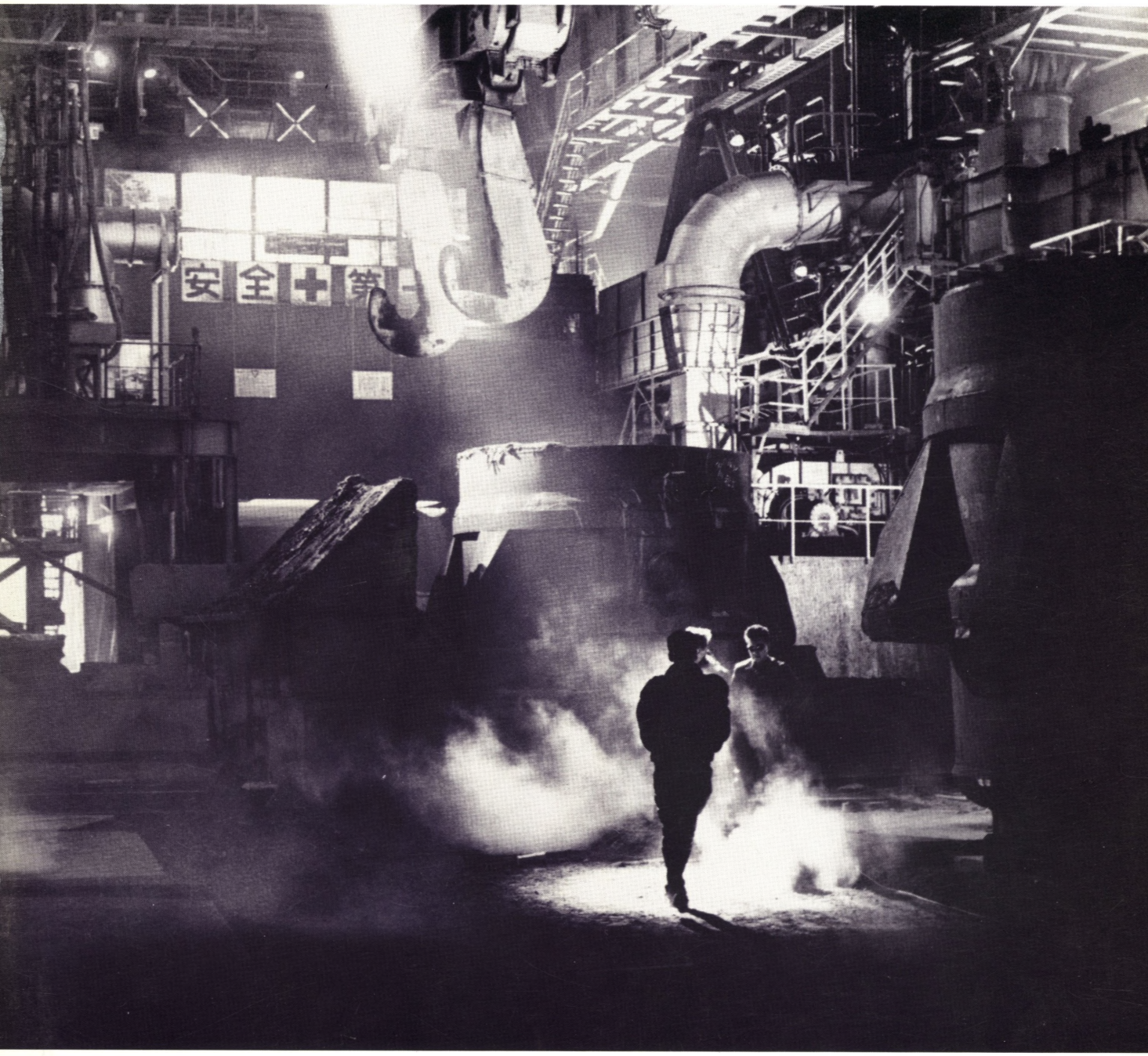
DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

# KOSMORAMA

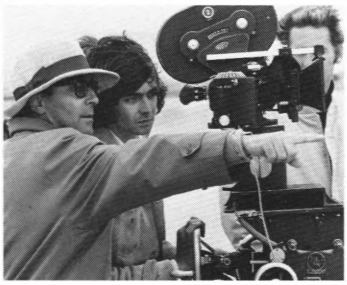
191 * 36. ÅRGANG * FORÅR 1990 * KR. 45

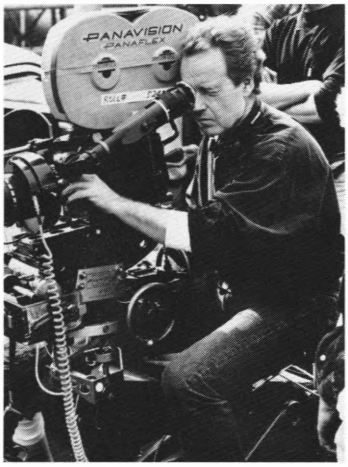


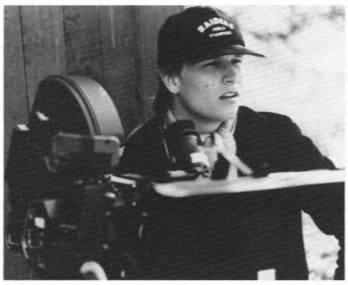

WEIR * WENDEL * HITCHCOCK
DANSK FILMPRODUKTION
DEN NYE BØLGE & TRUFFAUT
KAMPEN OM VERDENSMARKEDET

CHESTERFIELD
CHESTERFIELD

# I N D H O L D






***KLIP*** 4

***WEIR***
Oprøreren er blevet voksen / *Erik Svendsen om Peter Weirs helte og Døde poeters klub* 6

***WENDEL***
Det åbne og det lukkede / *Anne Jerslev om Linda Wendels heltinder og Lykken er en underlig fisk* 8

***BAG KULISSERNE***
Produktionen af Lykken er en underlig fisk – *en øjenvidneberetning krydret med kloge ord / Kaare Schmidt* 11

***DEN NYE BØLGE & TRUFFAUT***
Film i første person ental / *Morten Piil karakteriserer bølgen, der begyndte at rulle for ca. 30 år siden og som ændrede filmkunsten –* 16

*– og Carl Nørrested, som Godard påvirkede i valget af løbebane uden anelse om konsekvenserne:*
Fjerne erindringer om en ny bølge 19

Truffaut: Hvad blikket fortæller / *Niels-Aage Nielsen finder Truffauts livsværk i mere end én forstand –* 22

*– ligesom Martin Drouzy fremhæver den egentlige helt i Den sidste metro,* Truffauts modstandsfilm 31

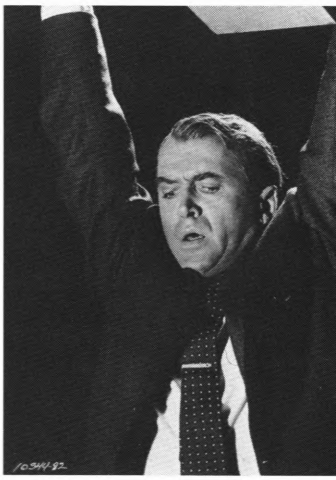
***HITCHCOCK***
Dødens engel / *Christian Braad Thomsen finder James Stewart mellem himmel og jord i Vertigo* 35

***BRANCHEN***
No business like show business / *Eva Jørholt om de mange kort og de få men stærke deltagere i spillet om verdensherredømmet over film og TV* 42

***VÆRD AT SE?***
Black Rain; Lad isbjørnene danse; Mystery Train; Mine aftener i Paradis; Det bli'r i familien; Fanget bag fjendens linier; De kaldte os helte; Yaaba; Guderne må have slået hovedet 49

***TJEK*** 55


DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket



Forsiden: *Black Rain.*
S.2: *Silvana Mángano 1954.*

Herover t.v.: *Robin Williams og Peter Weir; Jean-Luc Godard; Ridley Scott; Birger Larsen.*

T.h.: *Francois Truffaut i I kærlighedens lænker; James Stewart i Vertigo; Michael J. Fox, Don Harvey og Sean Penn i De kalte os helte.*


# KOSMORAMA

191 * Forår 1990 * 36. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Eva Jørholt, Dan Nissen, Lene Nordin og Peter Schepelern. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex – Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Bestilling: Det Danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 31 57 65 00 (filmhuset) og 31 57 10 03 (ekspeditionen), mandag-fredag 9-16, tirsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.

## KOSMORAMA har modtaget:

Hr. redaktør,
I KOSMORAMA 190 skriver Steen Schapiro i sin artikel om skrækfilm bl.a.: 'Problemerne med at skrive om skrækfilm i Danmark kommer også af, at vi ikke har nogen tradition for at se disse film. DR har aldrig vist dem, heller ikke de gamle...'

En sådan konstatering får mig som læser til at tro, at problemerne for Steen Schapiro ligger helt andre steder end de traditionelle. Det burde bekymre i hvert fald redaktøren, som skal fange den slags.

Steen Schapiro kommer ikke ind på så mange titler i sin artikel, men blandt de nævnte har DR vist: *King Kong* (1933), *Frankenstein* (1932), *Excorcisten*, *Fuglene*, *Psycho*, *Rødt Chok*, *Skønheden og Udyret* og *Stjaalne Kroppe* (1956). Gennem årene har DR vist en række andre film i eller tilknyttet genren, fra *Bride of Frankenstein* til *Elefantmanden*, fra *Manden, der blev mindre* til *King Kong* (1976), fra *Skriget* til *Fluen* (1986), fra *Dr. Jekyll og Mr. Hyde* (flere udgaver) til *Dr. Cordeliers Testamente*, fra *Vampyr* til *Nosferatu* (begge udgaver), fra *Rosemarys Baby* til *Rotterne Vågner* og så gider jeg ikke remse mere op. My point is made.

Det danske Filmmuseums tidsskrift bør ikke mindst have sine historiske referencer i orden.

Med venlig hilsen
*Poul Malmkjær*

Kommentarer til Kosmorama nr. 190:
Side 20: At et tv-program sendes direkte medfører heldigvis ikke, som Lauridsen antyder, at det ikke kan bevares for eftertiden. Den oprindelige *Casino Royale*-filmatisering eksisterer således stadigvæk og er tilgængelig på video fra USA. Side 27: *Dr. No* er ikke den eneste Bond-titelsekvens uden en titelsang (hvis man ellers definerer en titelsang som en sang, hvor filmtitlen indgår); *On Her Majesty's Secret Service* bruger instrumentalmusik, *Octopussy* bruger sangen *All Time High*. Side 28: Skurken Tee-Hee er ikke fra *The Spy Who Loved Me* men fra *Live and Let Die*.
Side 36: Billedet er ikke fra *Eraserhead* men fra Dario Argentos *Inferno*.
Side 38-39: Flemming Kaspernes mener ikke, at David Cronenbergs film er splatterfilm, men hans definition af begrebet er bevisligt forkert. Udtrykket blev lanceret og defineret af John McCarty via hans bog Splatter Movies (St. Martin's Press, 1984), der indeholder et helt kapitel om Cronenberg! David Cronenbergs film ER altså splatterfilm, uanset om begrebet er stuerent eller ej. Den subsubgenre, Kaspersen beskriver, går normalt under betegnelserne 'stalk & slash'-film, 'slasher'-film eller mere vittigt 'body count'-film, og er forøvrigt beskrevet indsigtsfuldt af Steen Schapiro på side 35.

*Nicolas Barbano*

## Film på vej

Blandt de religiøse superhelte har Jesus unægteligt en stor stjerne hos filminstruktørerne, men nu lader det til, at også BUDDHA vil få lidt filmisk opmærksomhed. Manuskriptforfatteren Robert Bolt, bl.a. kendt for *The Mission*, har nemlig fået vakt Bernardo Bertoluccis interesse for et Buddha-projekt. Bertolucci arbejder stadig på *The Sheltering Sky* og har således ikke foretaget casting på den kommende epic. Dog ligger det fast at Vittorio Storaro (bl.a. *Apocalypse Now*) vil fotografere og at Richard Edlund skal stå for de visuelle effekter.

Og så tibage til tegneserie superheltene, her har Bat-producenten Jon Peters planer om hele tre *Batman*-sequels, men det lader til at han vil blive overhalet indenom af Warren Beatty, som er på trapperne med sin version af *Dick Tracy*. Ligeledes har Menahem Golan to tegneserie-produktioner på bedding, nemlig *Captain America* med Matt Salinger i titelrollen samt en 15 millioner dollars udgave af *Spiderman*.

Nicolas Roeg har netop afsluttet indspilningen af sin seneste film *Cold Heaven* i Mexico. Med på rollelisten er naturligvis fru Roeg (bedre kendt som Theresa Russell) samt Mark Harmon og Talia Shire.

Jason Connery (søn af Sean), som vi herhjemme hidtil kun har set i TV-2s *Robbin Hood*-serie, er meget passende blevet valgt til hovedrollen i Ferdinand Fairfax' film *The Secret Life of Ian Fleming*. Her vil Connery Jr. komme til at spille sammen med Patricia Hodge, Joss Ackland, David Warner og Kristin Scott Thomas. I mellemtiden vil Connery Sr. til stadighed bevæge sig rundt i den hemmelige agents univers, men er dog avanceret fra Ian Fleming til John Le Carré. Australske Fred Schepisi sidder i instruktørstolen på Le Carré filmatiseringen *Russie House*, hvor man udover Sean Connery vil møde Michelle Pfeiffer, Roy Scheider, James Fox og Klaus Maria Brandauer.

Producenten/instruktøren Philip Kaufman befinder sig stadig i de litterære snirkler. Hans seneste projekt, som både indspilles og udspilles i Paris, tager nemlig udgangspunkt i forfatterinden Anaïs Nins dagbogsoptegnelser omkring den amerikanske forfatter Henry Miller og dennes kone June. Titlen er *Henry and June*, og titelrollerne spilles af Richard E. Grant og Uma Thurman. Nin og hendes ægtemand fortolkes af Maria de Meideros og Fred Ward.

En af de få ting som Francis Coppola igennem en lang karriere har haft utvetydig succes med er *Godfather*-filmene, så hvorfor ikke sikre sig en slags 'kapitalpension'. Coppola er således i fuld gang med *The Godfather – The Continuing Saga*, som indspilles i Rom. Andy Garcia spiller hovedrollen i den 30 millioner $ dyre produktion. Al Pacino, Diane Keaton og Talia Shire vil genoptage deres roller fra de tidligere film. Også Robert De Niro vil dukke op på lærredet.

*Peter Risby*

## Glem Palermo

Forhåbentlig betyder *Dimenticare Palermo* (At glemme Palermo), Francesco Rosis nyeste filmprojekt, mere end en fysisk tilbagevenden til det Syditalien, der var emne for nogle af hans bedste film, såsom debutfilmen *Udfordringen* (1958), *Banditten Salvatore* (1961), *Bolighajen* (1963), *Lucky Luciano* (1973) og *Kristus standsede ved Eboli* (1979).

Det er den i 1966 Goncourt-prisbelønnede *Oublier Palerme* af den franske forfatterinde Edmonde Charles-Roux, der er det litterære forlæg som også Luchino Visconti påtænkte at filmatisere. En italo-amerikansk politiker tager på bryllupsrejse til sin faders fødeby Palermo, og som det sig hør og bør er den ydre rejse blot en parallel til den langt vigtigere indre rejse, tilbage til rødderne, og væk derfra igen med en ganske anden mental ballast end ved ankomsten.

Coproduceret af Cecchi Gori, Gaumont og Berlusconis Reteitalia for 16 milliarder lire, ca. 90 millioner kroner, med Jim Belushi, Mimi Rogers, Vittorio Gassman og Philippe Noiret. Premiere i USA og Italien til efteråret.

*Jens Thomsen*

# Biograffilmen set fra hjemmets sofarække

En såkaldt 'disclaimer' er den svada, der i reglen følger umiddelbart efter sluttekststerne på en film. Den kan f.eks. lyde således: 'Personerne i denne film har absolut ingen lighed med rigtige mennesker'. (En formulering der med fordel kan anvendes af danske producenter). Nu lader det til, at den fortsat heftige debat om farvelægning af klassiske sort/hvide film vil medføre en ny form for disclaimer, der skal lyde omtrent sådan her: 'Denne farvelagte kopi er ikke i overensstemmelse med filmfolkenes oprindelige intentioner'. Der er nemlig ikke udsigt til at farvelægningsprocessen vil kunne standses, US Copyright Office anerkender stadig, at producenten har hånd og halsret over en film.

Farvelægning er kun det seneste men måske grelleste eksempel på de overgreb, biograffilmen siden midten af 50'erne har været underlagt – for at kunne tilpasses TV-skærmen. Selskabet Twentieth Century Fox modtog i 1953 en særlig Oscar for opfindelsen af det store CinemaScope format, der skulle udgøre stormtroppen i kampen mod den forhadte fjende TV. Skæbneironisk modtog selvsamme selskab endnu en Oscar otte år senere i 1961, dennegang for opfindelsen af den særlige scanningteknik, der muliggjorde visningen af CinemaScope film på TV. Scanning er de hæslige kunstige kamerabevægelser, der gør det muligt at tage TVseerne med rundt i krogene på et stort bredformatbillede. Et andet onde, biograffilmene har været udsat for, et selvbestaltede TVcensorer, der har sakset scener af enten voldelig eller erotisk karakter - eller blot har barberet filmen ned til passende TV-længde, f.eks. for at få plads til reklamer.

Listen over tænkelige og faktiske indgreb i filmene fortsætter ad nauseam men lad os holde her, for hvorom alt er, så udgør TV-visningen af spillefilm et i stigende grad lukrativt marked for filmproducenter og distributører. Det kan derfor ikke undre, at fremtidens biograffilm søger kompatabilitet med fremtidens TV-teknologi. Alle filmkameraer har på nuværende tidspunkt et felt i søgeren, der markerer omfanget af et TV-billede så instruktør og fotograf ikke ledes i fristelse til at placere noget vigtigt i biograflærredets yderkanter. Den teknologi der dog for alvor vil kunne sikre fremtidige spillefilm en lang og indbringende levetid på TV, video, kabel, satellit m.m. hedder High Definition Video. Et system, der egentlig var udtænkt til morgendagens TV-apparat, men som nu også har vakt interesse i filmindustrien.

High Definition TV har som sin ambitiøse målsætning at ville nå op på siden af den billedkvalitet, der idag opnås af en 35 mm biograffilm, vist på skærm. For at nå dette mål har High Definition en reel fordobling af standard TV-billedet med over 1.100 linier både horisontale og vertikalt på skærmen, i modsætning til standard systemets 625 horisontale linier (skærmens fosforiserende belægning lyses op af elektroner, der via en elektron-kanon sendes ned over skærmen i 625 linier). En High Definition TV-skærm kan endvidere opnå et format, der svarer til biografens widescreen. Takket være de senere års udvikling inden for TV-skærme bestående af flydende krystaller, hvor krystallerne samles til uendelig mange billedelementer, de såkaldte pixels, kan High Definition Video vises på meget store skærme, uden det tab af billedopløsning man ellers kender fra videostorskærme. Det er japanerne, der har været først fremme med HDTV (præsenteret 1987 af NHK), men amerikanske firmaer deltager nu også intensivt i forskningen, især efter at Pentagon for nylig gjorde det klart for industrien, at der her lå enorme potentielle ordrer. I USA arbejder man især på at finde et system, som giver HDTV-kvalitet på HDTV-apparater, men som samtidig kan ses i normal kvalitet på normale tv-apparater. Det var den samme situation, man havde ved indførelsen af farve-tv: Man vil gerne undgå at skulle udskifte alle nationens tv-apparater fra den ene dag til den anden.

Et High Definition Video kamera optager billeder af en sådan standard, at de med hæderligt resultat kan overføres til celluloid, og vises i biografen. Det har man allerede kunne konstatere med den canadiske tv-serie *Chasing Rainbows* (1987), den amerikanske tv-film *Innocent Victims* (1988) og med den første biograffilm, der er indspillet på HDTV, *Julia and Julia*, en engelsksproget italiensk produktion, der gik herhjemme under titlen *Den låste dør*. Filmen blev ikke nogen udpræget succes, men flere High Definition Video produktioner er undervejs, og disse biograffilm vil altså udmærke sig ved, at de egentlig vil egne sig allerbedst til visning i de kommende 'hjemmebiografer' med store, brede TV-skærme med flydende krystaller.

