, Helen Slater, Anita Morris, Bill Pullman, William G. Schilling.

"Hun er ikke ligefrem Mother Teresa. Selv Gandhi ville have kværket hende." Siger den ene kidnapper til den anden om deres hårdtpumpede gidsel, hvis eder ville få en havnearbejder til at rødme, som man siger. Bette Midlers figur er i mere end én forstand den som holder sammen på udskejelserne i farcen om en uudholdelig millionøse, der kidnappes lige for næsen af ægtemandens plan om at myrde hende. Så driver hun kidnapperne til vanvid, mens ægtemanden ondt gnækkende venter på, at de skal gøre hans arbejde. De er imidlertid et sødt ungt par, som ikke kan gøre en flue fortræd (den unge mand hjælper faktisk et insekt over gaden, så det ikke kommer til skade), men de er blevet svindlet ud i hjerteskærende fattigdom af DeVito. Da de i afmagt sænker løsesummen til småpenge, brøler Midler: "Jeg er blevet kidnappet af Dalle Valle (som K-Mart træffende er blevet til i Niels Søndergaards veloplagte undertekster) og slår hovedet ned i maven på en tilfældig massemorder, der er ude at lufte sin moderbinding. Hun allierer sig så med kidnapperne for at snyde DeVito, der i mellemtiden afpresses af sin afdankede elskerinde, som tror han har myrdet konen, og som ved et uheld også får afpresset politichefen til at undersøge "mordet" midt i jagten på kidnapperne.

Sådan går det i koks for alle hele tiden, indtil de gode til sidst kan le de retfærdiges hånlatter. Skuespillerne lever op til den klassiske farces stolte traditioner, fra Anita Morris som elskerinden, der altid er to sekunder fra den store gevinst, til lagkagebomben Bette Midler, som løser sit vægtproblem i fangeskabet, sjipper i sin jernkæde og snurrer rundt i loftet som en svikmølle. De tre instruktører soner års kriminel virksomhed i genren (*Airplane, Top Secret*, m.v.), og Disney viser gennem datterselskabet Touchstone en velkommen fornyelse. Selv om *Hvem snører hvem?* er langt fra elegancen i Mazurskys nylige *Helt på spanden i Beverly Hills*, så er den en tilfredsstillende gakket opfølger og et tiltrængt lyspunkt i det *Politiskole*-mørke, som har hersket siden Jerry Lewis' og Billy Wilders bedrifter.

Kaare Schmidt

EN PLATFODET FLUE MED ET BLÅT ØJE

Fluen (The Fly) USA 1986, I: David Cronenberg, M: Charles Edward Pogue, David Cronenberg efter George Langelaans fortælling, F: Mark Irwin, Kl: Ronald Sanders, Mu: Howard Shore, Flue-ager: Chris Wales, Inc. Medv.: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz.

Fluen gik første gang til filmen i 1958. De danske anmeldere var sure. De kunne hverken lide historien — "usædvanlig idiotisk og appellerer kun til latteren" — eller maskeringen. Een skrev om fluens "latterlige papmaché-hoved", en anden kaldte samme forvanskede kropsdel for en "gyselig skumgummimaske". Publikum derimod var godt tilfredse med det stereofoniske cinemascope-gys i Eastman Colour, så der kom to efterfølgere: *Return of the Fly* (1959) og *Curse of the Fly* (1965).

Nu kommer så den fjerde flue — og lur mig om ikke der kommer en femte; der lægges op til det i denne bizare ulækkerhed: heltinden bliver gravid med flue-manden. Han bortfører hende, lige før abborten skal finde sted, og så hører vi ikke mere om den graviditet.

Det latterlige papmaché-hoved fra sen-halvtressernes *horror-revival* er væk. I stedet for vi anmasende realistiske (!) metamorfoser, der foregår mellem scenerne, men sandelig også for øjnene af os. Men hvad er det for noget med den flue? Det er den faustiske historie om, hvad der sker, når man forskriver sit liv til den djævel, der tidligere bl.a. er faret i d'herrer Jekyll og Frankenstein. Forvandlingsmotivet kender vi f.eks. fra folkeviserne og fra Kafka, hvor kontoristen Gregor Samsa en morgen finder sig forvandlet til "einem ungeheuren Ungeziefer".

Videnskabsmanden i *Fluen*, Seth Brundle, var som tyveårig lige ved at få nobelprisen. Nu bor han alene i sit laboratorium og går sjældent ud. Derfor *må* det gå galt med *teleportationen*. Altså med den elektroniske transport af materie. Stakkels Seth lider af transportsyge, og så er teleportation jo en god ide. Efter nogle indledende problemer vil han — naturligvis — teleportere sig selv, men han kludrer i det. Han er jaloux (heltinden, Veronica, skal lige rede nogle tråde ud med den jaloux, tidligere elsker), drikker sig fuld og ser derfor ikke den flue, der kommer med i *telekapslen*; så nu er fanden løs. Der sker en genetisk-molekylær fusion (intet mindre!) mellem ham og fluen. Langsomt får Seth, som sin onskabsfulde navnebroder i egyptisk mytogogi, dyre- og menneskeskikkelse; han "fluificeres". Brundlefluen kalder han sig. Den sky, noble dyreven af en videnskabsmand bliver til en udfarende, atletisk og bomstærk flueknepper. Efter den ene gruopvækkende mutation efter den anden, går der for alvor kuk i den, da Brundlefluen til sidst fusioneres med en telekapsel! Veronica følger tingens ordløse opfordring og skyder den. Hun er nemlig lige så barmhjertig, som hendes legendariske navnesøster i sin tid var, da hun på Via Dolorosa tørrede Jesu svedige pande.

Måtte vor smertens vej slutte her. Ikke flere fluer, tak!

Palle Schantz Lauridsen

HVEM SIDDER DÉR BAG SKÆRMEN

Nr. 5 lever (Short Circuit) USA 1986. I: John Badham. F: Nick McLean. Kl: Frank Morriss. Mu: David Shire. Medv: Ally Sheedy, Steve Guttenberg, Fisher Stevens, Austin Pendleton, G.W. Bailey.

Spionen der kom ind på skærmen (Jumpin' Jack Flash) USA 1986. I: Penny Marshall. M: David Franzoni, J.W. Melville, Partricia Irving, Christopher Thompson. F: Matthew Leonetti. Kl: Mark Goldblatt. Mu: Thomas Newmann. Medv: Whoopi Goldberg, Stephen Collins, John Wood, Carol Kane, Jeroen Krabbe.

De tider er slut, da dr. Frankenstein og Big Brother optrådte som Djævlens advokat med knitre-knitre og bip-bip teknik. Robotter og computere er nu menneskets bedste ven, der hygger sig ved skærmens varme lys i efterhånden mange af tidens komedier.

John Badham er efter sit visuelt flotte mellemspil om professionelt cykelløb, *Fuld fart over feltet*, tilbage i sin populær-mekanik fra *Blue Thunder* og *War Games*. Robotten i *Nr. 5 lever* er programmeret til at gå i aktion i fjendeland, ganske som robot-menneskene i Don Siegels *Telefonen*. Men hjemme på basen slår lynet ned i nr. 5, der får menneske-følelser, undslipper og prøver at overleve i den frie verden med hæren i hælene. "Han" hjælpes af en tilpas rablende ung pige, hvis hjem er en mindre zoo. Hun tror først han er en slags E.T. men finder hurtigt ud af at fodre ham med viden og forelsker sig lidt i ham. "Need input", tigger nr. 5, der hurtigere end ryf kan tømme sin hundeskål har læst diverse leksika og tilegnet sig flimmermodellen for menneskelig adfærd, fra TV-reklamer over filmkomikere til sving-om'en fra *Saturday Night Fever* (Badhams gennembrudsfilm). Dette spejlbillede af verdens dårskab kommer der en del skægge og rørende situationer ud af, som ikke hindrer at tavlen er blank, når man går direkte ind til næste film på repertoiret.

Whoopi Goldberg fra *Farven lilla* har trænet sit gavflabfjæs i TV-shows og gi'r den som en anden Jerry Lewis i *Spionen, der kom ind på skærmen*. Privatlivet udfyldes af gamle film hjemme i lejligheden, der ligner et filmmuseums lagerrum, og om dagen sidder hun dér ved skærmen og ordner bankforretninger i et hyggeligt-gyseligt kontormiljø. Computeren har en skrue løs, ligesom den bohemede pige, så den kan uden varsel slå over i en sovjetisk sværvægtsdames modstykke til Jane Fondas workout. På samme måde får hun et nødråb fra en agent, der har sin PCer med bag jerntæppet, og hun rodes — tro det eller ej — ind i en masse forviklinger med agenter, modagenter, mulvarpe i den engelske ambassade, og alt sådan noget, hun kender fra film. Den idé bringer nu ikke så meget andet end forudsigelighed ind i filmen, som hænger helt på Goldbergs sødt-sjove ansigtsgymnastik.

Computere er ikke det sjoveste, man har, men man kan hygge sig med dem.

Kaare Schmidt

DØD PUNK

Sid and Nancy. England 1986. I: Alex Cox. M: Alex Cox og Abbe Wool. F: Roger Deakins. Kl: David Martin. Mu: The Pogues, Pray for Rain. Medv.: Gary Oldman, Chloe Webb, Drew Schofield, David Hayman.

Sid Vicious, punk-generationens svar på James Dean, nåede som medlem af den legendariske gruppe Sex Pistols berømmelsens tinde inden han i 1978 blev anklaget for at have myrdet sin veninde Nancy Spungen, og inden en overdosis heroin satte en brat stopper for hans liv i 1979. Han blev 22 år.