*Peter Risby*

# *Nordic Society for Cinema Studies*

Foreningen Nordic Society for Cinema Studies er netop blevet dannet i Lund, efter forslag fra Jan Olsson, Lunds Universitets Litteraturvidenskabelige institut og Det Danske Filmmuseums direktør Ib Monty. Foreningen er tænkt som en interesseorganisation for nordiske filmforskere, filmlærere, filmkritikere, filmkunstnere og andre med tilknytning til det filmvidenskabelige forskningsområde i videste forstand. Foreningen er også åben for ikke-nordiske medlemmer, især sådanne som i deres forskning arbejder med nordisk film.

Foreningens interimbestyrelse har formuleret følgende indledningsvise målsætninger for sin virksomhed:

1. At udbrede information om Nordic Society for Cinema Studies blandt interesserede og at forsøge at øge kontakten såvel mellem forskere i de nordiske lande som mellem de forskere i andre lande der interesserer sig for nordisk film.
2. At foreningen skal arrangere et filmvidenskabeligt symposium i Lund i august 1991 – forhåbentlig vil indbydelser med opfordring om at bidrage med indlæg blive udsendt i begyndelsen af 1990. På symposiets dagsorden kommer til at indgå valg af bestyrelse for Nordic Society for Cinema Studies.

Vi indbyder hermed alle interesserede til at blive medlemmer af foreningen. Medlemsgebyret frem til og med symposiet er på 50 svenske kroner og kan sendes til kassereren:

Nordic Society for Cinema Studies
c/o Michael Tapper
Litteraturvetenskapliga institutionen
Lunds universitet
Helgonbacken 12
223 62 Lund
Sverige
Bankgiro 5656-4258

Interimbestyrelsen har allerede igangsat en *Resource Guide for Research in Nordic Cinema* i samarbejde med de respektive landes filminstitutter og filmmuseer. Naturligvis vil vi medvirke til at forstærke det gode samarbejde mellem filmarkiver og filmforskere ved de nordiske universiteter og højere læreanstalter. Endelig håber vi at kunne grundlægge en publikation – enten i form at et tidsskrift eller en årbog – hvor medlemmer kan publicere relevant materiale.

Lund d. 7.11.1989.

Jan Olsson, Lunds Universitet
Formand

Erik Hedling, Lunds Universitet
Sekretær

Michael Tapper, Lunds Universitet
Kasserer

Ib Monty, Det Danske Filmmuseum

# Oprøreren

*Fra Døde poeters klub, Lev farligt, Vidnet.*

# er blevet voksen

*Peter Weirs moderne rebeller mellem tradition og psykose*

*af Erik Svendsen*

**Døde poeters klub** repræsenterer tam, ligegyldig filmkunst. Sådan lød Berlingske Tidendes anmelder Jørgen Stegelmanns konklusion på recensionen af Peter Weirs seneste værk. Uden videre omsvøb. 'Peter Weir er en af vor tids mange overvurderede instruktører, men han har dog sjældent som her i *Døde poeters klub* instrueret så talentløst og banalt.' Nej, en kritiker skal ikke lægge fingrene imellem. Enten er man for eller også er man imod. Også i den grad. Kritikeren tænker som reklameindustrien i superlativer. I ekstremer. Med det resultat at en af kritikkens dyder – at tænke i nuancer, fange intentioner, modsigelser og det halvgjorte, møde kunsten på såvel kunstens egne som kritikkens betingelser, bliver sat overstyr. Stegelmann har ret i, at *Døde poeters klub* ikke er en stor film, heller ikke Weirs bedste. Det den siger er nu ikke uinteressant, omend måden den siger det på kunne være mere ophidsende. Også eller netop fordi Weir tidligere har vist fine takter, vil jeg, modsat Stegelmann, mene. Ved at gå bagvejen og indtænke *Døde poeters klub* i rækken af Weirfilm forlenes den moralsk opbyggelige historie med en spænding, som er værd at få med. Også i en dagbladsanmeldelse.

Fælles for de fem Weir-film jeg har set, *Udflugten* (Picnic at Hanging Rock, 75), *Lev farligt* (The Year of Living Dangerously, 82), *Vidnet* (Witness, 85), *Mosquitokysten* (The Mosquito Coast, 86) og den nye er interessen for det man bredt kunne kalde det grænsesprængende. Længsler, lyster, en elementær drift leder figurerne ud i situationer, hvor de 'på dybt vand' selv må lære at svømme. Kulturer støder sammen og personerne leder febrilsk efter en rigtig 'natur' i mennesket. De fabler om at skabe, og via skærpede sanser ser de på verden med nye øjne. Omformer den, bryder op og bliver gale fordi de mister Ariadnetråden som *Mosquitokysten*, eller omvendt insisterer på poesiens, følelserne ret i en alt for rationelt organiseret verden, som i *Døde poeters klub*.

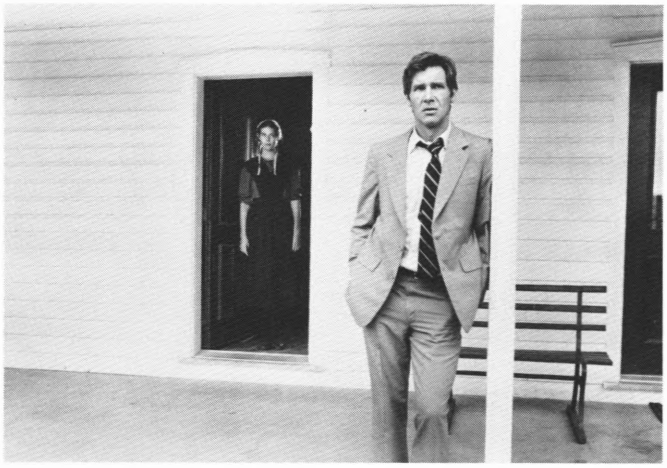
Weirs helte er oprørere. Den forrige var det bevidst, i næsten alle henseender, og han gik planken ud. Den nye, gymnasielæreren John Keating, sætter også et oprør igang. Hans nære omverden, en håbefuld og modellerbar drengeklasse bevæges og tør stole på indre kræfter, men de stækkes af det rigide skolesystem. Og Keating, der blot er katalysator for det gode i drengene, bliver gjort til syndebuk. Exit oprøret og helten, indtil sidste scene, hvor de skræmte drenge alligevel tør stå frem, dvs hoppe på skolebordet og vise deres vitale jeg. Det revolutionære i mennesket – og det er nogenlunde identisk med det poetiske, det ekspressive, den dybt personlige skabertrang – lader sig ikke knægte.

Keating former altså en mere ideel oprører end den Harrison Ford lagde krop til i *Mosquitokysten*, fordi han mere afbalanceret kan se, hvornår han skal skubbe drengene og hvornår han skal holde igen. Den sande revolutionære har lidt af en pædagog i sig (!?), tænker på sine medmennesker, lever sig ind i deres konflikter, sætter sig i deres sted. Uden indlevelsesevne mislykkes det livsnødvendige oprør.

Det er det ene regelsæt Weir opererer med. Det andet er, at den der vil forandringen må styre sine projektioner. Det forstår Harrison Ford og Kelly McGillis' figurer i *Witness*, selv om det holder hårdt. Men denne benhårde indføring i kulturens byrde er akkurat det der kvalificerer de to, bare ikke til at de kan få hinanden for evigt. Mel Gibsons journalist i *The Year of Living Dangerously* er tilsvarende fuld af gode viljer; han har blot ikke styr på sit blik og aner ikke hvor inficeret det er af hans vestlige bagland. Fordi han ikke kan se indad, kan han heller ikke se hvad der foregår lige foran øjnene af ham. Journalisten er nødt til at have en fotograf til at se for sig, uden at det hjælper stort. Fotografens verden er journalisten blind for.

Hvor rigtig oprørerens, eller skulle vi sige idealistens, intentioner end er, sidder han let fast i det han vil bryde med. Let er det ikke at møde det fremmede. Der er således nok bund i den radikale kritik af den varespækkede vestlige verden, som den omvendte Robinson formulerer i *Mosquitokysten*; humlen er imidlertid, at den rabiate distance til alverden – undtagen den 'vilde natur', er gået rebellen til hovedet. Kritikeren af det skizofrene samfund har fået psykotikerens træk.

At det går så galt er ikke alene den revolterendes skyld. Kulturen kan næppe bære omvæltningerne. Det gælder i *Døde poeters klub* og *Witness*. Det suveræne i sidstnævnte, Weirs storfilm, er balancen mellem romantikken og tragikken. Det tragiske er, at den strålende kærlighed, der udvikles på tværs af kulturelle



skel, ikke bliver lyst i kuld og køn. De to kulturer, den metropoliserede, 'forråede', og den arkaiske, traditionstyngede, patriarkalske, kan ikke håndtere kærlighedens transgression. Det romantiske er selvsagt, at de to fremmede væsener kan forstå hinanden så godt, så godt at de ved, at de med deres baggrunde må give op. De driver ikke hinanden ud i et Romeo og Julie skæbnespil. De kender den moderne resignation indefra, også amish-Rachel.

Peter Weir er som bekendt australier, og det kan måske forklare den særlige betoning i afsøgningen af modernitetens opbrudstendenser. Bonnerthed og borgerlige traditioner sidder bedre fast i den fjerne aflægger af den vestlige verden end i modernitetens central-kulturer. Det er måske en forklaring på hvorfor *Witness* er den mest vellykkede film, idet den lever af en korporlig kontrastering mellem to kulturer, der nok har fælles rødder, men i det 20.årh. har bevæget sig med vidt forskellige hastigheder. Instruktøren føler sig hjemme i begge samfund, eller måske snarere rodløs i begge (jvf den dybt frustrerede *Mosquitokysten)*. I *Witness* dialektiseres modernitetens rige med traditionens. Noget tyder på at det er nødvendigt for instruktøren at arbejde i et usamtidighedens felter for at oprørernes historie kan profileres.

Det spor er åbenlyst i *Døde poeters klub*. Peter Weir laver i 1989 en film om en tidlig 68'er, der på en kostskole i det konservative USA, New England, selvfølgelig ! – anno 1959 sætter skred i en stivnet verden. Læreren Keating, fint dæmpet spillet af Robin Williams, er oppe imod de gamle dyder ære, disciplin, loyalitet og tradition. Men tiden er svanger med forandringer og fremtiden kan blive de forældrekuede drenges. Planen er at de stræbsomme unge engang skal føre de gamles rige videre, håbet er at de, i det mindste nogle af drengene, har lyst til meget mere end at blive selvudslettende mappedyr. Skabertrang (spille saxofon, spille Shakespeare) og kærlighedslyst stimuleres af den uortodokse lærer, der ikke gør andet end at tage det borgerlige samfunds ide på ordet: lade den enkelte blive et selvstændigt, tænkende, handlende og følende menneske.

I forhold til Weirs forrige rebel, Harrison Fords maniker i *Mosquitokysten*, er Williams' Keating en langt mere kontrolleret revolutionær. Han er kunstens medium og lader kreative evner blomstre op i drengene. Noget nær et jeg-ideal, men hans gamle skole er så rigidt over-jegstyret at alternativ pædagogik end ikke kan diskuteres. Oprøreren er blevet voksen, det ulyksalige er at den verden han vil give farver ikke er moden til forvandlingen.

Det er de moderne konditioner, transponeret ned i de mørke 50ere, som dog tydeligvis barsler med nye toner. To drenge fanger den tidlige rock'n'roll ind på deres selvbyggede radiomodtager og de danser på skolens tag. Men opbrud udelukker ingenlunde kontakt med det gode gamle. Styrken i Keatings program er netop at drengene får forbindelse med tidligere tiders (oprørs) ritualer. De genopliver de døde poeters klub som unge Keating engang stod for, og dér, om natten beskyttet i en hule (et varmt moderskød?), forlænger de en tradition for et borgerligt opgør med et bornert samfund. Rødderne går helt tilbage til Goethe, og det er tilsvarende romantikere og andre rebelske klassikere drengene dyrker. Thoreau, Whitman, Sandburg, men pudsigt nok ikke deres samtidige vrede digtere. En forglemmelse fra Weirs side? Det er muligt, men det er også tænkeligt, at det er ideen og ikke den konkrete historie der er afgørende. Weir anråber forandringernes aner, for det de klassiske rebelske poeter stod for har stadig ubetinget gyldighed.

Hvad Weir således friholder er den gode kunst, der kan give de krybende drenge en oprejst gang. Drengene og Keating sidder typisk nok på knæ, når de er mest fortrolige. Sammen må man være når den frigørende fader giver råd for livet, og det er meget kært, men også et lidt for drevent arrangement.

Jeg er ret vild med lærerens henførte tale om poesiens ret. Poesien tilhører ikke dem, der skriver den, men dem, der bruger den – sådan graver læreren kunsten fri af livløst terperi, fri af dannelsesfims. Keating ved at ord ikke er noget vi bruger for at kommunikere. Det gør vi måske nok, som en sidegevinst, nej det er forførelsen vi stræber efter med legen med ordene. Sprog er genvejen til hjerterne. Siger og demonstrerer drengenes idol, optændt af en indre glød.

Men, og der kommer Stegelmanns kritik ind, Weir filmer og formidler denne livgivende morale på en forbløffende traditionel måde, grænsende til det faderligt heroiserende. Formen følger ikke med den frigørende tanke. Der er for mange bastante billeder af 'moralen', fade symboler, efterårets frie fugle der trækker væk osv. For bastant guddommelige glorier om de skabende drenge. For megen farvelade og strygen publikum med hårene.

Måske fordi Weir ikke selv er inderligt overbevist om sin histories konstruktion? Fordi han samler mod til et mere radikalt opgør med sin splittede samtid og sin modsigelsesfyldte sjæl. Et vigtigt skridt på den vej er billedet af den ansvarsfulde rebel. Er det et udtryk for at den blinde desperation, der lå i *Mosquitokysten* er overvundet, eller er Weir, tynget af sin tid, nødt til at gå bagud for at komme fremad?

## Døde poeters klub

**Dead Poets Society.** USA 1989. Instr: Peter Weir. Manus: Tom Schulman. Foto: John Seale. Klip: William Anderson. Musik: Maurice Jarre. P-design: Wendy Stites. Medv: Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Ethan Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Knox Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton). Udl: Warner-Metronome. Prem: 19.1.90.

# Det åbne og det lukkede

*– spor i Linda Wendels film*

*af Anne Jerslev*

***Lykken er en underlig fisk*** er Linda Wendels tredie film, i hvert fald hvis vi medregner afgangsfilmen fra Filmskolen i 1984, den 30 min. lange *I lige linje*. Tilsammen danner filmene, *I lige linje*, *Ballerup Boulevard* og *Lykken er en underlig fisk* en trilogi, et værk der kredser om de samme temaer og konsekvent gennemspiller de samme konflikter igen og igen.

I særegne miljøer, i byens eller landets udkant bygger Linda Wendel sine på én gang realistiske og introverte universer op. I dem lader hun familiedramer udspille sig, mellem voksne mænd og unge piger og mellem fædre og sønner, men først og fremmest mellem mødre og døtre. Og i disse filmiske universer, disse æstetiske rum slynger enkle handlingstråde sig om hinanden, rensede for alle udenværker, som visuelle ekkoer af de underjordiske strømme, som det wendelske *oeuvre* er skabt af: på den ene side en længsel efter at skabe konkrete billeder af tæthed og moderlighed og på den anden side en smertelig vished om, at tæthed, som såvel psykologisk som socialhistorisk realitet er uopnåelig.

På den ene side en ikke direkte verbaliserbar erindring af en slags om et Paradis, hvor mor og barn var ét. På den anden side en udforskning af et Efter Uddrivelsen. Ikke for ingenting hedder den første af Linda Wendels piger Eva.

*Spændingen mellem det åbne og det lukkede* er central i trilogien. Dette spændingsforhold udfoldes på alle niveauer, æstetisk: i billedkompositionerne, tematisk: i gennemspilningen af de psykologiske konflikter, og narrativt: i den måde historierne udfolder sig på. F.eks. gennemspilles det i trilogiens slutning, bryllupsscenen som samtidig er sidste scene i *Lykken er en underlig fisk*. Har de kvindelige hovedpersoner i de tre film, pigerne Eva, Pinky og Mia været døtre af mødre, bevæger Mia sig med sit giftermål med Manfred ud af den sociale datterposition. Dermed har Wendel med sit punktum lukket en dør og samtidig lettet på forhænget til et nyt rum i sit fiktive univers. Det åbne i slutningen markeres endvidere af, at kameraet, som så mange gange før i denne film, hæver sig over landskabet og lader os se bilen med brudeparret forsvinde ud af vejen og billedet. Tilbage står det vidtstrakte landskab med de små huse, som Annisettes ru og følsomme stemme toner over:

*Bag de hvide skyer,*
*de vilde fugles svimlende vej,*
*langs vilde ukendte veje,*
*der sejler et skib med mig*

Med sit ægteskab med Manfred handler Mia ud fra de muligheder, hun har,

dér hvor hun er. Vigtigst er, at hun handler og gør et forsøg på at etablere en nærhed, som hun endelig har indset det umulige i at få fra sin mor. Der er ingen ironi gemt i beskrivelsen af dette giftermål. Mias valg er logisk og konsekvent ud fra de regler, som fiktionen sætter. Og samtidig markerer Wendel, at det er hende, der igennem de tre film har flyttet på brikkerne for at sætte dybe indre dramaer i scene.

## Mandlig magt og kvindelig afmagt

Både Eva, Pinky og Mia spilles af Stine Bierlich. De fiktive karakterer har derudover det tilfælles, at de lever i et konfliktfyldt forhold til deres mor, som de har brug for, men som de også af forskellige grunde svigtes af. Dog er én genkommende grund i de tre film, at der står en mand mellem mor og datter og forhindrer udfoldelsen af moderlighed.

I *I lige linje* er det skrothandleren Leo (Jens Okking), moderen Elises (Lene Tiemroth) nye mand. Leo lader Elise og Eva arbejde for sig i sin hjemmepornobio og forgriber sig seksuelt på Eva. Han er den farligste af Linda Wendels (ægte)mænd, Eva den mest ødelagte af pigerne, men Elise også den eneste der konsekvent tager affære. Da hun har opdaget Leos voldtægt, flygter hun sammen med Eva. Filmen forlader de to kvinder på wc'et på et cafeteria med Elises ord som slutreplik: 'Vi skal videre.'

Morten Grunwalds Ralf i *Ballerup Boulevard* er for så vidt en jovial mand, der blot er blevet fanget af sit eget skattecirkus. Han driver et eksportfirma med konen Monas (Helle Hertz) hjælp, og da firmaet er registreret i hendes navn, er det *hende*, der må en måned i fængsel for at sidde en skattebøde af. Der er klare lighedspunkter mellem Leo og Ralf, f.eks.: Når Leo inviterer Eva og Elise i byen tager han dem med til stripteaseshow. Og når Ralf godmodigt vil fornøje Pinky og hendes veninde, inviterer han dem i drive in bio. Begge har de svært ved at se ud over deres store maver. Men hvor Leos magtudøvelse sker direkte voldeligt, er Ralfs mere skjult. Først og fremmest fylder han psykologisk og med sin krop i Pinkys landskab, hvad de påfaldende mange lastbiler i filmens billeder udtrykker.

I *Lykken er en underlig fisk* er det ikke ægtemanden, der forhindrer mor-dattertætheden. Det er først og fremmest Lotta (Helle Ryslinge), selv, exmiss'en fra København, der for syv år siden flyttede med sin datter til Hanstholm for at gifte sig med den vege fisker Christian (Lars Knutzon) og siden da har troet, at dermed startede alle hendes ulykker. Lottas elsker, der samtidig er Christians chef, Sandvig (Ole Ernst) er derimod gjort af samme stof som Leo. Også han holder lidt for meget af magt og unge piger. Og som Ralf er han skiftevis jovial kammerat med sønnen Manfred og behandler ham som en farlig rival, der skal holdes nede. Det skorter således ikke på ødipale konflikter i Linda Wendels film.

Både skjult og åbenlys patriarkalsk magtudøvelse er den realitet, mor-datterforholdene udfolder sig i. Men især i beskrivelsen af Lotta i *Lykken er en underlig fisk*, vises det, at det først og fremmest er hendes eget problem, at hun ikke kan give tæthed. Lotta er en dybt selvoptaget og frustreret mor til to børn. Hun lader Mia overtage mor-forpligtelserne overfor Lillebror. Og hun behandler Mia som sin fortrolige veninde, der skal overbevise hende om, at hun ser dejlig ud og give hende gode råd om, hvorvidt de skal forlade Christian eller ej. Lottas angst for at ældes, hendes jalousi på Mias ungdom og hendes frustrationer over et liv, hun kun opfatter som kedsommeligt, forskyder sig til fantasien om, at hvis hun ikke havde ladet sig forlokke til dette hul, havde alt været anderledes. Og hendes handlingslammelse vender sig destruktivt mod Mia, som hun betragter som konkurrent på kvindelig skønhed.

Den uoverstigelige barriere mellem mor og datter får sit mest markante, frysende udtryk i scenen umiddelbart før bryllupsscenen. Mia har netop set sig overflødiggjort af Lotta, der ligger med sin søn i en tæt omfavnelse. Der krydsklippes derefter mellem Mia, der sliber på en sten fra stranden, som hun prøvende og aende kører op ad kinden, og så Lotta, der vågen lytter til slibelydende. Afmægtigt knuser Mia vinduet i sit værelse med stenen og venter på en reaktion. Men intet sker; i hver sit nattemørke rum sidder mor og datter og stirrer lyttende frem for sig.

Scenens sidste indstilling er et smukt nærbillede af fyrtårnet, der lyser som en ædelsten i natten. Samme smukke billede afslutter en tidligere scene, der lige så frysende og uhyggeligt beskriver Lottas opfattelse af sin datter som en, der med sin blotte tilstedeværelse peger på hendes tabte muligheder: Mia kommer glædestrålende hjem og fortæller, at hun har vundet den lokale skønhedskonkurrence og dermed fået penge til at tage til finalen i København. 'Du skal ikke ud og rejse. Jeg har skaffet dig et job i fisken', er Lottas afvisning. Lotta kan ikke rumme andre end sig selv. Derfor er Mias anderledeshed både truende og hendes deltagelse i skønhedskonkurrencen et minde om, at allerede inden Lotta tog til fiskerbyen, var hun *ex*-miss.

## Diamater over motorvejene

Billederne af det glimtende fyr kan ses som et af filmens forskudte længselsbilleder, et metaforisk udtryk for sammensmeltning og samtidig en slags opdæmmende protest mod den isoleret-hed, der ligger i begge scener.

På linje med det glimtende fyr er diamanter en central metafor i *Lykken er en underlig fisk*. Lotta siger et sted til elskeren Sandvig, at 'Bare vi kunne køre afsted hele natten og lade diamanterne vise vejen'. Da han prosaisk replicerer, at hun ikke har andet end diamanter i hovedet, siger Lotta, mens Thomas Koppels underlægningsmusik toner svagt, at 'Du har måske aldrig prøvet at køre på motorvejen om natten og set på lyskæderne. De ligner diamanter'. I slutningen af filmen, da Mia køres hjem fra sin mislykkede tur til København af Manfred, ser vi med Mias øjne motorvejslysene glide forbi, først med knap hørlig reallyd, derefter til Koppels musik. Lottas diamantbillede tilføres i kraft af visualiseringen en vældig autoritet. Det bliver sat i eksistens af Mias syn, men især i kraft af den investering instruktøren lægger i billederne i begge scener, via musikken. Drømmen tilfører Lotta forsonende træk og placerer hende også i den forståelsens optik, hvormed Linda Wendel betragter alle sine personer. Lotta ligger som hun har redet, ingen tvivl om det. Men også hun har en længsel efter skønhed i sig og en inderste kerne, der ikke er rådnet op i selvhad.

Det prægnante billede af motorvejslysene der blinker som diamanter indeholder og forener i symbolsk form de spændingsfyldte poler i Linda Wendels univers. I den ene ende diamanten som billede på det kvindelige og selvet, det indre og omsluttede. I den anden ende motorvejen som billede på det uafsluttede og hastige. Samme poetisk-metaforiske forening af polerne ligger i teksten, Annisette synger: foreningen af himmel og hav, den uendelige vej med det omsluttende skib.

Men på filmens tematiske niveau lyser diamanterne ikke for personernes søgen og viser dem vej. Mias erfaring med at tage til København for at lede efter et eller andet skuffes. Storbyen er for hende et hul som fiskerbyen er det for Lotta.

Der er få diamanter men mange opbrud, mange veje, mange rejser, mange biler i Linda Wendels film. Jeg har allerede nævnt slutbemærkningen i *I lige Linje* og de mange lastbiler i *Ballerup*

*Boulevard*. Derudover ses opbruddet hos mødre, der er gået fra et forhold til et andet og bryder op igen, familier der flytter fra et sted til et andet. Endvidere i genkommende billeder af biler, der kører ind på gårdspladser, landskabstotaler med en bus eller en bil der forsvinder i det fjerne og personer der stopper op midt på en vej. Entydigt positivt bruges billedet kun, da Pinky og Eva i *Ballerup Boulevard* til et skolebal synger sangen E 66, om at blive 'sin egen langturschauffør'. Med stor energi synger de om at styre de store biler – og deres eget liv – derhen hvor dé vil. De mange vejmetaforer antyder nok muligheder, en retning personerne kan søge efter fylde og lykke i. Men de fører sjældent nogen steder hen og bliver da i filmene først og fremmest billede på *opbruddet som uafvendelighed og livsvilkår*.

Derfor slutter Wendels film som de gør. Der er ingen happy ending, ja der er knap nogen ending, forstået i dramatisk forstand som konflikt(ud)løsning. Blot underlægningsmusikken kan skabe den afrundede form i *Lykken er en underlig fisk*, hvor Annisette i slutscenen synger de linjer hun også sang under filmens åbningsbilleder. *Ballerup Boulevard* slutter ligeledes uden 'udtoning': i en påfaldende lang indstilling ser man Pinky sidde på sit værelse efter skoleballet og stirre melankolsk ud i luften. Hun og Eva har sunget og spillet sig til succes, men forholdet til den tredie veninde er stadig uafklaret. Og forældrene skændes fortsat om penge.

Det uafsluttede i *Ballerup Boulevard* går igen *inde* i fortællingen som brud på narrative sløjfer. F.eks.: En pinefuld familiemiddag *ude*, på restaurant afgrænser Monas fængselsophold til den ene side, mens en harmonisk middag *hjemme*, hvor Ralf har stået for stegen, markerer hendes tilbagevenden til familien. Men der går ikke mange sekunder, førend harmonien brydes og tilskuertilfredsstillelsen ved en fortællemæssig sløjfe brat ødelægges; det banker på døren – og Ralfs arbejdskammerater invaderer huset. De gør det angiveligt for at ønske Mona velkommen hjem, men på bekostning af Pinkys behov for at komme og være nær sin mor. Der er ingen hjemsted for Linda Wendels unge kvinder. Husene er mere klaustrofobiske end hyggelige og de halvmørke stuer i de to sidste film mere trange end trygge. Derfor er Mia nødt til at knuse ruden i *Lykken er en underlig fisk*.

Endelig slutter også *I lige linje* midt i opbruddet. Mor og datter har ganske vist sammen forladt Leo, og i den forstand er fortællingen bragt til en ende. Men slutbilledet af de to fryses præcis i det øjeblik, hvor Elise er på vej ud af døren til wc'et. Det fastfrosne billede viser i forgrunden Eva fordoblet i spejlet og i baggrunden ses Elises bortvendte ryg. Hun er på vej ud ad døren, men dermed også på vej væk fra Eva.

## Den indre realisme

Filmenes tre piger er placeret i en verden, der på én gang er alt for lille og alt for uoverskuelig. Men de er på trods af alt også i besiddelse af en skabende evne, en indre diamant, der gør dem til kunstnere i det små og derfor usårlige. Eva blæser farvede sæbebobler, Pinky skriver musik og laver et band, og Mia samler sten ved stranden, som hun sliber, så deres mange farver kommer til deres ret.

Som *auteur*, kan man sige, har Linda Wendel ligeledes hævet sig op over sine figurers melankolske horisont og sat denne trilogi i scene som samlet værk. Både indeni og udenfor fiktionen, psykologisk indfølende og så meget overskuende, så at hun næsten har retoucheret alle spor af naturalisme, konstruerer Wendel en slags *indre realisme*, der under sin kompositionelle og tematiske enkelhed er komplekst struktureret. Ved hjælp af denne realisme formidler filmene en moderne opbrudsmentalitet, hvor mødrene og døtrene lægger kroppe og konflikter til gennemspilningen af elementer af denne mentalitet. Så selv om *Lykken er en underlig fisk* foregår udenfor byens pulserende liv siger denne film mig meget mere om moderne livsvilkår end f.eks. Stefan Henszelmans storbydonna og gadeæstetik.

Men samtidig med at realismen indeholder dette moderne, overskrider den det. Som samlet sammenhængende struktur taler trilogien op imod de mange brud og åbne slutninger og kommer da på sæt og vis til at ligne motorvejslysene.

På et andet plan er mor-datterforholdene både udgangspunkt og endemål for den investering, der så at sige driver værket. I mor-datterbeskrivelserne ikke blot tematiseres, men investeres fantasmatisk en længsel efter en tilstand af omsluttethed, som filmenes bevidste modernitet: deres konflikter, forløbsmodeller og genkommende metaforer, vedvarende taler imod. Eller i hvert fald ikke kan integrere. Og omvendt.

Mødre og døtre har trange kår i Linda Wendels univers. Der er overvægt af mandlig magt i disse film. Og der er så megen kvindelig afmagt og ubeslutsomhed, så at der ikke kan gestaltes holdbare forestillinger om en tæthed, der omslutter uden at snære. Kun metaforisk kan den underliggende længsel komme frem, som en poetisk drøm om at finde en vej under diamanternes skin.

Da Wendel lader Mia gifte sig løfter hun hende med et snuptag over i en voksen position. Noget er afsluttet og noget andet kan begynde – for fiktionens Mia og for hendes instruktør. Brylluppet synes at være denne indre realismes – og Linda Wendels – måde at sætte nye billeder i svingninger.

## Lykken er en underlig fisk

Danmark 1989. Instr & Manus: Linda Wendel. Foto: Björn Blixt. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Thomas Koppel, Savage Rose. Scenograf: Claus Bjerre. Prod: Mads Egmont Christensen, Metronome. Medv: Stine Bierlich (Mia), Helle Ryslinge (Lotta), Ole Ernst (Sandvig), Lars Knutzon (Christian), Pelle Koppel (Manfred), Sebastian di Lucci (Lillebror), Lise Schrøder (Ulla). Udl: Warner & Metronome. 95 min. Prem: 8.9.1989.

# Produktionen af Lykken er en underlig fisk

*Kaare Schmidt har fulgt tilblivelsen af Linda Wendels seneste film og beretter inside-historien, som naturligvis giver anledning til overvejelser om arbejdsforholdene og kunstens vilkår i dansk film*

*af Kaare Schmidt*

*Det var en mørk og stormfuld nat – i november, i Hanstholm.*

*Skuespillerne er blåfrosne i deres lette sommertøj. Teknikerne har brugt timer på at få trukket strøm fra fyrtårnet og få rigget projektører til i alle grusvejens lygtepæle, hvis svage lys ellers ville forsvinde i mørket. Holdet er i overlevelsestøj, for filmen skal indspilles med de farver og den stemning, som vejret giver i det sene efterår på den forblæste jyske vestkyst.*

*Det er en mørk og stormfuld nat – oppe på lærredet, knapt et år efter, i september, i København. Filmen åbner med kutterne, der side om side overdænges af skumsprøjtet fra søerne, som knuses mod molens betonklodser. Filmen selv mødes også af en strid modvind: Besøgstallet er 3.400 på premierebiografen, og efter en uge er filmen taget af plakaten.*

*– Jeg har lavet den, fordi jeg selv har brug for sådan en film. Jeg er typisk normaldansker, så jeg tror, mange har brug for den. Jeg laver film for mig selv og dermed for alle. Siger filmens instruktør Linda Wendel.*

*– Selvfølgelig regner vi da med, at filmen vil spille sig hjem. Sagde producer Mads Egmont Christensen under optagelserne. Af budgettet på 8,2 mio kr. dækker Filminstituttet de 6,5, forsalg til TV 0,7 og Metronome den resterende million. Tilskuertallet på ca. en million for omkring ti danske premierefilm på et år giver gennemsnitligt 100.000 billetter pr. film, hvor der som tommelfingerregel regnes med, at ti kroner pr. billet når tilbage til producenten. Altså en million.*

*De 34.000 fra premierebiografen dækker løn til skuespilleren Pelle Koppel, som har en af de mindre roller.*

## Planen

Et år før hin blæsende nat i Hanstholm, november 1987, lå synopsen klar, en tre siders beskrivelse af ideen og karakteristik af personerne. Ideen går længere tilbage. Tilbage til Lindas tid på Filmskolen, hvor den i 1984 var blevet til afgangsfilmen, hvis ikke location-optagelserne havde været for dyre. *I lige linie* var i stedet henlagt til et klondikesk skrotmiljø, hvor Lene Tiemroth og Stine Bierlich som mor og datter tyranniseres af Jens Okking. *Ballerup Boulevard* har lignende personer, spillet af Helle Hertz, Stine Bierlich og Morten Grundwald, i et mere typisk parcelhusdansk miljø og med et mildere lys over landskabet. Og børneTVserien *Da Lotte blev usynlig* gennemspiller mor/datter forholdet med eventyrets fantasifuldhed.

*Bal-Boul* og *Lotte* blev til på opfordring fra hhv. FI-konsulent Ida Zeruneith og Morten Arnfred. 'De var mere håndværksmæssige', siger Linda, '*Lykken er en underlig fisk* er mere mig som instruktør, den er mere alvorlig. De tre film danner en trilogi, og så er det slut. Herefter skal det dreje sig om voksne, en kærlighedsfilm, noget sensuelt. Det tematiske fællesskab i filmene er lidt tilfældigt. Ideen til *Lykken* opstod ikke som en historie men er inspireret af tre billeder, jeg havde i hovedet: en Mercedes foran et fyrtårn, nattestemning, stævnemøde; en fiskebutik ude ved vandet, helt yderst på molen; og båndet med fisk, der kører hele tiden. Det er filmen bygget over.'

I januar 88 tog Linda på biltur langs vestkysten for at finde stedet, der svare-

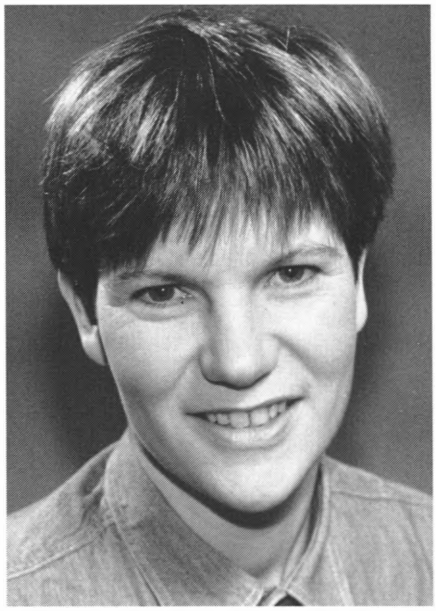
de til billederne. FI-konsulent Kirsten Rask var positiv og i marts blev bevilget treatment-støtte på 15.000 kr. Dagen efter blev treatment'et afleveret – 'jeg venter ikke på disse afgørelser men skriver bare' – og da manuskriptstøtten på 30.000 kr. fulgte to måneder efter, lå manuskriptet der et par dage senere. Så gjaldt det om at finde et budget til at matche billederne.

Metronome, der også havde produceret *Bal-Boul*, var blevet involveret i januar ved daværende producer Tivi Magnusson. Da han blev chef for DRs importafdeling, TV-International, gik projektet videre til Mads Egmont Christensen. I juni gik Linda og Mads i gang med produktionsplanen og en nærmere diskussion af manuskriptet, som også blev kommenteret af to manuskriptkonsulenter, Søren Ulrik Thomsen og Kirsten Thorup. Ændringerne fra første udkast til det tredie og endelige er dog få, nogle komplikationer i personernes indbyrdes forhold er fjernet.

Planen omfatter tilrettelæggelse af optagelserne på location og i studiet, indkvartering, transport, bespisning, ledige studiefaciliteter, leje af udstyr m.v., hvor tidspunktet må ligge fast for også at kunne hyre produktionshold og skuespillere. Og som proceduren er i forholdet mellem producent og FI, må alt være aftalt, før man ved om FI faktisk støtter. Kirsten Rask kunne i første omgang kun finde 5 mio men var kommet op på anslået 5,5, da hun i august indstillede til bestyrelsen at yde 212.000 i projektudviklingsstøtte, hvilket bl.a. dækker udarbejdelse af forslag til budget, produktionsplan og finansieringsplan med fordeling af det private og FIs indskud. De 5,5 skyldtes lavvande i FIs kasse og konsulentens forsigtighed. Hun havde, som hun sagde, afsat mere til *Varmemesteren og verdenssituationen** og *Århus by night*, 'men da var jeg mere grøn'.

Tolv mio kr. ville have været realistisk, mener indspilningsleder Marianne Moritzen: Tolv ugers optagelser – heraf 6 uger i Hanstholm – a gennemsnitligt 100.000 kr. pr. dag = 8,4 mio plus 2,6 til efterproduktion og én mio til øvrige udgifter. Støtten blev hevet op på de 6,5, og DRs og TV2s oprindelige bud på 500.000 for TV-rettighederne blev forøget med de nødvendige 200.000 af Tivi Magnusson mod DRs forkøbsret til næste Metronome-film på samme vilkår. Linda måtte til gengæld barbere en mio ud af sin plan, så Metronomes investering kunne holdes på den million, som gav det budget på 8,2, som Mads fandt realistisk.

* Søren Kragh Jacobsens nu skrinlagte projekt, der skulle have været optaget på Island og drejede sig om varmemesteren i det hus, hvor Reagan og Gorbatjov mødtes.



*Linda Wendel. S. 11 Sebastian di Lucci og Stine Bierlich i Hanstholm.*

Kompromiset blev ni ugers optagelser: fire ugers location i Hanstholm og én i København samt fire uger i studiet. Der blev ikke ændret i manuskriptet – 'men en så stram plan har en psykologisk virkning', siger Linda, 'man er bagud fra starten. Nogle scener ville jeg have løst i seks indstillinger og gjorde det i fire. Vi klarede det, bl.a. i kraft af et stort forarbejde. Jeg tror ikke, man på forhånd kan vide alt om, hvordan tingene skal laves. Jeg planlægger en scene i overskrifter men ikke i indstillinger, de bestemmes fra dag til dag. Hvis jeg ikke havde haft så god en fotograf, ville jeg have lavet en storyboard med skitser over kameraopstillingen, men her sagde jeg, hvad jeg ville have, og så fandt han ud af hvordan. Jeg ved, hvad jeg vil opnå, og overblikket giver plads til nye ideer undervejs, trods tidspresset'.

Tidspresset var ikke kun økonomisk betinget men skyldtes også den sene start på optagelserne, som ikke gav plads til forlængelse. Optagelserne måtte være afsluttet 22. december, da man ellers løb ind i juleferiens afbræk, hvor det ville være meningsløst spild af penge at sætte hele produktionen i venteposition. Mads ville gerne have udsat produktionsstarten til efter nytår, fordi Lisbet Dahl først var ledig på det tidspunkt. Linda havde skrevet rollen som moderen med Lisbet Dahl i tankerne, og hun var begejstret for den, men Linda brændte efter at komme i gang.

Bortset fra Stine Bierlich, som ligeledes fra idéfasen var udset til Mias rolle, var der til de øvrige roller forskellige ønsker og forslag, hvor skuespillernes andre engagementer kom i vejen, som det altid sker i forproduktionens *casting*. Under optagelserne måtte Ole Ernst frem og tilbage i taxi fra Randers, hvor han optrådte om aftenen. Også fotografen var en anden end den oprindeligt planlagte. På den måde spiller en masse tilfældigheder ind, hvor det kan være svært at vurdere, om de vil få afgørende indflydelse på projektet. Når man ser den færdige film, smelter skuespillerne sammen med rollerne på en måde, så tilskueren næppe tænker på, hvad en anden skuespiller kunne have gjort.