Ikke mindst på grund af sin tidlige død, har Vicious opnået mytestatus indenfor New Wave musikken, men det har gruppen han spillede i på den anden side også.

Sex Pistols skabte med sin gennemslagskraft betingelserne for punk-bevægelsen. Gruppens projekt var at bryde eklatant med den eksisterende rock-scene og at afdække medieverdenens manipulation. Et projekt, der viste sig at have effekt. Ingen andre grupper i nyere tid har formået at vække skandale og at fremstå som en vedvarende provokation gennem en sceneoptræden, hvori også publikum blev korporligt involveret. Som et engelsk byrådsmedlem udtalte efter en af gruppens koncerter: "Jeg følte mig besudlet i omkring 48 timer". Sex Pistols viste, at det var muligt at revoltere, og deres musik samt udnyttelse af tv-mediet skabte klangbund i en hel generation af unge.

I 1979 lavede Julien Temple den halvdokumentariske *The Great Rock 'N' Roll Swindle* med og om Sex Pistols. Instruktøren Alex Cox har antageligvis fundet, at dette var nok for denne gang om Sex Pistols og har i stedet valgt ensidigt at satse på skildringen af forholdet mellem Sid Vicious og Nancy Spungen. I hvert fald handler hans *Sid og Nancy* næsten udelukkende om kærlighedsforholdet, alt andet er stort set barberet væk, og hermed følger filmen såvel i stil som indhold underholdningsindustriens konventionelle regler.

Det er selvfølgelig altid gribende at følge en besættende kærlighed på dødsturné; kærligheden føjer sig villigt under fortællingens medlevende effekt, men resultatet er her blevet betænkeligt. I *Sid og Nancy* reduceres punken til pirrende staffage og mondæn uregerlighed, og romancens tragiske udfald til et "sådan gik det altså". Som i *Frances* — filmen om Hollywoodstjernen Frances Farmers tragiske liv — sidder man uforløst tilbage. Man kan se *Sid og Nancy*, der har fået undertiden *Love Kills*, som et forsøg på at forene to af tidens filmtendenser: den biografiske bølges nyfigne skildring af berømtheders ofte hektiske liv, og den begærsromantiske skildring af den umulige kærlighed, der æder sjæle op. Det er gribende, ja, ganske forfærdeligt at følge de håbløse narkomaner ind i døden, men det er også spekulation, som hverken bringer tilskueren nærmere en forståelse af punk-bevægelsens nihilisme eller af kærlighedens lunefuldhed.

Steen Salomonsen

BALLADEN OM PAT, MADJID OG ALLE DE ANDRE ...

Og hvad så?
(Le thé au harem d'Archimède) Frankrig 1985. I + M: Mehdi Charef, F: Dominique Chapuis, Kl: Benoit Peltier, Mu: Karim Kacel, Medv: Kader Boukhanef, Remi Martin, Laure Duthilleul, Nathalie Jadot, Saida Bekkouche.

På et lille blåt bedetæppe, med ansigterne vendt imod Mekka, knæler den midaldrende algierske arbejderkvinde Malika og den lille 5-6 årige franske dreng Stéphane i bøn. I køkkenet lige ved siden af er en håndfuld af Malikas utallige egne børn i gang med forskellige verdslige sysler, mens fjernsynet går, og fra den halvvoksne søn Madjids værelse lyder californisk rockmusik for fuldt drøn.

Stedet er en af Paris' mest trøstesløse betonforstæder — Frankrigs svar på Ishøj, Brøndby Strand osv. — Og scenen er hentet fra Mehdi Charefs meget fine lille debutfilm *Og hva' så?* Charef har netop denne sans for filmens virkemidler, for detaljen i en scene og for den diskrete sammenbringning af talende kontraster, som kendetegner en stor instruktør. Hvor mange andre ville ikke have konstrueret lange og velmenende, men frygteligt ufilmiske, mono- eller dialoger om kulturkløften mellem de ældre invadrere, som drog ud fra et fjernt fædreland, hvis kulturtraditioner de forsøger at holde i hævd i det fremmede, og deres børn, der er født og opvokset i det ny land, og som intet forhold har til et fædreland, de aldrig har set; eller om den fredelige sameksistens og solidaritet, man finder mellem folk med forskellig hudfarve og kulturarv på den sociale rangstiges allernederste trin? Mehdi Charef formår at samle alt dette og meget mere i en enkelt scene, hvor der ikke mæles et ord, men siges mere end alverdens ord ville kunne udtrykke.

Filmen har ikke nogen egentlig handling, men beretter i kalejdoskopisk form om de forskelligfarvede beboere i betonbyen. Der er den enlige franske mor Josette, som efter at være blevet fyret på grund af en strejke på fabrikken vil kaste sig ud fra sin balkon; der er Malikas mand, en levende grøntsag, der blot stirrer tomt ud i luften med døde øjne, og som ingenting kan selv; der er den unge algierske stofmisbruger Snif, der gemmer sig i kælderen osv. osv. I kalejdoskopets brændpunkt finder vi den unge anden-generationsindvandrer Madjid og hans jævnaldrende franske kammerat Pat, som knyttes sammen af et venskab af den sjældne slags, der kan overleve alle

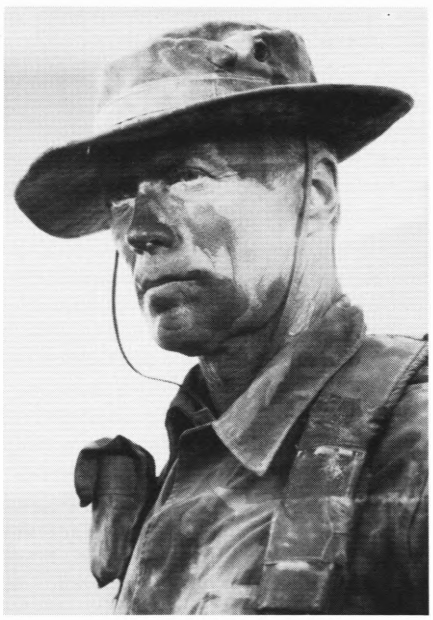
prøvelser. Ingen af dem kan læse eller skrive, de er begge arbejdsløse og slår kedsomheden ihjel ved tyverier, overfald, hærværk, alfonsvirksomhed, druk, sex, osv. osv. Charef hverken fordømmer eller forherliger deres handlinger. Han fremstiller dem blot solidarisk, varmt, humoristisk og ægte (han er selv algiersk indvandrer og tidligere fabriksarbejder i Frankrig). Der er ingen løftede pegefingre eller moraler bøjet i neon i denne film, der overlader til tilskueren selv at spekulere over disse unges alternativer. Hvis valget står mellem et fuldstændigt intetsigende og dødlignende job som ringeklokkelodder under en chef af kæft-trit-og-retning-typen og det kriminelle dagdriverliv (indtil lovens lange arm en dag sætter en stopper for dét), kan man så overhovedet tale om, at der findes alternativer for unge som Pat og Madjid?

Men hvad med racismen? Der må da være noget om racisme i en film om indvandrere ... Jo, det er der da også — den optræder bl.a. i form af en slags selvbestaltet milits af franske "helte", der er stærke i flok, men mindre kålhøgne alene; vi møder dem på den franske Arbejdsformidling, da Madjid søger job; og vi ser Pat og Madjid bruge dem som et tveægget sværd, når den blonde Pat ruller turister i Metroen og slipper væk med det fælles bytte, mens de ophidsede passagerers opmærksomhed er koncentreret om at kropsvisitere "den frække fejlfarve" Madjid, som selvfølgelig ikke har taget noget. Det er imidlertid en del af filmens styrke, at den ikke har gjort racismen til sit egentlige emne, men i stedet fremstiller den franske beton-ungdom og anden-generationsindvandrere som praktisk talt lige ilde stedt, skønt indvandrerne naturligvis har en del ekstra problemer at slås med. Hvis man ikke gør et eller andet snart (Charef anviser heldigvis ingen grydeklare løsninger), risikerer man at tabe en hel generation fra de laveste sociale lag på gulvet. Og dét gælder ikke kun i Frankrig!

Eva Jørholt

HELTENE FRA GRENADA

Heartbreak Ridge. USA 1986. I: Clint Eastwood. M: James Carabatsos. F: Jack N. Green. Kl: Joel Cox. Mu: Lennie Niehaus. Medv: Clint Eastwood, Marsha Mason, Everett McGill, Moses Gunn, Bo Svenson, Mario Van Peebles.



Der skal ikke megen ideologisk analyse til at placere Clint Eastwood, hvor han hører hjemme. Han er det reaktionæres fremmeste reaktion, og hans seneste film, *Heartbreak Ridge*, er endnu et slag for de forstokkede heltedyder. Eastwood — mere rynket og senet end nogensinde — spiller Major Highway, en nærmest Peckinpah'sk helt, der er berygtet for sin utilpassethed, men respekteret for sin dekorationsprydede fortid i Korea og Vietnam. Han får til opgave at forvandle en gruppe udflippede rekrutter til mænd af den rette støbning efter recepten fra *Det beskidte dusin*.