Som det sidste var tekniker-kontrakterne i hus 3. oktober. Hver enkelt person, hver enkelt post, skrives ud på hver sin kalkulationsblanket til FI, som kontrollerer det forud for bestyrelsens endelige beslutning. Den faldt 11. oktober, tre uger efter det planlagte starttidspunkt. Og et par uger efter var optagelserne i gang. 'Alt var klappet og klart', siger Linda, 'og der koncentreres en masse energi, når man ved, at nu er vi lige ved at gå i gang. Den energi er uvurderlig.' Samtidig kan det dog også gøre det hele noget hasarderet, idet forberedelserne tilpasses Instituttets procedure og dermed finansieringens knald eller fald. Når udenlandske film kan være år på forberedelsesstadiet, skyldes det ikke kun finansieringen men også den tid, man giver sig bagefter for at sikre, at personsammensætningen nu også er den optimale, at manuskriptet nu også passer til de praktiske ændringer, osv. Linda og Mads er enige om, at en FI-afgørelse f.eks. 4-5 måneder i forvejen ville kunne forbedre planlægningen væsentligt, med tid for alle til at få snakket sammen, så det går nemmere og mere effektivt, når kameraerne ruller.

## *Kamera. Værsgo!*

På danske film holdes ikke læseprøver med skuespillerne, før optagelserne starter. Der er ikke penge til det – skuespillerne skal naturligvis lønnes – men derved overlades de til at arbejde med rollen hovedsageligt alene. Og det har de måske ikke tid eller lyst til, f.eks. hvis de kommer direkte fra et andet engagement. Så møder de til optagelserne uden meget mere end kendskab til manuskriptet, dvs. handlingsforløbet og dialog. Selve rollerne formes således på stedet, i den enkelte optagelses fragment af helheden, mens lyset sættes, kameraet indstilles og praktiske problemer løses. På *Lykken* blev holdt to møder forud, hvor Linda fremlagde sine intentioner, og rollerne blev diskuteret – men altså ikke prøvet.

Når Stine Bierlich var let at arbejde med, er det nok fordi rollen var skrevet til hende, og fordi hun som 'naturtalent' er god til at improvisere. 'Men især garvede skuespillere er svære at gøre trygge, så de folder sig ud. Hvis en replik ikke lige fungerer, er det lettere at hævde, at den kan man ikke sige. På den måde afprøver de instruktøren. Vil man holde en indstilling længe, kan det være svært at få skuespillerne til at tro på situationen – 'hvad skal jeg så gøre?'. Som instruktør må man være dominerende og meget ublufærdig. Jeg tager gerne den kamp, for det giver noget i sidste ende'. Linda fik kamp. Ole Ernst var ikke til at styre på ti tønder land, og Helle Ryslinge, der fungerede som en drøm i starten, var bange for de store ture. Hun kvitterede med at kalde sin rolle utroværdig i et interview ved premieren.

Der er næsten altid nogen blandt skuespillerne og holdets 25 personer, der har ventetid, men det er sjældent de samme. Og det er ikke altid til at forudse hvem, fordi vejret eller andet kan føre til ændringer i optagelsernes planlagte rækkefølge. Vestkystens vind sendte i starten lamperne på flyveture, og i studiet i Lyngby fik Helle Ryslinge halsbetændelse den morgen, hun skulle råbe og skrige i det store opgør med Lars Knutzon. Efter en tur til lægen blev scenen indspillet alligevel, hvor det virkelig lyder, som om hun har skreget sig hæs.

Bryder tilfældigheder ind, viser det sig om produktionsplanen holder vand. Den skal nemlig forudse det uforudsigelige, så man har alternativer at falde tilbage på. Når der optages i studie, giver det i sig selv en vis kontrol over tingene, men på location må der være et såkaldt *cover set*, som optagelserne kan flyttes til. Det indgik ikke i planen, og forsinkelser undervejs medførte, at der under klipningen måtte laves ekstraoptagelser af nogle i forvejen planlagte indstillinger i Hanstholm. Instituttet ville ikke yde ekstra støtte, så Metronome pungede ud. Da regnskabet til sidst blev gjort op, var ekstraudgifterne dog blevet indhentet, så filmen overholdt budgettet.

De lokale i Hanstholm (uden hvis hjælp...) havde tidligere været ude for et hold fra Danmarks Radio, der opførte sig som om de ejede verden. Holdet til *Babettes gæstebud* var derfor blevet mødt med nogen skepsis, men her var tonen en anden, så de lokale tøede op, og det banede vejen for et fint samarbejde med folkene på *Lykken*. Fiskerne hjalp på havnen, fyrmesteren inviterede indenfor – så man en stund slap for campingvognens røgfyldte sauna – og tilføjede en flaske gammel dansk, og det er da også stedets præst og filetfabrikkens da-

MAMA MIA - Copyright Linda Wendel 1988 Side 21.

En latter breder sig. Lotta griner høfligt med. Så trækker hun pludselig op i blusen, så man ser hendes BH.

LOTTA:
Nå, Eskild! Er der noget, du gerne vil se?

Latteren vokser endnu mere.

CHRISTIAN:
Det dér! Det gi'r s'gu' kun en billet til Fladså!

Christian vil være stor og griner af sin egen vittighed. Der bliver drukket og grinet igen. Mia tager Lillebror og går ind ved siden af.

LOTTA:
Sidst ga' det da en enkelt-billet. Det har du måske glemt, hva' ba'! Har alle gjort deres indsatser, for så kører vi igen!

mer, der ses i filmen. Filmfolkene selv dannede et isoleret miljø, fjernt fra verdens vrimmel, hvor jeg som udenforstående havde indtryk af en underlig halvverden, upåvirket og upåvirkelig af tidernes skiften. Det virkede mere som fiktion end det, der foregik foran kameraet. Alle var lige så venlige overfor mig, som de lokale var overfor dem, men jeg har fornemmelsen af, at de i starten anså mig for producerens hemmelige agent.

Efter yderligere location på Vesterbro fortsatte optagelserne i Det Danske Filmstudie i Lyngby, hvor scenografen Claus Bjerre havde bygget interiøret til det lille fiskerhjem. Det matcher perfekt det hus, hvis ydre spiller rollen i Hanstholm, omend væggene rystede, når Lars Knutzon i raseri banker næven i dem. Udenfor vinduerne var som noget nyt i en dansk film lavet modeller af de omgivende huse og fyrtårnet i det fjerne. Når man stod indendørs var de umulige at skelne fra the real thing, selv om de kun var et par meter fra vinduerne. Scenografens arbejde er begrænset til dekorationerne, da man ikke herhjemme anvender production designers. Deres opgave omfatter alt, der har indflydelse på filmens look – rekvisitter, kostumer, makeup, farvetonen, hele stilen i tingenes udseende, så der er sikret enhed, før man går i gang. Claus er fortaler for en sådan fremgangsmåde.

Farverne skulle være Technicoloragtige, fortalte man mig, og jeg så for mig Taras røde jord. Men tiderne har åbenbart ændret sig for Technicolor, for prøverne, de daglige optagelser, viste milde og lyse farver. Linda ville have pasteller, som farverne i Mias slebne sten, der kunne fungere som modsætning til de kantede, uslebne personer og det brølende Vesterhav. Til gengæld er de ikke i modsætning til moderens Hollywood-seng, der viser hendes drøm om et liv i luksus. Men i sig selv virker de nu mere realistiske end drømmeagtige, hvis det var det, der var meningen.

Under optagelserne hænger det meste på instruktøren. De enkelte deltageres talent er naturligvis vigtigt, film er teamwork, men om det udfoldes beror i høj grad på instruktørens evne til at forklare – og få folk til at fænge på – sine ideer. Instruktøren er både iscenesætter, leder alt det, der foregår udenom skuespillerne, og skuespillerinstruktør. 'Jeg ville aldrig optage i historiens rækkefølge', siger Linda. 'Nu kan man justere rundt omkring, og instruktøren må have det hele, ligesom farveprøver, inde i hovedet.' Overblikket giver magten og ansvaret, som de øvrige må støtte sig til, ikke mindst fotografen, der fungerer som med-iscenesætter qua sin praktiske ledelse af kameragangen. Linda følte sig mere usikker som skuespillerinstruktør – 'jo, jeg ved, hvor de skal hen og kan høre, når det er rigtigt, men hvordan man får dem derhen –'. Især i starten

virkede hun meget tilbageholdende og glemte af og til det obligatoriske TAK, når en optagelse var afsluttet.

## *Klip, brødre, klip!*

Janus Billeskov Jansen stillede med klipperens friske øjne på materialet. Han og Linda var enige om, hvilke *takes*, der var bedst, men havde ellers nogle slagsmål undervejs. Der blev flyttet helt rundt på rækkefølgen, før det alligevel endte med manuskriptets. Til gengæld blev begyndelsen – establishing-fasen/ekspositionen – ændret. I manuskriptet og optagelserne er en lang og grundig præsentation af personerne og deres indbyrdes forhold, før konflikterne begynder at rulle. Efter forteksterne med eksteriører, hvor stedet fremgår, er vi i filmen straks inde i nærbilleder af mor, datter og lillebror, og de øvrige personer kommer tilsvarende ind i det følgende, når scenerne begrunder deres tilstedeværelse. På den måde opbygges publikums interesse gennem nysgerrighed overfor, hvad det egentlig drejer sig om.

'Det er en evig tvivl om man har gjort det rette, når man afviger fra sit manuskript.' Jo dybere man er kommet ind i produktionen, des mindre fornemmelse er der tilbage for, hvordan andre vil opleve det. (Som blot iagttager mistede jeg selv den fornemmelse og har derfor afholdt mig fra at bedømme resultatet). Da optagelserne sluger hovedparten af budgettet, presser rentespiralen på for at få filmen færdig, selv om den i sig selv billigere efterproduktion burde rumme tid til eftertanke. Men de tre måneders klipning kostede dag og nat, og Linda kom til at se mere og mere klatøjet ud. I dag, med filmen på afstand, fortryder hun, at hun ikke fulgte manuskriptet, og hun oplever billedsproget som mere traditionelt end hun havde planlagt.

De mindre ændringer under klipningen var mere praktisk begrundet. Da de to unge, Mia og Manfred, kører ud af motorvejen hjem fra København, skulle det have været vist i stor total fra en helikopter. Det var for dyrt, og Janus kom med ideen om i stedet at vise dem siddende tavse ved siden af hinanden i bilen, dannet med et billede af Pelle, taget i Hanstholm, og en ekstra optagelse af Stine. Her skabte underlægningsmusikken problemer, da dens poesi virkede for bastant over de i forvejen poetiske billeder med vejbelysningens række af 'diamanter', som viser det billede på drømmen om frihed og luksus, som moderen tidligere har nævnt. Musikken starter nu senere og når fuld styrke over det store totalbillede fra vestkysten – optaget om dagen og nedtonet til morgengry i laboratoriet (dog således at solen er kommet til at stå op i vest). Og så fortsætter musikken over forældrenes skænderi, som Mia tilfældigt bliver vidne til, hvor den både fremhæver hendes synspunkt – ved at gøre det mindre vigtigt, *hvad* der bliver sagt – og skjuler lidt af Helle Ryslinges halsbetændelse.

På location optog tonemester Morten Degnbol såkaldt vild lyd, bl.a. udendørs stilhed, som er fuld af lyde, der bruges til atmosfære i lydmixningen. Effektlyde som papir, der knitrer, dæk mod grus osv blev lavet af en omrejsende fransk Geräuschmeister i studiet, hvor en mild håndbevægelse mod nogle småsten gav lyden af vandet, der skyller op mod stranden. Efter en kørsel af arbejdskopien med lyd fandt jeg reallyden for høj, som i de fleste danske film, og Linda ville have den dæmpet. Jeg synes stadig, at en cykeltur i klitterne lyder som et harmonikasammenstød.

Linda ville oprindelig have kaldt filmen *Mama Mia*. Den titel brød Mads sig ikke om, og den fik dødsstødet, da Erik Clausen senere gik i gang med sin *Tarzan – Mama Mia*, som skulle bankes ind med Kim Larsens temasang. FI overlod striden til parterne selv, og Clausen ville ikke opgive uden en retssag. Til gengæld er han nu blevet tvunget til at ændre den, da arvingerne efter Edgar Rice Burroughs, *Tarzan*-bøgernes forfatter, rykkede ud med ophavsretsloven. *Lykken* har også en temasang, men den ramte ved siden af lanceringen, da den først blev udsendt tre uger efter filmen, og med en helt anden titel. Mads engagerede et reklamebureau, som kom op med forskellige titelforslag med tilhørende udkast til plakat og kampagnemateriale, og Cannes-festivalens parade af film med lange titler – *How To Make Love to a Negro Without Getting Tired* – førte tankerne i dén retning, f.eks. *Det er trist for en hummer at bo i et badekar* (Manfred forærer Lillebror en hummer, som mor koger, da hun har mødt den i badekarret). Bogtryk-vendingen 'underlig fisk' om tyrkfejl, der giver teksten en bagvendt betydning, går tematisk på de puds, lykken spiller med personerne. Men titlen kan også minde om John Cleesefilmen *Fisken de kaldte Wanda*, og *Lykken* er ikke noget lystspil. Faktisk fungerer den engelske eksporttitel bedre: *Happiness is a Curious Catch*.

## *Det ydre og det indre*

'Oprindelig gik ideen på kærligheden mellem de unge, men mor/datter giver nogle klicheer, som publikum kender, og som man så kan arbejde videre med og sætte sig ud over. Jeg ville gerne lave Romanbladet, hvis jeg fik frie hænder. Det er en Romanbladshistorie – eller Ude og Hjemmes historie fra det virkelige liv. Det lille hus på toppen af bakken, der ser kedeligt ud, men så åbnes døren til det store drama med ugebladsdrømmene om et liv i sus og dus. I filmen kører det i cirkler, så hver scene egentlig er samme scene, der drejes lidt hver gang. Ringen lukker sig til sidst, de unge gentager forældrene. Hvis man ikke tænker sig om, gentager man sit ophav. Det er mit budskab.'

Slutningens giftermål mellem de to unge bryder delvis filmens nederlagsstemning. Ringen lukker sig, men scenen har en lys stemning, som gør slutningen åben for tilskuernes fortolkning. Mia og Manfred handler som forældrene, de gifter sig for at komme væk, men de kommer også væk – fra netop forældrene – og har dermed chancen for at begynde på en frisk. 'Det er smukt at sige ja til et andet menneske. Og ægteskabet er det eneste institutionaliserede af den art.'

Anmelderne oplevede filmen som socialrealistisk. 'Det er en superkonstrueret film, blot med en meget enkel historie. Jeg mener ikke, den er socialrealistisk, selv om det er en genkendelig situation. Nej, det er de spil, man oplever, hvor folk siger alt andet end det, de mener. Den absurditet prøver jeg at få ind i mine film, hvor det ligger som 'undertekster' – under overfladen.' I forhold til *Bal-Boul* er det frodige liv omkring personerne skåret væk, og det er påfaldende, at hverken de unge eller den lille dreng synes at have nogen venner overhovedet. 'Alt det er væk for at koncentrere om det psykologiske'.

Denne forenkling har ført til en minimalistisk stil, hvor temaet ikke varieres men gentages i situationer, der væver sig ind og ud af hinanden, enerverende og insisterende som i musik af Philip Glass – eller som i et dansktop hit. Vinklen med ugebladsdrømmene kunne ellers have været udmøntet i en melodramatisk stil. Netop locationoptagelserne ved Vesterhavet i efterårshumør lagde op til melodramastilens typiske naturmetaforik, hvor forstærket brug af farver og vejrlig m.m. tolker og direkte visuelt udtrykker personernes håb og drømme, drifter og tanker. Mens det lykkedes at bevare næsten alle manuskriptets mange situationer, blev der ikke tid til optagelser, som ikke var direkte nødvendige for handlingen. Det er optagelser, som kunne være klaret mellem de øvrige, da de ikke fordrer lyssætning og kun få eller ingen skuespillere. Men her kiksede planlægningen, for de fleste af de få, der er, måtte laves senere som ekstraoptagelser. Da jeg så filmen, virkede naturen tam i forhold til efterårsstra-

badserne under optagelserne, hvilket selvfølgelig kan være et kunstnerisk valg. Men så undrer jeg mig over valget af location, med de problemer og udgifter, det gav. Hvis pengene ikke kan ses på lærredet, er de en overflødig udgift, og – lidt brutalt sagt – filmen kunne lige så vel være optaget i Lyngby havn, tilføjet de samme ekstraoptagelser fra Hanstholm.

## Producentens rolle

En film skabes først i manuskriptet – som et tankeeksperiment og en arbejdsskitse; så under optagelserne som et råmateriale; og endelig under klipningen, hvor man igen begynder forfra og skaber den færdige film. Både FI-konsulenten og producenten skal tro på manuskriptet, og hvis producenten ikke også – som i dette tilfælde – er distributør, så skal der desuden på forhånd sikres aftale med en sådan en.

'At bedømme danske manuskripter, skrevet af instruktøren, er gætteværk', siger Mads. 'Det er uklart om de vil være selvstændige værker eller scene-for-scene beskrivelse med oplysninger til holdet. Et godt manuskript skal ikke tænke i billeder men i handlinger, så historiens struktur bliver klar. Robert Townes manuskripter (f.eks. *Chinatown)* er et studium værd. De indholder næsten kun diaglog, som præcist karakteriserer situationer og forløb. På det grundlag kan instruktøren i optagefasen koncentrere sig om at tænke i billeder.'

Dialogen skal ikke give alle oplysninger – som ofte i litterære forfatteres manuskripter – for så har man et hørespil, der står i vejen for de to næste fasers filmiske realisering. Resultatet bliver, at man kan se filmen med lukkede øjne, som det ofte er tilfældet i TV-produktioner, hvor der gøres mindre ud af det filmiske og kalkuleres med, at publikum følger med i dialogen, mens de render og laver alt muligt andet. Eller man får det samme to gange, både i dialogen og i det visuelle, som i mange danske film.

Når optagelserne først er i gang, så sidder instruktøren ved roret, bistået af produktions- og indspilningsleder, mens produceren holder lav profil. Der var optræk til ballade, da Mads mente, at det gik for langsomt, og at det var uklogt at tage de svære optagelser først. Linda mente, at det rystede holdet sammen og gjorde skuespillerne trygge – samt at Mads skulle blande sig udenom. Hun har støtteordningens underforståede prioritering af instruktøren i baghånden – den kvalitetsvurderede støtte går jo på det kunstneriske, som er hendes. Han har rettighederne til filmen, men den skal lige være færdig, før han har nogen gavn af det.

'Arbejdsfordelingen bør være sådan, at produceren holder en pistol mod instruktørens hoved under forproduktionen, hvor han har sin styrke i planlægningen, mens de bytter rundt under optagelserne', siger Mads. 'Som det er nu, snakker instruktøren med FI-konsulenten, og først bagefter kobles producenten på noget, der nu allerede er aftalt. Så kan produceren ikke deltage kreativt men reduceres til bussemand. Selvfølgelig er der producenter, som heller ikke er kreative. Det viser de hidtidige 50/50-film med al ønskelig tydelighed. Men indenfor konsulentstøtten er det vildt at have en producent, som kun kan sige ja eller nej til projektet.' F.eks. ville Mads som nævnt have udskudt indspilningen af *Lykken* indtil Lisbeth Dahl kunne være med. Hvis FI-pengene var blevet bevilget tidligere, havde han kunnet gennemtrumfe det. Det var ikke blevet en anden historie, men det var blevet en anden film.

## Den danske auteur

Nogle instruktører og producenter arbejder fast sammen, f.eks. Bille August og Per Holst, formentlig fordi de har tillid til hinanden. Men også fordi disse instruktører har en goodwill hos FI, som producenten må benytte for overhovedet at få projekter at arbejde med. Det medfører, at producenten påtager sig projekter, han ikke er specielt interesseret i og derfor ikke engagerer sig kreativt i. (Noget tilsvarende gælder næste led, distributionen, hvor det kan føre til dårlig lancering af filmene, som det f.eks. skete for Leif Magnussons *En verden til forskel).* FIs politik går ud fra, at den kunstnerisk ansvarlige, instruktøren, er en auteur, hvis handlefrihed bedst sikres gennem ikke den formelle men den reelle magt over budgettet. Det burde være ideelt for *kunsten.* Men det isolerer instruktøren som eneansvarlig ikke kun for kunsten men også for alt det praktiske.