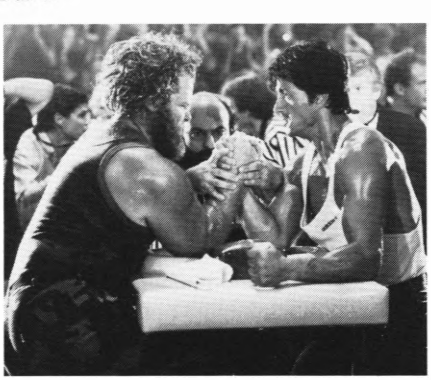
Der er ingen tvivl om, at westernlandskabets mytologiske fortid klæder Eastwood bedre end nutiden. Det er på den universelle prærie som i den foregående *Pale Rider* han hører hjemme og ikke som i *Heartbreak Ridge* en aktuel virkelighed, for her bliver mandfolkehørmen og brusebadsromantikken mellem de krigsduelige temmelig ulidelig. Men uanset hvordan man vrider og vender sig, så kommer man imidlertid ikke uden om Eastwoods stjernekarisma og hans filmiske sans for underspillende at føre sine synspunkter til torvs. Denne sans viser sig i filmen ved, at den rustikke soldateraura konstant følges af en neddæmpet reflektion over Eastwood-figurens begrænsninger. Highway fremstilles som en konfliktfyldt figur og ikke som en ideal helt, der kan tages til indtægt uden videre. Dyder og lyder afløser hinanden, krigsliderligheden og nedturene i privatlivet erkendes åbenlyst, men alligevel skal der plantes et flag, nemlig på Grenada — filmen foregår i 1983 — hvor Eastwood giver sine efterhånden lydige hvalpe deres ilddåb, så problemerne alt i alt kan vendes til en forsonende sejr.

De første seriøse øretæver falder allerede et par minutter efter forteksterne. Men ellers er der langt imellem snapsene. Eastwood satser nemlig på det neddæmpede og reflekterende i fuld forståelse for sin egen ideologisk bæredygtige staturs umiddelbare gennemslagskraft, der forekommer så indelysende, at Rambo godt kan pakke sydfrugterne. Resultatet: en film, der driver af sentimentalitet, og hvor der rundhåndet øses af klichéerne, uden at det derved stiller sig hindrende i vejen for en oplevelse af den slags, hvor betænkelighed og fryd momentvis slås om herredømmet.

Steen Salomonsen

KÆRLIGHEDENS OVERARM

Over the Top. USA 1986. I: Menahem Golan. M: Stirling Silliphant, Sylvester Stallone. F: David Gorfinkel. Kl: Don Zimmerman. Mu: Giorgio Moroder. Medv: Sylvester Stallone, David Mendenhall, Robert Loggia, Susan Blakely.



Det kan være svært at se, hvor lastbilen ender og Sylvester Stallone begynder. De er gjort af samme råstyrke, følges i tykt og tyndt og forcerer de forhindringer, som samfundet nu en gang for en syns skyld stiller i vejen for Rockys slægtning. Som *trucker* i denne historie er der kun tale om et pausekomma i sagaen om den godmodige slagtermedhjælper, der bokser sig til status og selvrespekt. I den ny variant kalder han sig Hawk, og bokseringen er erstattet af armbrydningens arena i Las Vegas, hvor landevejens muskeltunge analfabeter slås for den store pris. Hawk kæmper både for den og for sin søns kærlighed, og det må være ironi, da den 12-årige belærer papa Stallone om, at der er mere i livet end muskler.

Eller er det? Med sin faste Rocky-Cobra-Rambo teknikerstab i produktionen har Stallone selv skrevet manuskriptet sammen med den gamle opportunist Stirling Silliphant, og sammen har de rekonstrueret en historie i sentimental 30'er-ånd, hvor far og søn på den døende mors opfordring finder hinanden på landevejen i lastbilens førerhus. Stallone forlod sin rige kone og den nyfødte for at blive sin egen lykkes smed uden for svigerfaderens domæne, og sejren i Las Vegas er chancen for at starte eget firma, så sønnen kan anerkende ham. Det er så enkelt, så Stallonesk som tænkes kan, og Menehem Golans instruktion gør det ikke sværere. Følsomme kapitler føjes til hinanden som illustrationer til adskillelse og genforening, og krydsklipningen til sidst pisker stemningen til en finale, der udløser den amerikanske drøm i slow motion. Sylvester Stallone bøjer kærlighedens stærke overarm, modtager folkets hyldest og kører bort med sønnen. Det er vel især en apoteose for børn.

Michael Blædel

GERE I FRIGEAR

Uden hæmninger (No Mercy) USA 1986. I: Richard Pearce. M: Jim Carabatsos. F: Michael Brault. Kl: Jerry Greenberg, Bill Yahraus. Mu: Alan Silvestri. Medv: Richard Gere, Kim Basinger, Jeroen Krabbe, George Dzundza, William Atherton.

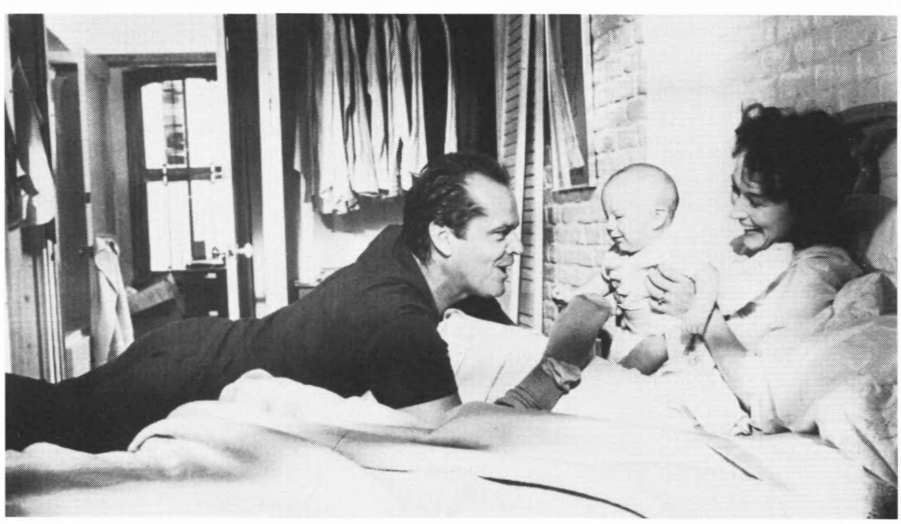
På overfladen en politifilm (ørrk), bagved anes *film noir* (guf) med Skæbnen lurende i Louisianas sumpe, New Orleans' dampende sidegader og den fristende *femme fatale*, drejet som Kim Basinger, hvis barm et venligt kamera kærtegner gennem den tynde, våde bluse — altsammen *off limits* for vor helt, den hævn- og retfærdighedsjagende panser fra Chicago.

Eddies partner myrdes, og efter a-man's-gotta-do-what-a-man's-gotta-do recepten fører sporene Eddie til New Orleans Algierskvarter, where-white-men-never-go. Sporene er Michelle (Basinger), som tilhører skurken, underverdenens lokale konge og dertil en kølig og effektiv knivmorder, der helst lader sig se om natten i hård silhouet foran kraftige billygter og med uheldsvangre klang-klang lyde fra underlægningsmusikken. Det veksler mellem det lovende og det mindre lovende indtil slutopgøret, hvor sidstnævnte vinder overbevisende. I et gammelt hotel pløkker Eddie professionelle mordere som bjørne i Tivoli, indtil de finder ud af at sætte ild i den møre brandfælde. Men i stedet for at lade Eddie grille, går skurken ind med sin kniv og sine 200 kilo muskler, og mens Michelle i indklip hyler i et hjørne, bøjer Eddie skurkens tommetykke knivarm mod ham selv — sådan! — hvorefter helt og heltinde lykkelige forlader flammerne uden at menneskemængden udenfor tænker (fordi instruktøren sover) på at værdige det sortsvedne par et blik.

Basinger har en eller anden form for appeal, men Richard Gere som Eddie stjæler billedet via utallige nærbilleder, hvor han bittert skærer tænder som en motorsav, jfr. Vær Hårdkogt, første øvelse i gør-det-selv kurset for talentløse skuespillere. Det virker som om Gere har vredet armen om på Richard Pearse (*Country*), der midt i filmen opgiver sine gode ideer.

Kaare Schmidt

JACK, MERYL OG MIKE



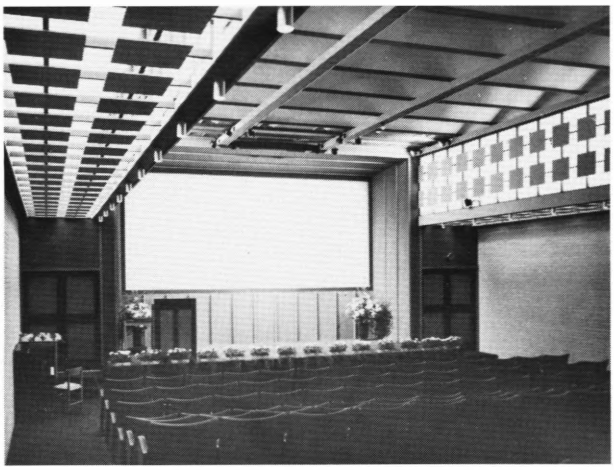
Til ægteskabet os skiller (Heartburn) USA 1986. I: Mike Nichols. M: Nora Ephron efter egen roman. F: Nester Almendros. Kl: Sam O'Steen. Mu: Carly Simon. Medv: Meryl Streep, Jack Nicholson, Jeff Daniels, Maureen Stapleton, Stockard Channing, Richard Masur, Milos Forman.