Lars von Trier og Bille August, f.eks., laver også TV og reklamefilm, hvor de høster erfaringer, afprøver nogle ting, og tjener penge i pauserne mellem filmene. Andre venter hellere til de får deres eget filmprojekt igennem. De er nærmest tvunget til selv at lave manuskriptet for både at sikre sig projektet og at tjene de penge, manuskriptet giver. Manuskriptet bliver derfor let det egentligt kunstneriske og dermed urørligt i stedet for at åbne for videre udfoldelser. Desuden påtager de sig også producerrollen gennem hele forløbet, uden nødvendigvis at have interesse eller talent for det, og uden hensyn til teamworket, hvor de ville kunne hente praktisk og kunstnerisk støtte og modspil.

Danmark har udviklet et helt specielt auteurideal (som ville få udenlandske auteurs til at vånde sig), hvor instruktøren er 'stor kunstner' i kraft af sin magt over alle led i processen, mens evnerne som manuskriptforfatter, producer, klipper, instruktør, håndværker, kunstner mere eller mindre tages for givet. Det er ikke det samme som at have det sidste ord i de kunstneriske beslutninger. Derimod er det at lade kunsten drukne i det praktiske, så den faktisk lades i stikken.

## Systemet

Intet system er fejlfrit eller en succesformular, og der kan laves gode såvel som dårlige film inden for alle systemer. Et system favoriserer nogle muligheder på bekostning af andre, men resultatet afhænger også af de mennesker, der forvalter og bruger systemet.

50/50-systemet giver nogle andre muligheder end konsulentsystemet, og når de første forsøg faldt på halen, skyldes det vel ikke mindst, at den hidtidige praksis i konsulentsystemet medvirkede til at trække tæppet væk under det eneste, som dansk film historisk havde udviklet talent og professionalisme til at håndtere – folkekomedien. Det er jo helt oplagt de rene dilletanter, som nu har forsøgt sig med en hælebar. 50/50-filmene kan formentlig kun blive bedre, og selv om uheldige omstændigheder fik gennemhullet økonomien i konsulentsystemet, så kan 50/50-ordningen på længere sigt lette presset på konsulentordningen.

Den skal også have tid til at udvikle sin rolle i det samlede system, hvor dens nye placering bør være anledning til at revurdere dens hidtidige praksis – ligesom man burde gøre det i DR efter solosangens ophør og mødet med det 50/50-finansierede TV2. Afgørende for konsulentsystemet er, at det ikke lægger sig i baghjulet på sin egen fortid og bliver et indspist akvarium for misforståede genier med statsautoriseret aura af kedsommelighed, på linie med DRs TV-teater.

Skal fantasien blomstre, må både filmene og systemet åbne sig for verden udenfor murene. Det kræver vekselvirkning med andre kunstarter og medier, nytænkning af produktionsformer og kompetencefordelinger. Skal kunst være kunst for kunstens skyld, må den kunne tåle at få en på trynen – ikke kun som færdigt resultat men også i sin egen tilblivelse.

# Film i første person ental

*Den nye Bølge i kort begreb*

*af Morten Piil*

Den Nye Bølge, La Nouvelle Vague, er en løs betegnelse for et vagt begreb. Men også en poetisk betegnelse – og med god grund. Der var et dybt sug i denne bølge, da den skyllede ind over fransk film i 1959 og med sin saltvandsfriskhed og sine polemiske skumsprøjt forandrede ikke blot sit eget lands filmkunst, men ved sit eksempel også filmsituationen i en lang række andre lande.

Den franske *nye bølge* var fornyelse på traditionens grund. Ikke et forsøg på en total omvæltning af bestående normer for filmkunst, selv om enkelte ny bølgefilm forsøgte sig i den retning. De fleste af bølgens store navne havde netop taget ved lære af traditionen ved at se film i massevis på Henri Langlois' franske filmmuseum Cinématheque.

Det var her og ikke i branchen, at de blev udlært – ved at se, gense og diskutere film af beundrede *auteur*-navne som Jean Renoir, Jean Vigo, Abel Gance, Robert Bresson, Max Ophuls og Jean Cocteau, samt selvfølgelig alle de store amerikanere.

## Nødvendigt oprør

Det man ville skylle omkuld var den specielt franske kommercielle, atelierbundne, litterært dannede 'kvalitetstradition', defineret og heftigt angrebet af Francois Truffaut i artiklen 'En vis tendens i fransk film' i 1954. Det var især navne som Jean Delannoy, Claude Autant-Lara, René Clement og Yves Allegret, der stod for skud. Oprøret bestod i sin kerne i, at man begynder at lave film i første person ental. Selvbiografiske film, baseret på ideer, som 'instruktørerne har båret i sig, som en del af hjerte og nyrer' (Truffaut). Den nye Bølge var kunstnernes dengang dybt nødvendige oprør med håndværkerne.

Dette er, tror jeg, Nouvelle Vagues mest afgørende bidrag. Den gentagne demonstration af, at filmkunsten kan være en lige så personlig udtryksform som romanen. Jean-Luc Godard satte, som altid, sagen på spidsen, da han definerede ny bølge-holdningen således: 'Film er ikke håndværk, ikke industri. Man er altid alene, når man filmer, som når man skal skrive på blankt papir'.

## Cannes-gennembrud

Betegnelsen Nouvelle Vague blev lanceret allerede i slutningen af 1957 af Francoise Giroud i det franske ugeblad L'Express, i forbindelse med en større statistisk undersøgelse af den nyeste udvikling inden for læge-, ingeniør- og advokatstanden. Men filmens ny bølgegennembrud kom først, da tre franske debutfilm i 1959 vakte opmærksomhed ved Cannes-festivalen. Det var Marcel Camus' *Sort karneval*, der fik Guldpalmerne, Francois Truffauts *Ung flugt*, som fik instruktionsprisen og Alain Resnais *Hiroshima – min elskede*, som blev vist uden for konkurrencen og fik Fipresci-prisen. Næppe nogensinde før eller siden har et enkelt land haft en så stærk repræsentation i Cannes.

Men allerede i februar 1959 havde Claude Chabrols debutfilm *Vennerne* haft premiere – og måneden efter hans film nummer to, *Fætrene*, der blev en stor publikumssucces. Rent tidsmæssigt har Chabrol altså en særlig placering i Den nye Bølge: Han lavede både bølgens første spillefilm og dens første store publikumssucces (her ser jeg bort fra Louis Malles tvetydige tyvstart med de

*Personernes impulsivitet skabte et friskt pust. Fra Fætrene (Jean-Claude Brialy) og Skyd ikke på pianisten (Charles Aznavour). Øverst Alain Resnais ved klippebordet.*

*Jacques Demy blandede musicalstilisering og suset fra det levede liv i Lola.*

yderst traditionelle *Ascenseur pour l'echafaud* i 1957 og *De elskende* i 1958.

Nouvelle Vagues store år var 1959-60-61. Så begyndte bølgen at skylle tilbage. Da det legendariske filmtidsskrift Cahiers du Cinéma i slutningen af 1962 sammensatte et lille leksikon over de instruktører, der var debuteret i fransk film siden 1. januar 1959, kunne man opregne hele 162 navne, men de fleste var døgnfluer, båret frem af periodens gunstige vinde.

Alligevel viser en simpel opregning af navne, der debuterede og foldede sig ud i disse år, at Nouvelle Vagues blomstringstid utvivlsomt var den kunstnerisk rigeste i fransk film nogensinde: *Francois Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Demy, Agnes Varda, Jacques Rivette, Michel Deville, Jacques Rozier, Alain Cavalier, Pierre Etaix, Philippe de Broca, Bertrand Blier, Robert Enrico, Claude de Givray, Claude Lelouch, Jean-Pierre Mocky, Jean-Louis Richard, Pierre Grimblat og Francois Reichenbach.*

## Tendens med realisme

Det er naturligvis umuligt at bringe en sådan vrimmel af forskelligartede talenter på indholdsmæssig eller stilistisk fællesnævner. Den nye Bølge er *ikke* en 'bevægelse', ikke engang en 'retning'. Den er en fællesbetegnelse for en række film, der blev lavet i en 3-4-årig periode i Frankrig, kendetegnet ved en fri, personlig udtryksform, et forholdsvis lavt budget, en mangel på atelier-optagelser og en relativt (men dog ikke undtagelsesløst) ung og som oftest debuterende instruktør.

Francois Truffaut, der var den instruktør, som helst artikulerede mulige fællestræk ved ny bølge-filmene, mente i bølgens første år, at disse nye værker bestræbte sig på en større grad af realisme end man hidtil havde set i fransk film.

Eksempelvis: I en ny bølgefilm ville man aldrig se den jagede eller fortvivlede heltinde lukke døren efter sig og umiddelbart efter læne sig stønnende op af den, en iscenesætter-kliché af de ellers meget anvendte. Ny bølge-instruktørerne havde ikke råd til bagprojektioner og installerede derfor i bilscener kameraet på køleren, hvilket gav en langt højere grad af realisme. Og med det nu anvendelige håndholdte kamera og den mere lysfølsomme film kunne man komme den kunstige lampebelysning til livs, opdage gadernes og værelsernes reelle lys-poesi.

Men den vigtigste fællesholdning var modet til at være personlig indtil det selvbiografiske, tale om det, man kendte. Truffaut selv omskrev sin barndom i *Ung flugt*. Chabrol vendte tilbage til sin barndoms landsby i *Vennerne* og udforskede i *Fætrene* det parisiske studentermiljø, han kendte ud og ind. Og Jacques Demy sammentrængte sine romantiske ungdomsdrømme i *Lola*, optaget i den by, hvor han voksede op, Nantes.

## Forudsætninger

Der har været udpeget mange forgængere og forløbere for ny bølge-filmene (Roger Leenhart. Jean-Pierre Melville, Alexandre Astruc, Georges Franju, Roger Vadim), sikkert alle med en vis ret. Men den vigtigste forudsætning var nok den italienske neorealisme, især som den praktiseredes af Roberto Rossellini, den italienske instruktør, som Cahiers du cinéma-gruppen (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette) beundrede mest. I midten af halvtredserne var

Truffaut endda Rossellinis sekretær, og han har i kraftige vendinger anerkendt Rossellinis påvirkning af *Ung flugt*.

Den realistiske grundholdning går også igen i Eric Rohmers debutfilm, *I løvens tegn*, en anti-idyllisk skildring af en bagende hed sommer i Paris, og i Jacques Roziers højt berømmede, men ofte oversete *Adieu Philippine*, der brugte cinéma verité-teknik og amatørskuespillere.

Netop spillestilen understregede realismen i mange af ny bølge-filmene. Den var ofte improviseret, stræbte mod det spontane og uventede. De tidlige ny bølgefilm brugte ikke stjerner – dels fordi man ikke havde råd, men mindst lige så meget fordi man ikke havde lyst. Til gengæld skabte man uvilkårligt sine egne stjerner: Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Léaud, Emmanuelle Riva, Bernadette Lafont.

## Fortællinger?

Cahiers-klikens første forsøg i novellegenren, Truffauts *Les Mistons*, Godards *Tous les garcons s'appellent Patrick* (begge fra 1957) og Jacques Rivettes *Le coup du berger* (1956) er traditionelt fortællende film. Langt de flest ny bølge-folk stræbte ikke *a priori* efter omstyrtende nye fortælleformer. Men reagerede kraftigt mod det skræddersyede, strømlinede, teatralsk dramatiserede manuskript, der dominerede mange af halvtredsernes mest roste franske film.

Ny bølge-filmene var efter datidens målestok dristigt episodiske, sprang forklarende scener over, havde plads til digressioner, en sang, et gag, et citat. De bragte den uskrømtede fortælleglæde tilbage til fransk film.

To instruktører gik videre end alle andre i det eksperimentelle: Jean-Luc Godard og Alain Resnais. Den sidstnævntes fornyelser hvilede i *Hiroshima – min elskede* og den rent abstrakte *Ifjor i Marienbad* (1961) især på en mageløst raffineret, musikalsk og spidsfindig klipning. Og havde et nært slægtskab med eksperimenter i den nye franske roman.

Godard var derimod en sand anarkist, der brød alle regler. Da en af den gamle gardes instruktører, Henri-Georges Clouzot, hævdede, at en film skal have en begyndelse, et midterparti og en slutning, svarede Godard: 'Ja, men ikke nødvendigvis i den rækkefølge'.

Hans styrke – midt i den selvbevidste myriade af forvirrede og forvirrende indfald, citater, enqueter, sketcher og pseudodybsindige attituder – var en særegen visuel begavelse, der skabte en frodig billedstrøm, drevet frem af en underliggende romantisk desperation.

Godard blev – tragisk for ham selv – den nye bølges mest efterlignede instruktør. Det så jo så nemt ud, bare at give los for alle indfaldene, samle dem hulter til bulter og lade dem udgøre en film! Men uden Godards billed-geni og reelle fortvivlelse blev hans ny bølge-stil manér. Til sidst også for ham selv.

Og uden nyhedens *frisson* og pirrende duft tager mange af Godards film, der blev skabt som en spontan reaktion i øjeblikket, sig reducerede ud i dag.

## Skatte

Men der er andre skatte gemt i Den nye Bølges første periode.

Truffauts *Skyd på pianisten*, en billedberuset, musikalsk flimrende blanding af gangsterfilm, melodrama, kærlighedsfilm og grotesk komedie. Truffauts frækkeste, mest friske, yngste film.

Jacques Demys florlette kærlighedseventyr *Lola*, der med sine dansende, billedrytmer og sin underfundigt 'rimende' komposition gør et hverdagsligt Nantes til et fortryllet land. Og hans film nummer to, det elegant fortalte, stilrene spillerdrama *Englebugten*.

Og Claude Chabrols to særeste film, *Elskerinden* og *De søde piger*, kringlede, ætsende, vrængende melodramaer forgyldt af en overdådig, ungdommelig billedglæde.

Hvad blev der så af dem alle? Lad det hvile denne gang. Og lad os i stedet glæde os over, at i hvert fald én af Den nye Bølges instruktører er forblevet trofast mod sit udgangspunkt: Eric Rohmer.

Uden at det har betydet stagnation. Tværtimod har den frie produktionsform, det lille budget, de ukendte skuespillernavne, de autentiske gade-optagelser, den naturlige belysning og den skrabede produktion været en stadig inspirationskilde for Den nye Bølges ældste og mest tilbagetrukne skikkelse.

Eric Rohmer laver stadig ny bølgefilm, og denne konservatisme har holdt ham ung. Og gjort ham til et levende bevis på, at bølgen endnu har friskhed og foryngelseskraft.

*Øverst fornemmes det drømmeagtige – det stiliserede og introverte – i Resnais' Ifjor i Marienbad.*

*T.h. Rohmers iagttagende afdækning af personerne i naturlige omgivelser i Min nat hos Maud.*

# Fjerne erindringer om en ny bølge

## – en rejse i minderne tilbage til dengang den unge Carl gik i Carlton

*af Carl Nørrested*

Systemleden har udviklet sig til selvlede. Sidder nu som truet systemforvalter, et almindeligt produkt af de værste tanker hos Dyremose og Haarder.

Den ny bølge har størstedelen af skylden for, at jeg valgte filmkulturen som levebrød. Den mulighed stod endnu åben i slutningen af 60'erne. Den er svær at leve af og med i 90'erne.

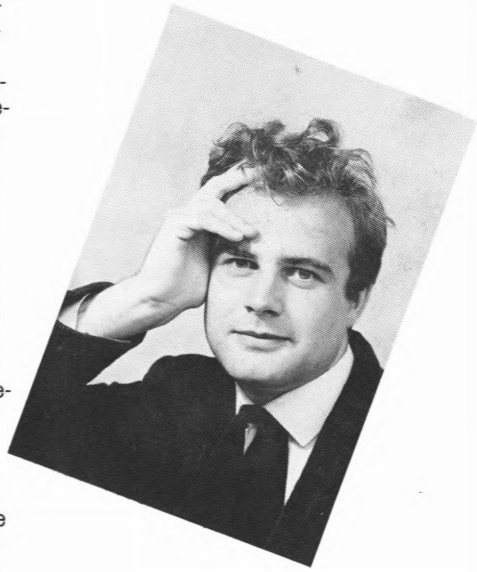
En bestillingsartikel om den ny bølge retrospektivt – Godard i særdeleshed, må blive et lille fragmentarisk bekendelsesskrift om min egen gryende filminteresse.

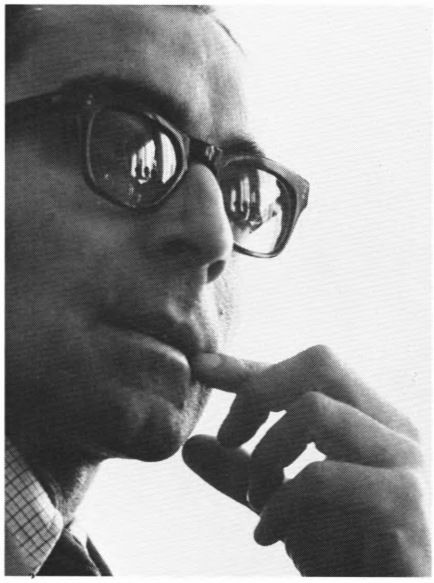
Filmen blev i begyndelsen af 60'erne på godt og ondt en etableret kunstart. Faktisk tog man definitivt afsked med 30'ernes helt håndværksprægede amerikanske filmtradition, samtidig med at den blev gjort legendarisk. Kun 40'ernes film noir blev tilbage som sidste tidssvarende amerikanske forbindelseslinje. Man kunne ikke tilegne sig overskuelige filmhistoriske helhedsbilleder, som det bagklogt og lidt trist idag er muligt at opnå via hybridnettet på et kalenderår. Nej, man måtte stadig ud i biograferne (hvor widescreen endnu ikke var standard) og have Filmmuseet som bagland. Folk der havde oplevet film før 2. Verdenskrig var oldgamle mennesker, 30'erne som begreb havde simpelthen en odiøs klang med forældede værdier, præget af et gennemført forløjet overbelyst studiefunkis-miljø, hvor kun en vandkæmmet Astaire med hentehår kunne føle sig hjemme sammen med den blonde gimpe Ginger Rogers. De var umiskendeligt bærere af noget absolut – noget der trods alt foresvævede én som filmdans i renkultur.

Neorealismen var kommet imellem, sammen med en lettere foragtelig amerikansk gennemtygning af FBI-files on location, ofte selvimponeret i koldkrigens og Rochemonts navn, som netop nybølgeinstruktørerne havde fordøjet før én selv. Man havde simpelthen ikke hold på det, før nybølgen selv kom i focus.

Rossellinis *Paisa* og *Rom - åben by* hørte til forpligtelserne. Dem burde man helst konsumere via Studentersamfundet eller andre umage filmklubber sammen med den franske avantgarde og så overstå den reaktionære amerikanske film på Filmmuseet.

Carlton blev i marts 1960 genåbnet som Københavns første egentlige artcinema med premiere på *Ung flugt*, i oktober samme år fulgte *Åndeløs*. Skam at melde så jeg ingen af disse film i Brusendorffs biograf, men oplevede allerede da en stor del af mit retrospektive filmrepertoire via TV. Jeg





*Portræt af unge Carl*
*– og Jean-Luc i kunstnerpositur*
*– og salig Brusendorffs salige bif.*

har bogført alle mine filmforestillinger siden 1955 i små kladdehæfter. Af 110 sete spillefilm i 1960, blev nøjagtig halvdelen set i dansk og svensk fjernsyn. Jamen da, er det ikke pinligt?.

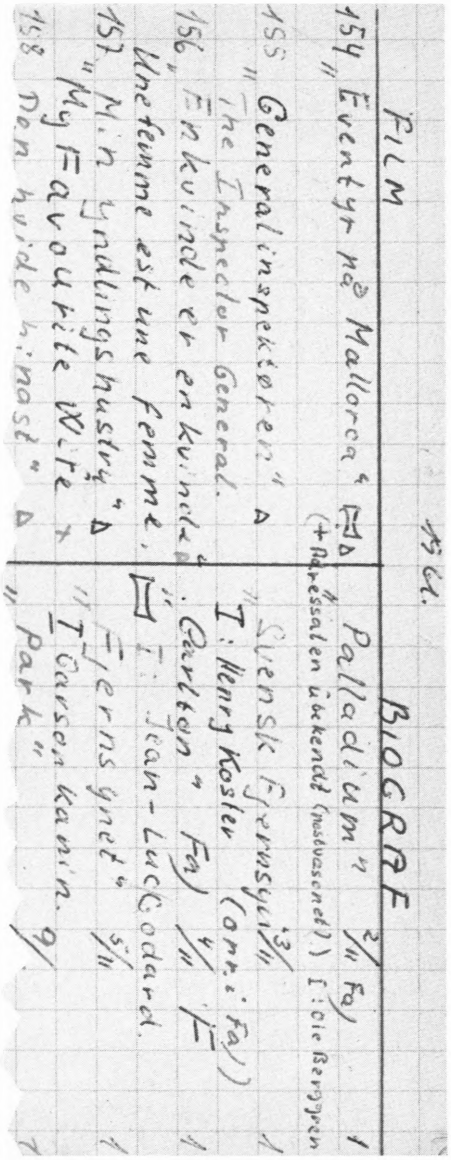
Som formodet reaktion mod min småborgerlige baggrund blev min første kontakt med nybølgen *Hiroshima, min elskede* i Bodil Ipsens Nygadeteater april 1960. Min første konfrontation med Godard, *En kvinde er en kvinde* november 1961 i Carlton, jeg er 18 år gammel.

Nuet strømmede simpelthen gennem den mands film. Den oplevelse havde jeg ikke haft før. Set som genrefilm var *En kvinde er en kvinde* direkte håbløs. Den eksisterede i afmægtige referencer til noget den selv effektivt opløste – et konkret bud på modernismen. Min første kaperen af en metafilm med umiddelbar forståelse af dens baggrund. Coutards scope og farver var selve samtidens smældende ikonografi. Amerikansk cinemascope var chokerende belejligt blevet introduceret i Kinopalæet fem år tidligere som borgerskabets hykleriske dagligstuesprængende bibelillustriationer med Henry Kosters – *men jeg så ham dø.* Men der var allerede forbundet en emancipatorisk erfaring med dette æstetiske spring. Et spring fra den støvet tungtknyttede og indelukkede fornemmelse af Lloyd D. Douglas' falmede blå, gule og røde bogryg i min indremissionske tantes glasbogskab, til det flotte nymonterede bredlærred med markeret stereolyd. Fra min tantes triste uforanderlighed til en biograf, der netop er forladt af håndværkerne, og maskineriet der køres til. Kosters film gjorde helt bestemt min gamle tante farligt tidssvarende, men hun afgik bekvemt og definitivt ved døden i Carltonteatret. Dér var fornemmelse af meningsfuld ungdom, mystisk oplevet i fiktion i primærmediet for nærsanser – film. Og den oplevelse netop knyttet til en gruppe af film fra den såkaldte ny bølge, der omfattede en stor del af Godards produktioner, Truffauts to første Antoine Doinelfilm, *Ifjor i Marienbad* (Nygade), foruden Antonionis *De elskendes eventyr* (med en tydelig fornemmelse af Gadtraditionens hendøen i Grandteateret) og Bergmans *Det syvende segl* (Nygade) – og pist borte var den fornemmelse, for aldrig nogensinde at komme tilbage. Det var simpelthen den forsinkede pubertet, som indtrådte med nye forældrebilleder, der omfatter årene 1961-63. Også væk for altid fornemmelsen af 'med far og mor i biografen', 'med onkel i biografen' (søndagens 4-forestillinger): uskylden, de danske film – Morten Korch og patetisk stemningsfuld eftermiddagskaffe i inspektørlejligheden efter John Olsen-premierer i Saga Teatret. Borte det restriktivt og trygt omklamrende som min onkels julepyntning på Horsebakken, druknet i intethed. Det nye var filmens nærværende samhørighed i globale fornemmelser. Jeg havde determineret valgt filmen som levevej.

Godard gjorde mig afmægtig overfor kunstnerrollen. Jeg evnede simpelthen ikke at tage den alvorligt nok, eller opfatte den som livsstilling. Det var et alt for stort ansvar med alle de meninger man afstedkom og skulle stå ved, når man skulle stå til regnskab i offentlighedens åsyn – for påvirket det blev man.Det blev jeg bekræftet i, da jeg senere så Braad Thomsens afgangsfilm fra Filmskolen *Revolution* (1969). Til gengæld gjorde hans bog om Godard (1972) mig helt afmægtig som skribent. Christian blev definitivt min pejler af samtidsrelevante instruktører, både som bedste skribent og senere som importør. Han var den eneste danske filmkritiker, som via de internationale festivaler ydede en aktiv indsats i dansk kulturpolitik.

Bent Christensen var nok den danske producent, der var mest inspireret af den nye bølges tiltag. Først forsøgte han med *Harry og kammertjeneren* (1961) at transformere den danske forlkekomedie sammen med Panduro. Det medførte i min dybe foragt for danske film, at jeg ikke lod mig gelejde rundt i biograferne af Erik Ulrichsen længere, da han roste filmen til skyerne – et uforsonligt brud var indtruffet. Carlsen med Panduro i *Hvad med os?* (1962) var straks mere vedkommende – men langtfra den ægte vare. Det nærmeste vi kom bølgen var Rifbjerg og Kjærulff-Schmidts *Weekend* (1962) og så løb det ud i sandet for dem med Laternas produktion af *To* (1964) samt den totale fiasko *Historien om Barbara* på Nordisk Film 1967. Hverken Bent Christensen, Rifbjerg eller Kjærulff-Schmidt genvandt fodslaget og Panduro røg til DR sammen med Kjærulff-Schmidt.

For som enearving at slippe for at videreføre min fars el-installationsforretning, måtte jeg desværre studere. Det bragte ingen lykke med sig. Den installationsforretning var ellers ganske interessant i min barndom, da min far var fast installatør for flere centrumsbiografer. Det betød gratis forestillinger i bl.a. Saga, Palladium, Scala Bio og Kinopalæet, samt intim kontakt med de ellers for meningmand utilgængelige operatørrum. Jeg elskede simpelthen operatørrummenes mystik. Samtidig gav de en indsigt i basal filmteknik; ændringerne fra kul til zenonlampe, forstærkerteknikkens radikale transformationer, anamorfotlinsens indførelse, 70 mm og Cineramas opståen. Jeg havde stående aftaler med Palladiums operatør om at gemme slutbillederne, når han klistrede rullerne sammen. Det var altsammen tendenser der blæste mine interesser hen i farlig kultisk



afmagt. De just nævnte biografer vendte jeg mig kraftigt imod i puberteten. Det var ikke dér filmkunsten rådede. Dog, Saga udgjorde dualismen i min ungdom: Dybt foragtet for sine danske film fra *Styrmand Karlsen* 1958. Dybt elsket for sine premierer på bl.a. Hitchcocks film efter den amerikanske blokade (f.eks. *Vertigo* – vist i 1960), der samtidig implicerede en intellektuel betagethed af film, som jeg kunne genere min dumme far med. Jeg fik ham til gengæld aldrig overbevist om, at der er mulighed for levebrød i nogen form for direkte beskæftigelse med film. Filmmediet foragtede han dybt og inderligt.

Film kunne man ikke studere på universitetet dengang, så jeg kastede mig over dansk og litteratur. Det var dødkedeligt og blev først interessant omkring ungdomsoprøret. Filmhistorie på universitetet havde man kun mulighed for at følge fra midten af 60'erne via Teaterhistorie, hvor direktøren for Filmmuseet Ib Monty holdt forelæsninger og forevisninger i Filmmuseets gamle forevisningssal i Frederiksberggade. Filmvidenskab blev først oprettet som bifagsdisciplin i 1967.

Godard var den eneste af instruktørerne fra den ny bølge jeg fulgte trofast i hans evindelige kamp med filmsproget. I tone-filmsperioden var det kritikløst blevet opfattet som en fast amerikansk imperietradition. Godard nedbrød den tradition i biograffilmen uden allierede, det var simpelthen patetisk at overvære. Filmsproget havde osse for mig været død konvention siden de russiske montageteorier, som trods alt var en historisk disciplin. Denne nye sprogorienterethed bar selve kimen til filmsemiotikken. *Alphaville, une nouvelle aventure de Lemmy Caution* (1965) var nok det mest effektive anslag mod normalfilmsproget, idet Godard anbragte fransk trivialfilms ledende ikon Eddie Constantine i hovedrollen. Nogenlunde regelmæssigt havde den amerikanske skuespiller siden 1953 spillet Peter Cheney-helten Lemmy Caution i utallige film af bl.a. Borderie. Metafilmpræget var ikke iøjnefaldende i disse film. Constantine havde dog tidligere afveget fra mønstret til fordel for den ny bølge 1961 i *Les sept péchéés capitaux* (hvor han selv medvirkede i Godards episode *La paresse)* samt Agnès Vardas *Cleo fra 5 til 7*. Desuden havde Michel Deville instrueret Lemmy-pastichen *Lucky Jo* i 1964.

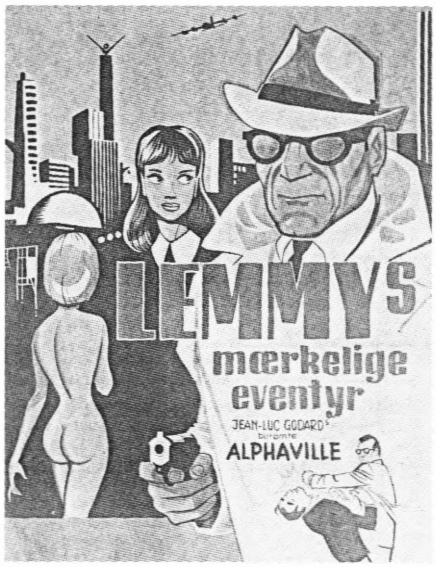
Den filosoferende meta-sciencefictionfilm udløste rene tumulter i Carlton, hvor en stor del af Nørreport Bios traditionelle publikum var lokket hen på helt falske præmisser. Nørreports publikum havde lært at man gik ikke ustraffet i Carlton, men uden udviklet sans for metafilm eller fænomenet Godard. En del af publikummet indså, at Eddie Constantine simpelthen var færdig. Jeg har aldrig været min ufolkelige rolle så bevidst, som hin novemberaften i Carlton, 1965.

Billedsprogets nedbrydning gjorde Godard totalt afmægtig overfor den anmassende virkelighed, som i hans øjen kun kunne modsvares af en decideret verbaliseret freudomarxisme og anonymisering af den gammelromantiske kunstnerrolle. Det eneste koherente fænomen i *Kineserinden* (1967) var en konkret billedtekst, der byggede sig op i forløbet, om de stadig vitale imperialister. Jeg satte mig for, at jeg engang i tidens fylde ville skrive en dotordisputats om tekstfunktioner i film. Den samler jeg stadig stof til.

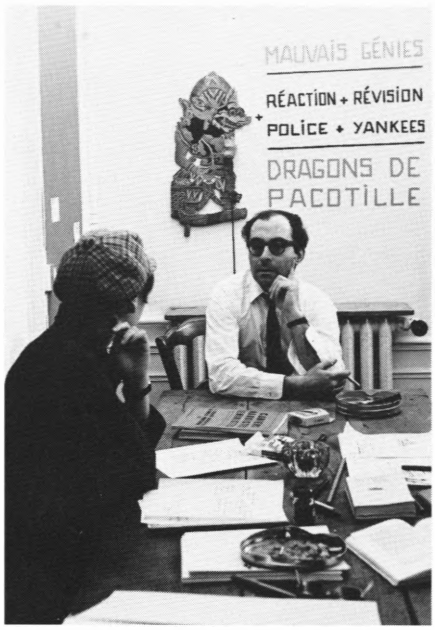
For at vinde den solidariske kamp med folket, var Godard ved at udvikle sig til kransekagefigur, bevidst om sin bytteværdi, i de venstreorienterede universistetsgrupper der udgik fra Vincennes. Via Vincennes, der fremfor alt var præget af Althussers nymarxismetolkning, opstod tidskriftet Cinéthique som vendte front bl.a. mod Cahiers du Cinémas borgerlige 'politique des auteurs'. De politiske filmgrupper havde ungdomsoprøret vind i sejlene, fortrinsvis ved Godards tilhørsforhold til henholdsvis SLON *(Fjernt fra Viet Nam,* 1967, der opnåede en vis distribution i europæisk TV – f.eks. svensk TV dec. 1968) og sidenhen Groupe Dziga-Vertov, som bl.a. producerede film via forskellige landes TV-stationer, hvorpå filmene blev lagt på hylden, for senere at dukke op som museumsstykker i f.eks. Det danske Filmmuseum maj-juni 1972). Carlton begyndte at køre pornofilm. Studenterfilmtidsskriftet Die Asta udviklede sig til de Marx-kryptologiske KINOK (1972) og ophørte. To redaktør-missionærer fra Cinéthique, Jean-Paul Fargier og Gérard Leblanc, dukkede december 1971 op på filmvidenskab og stod med løftede pegefingre og glødende skrivekridt. De fortalte hvor lidt forståelse dansk ungdom havde for både en psykoanalytisk og marxistisk tradition. Jeg mødte op og noterede flittigt i mine kladdehæfter, genså min indremissionske tantes åsyn.

Godard vedkom hverken mig, det danske folk eller for den sags skyld det fransk folk længere. Jeg var bedøvende ligeglad med at de to redaktører udhængte Godard som revisionist. Universitetet fjernede sig samtidig mere end nogensinde fra folket med stormskridt.

1986 dukkede Fargier frem som fransk videokunst forkæmper i et særnummer af Cahiers du Cinéma 'Où va la vidéo?'. Det var ca. 11 år efter Godard havde udsendt *Numero deux*. Jeg var stadigvæk ligeglad.

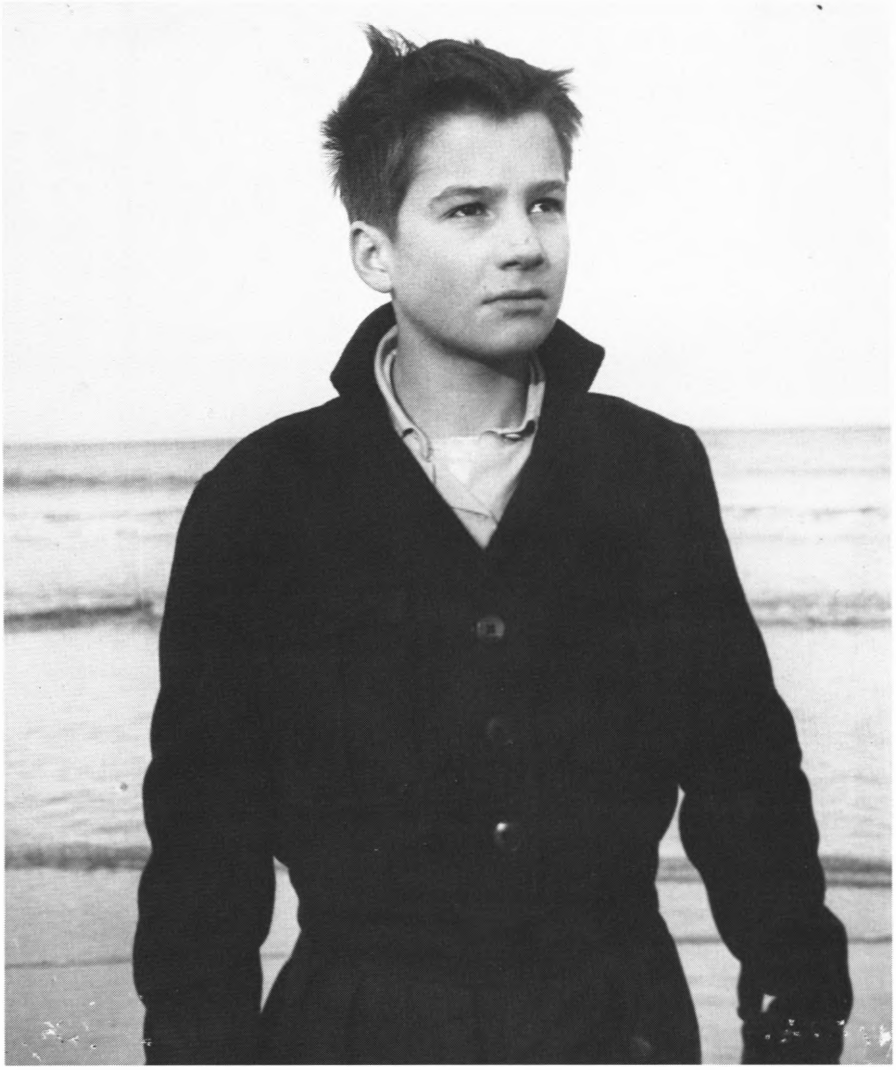



*Aage Lundvals bekendte ikonografi lokkede nok mange ind til Alphaville på falske præmisser. Han var simpelthen udlejningsselskabernes foretrukne folkelige ikonograf siden 1938 – primært danske folkekomedier, hvor alle hovedrolleindehavere fik store hoveder og mågerne gemytligt røg pibe. Jeg har altid hadet hans plakater inderligt.*




*Kineserinden, Godard og teksten.*

# Truffaut: Hvad blikket fortæller



*af Niels-Aage Nielsen*

*De mange fortællinger, som blikket fanger i Truffauts film, samles i ham selv og spredes i tilskuerens meddigtende fantasi*

## *Ung flugt (1959)*

Fortællingen om Antoine Doinel begynder i klasseværelset. Vi møder ham i egenskab af den person, hvor nogle parallelle begivenhedsforløb ramler sammen. Læreren sidder med hovedet ned i den sorte protokol og passer sine hemmelige og skæbnesvangre notater. En anden forløbsserie er pin-up billedet, der går fra elev til elev. Klasseværelset er for øjeblikket delt op i to uafhængige begivenhedsforløb, men der er mindst lige så mange af dem, som der er elever og sikkert mange flere.

Netop nu beror det frække billede hos Antoine Doinel, og han beriger den lille lukkede skoleverden med endnu en fortælling, idet han tegner fipskæg på damebilledet. Men begivenhedsforløbene konvergerer hastigt. Læreren ser op og fanger drengen på fersk gerning med Sorteper. Hvem er den? Du er den.

Modellen er den gængse definition af det sociale tilfælde eller den såkaldte sociale taber. At man ikke blot har et enkelt eller nogle få problemer, der løbende og uafhængigt af hinanden kan løses med tiden, men derimod at mange problemserier konvergerer eller filtres sammen til en problemhelhed eller et syndrom. Så er man den.

Antoine Doinel bevæger sig som bekendt imod rollen som socialt tilfælde, idet han kommer på opdragelsesanstalt. Jeg skal ikke gentage detaljerne i filmens forløb.

Som i fodbold gælder det først og fremmest om at slippe af med bolden og ikke, som små børn tror, om at beholde den. Den der står med bolden er offer. Skyd eller aflever. Tilsidst har Antoine lært at aflevere. Under fodboldkampen på opdragelsesanstalten kaster han indkast, og stikker af.

Han aner at det sociale spils indhold blot er den håndgribelighed, der ligger i som taber og offer at være den, der står med det i favnen. Han sender Sorteper videre, trækker sig ud af cirkulationen og løber væk til havet.

Det sociale spil er en uendelig fortælling, hvor personen er det sted og den måde, hvor mange begivenhedsforløb klasker sammen. Antoine er et sted, hvor problematiske begivenheder på skolen filtres sammen med uheldige forløb i den lille lejlighed hos de dårlige forældre. Hvem har taget Michelinguiden? (Det er nok moren, for hun har brugt den til at finde et godt hotel til sig selv og sin chef). Men Antoine er den. For han er også den, der skal gå ned med skraldespanden m.m.

Det er den sociale fortælling. Det er den, der bestemmer mennesker i kraft af den måde, de passerer ind og ud af klaustrofobiske spidsrodssituationer, fordi begivenhedsforløb trækker sig sammen omkring dem. Det er både en stor fortælling, fordi den altid er der, og en lille fortælling, fordi kun Antoine Doinel, den enkelte, kan personificere den. Som stor fortælling er det de andre, der fortæller den. Som lille fortælling er det den måde jeg hele tiden gerne vil genfortælle de andres fortælling på.