Ovenpå de forventninger, man naturligt nok er stillet med til en film, der er annonceret som en komedie om ægteskabet af Mike Nichols, og som bringer årets umage par, Meryl Streep og Jack Nicholson, i hovedrollerne, kan *Til ægteskabet os skiller* ikke undgå at virke kolossalt skuffende. Hvilket måske ikke er en helt retfærdig reaktion, da det egentlig er en både sober og stilistisk set gennemført film, Nichols har lavet. Men hvad andet kan man sige, end at det simpelt hen bare ikke rigtig virker. Som en besk komedie om en ægteskabelig deroute repeterer filmen i første halvdel tungt arsenalet af "pudsige" og rørende situationer over det etablerede parforholds genvordigheder. Symbolikken er til tider anstrengt, ligesom Meryl Streeps — i øvrigt velspillede — stærke kvindetype i filmen med tydelige aner i Ibsens uopslidelige Norafigur er det, og det lykkes slet ikke Nichols at overbevise om romancens indledende lidenskabelige fundament, hvilket måske også er meningen. For falder satiren til jorden, så lykkedes det straks bedre i den anden halvdel at skildre årsagerne til det ægteskabelige sammenbrud, herunder om den sandhed, som navnlig ægtemænd har erfaret i snart århundreder uden at begæret af den grund har taget ved lære: utroskab er ikke tilrådeligt.

Til grund for filmen ligger en best-seller roman af Nora Ephron, der var medforfatter på manuskriptet til Nichols foregående film, *Silkwood*. Ephrons bog skulle være en sensationel bekendelsesroman om hendes ægteskabelige forlis med Watergate-jornalisten Carl Bernstein. Det sensationelle er imidlertid helt forsvundet i Nichols bearbejdning af romanen. Hans film er tværtimod så neddæmpet, at den nærmer sig det forstemmende: Familielivets etablering og samkvemmet med de gode og loyale venner i idel lykke udæskes med Nichols' stiliserede nøgternhed til totalt stivnede ritualer. Nichols' yndede stilistiske greb — gennemgående brug af faste indstillinger, diskret bevægende kamera og uden brug af klipningens dynamiserende muligheder — får *Til ægteskabet os skiller* til at fremstå som et tilbageholdt åndedræt, og på indholdssiden som en blotstilling af ægteskabet som en institutionaliseret livsløgn. Der er ikke megen passion at hente for de modne par i 80'erne, hvis man skal tro på Nichols' film, og det er faktisk ikke særlig morsomt.

Steen Salomonsen

Museets biograf



Læserindlæg

I Filmmuseets program over forevisninger i dets biograf for januar, februar og marts 1987, står i forbindelse med filmen *M.A.S.H.*: "Her kan den ses i hele sin cinemascope-bredde på et rigtigt lærred."

En kritisk kommentar til dette lærreds tilstand er dog på sin plads. For netop ved 2,35:1 formaet, dvs. CinemaScope, Panavision (som *M.A.S.H.* iøvrigt er filmet i), o.l., ses i højre side et forholdsvis stort, aflangt hul. Dette fremmedlegme er meget generende når først — og det sker med sikkerhed før eller siden — opmærksomheden er fanget af det.

Ved forevisning af samme filmformat fremkommer i øverste venstre hjørne et væsentligt lystab, også ganske generende og noget som helt klart bør undgås.

Værst af alt, ikke bare generende men simpelt hen en hån mod filmkunsten og mod publikum, er den beskæring der foretages i det almindelige 1,33:1 format. Filmmuseets lærred er ikke stort nok i højden så noget af filmbilledet projiceres på den sorte liste der omgiver lærredet. Allerede i Kosmorama nr. 95 feb. 1970 nævner Søren Kjørup dette væsentlige problem (i "Filmbilledet. Bevægelse og stil"), men efter *17 år* er der øjensynligt ikke gjort noget for at bedre det. Hvad nytter det at tage afstand — som alle filmelskere må gøre det — fra tvs hensynsløse og uberettigede beskæring af mange bredlærredfilm, når der i filmmuseets biograf, af alle biografer, sker noget principielt ligeså forkasteligt.

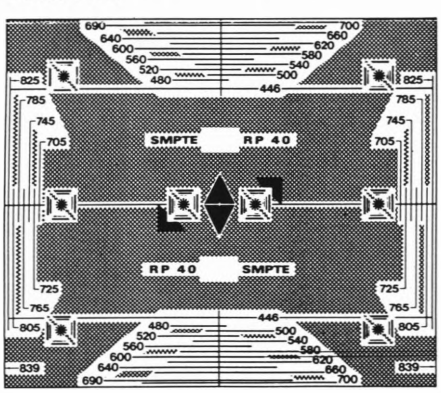
Med venlig hilsen og i håbet om snarlig bedring