Vi lærer alle af fortællinger. F.eks. lærer vi at fortælle *endnu en fortælling* inden i den sociale. Skolelæreren lyver – især om de store ord på skolens facade. Moren lyver – især om sine sidespring med direktøren og om sine følelser for Antoine, hendes mislykkede abort. Og faren lyver. Selv da Antoine siger sandheden, lyver faren. Sikkert på grund af sin faderrolle, for hvem kan både være far og hanrej for sin søn.

Og Antoine lyver. Han lyver moren død, for det er noget, læreren kan forstå, og desuden føler Antoine måske, der i en vis forstand er noget rigtigt i påstanden. Han lærer hurtigt – af nød – at betjene sig af fortællingen. Siden griber han til de etablerede fortællinger såsom Balzac. Sin egen fortælling får han ikke udviklet i løbet af filmen; han stjæler en skrivemaskine, men fanges i den sociale fortællings komplikationer endnu en gang.

Den sociale fortælling er blot parallelle begivenhedsforløb, og definitionen på syndromet 'den sociale taber' er i virkeligheden en passende historie, som vi med samfundseksperten i spidsen fortæller.

De sociale forløb konvergerer blot omkring Antoine, fordi andre ud fra egne gode grunde ikke kan andet end fortælle deres løgne og dermed automatisk indkredse drengen som syndebuk. For gud, hvis han nu blot havde været til for Antoine, ville de snævre begivenhedsforløb, der konvergerer omkring syndebukken, ikke være andet end uendeligt parallelle begivenhedsforløb. Antoine får et udtryksproblem. Et behov for at fortælle endnu engang. Denne fortælling findes i det blik, han sender os tilsidst.

Filmtilskueren **må** tilkende ham retten til sin egen version af den sociale fortælling, og tænker derfor videre.

Filmen er i høj grad selvbiografisk. Truffaut var selv indviklet i en værre historie med militæret som ung, og hans barndom var også præget af begivenheder, som dem Antoine vikles ind i.

Her begynder *en tredje fortælling*. Nu er den om Truffaut selv. Men hvem er den virkelige reference, François Truffaut? Hvilken dato, hvilket klokkeslet, hvilken kontekst. Er det snarere J.-P. Léaud anno 1959? Det er jo hans ansigt og hans blik. Men hvilken situation definerer hans blik?

For et bliks udtryk afhænger i højeste grad af, hvad det er for en sammenhæng eller andet menneske, der definerer blikket. Et blik er et spørgsmål om hvilken fortælling, der begynder i det.

Den virkelige Truffaut fandtes engang, men findes ikke nu, hvor tiden og rummet har ændret sig. Selv kort tid efter var han en anden, og kunne kun gribe tilbage til den, han var ved hjælp af en fortælling. F.eks. André Bazins fortælling om protégéen Truffaut i 50'erne.

Vi ser altså, at den store sociale fortælling er de andres fortælling. Den må nødvendigvis suppleres med ens egen fortælling. Vi søger derfor fortællingen i Antoine Doinels blik, eftersom filmen overvejende har skildret ham som syndebuk i den store sociale fortælling. Vi søger ind i blikket, og kommer i tanke om, at den til dels handler om Truffauts egen barndom. Men den kender vi kun som den fortælling, Truffaut selv efterhånden begyndte at forstå sig selv igennem.

Den er en del af legenden Truffaut i filmhistorien. Den er blevet til en stor fortælling. Heri begynder nu *en fjerde fortælling*, nemlig min artikel. Hvordan skal denne fortælling udformes?

*Oscar Werner og Julie Christie hos bogfolket i Fahrenheit 451. S. 22 Jean-Pierre Leaud i slutbilledet i Ung flugt.*

## Fortællingen hos Truffaut

Fortællingens status hos Truffaut er et labyrintisk problem. *En version* af fortælleteorien siger, at en fortælling er en lukket form med en begyndelse, en midte og en slutning, hvormed mennesker i indbildningen kan forene de yderender i deres liv, som reelt ikke lader sig forene. Med andre ord en underholdende og nyttig opfindelse, som vi idag især med fjernsynet ser brede sig til alle områder. Nu betragter man det ikke længere som nok, at TV-avisen angiver temperatur og vindretning for det kommende døgn i relevante termer. Tværtimod er oplysningerne ikke gode nok, hvis de ikke er gjort til en lille fortælling med alt, hvad der hører sig til af forviklinger.

Men det er ikke så enkelt – det der med at man bare fortæller sig ud af virkeligheden og vågner op til den igen. Det er mere kompliceret end den forskel, der er mellem at drømme og være vågen, mellem nat og dag.

*En anden version* af fortælleteorien siger, at vi fødes og dør midt i fortællingerne. En hvilken som helst fortælling, vi måtte fortælle, har en dybere fortælling som forhistorie og epilog. En tankegang som den, jeg har illustreret ovenfor med *Ung flugt*. Konsekvensen af denne anden version er, at fortællingen må betragtes som vores grundlæggende og absolutte tilgang til viden og erfaring.

Det er derfor, jeg spurgte, hvad med min artikel. For hvis jeg tager den tunge bibel frem – måske den første eller nogen af de senere af Marx, Freud og andre af de store nedskrevne fortællinger – løber jeg en stor risiko for at gå glip af pointen hos Truffaut. For ham er der kun denne bestemte fortælling, og netop kun den. Som med Antoine Doinel således også med f.eks. instruktøren Ferrand i *Den amerikanske nat*. Det er kun den konkrete fortælling, der står for personen og netop kun i kraft af måden, den personlige historie adskiller sig fra en eller anden bibelhistorie om mit liv. Det individuelle udtryk er altså den fundamentale tilgang til viden om verden og mig selv. Det er den lille individuelle fortælling, der er erkendelsesskabende. Men bemærk, at det netop er, fordi vi ellers kun ville være eksempler på bipersoner og fodnoter i inflationære biblers fortællespind. Eller som Adèle H. (1975) endnu mindre end det.

Men hvilken forskel bringer den filmteoretiske behandling af en instruktørs arbejde så ind i verden? Egentlig burde dette problem være en helt anden fortælling. Men netop med Truffaut er jeg overbevist om at han vil have sin fortælling fortsat med en ny. Selv om han siger, at hans fortællinger har en begyndelse, en slutning og en ende, så er det egentlig ikke rigtigt. Jeg bliver som interesseret tilskuer filtret ind i hans univers, og må redde mig ud med endnu en fortælling.

For hvad siger Antoine Doinels blik? Hvilken monolog skal jeg 'høre' i Franca's blik, da hun skyder manden ned? (*Silkehud* (1964)).

Eller i *Den falske brud* (1969), hvor manden tror på den falske kvinde for alt i verden, og Truffaut vil have mig til at tro på parret, da de spadserer gennem snevejret til landet med de falske bankkonti og de kunstige kukure. Og hvor-

for kysser instruktøren 'Ferrand' ikke nogen i *Den amerikanske nat?* Fortællingen må altså fortsætte.

Blandt bogfolket (*Fahrenheit 451*, 1966) går hver enkelt menneske rundt og opbevarer en bog i hovedet. De fremsiger uophørligt teksten, for ikke at glemme den. Hver person står for en fortælling, eller måske står hver fortælling for et individ blandt bogfolk. Det er næsten ligemeget. For bogfolket kender ikke sig selv undtagen igennem den uendelige sum af fortællinger, det rummer.

Bibler i diverse versioner er en af bogfolkets kæreste skatte, men hver bibel står kun for et enkelt menneske og omvendt. Alligevel er det en metafysik, som chokerer bibelfolket, der – forestiller jeg mig – bor lige uden for byen og har en meget tættere kontakt til bystyret og brandchefen. For bibelfolket kan det hele stå i en enkelt bog, og der bliver det stående.

Truffaut mener nok ikke, at alle bøger burde brændes, formodentlig blot, at de har det bedst, når de kommer ned fra hylderne og ud af bindet.

I 1954 angreb han en række franske drejebogsforfattere i artiklen 'En vis tendens i fransk film'. Det var forfattere af en meget forfinet litterær type. Når de skrev til film, var deres ansvarsfølelse over for litteraturen så dominerende, at filmdrejebogen nærmest blev behandlet som en ung kriminel, der skulle i arbejde. Istedet fremhæver Truffaut i sin artikel en anden race af filmfolk, film *auteurs* med Renoir i spidsen. Instruktører der i deres arbejde mere ligner bogfolket end bibelfolket.

En hel del af Truffauts egne film bygger på romaner, men det er ikke de store litterære koryfæer. Han sætter stor pris på de små romaner ligesom han gør det med en række af Hollywoods B-film. De romanforfattere han vælger hedder David Goodis, H.-P. Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell. Ingen af dem er særlig kendte repræsentanter for den såkaldte verdenslitteratur. I 60'erne var f.eks. Ray Bradbury knap nok kendt i New York, fortæller Truffaut selv et sted. Og hvad med f.eks. William Irish. En forfatter, der ikke forsøgte at skrive nogen bibel, men derimod en årlig roman. Hans liv var anonymt og selv hans mor døde uden nogensinde at have læst en linje af det, han skrev. Irish sagde, at han kun var forelsket tre gange og hver gang var det en fejltagelse. Men under alle omstændigheder havde han aldrig elsket nogen kvinde højere end sin rejseskrivemaskine. Det var en Remington, hvis nr. han aldrig ville glemme: NC 69411. Men her gled vi vist over i en anden fortælling.

Nu kan man overveje, om alting så er fiktion. Om vi udelukkende omgåes med hinanden ved hjælp af fiktionsfortællinger.

For hvor kan man mødes, når relationen kun er mellem fiktioner? Hvordan kan man overbevise andre ved hjælp af indbildning. Hvordan kan man anerkende hinanden, når begge kun har en opdigtet version af verden?

Lad os tage problemet en gang til. Her har vi den store fortælling, og her har vi den lille personlige fortælling. Begge fortællingerne fortælles af fantaster. Men bemærk at de selv tror på fortællingen. Min personlige fortælling findes kun, forsåvidt jeg tror på den, og den store fortælling kun, fordi nogen siger, den er rigtig og andre tror på den. Men man kan tvivle på sin fortælling. Man kan komme til et punkt, hvor det eneste man ikke tvivler på er fødested, omtrentligt tidspunkt samt nummeret på sin skrivemaskine. En så konkret sandhed, at man nærmest hører det som endnu en fiktion. I *De to englænderinder og kontinentet* (1971) tænker Claude på sin første kærlighed, Muriel. Femten år er gået og han fanger sit eget blik i en bilrude. Pludselig opdager han sig selv som virkelig på en yderst akut måde. Men hans første kærlighed var ikke Muriel, men den anden engelske pige. Og er det egentlig ikke ligegyldigt, at det var en fiktion, der gav ham hans selvfølelse? Kunne en erindring under nogen omstændigheder have været mindre fiktiv?

Vi kan konstatere, at fortællinger og fiktion ikke har det fjerneste med virkelighedsproblemet at gøre. Tværtimod kan en fiktionsfortælling gøre virkeligheden 'utroligt' nærværende.

Blikket fortæller derfor både løgn og sandhed. Med hvilken ret har vi allerede været inde på. Nu drejer det sig herefter mere om hvordan og hvorfor.

## *Den falske brud (1969)*

Filmen starter i en babelsk forvirring af stemmer, der fremsiger ægteskabs- og kontaktannoncer. Personerne bag disse annoncer er idealister, for de tror, de kan finde den eneste rigtige ved hjælp af 5 linier i en avis. På disse 5 linier komprimerer de deres uendelige forhåbninger og drømme. Arme den person, der bliver udkåret, hvis ikke lige det var fordi systemet var gensidigt.

Louis Mahé – den rige ungkarl på øen Reunion venter på en ganske bestemt kvinde ved navn Julie Roussel. De har fundet hinanden gennem en ægteskabsannonce og skrevet sammen i længere tid. De har udvekslet fotos, og gennem brevene nøje planlagt deres ægteskab. Selv om Louis Mahé endnu ikke har set kvinden i kød og blod, er det hele allerede definitivt. I ventetiden vælger og vrager han mellem sine slips og har svært ved at beslutte sig. Han er i tvivl om, hvilken forestilling Julie Roussel har om ham, og han ved ikke, hvilket slips han har på i hendes forestilling. Omvendt har han heller ikke endnu nogen forestilling om Julie Roussel.

Eller snarere har han et præcist og definitivt billede af hende fra det fotografi, hun sendte, men det er et billede, han ikke rigtig vil acceptere. Han glæder sig, til hun kommer, for et virkeligt stævnemøde bringer altid noget nyt og overgår som regel ens vildeste fantasi.

Imidlertid er Julie Roussel slet ikke med skibet, og det var måske netop den mulighed, han mindst af alt havde forestillet sig.

Men endnu inden skuffelsen har lagt sig, dukker der alligevel en kvinde op. En smuk og tiltrækkende blond kvinde med parasol og kanariefugl. Et billede

*Jean-Paul Belmondo og bryllupsbilledet i udstillingsvinduet i Den falske brud.*

han aldrig havde forestillet sig. For på en måde er denne kvinde på en og samme gang både billede og virkelighed. Louis Mahé føler sig som en mand i biografen. Han venter på en konkretisering af ubestemte forestillinger, og en skikkelse som denne kvinde flimrer frem.

Hun præsenterer sig med ordene (idet hun naturligvis siger det på fransk): 'Vous ne me reconnaissez pas, M. Mahé?' Det betyder noget i retning af, om han genkender hende, eller om han anerkender hende, eftersom 'reconnaître' ifølge ordbogen har begge betydninger. Men Louis Mahé genkender ikke kvinden, eftersom han aldrig har set hende før, og det er op til hende at komme med en forklaring. Den går ud på, at hun var genert, og at det foto, hun sendte var af en anden.

Louis Mahé accepterer den lille løgn, for han er ligeglad med, om hun svarer til det gamle og definitive foto. Netop fordi hun ikke ligner det oprindelige foto, men tværtimod er et nyt levende billede, svarer hun meget bedre til uendeligheden og det ubestemte i hans forestillinger.

Der er snarere tale om, at han anerkender hende, end at han genkender hende. Men det er ordkløveri, for på en måde er det alligevel, som om han i hende genkender det, han søgte efter.

Som sagt er Louis Mahé – som de fleste er et sted i sjælen, ikke mindst når de går i biografen – *idealist*. Idealisme er, når vi forventer, at verden og de andre personer svarer til indholdet i vores egne forestillinger.

Heri ligger der en endeløs radikalitet. Vi ser verden efter vores egne forestillinger, men ikke nok med det. Vi kan nemlig ikke engang finde os i, at de billeder, vi har af verden, forbliver de samme og tiltager sig et eget liv. Vi må derfor også sprænge de billeder, vi selv gør af verden. Altså som vores helt i filmen.

Med alle de forhåbninger til livet, som Louis Mahé har i sig, er det derfor mest af alt en joker, han har brug for i dette ægteskabsannoncespil. Og det er også, hvad han får.

En joker med hvidt slør går ind som hjerter dame. Kvinden er nemlig en falsk brud. En svindler i ledtog med en morder. Julie Roussel er død og driver rundt i havet.

Det første spørgsmål hun stillede ham var altså dybt filosofisk. Han kunne ikke genkende hende som Julie Roussel, eftersom billedet var forkert. Hun lignede ikke *sit* eget billede. Til gengæld lignede den smukke kvinde i højeste grad *hans* eget billede af hende, og derfor kunne han anerkende hende. Nu har vi fået forklaringen på, at han i virkeligheden genkendte hende. Hun var nemlig en joker, og den kan ligne, hvad som helst. Mest af alt ligner den altid mit eget ønske.

Hvedebrødsdagene holder snart op. Kvinden stikker af med plantageejerens rørlige formue. Hun er afsløret. Nu er det op til detektiven, om han kan finde hende igen.

Louis Mahe finder hende selv. Nu er der i hvert fald en ting, der er sikker, og det er, at han ikke kan stole på hende. De indleder en ny kærlighedsaffære, men detektiven finder dem.

'Vous ne me reconnaissez pas, M. Mahé?', spørger Comolli, da de tilfældigt støder sammen i en lille by i Frankrig. Men Louis Mahé er ikke glad for, at detektiven har fundet dem. Han kan ikke andet end indrømme, at han faktisk genkender den detektiv, som han selv har hyret. Men at genkende er at anerkende, og han anerkender i hvert fald ikke detektivens tilstedeværelse. Og det må være anerkendelsen, detektiven var nysgerrig efter i spørgsmålet. I hvert fald får det dødelige konsekvenser for detektiven, at han ikke blev anerkendt af Louis Mahé. Denne uforbederlige idealist er selv blevet til lidt af en joker.

Man ved ikke, hvor man har ham, hvad angår genkendelsen af en fælles verden, eftersom han kun vil genkende det, han kan anerkende.

Og nu er de to jokere overladt til sig selv og deres flugt. Deres samliv afhænger herefter kun af, om de kan anerkende hinanden her og nu. Det afhænger først og fremmest af de billeder, som de kan danne sig af hinanden.

En aften ved den åbne ild starter de med fortiden, men det har ingen mening at fiksere hinanden i kraft af gammel kærlighed. I stedet begynder Louis Mahé at beskrive kvindens ansigt. Dine øjne er som skovsøer o.a. Dit smil, nej ikke det der, men det der o.s.v. En gang klichéer foran kaminilden. Men i den situation er det godt nok for Louis Mahé og den falske kvinde. Senere får han imidlertid nok af hendes pengegridskhed og tegner et helt andet billede af hende som parasit og international escort.

Men ingen af billederne er afgørende for ham, eftersom det eneste der betyder noget, er den måde hans forestillinger jager afsted efter jokeren.

Fattig og halvdød af rottegift slæber han sig afsted med kvinden gennem sneen på vej til landet med de falske bankkonti og de fine kukure. Når den falske kvinde siger hun elsker Louis, svarer han straks: Jeg tror dig.

Kan vi også tro på en happy end i sneen? Man er vel idealist?

*Truffaut i Den vilde dreng.*

## *Den vilde dreng (1969)*

Hvad vildt er der egentlig ved den vilde dreng? Meget lidt når det kommer til stykket. Blandt alle de ar, han har på kroppen er det værste det, han har på halsen og det stammer ikke fra dyrebid, men er tilføjet ham med menneskeligt værktøj. Og blodhunden, de sender efter ham, har jægerne selv opdraget.

Hvad der er vildt, og hvad der er civiliseret er primært et definitionsspørgsmål. Drengen er vild såvel for de indskrænkede bønder på egnen som for det parisiske borgerskab, der kommer for at bese ham på søndagsudflugten.

Men det værste og d.v.s. pointen er, at drengen bliver behandlet værre end dyr i fangenskab. Og det er netop, fordi han ikke er et dyr, men væsentligt et menneske. Fordi han er så komplet anderledes inden for den samme race, og derved udstrækker horisonten for, hvad mennesket er, træder han den bornerte bondestand og borgerskabet grundigt over tæerne. Og de reagerer ved definitorisk at udelukke ham som vildere end deres egne blodhunde. Man ser, at en definition afhænger af både subjekt og objekt. Og vi skal se, hvorledes definitionen ender med at gå den anden vej.

Den lærde Itard vil gerne studere drengen nærmere og måske opdrage ham til et rigtigt menneske. Drengen, der i første omgang er endt på en af datidens anstalter for døvstumme, kommer til Itards hjem, hvor den daglige omsorg for ham varetages af den rare husholderske Madame Guérin, mens Itard selv tager sig af undervisningen. Drengen er stadig defineret som vild, men nu ud-

vikler problemet sig videre i et venligt og kultiveret miljø.