Ole Steen Nilsson

Svar

Som svar på hr. Ole Steen Nilssons kritiske kommentarer til lærredets tilstand i museets biograf i Store Søndervoldstræde skal jeg indledningsvis sige, at vi på museet selv er ganske klar over en række mangler og gener ved biografen, både hvad angår teknikken (lyd og billede) og biografens stole. Efter næsten 20 års drift er det ikke uforståeligt for andre end de bevilgende myndigheder, at biografen er nedslidt. Museet og Det danske Filminstitut har da også — efter indhentede tilbud på en renovering — de sidste par år ansøgt om en særbevilling på finansloven til at få bragt biografen i tilfredsstillende stand, idet beløbet til en sådan istandsættelse ikke kan afholdes inden for institutionernes stramme budgetter. Men foreløbig har man i ministeriet ikke fundet det vigtigt at opprioritere vores ansøgning, og igen i år er den blevet udskudt til det kommende år. I betragtning af regeringens egne smukke tanker om en forbedring af den offentlige service kan det måske nok undre, at man ikke kan vinde lydhørhed for vores rimelige krav, men det er måske endnu en brik i billedet af, hvor meget man estimerer filmforevisninger i forhold til TV fra officielt hold. At sætte kvantitet over kvalitet er jo ikke et ukendt fænomen i den officielle kulturpolitik.

Når dette er sagt, skal jeg til de konkrete indvendinger anføre følgende: Hullet i lærredets højre side, som bliver synligt ved forevisning af film i brede formater, er frembragt af en tilsyneladende nærsynet og cigeratrygende filmentusiast — for nu at sige det pænt. Skaden er søgt udbedret, men genen forsvinder først, når vi får et nyt lærred, som er på ønskelisten.



Lystabet i øverste venstre hjørne, som kan spores ved fremvisninger af film i brede formater, fremkommer som følger af indretningen af projektionsmaskinernes lampehuse, hvor kombinationen af de opretstående Xenon-kolber og lampehusets spejle ikke er 100% tilfredsstillende. Ved den påtænkte renovering af biografens tekniske udstyr har vi ønsket at få installeret vandret liggende Xenon-kolber, hvilket skulle give fuldt lys over hele lærredet.

Med hensyn til beskæringen af det, Ole Steen Nilsson kalder det almindelige 1,33:1 format følgende:

1,33:1-formatet er det såkaldte stumfilmformat, og det beskæres ikke ved museets forevisninger. Med det "almindelige" format tænker Ole Steen Nilsson formentlig på formatet 1,37:1, det, der kaldes normalformat eller standardformat eller Academy-format, og som blev brugt fra begyndelsen af 1930'erne til midt i 1950'erne, da man gik over til forskellige former for brede formater. Ved projektionen på lærredet skal dette format holde dimensionerne 600 mil (1 mil = 1/1000 amerikansk tomme) i højden og 825 mil i bredden. Society of Motion Picture and Television Engineers har fremstillet en testfilm, som vi anvender for at kontrollere billedet på lærredet. I følge denne test-film holder museets biograf målene med hensyn til den ene projektionsmaskine. På den anden holder vi målene i bredden, men ikke i højden, hvor billedet i stedet for at gå til 600 mil kun går til et sted mellem 580 og 590 mil, altså til ca. 585 mil. (se ill.) I brugsanvisningen til testfilmene skriver SMPT: "A loss of screen image height or width exceeding 10 % should not be tolerated. Good projection practise demands that screen size losses be kept to a minimum, preferably less than 5 %" Tabet på museets lærred holder sig til en afskæring på ca. 2,5 % af højden, dvs. under de 5 %. Fejlen på den ene maskine skyldes, at den på et vist tidspunkt er blevet rykket en smule tilbage. Vi prøver endnu engang at korrigere den. Men når Ole Steen Nilsson mener, at museets synder er lige så forkastelige som "tvs hensynsløse og uberettigede beskæring af de mange bredlærredfilm" må jeg nu nok have lov til at mene, at han overreagerer.

Slutteligt må det jo anføres, at man gennem tiderne ved optagelser af film altid har måttet tage højde for, at ingen biografer har projiceret det fulde billede på strimlen helt ud til kanter og billedstreger. Kører man derfor det fulde billede kan man ikke være sikker på, at man er i fuld overensstemmelse med dem, der har optaget billederne.

Ib Monty

Ca. 585 mil: Museets biograf
600 mil: Korrekt

Værelse med udsigt

MERCHANT IVORY PRODUCTIONS for GOLDCREST *Præsenterer* "A ROOM WITH A VIEW" efter E.M. FORSTER'S roman
med
MAGGIE SMITH · DENHOLM ELLIOTT · JUDI DENCH · SIMON CALLOW
HELENA BONHAM CARTER · JULIAN SANDS · DANIEL DAY LEWIS
Fabia Drake · Patrick Godfrey · Rupert Graves · Joan Henley og Rosemary Leach

Instrukt0r James Ivory · Skrevet af Ruth Prawer Jhabvala · Cheffotograf Tony Pierce-Roberts
Musik af Richard Robbins · Produceret af Ismail Merchant

En Goldcrest præsentation i samarbejde med National Film Finance Corporation, Curzon Film Distributors og Film Four Internationa
Originalt soundtrack udsendt af EMI · »Værelse med udsigt« er udkommet på Gyldendals Forlag

DOLBY STEREO

PREMIERE I MARTS I ABCINEMA