Itard er en retlinet og tilknappet mand. Han har progressive og gode synspunkter, og udtaler sig først efter nøje overvejelse og med sin fornufts fulde og vågne brug. Desuden fører han journal over sine videnskabelige undersøgelser, og glemmer aldrig at notere de daglige følelser og anelser, der ledsager en sådan principfast livsform. Dette er de vigtigste elementer i filmens definition af ham. Hvorfor han f.eks. ikke har nogen kone og eventuelt egne børn, melder historien ikke noget om. Men vi har frihed til at tilføje, at hvis han havde haft egne børn, ville hans undervisningsprincipper givetvis have haft en mere elastisk karakter end det er tilfældet med dem, som han anvender over for den vilde dreng. Man kan i det hele taget undre sig over Itards hele livssituation. Kan det i længden ikke blive lidt kedeligt altid at spise middag med en husholderske, som man siger De til? Men alt dette hører ikke med til fortællingen. Og dog – for vi kender jo godt sådan en herre, der aldrig viser følelser og kun har principper, og højst viser irritation og utålmodighed, når det hele ikke lige går efter en snor. Man kunne ønske sig at Madame Guérin gik lidt hårdere til ham end tilfældet er. Måske ville det få nogle nye ansigtstrækninger frem i dette dybt reserverede stenansigt. Vi ved, at der bagved er en god, omend abstrakt vilje. Men gode abstrakte viljer forpester som regel tilværelsen for andre i omtrent samme grad, som hvis det var ond vilje.

Med andre ord kan man spore noget vildt i Itards blik. Er det en herrevilje?

Nej, for nu lader jeg analysen styre af ønsket om en symmetri i definitionen. I virkeligheden er dette min egen fortælling og overdramatiserede udgave. Filmens grundtone er langt mere afdæmpet.

På døvstummeanstalten hænger der en tavle med en anatomisk tegning af et ansigt. Den viser måske nervus facialis d.v.s. den ansigtsmuskel, Itard bruger så sjældent. I hvert fald passerer han ofte forbi tegningen og ligner forbløffende godt den dissekerede herre på billedet.

Det er bemærkelsesværdigt, at Itard åbenbart bringer billedet med sig til sit hjem sammen med den vilde dreng. For senere i filmen hænger det der, og Itard passerer tit forbi det og minder os om ligheden. Det er selvfølgelig det, man kalder en nøgle.

Lad os gå tilbage til Itards principper. Et af dem er særlig bemærkelsesværdigt. Medens andre mener, at den vilde dreng fra skoven nærmest er hentet ind i paradis, tvivler Itard. Til forskel fra pressen, der skrev at den vilde dreng sikkert ville blive 'slået af hovedstadens skønhed', mener Itard, at det muligvis er en fejl at rive drengen ud af sin pagt med naturen. Men nu det er sket, er det nødvendigt at føre det kulturelle eksperiment til ende. Strengheden i hans undervisning beror altså på en opfattelse af kulturværdierne som knald eller fald. I sig selv er de intet værd.

Hvad er det, den anatomiske tavle ligner. Man indser at den først og fremmest blot er en tavle ligesom den Itard hele tiden skriver og tegner på. Ubevægeligheden i Itards ansigt er en tavle. Han er selv et ubeskrevet blad så længe den kultur, han står for, ikke er anerkendt af den vilde.

En krise opstår i undervisningen. Drengen har klaret sig med sin ordenssans og dermed evne til efterligning, men Itard vil have ham til at kommunikere gennem kulturens egne konventionelle tegn. Tavlen med den dissekerede herre dukker nu hyppigt op i billederne, efter at vi knap nok har set den siden døvstummeanstalten. Men den symboliserer ikke Itard som herre. Den viser os Itard som helt blank. Hele hans kulturelle eksistens er sat på spil.

En læge dukker op og undersøger Itard. Han er syg, og må til byen for at blive, om ikke dissekeret, så dog gjort til objekt for folk med mere viden end ham selv.

Itard bliver mere og mere til ubeskrevet blad. Drengen flygter ud i skoven. Itard sidder ved sin tilbagekomst i natten og venter.

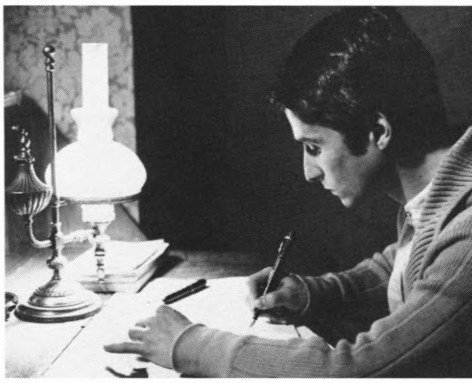
Den lærde mand, der altid skriver journal, skriver pludselig ikke længere, for nu venter han på at blive anerkendt af sit forskningsobjekt. Han venter på at en fortælling skal strømme fra drengens blik. På samme måde som den lange rapport om drengen, han med sit faste blik har nedfældet i journalen. Bag ham hænger tavlen med den dissekerede herre.

Vi ser, at der nødvendigvis må to fortællinger til i Truffauts laboratorium. En til hver.

## *De to englænderinder og kontinentet = Hjerter tre (1971)*

Kærlighed gør blind. Den er det, man føler snarere end det, man ser. Eller rettere det er, når man ser det, man føler. Men hvordan kan der så være kærlighed ved første blik?

Den første kærlighed er selvfølgelig et tidspunkt og et eller andet sted. Men det er også en uendelig fortælling – en permanent efterrationalisering – og dermed bliver spørgsmålet næsten til et filosofisk paradoks. Imidlertid er spørgsmålet om den første kærlighed allermest noget der griber ind og modificerer menneskers identitet på overraskende tidspunkter i dagens eller nattens løb.



*Jean-Pierre Leaud i Hjerter tre.*

En nat genoplevede Claude affæren med de to englænderinder, og besluttede sig til at skrive en roman om det. Genoplevelsen satte noget i gang hos ham, selv mange år efter at han havde taget afsked med Muriel. Tilfældigt ser han en afspejling af sit ansigt i en bilrude: Vorherrebevares hvor ser jeg gammel ud idag. Hvor er tiden blevet af. Tanken om den første kærlighed til Muriel får ham til ved et tilfælde at føle sig selv for et øjeblik. Som om tiden berørte sig selv og gjorde Claude til subjekt. Genoplevelsen bliver med et og på en særlig nærgående måde til Claude's helt *egen fortælling.*

Modellen gentager sig i det forløb, han erindrer sig. Den fortælling, der er i ham om de to engelske piger er sammensat af mere detaljerede fortællinger, som fik en subjektfølelse til at melde sig. Han kender nu mange år efter fænomenet godt og ved at han skal skrive sig ind i en ny fortælling. (Men ikke skrive sig 'ud af det', som man siger).

Det starter med at han møder Anne. Da hun slår det gammeldags slør for ansigtet bort, synes han, hun så dejlig nøgen ud. Her begyndte en fortælling om hans første kærlighed i Anne's utilslørede ansigt. Men Anne sætter samtidig en anden fortælling igang i Claude. Den om lillesøsteren Muriel, for hun er 'anderledes'. Claude ville gerne kysse Anne, men hun forstærker i stedet Claude's fiktion om Muriel. Anne har nemlig selv en indre fortælling, der går på, at hun ikke som søsteren er 'anderledes'. Claude opdager at Muriel er hemmelig, for hun har bind for øjnene, og det va-

rer længe inden Claude får dem at se. Han ved dog fra Anne, at der er noget vildt i hendes stadigt tilbundne blik. Anne har den uskyldige fordom, at franskmænd lyver, men at det ikke gør noget, når man ved det. Ganske rigtigt fanges Claude ind af den fiktion om Muriel, Anne har startet. Han ser mere og mere Muriel, sådan som den fiktion, der er startet i ham, må få ham til at se hende. Han ser hende, sådan som han føler. Men kærlighed gør blind. Hvem er det, der føler? Det er jo fiktionen, der driver sit eget spil. Hans kærlighed er ikke mere ham selv end det, han ser, ikke er hans øjnes værk. Kan man se og indbilde sig samtidigt? I Claude's tilfælde er hverken det, han ser eller det, han indbilder sig, ham selv. Det er ligemeget, at han som franskmand lyver. For Muriel ved det, og hun overtager hans fiktion og deler den med ham. Hastigt identificerer hun sig bag de mørke briller med det dybe væsen, Claude kan se i hende, og som gør hende så 'anderledes'.

I starten giver hun ham intet håb. Så giver hun ham 'måske' et håb, begyndelse til et håb, udbryder Claude. Nu er fortælling og subjekt blevet til en person.

Forhindringer indtræder. Tiden går og Claude glemmer tilsyneladende Muriel. Hun har det til gengæld sværere, eftersom hun skal kæmpe sig ud af den fiktion, hun havde identificeret sig med. Hun bekender i en dagbog til Claude en række intime ting, og søger dermed at ophæve sin status som den første og den dybeste kærlighed ifølge hans fortælling. (Nu ser vi endelig pigens øjne i et langt nærbillede).

I mellemtiden har Claude indledt en venskabelig og varm affære med Anne. Men den er ret prosaisk, for Anne er ikke 'anderledes'. Hun er 'nøgen', som første gang han traf hende. En fortælling udvikler sig ikke af affæren med Anne lige så lidt som første gang. Ligesom første gang dukker Muriel med de mørke briller op endnu en gang i Claude's liv, gør ham forvirret, bringer ham i krise, sætter den gamle fiktion igang igen.

Anne er faktisk Claude's første kærlighed. Det er hende, han ser først, og først er i seng med og i det hele taget kommunikerer bedst med. Han sanser det ganske vist, men nogen fiktion kommer der ikke ud af det. Hun er naturligvis ikke mere nøgen i sit væsen eller mindre 'anderledes' end Muriel er det. Tværtimod er problemet, at Anne's fiktion om Muriel fortsætter med at overskygge Claude's følelsesliv i tiden efter såvel som i hans genoplevelse, da han begynder at føle sig gammel. Det starter i en fiktion og må slutte i en fiktion. Han tænker på Muriel. Ser efter hendes datter blandt nogle engelske børn. Opdager i en bilrude, at han ser gammel ud. Erindringen om den første kærlighed til Muriel gør ham følsom over for den slags observationer.

Anne er død af tuberkulose. Hun var faktisk den første kærlighed, men hun er stadig ikke hovedfortællingen. Det er derimod Muriel, selv om hun forsøgte at overbevise Claude om, at hun hverken var eller kunne blive den første nogensinde.

Vi ser, hvorledes en fiktion begynder i blikket. Tiden berører sig selv, Claude føler og ser sig selv.

Kan det ikke være ligemeget hvilken fortælling, det er. Udgangspunktet er Claude, og han søger sig selv, f.eks. som billede i tilfældige bilruder. Muriel er den bedste fortælling, for hun var ikke den første og skal derfor blive den sidste. Claude går hjem og skriver sin roman.

*Jacqueline Bisset og Truffaut i Den amerikanske nat.*

## *Den amerikanske nat (1973)*

En film, der omhandler sig selv og sin egen tilblivelse, udformning, raison d'etre m.m. kalder man en metafilm. '*Den amerikanske nat*' er en sådan metafilm, idet den skildrer et filmholds 7 uger lange arbejde med en kærlighedsfilm, og idet skildringen ydermere rummer mange eftertanker og principielle perspektiver. Altså nok Truffauts filmfilosofi.

Imidlertid er det ikke så let at udkrystallisere filmens principielle tanker, eftersom de er bundet til den form, Truffaut i dette tilfælde har valgt. Inden man eventuelt begyndte på en formel katalogisering af det teoretiske gods, der måtte ligge i filmen, må man hellere overveje betydningen af den form, han har valgt til sin metafilm. Ingen metafilm ligner nogen anden.

*Den amerikanske nat* er fortællingen om et lille lukket samfund af filmfolk, der producerer en filmfortælling. Altså en fortælling om en fortælling, hvor de gensidigt belyser og forklarer hinanden. Men man kan ikke reducere denne spejling i filmen til udsagn om, hvad en filmfortælling er og hvilket formål eller hvilken brugsværdi, den har.

Der er slet ikke noget teoretisk resultat eller endeligt udsagn ved denne film. Det krystalliserede udsagn, som analytikeren kunne brænde efter at udvinde af denne interessante metafilm, må han tilsidst konstatere fortoner sig i fortælleuniversets egen labyrint. Et sted sammenligner filmen sig med et tog i natten. Vi må indse, at også metafilm er som tog i natten. Truffaut er en metafysiker, for hvem sandheden og principperne altid netop rummes i en enkelt blandt uendeligt mange fortællinger.

Et sted i filmen skal en nattescene optages om dagen. Det er en enkel manipulation ved hjælp af en filterteknik. På amerikansk kalder man dette (i dansk oversættelse): 'dag for nat' og på fransk kalder man det (i dansk oversættelse): amerikansk nat. Som filmteknisk ukyndig undrer jeg mig (på skrømt) over, at man på fransk ikke bruger det amerikanske udtryk, eftersom man dog hentyder til noget amerikansk i det franske udtryk.

Det er helt oplagt at 'læse' filmen ud fra det generelle omvekslings- eller forbytningsprincip, man kan udlede af, at dag bliver til nat. Princippet gælder alt i filmen. Lige fra fortællingen i fortællingen til alt det, der sker blandt filmens medvirkende.

Måske har læseren set filmen og kan huske scenen med kattene. En kat skal gå hen til en morgenbakke og drikke af mælken, imens de elskende har lukket sig inde på værelset. Filmholdet har til formålet fremskaffet en lille kat. Denne katteskuespiller kan imidlertid ikke – lige så lidt som Séverine eller Alexandre eller alle de andre menneskeskuespillere – gennemføre rollen. Man skal huske, at en katteskuespiller også er en 'rigtig' kat, og kan have sine problemer i pressede arbejdssituationer. Heldigvis er der en, der får fat på portnerens kat. Den skulle egentlig ikke spille med i en film, men nu hopper den – som efter en drejebog – tørstig rundt om kopper og glas og giver sig i rette øjeblik til at drikke

mælken, idet den ivrigt løfter forbenet et par centimeter. Grunden til at portnerens kat spiller scenen så godt, er fiktionens filterteknik, eftersom katte i sig selv – iøvrigt lige som mennesker – blot er, som man ser dem.

Nu forventer man ikke, at portnerens kat spiller komedie, men derimod at den er, som den er. Derved bliver den meget mere overbevisende på samme måde som menneskeskuespillerne er mere overbevisende, når de profileres mod de roller, de skal spille og tit ikke kan gennemføre med det samme, fordi de også er 'rigtige' mennesker.

Dem i filmen, der står bag kameraet, forventes ligesom 'rigtige' katte ikke at spille. Det gælder bl.a. instruktøren Ferrand. Han har travlt med at holde sammen på kærlighedshistorien i den konstante strøm af uforudsete ting, der tvinger til ændringer af den ene eller den anden art. En kvinde spørger efter ham en aften, men han har ikke tid til at træffe hende. Muligvis en elskerinde? I så fald er Ferrand i filmen defineret som en mand, der ikke har tid til kærlighed bortset fra det melodrama han arbejder med. Fordi skuespillerne hele tiden viser kærlighed ved at kysse og omfavne, bliver Ferrand en 'rigtig' instruktør i kraft af sin alvor og arbejdsmoral.

Men det er naturligvis også en rolle ligesom det er en rolle når skuespillerne bryder sammen, og bliver 'rigtige'. Der er endog nogen, der spiller tredobbelte roller. F.eks. script-girl'en. Hun spiller forelsket i den unge stjerne, men i virkeligheden kan hun bedre lide fotografen eller stuntman'en. Dernæst spiller hun ligesom Ferrand en bag kameraet, der er 'rigtig'. Men stadigvæk endnu en rolle. Der er ingen ende på det.

Nu ser man faktisk heller ikke filmen som et forløb af sådanne dag for nat rolleforvekslinger, men snarere som en helhed, man accepterer og sikkert finder overbevisende. Grundtonen i filmen handler om overbevisningskraft. Vil det lykkes at producere filmen inden for den fastsatte tid. Pludselig virker det hele. Stopure, klaptræer, linser, kraner, regnemaskiner, make-up pensler fyger gennem billederne. Altsammen syltet ind i noget håbefuldt Vivaldi.

*Nu hersker filmen,* erklærer fortælleren. Nu er det amerikansk nat. Nu glemmer vi, at nat er dag, og at katten var portnerens kat. Nu virker det. Fiktionen er et lukket torv, som der hvor filmen begynder og slutter. Det hele kører som et tog i natten.

**Epilog:**

Jeg så *Den amerikanske nat* igår. Der er nok ingen der vil behandle dig som løgner, men det gør jeg... Løgner, for scenen med dig og Jacqueline Bisset den anden aften 'Chez Francis' er ikke i din film, og man spørger sig selv, hvorfor instruktøren er den eneste der ikke kysser/boller i *Den amerikanske nat.* (Godard til Truffaut maj 1973).

'..jeg følte kun foragt for dig, da jeg så den sekvens i *Vent d' Est,* hvordan man laver en molotov cocktail, og så hvordan du klappede sammen året efter, da vi blev opfordret til at uddele 'la Cause du Peuple' for første gang. (Truffaut til Godard maj 1973).

Godard fortsatte altså fortællingen, efter at han havde set dels *Den amerikanske nat,* og dels efter at have set en anden film fra et bord i baggrunden på en parisisk restaurant. Selvfølgelig fortsætter Godard fortællingen. (Truffaut fortsatte åbenbart også selv med Godards fortællinger).

Truffaut spiller. Hans blik er noget ganske særligt. I filmlitteraturen møder vi hans portræt oftere end så mange andre filminstruktørers. Heri blander sig tillige erindringen om de film, hvori han selv er skuespiller.

Man kan som bekendt opdele sine medmennesker i to kategorier: dem man vil købe en brugt bil af og dem, man ikke vil handle med. Med sikker sans for det overfladiske gik amerikanerne lige til sagens kerne, da de valgte Truffaut til at være videnskabsmanden Lacombe i *Nærkontakt af tredje grad.* Han kunne have solgt en brugt rumkapsel til de fremmede.

Når det forholder sig sådan med en persons blik, er det fordi sjælen sidder i øjet, sådan som Hegel forklarer det i sin æstetik. Det sjælfulde blik er en del af virkeligheden, men det er ikke øjnenes virkelighed som genstand og værktøj. Tværtimod forsvinder den anden persons øjne bag det blik, hun sender mig.

Det er indlysende, at TV-studieværtens øjne ikke i sig selv kan give adgang til folketinget uanset kulør og størrelse. Eftersom det heller ikke kan være på grund af den korte tekst i nyhedstelegrammet eller den dagsaktuelle partibog, må det være blikket. Men er blikket ikke bare noget overfladisk og uvæsentligt? Måske, men hvor skal vi i så fald ellers lede efter sjælen og sandheden. Her er en person, der godt kunne sælge mig en brugt bil, for han har et oprigtigt blik. Oprigtigt? Ja, hans blik lyver ikke. Lyver ikke om hvad? Om det han er? Hvad er han da? Jamen, han er jo det, jeg mærker så stærkt i hans blik.

Truffaut har et særligt blik, for han spiller Truffaut. Det man udtrykker med sine øjne, må nødvendigvis være et spil. Ens væsen kan nemlig ikke være det, man er i andres forestilling. Det man egentlig er, må nødvendigvis være det, man ikke giver sig ud for, og det som andre ikke forestiller sig, man er.

Men der starter altid en fortælling i blikket, og hvad man egentlig er, det er blot en fortælling, der knap nok er begyndt endnu.

## *I Kærlighedens lænker (1975)*

Adèle H.'s fortælling er helt hendes egen, for den engelske løjtnant elsker hende ikke længere.

Det er et ulykkeligt paradoks, at jo mere ens fortælling vil være ens helt egen, jo mere bliver det til en fortælling, som kun de andre kan fortælle.

Først møder vi Adèle H. som et blik i mørket ud for Halifax, Nova Scotia 1863. Hendes ansigt glider ubemærket forbi indrejsemyndighedernes skranke. Hvem hun er, forbliver hendes egen hemmelighed. En anden passager fra båden er mindre heldig, for han afkræves alle mulige dokumenter af den nidkære embedsmand.

Adèle H.'s egen fortælling handler om løjtnant Pinson, som hun elsker over alt på jorden, og vil giftes med. Han er for os en ligegyldig tinsoldat med spillegæld og dårlige vaner, men det kommer ikke sagen ved. For hvis Adèle H. elsker ham, accepterer vi det. – Ligesom faren Victor Hugo giver tilladelse til brylluppet, selv om han egentlig foragter den dumme løjtnant.

Faktisk skal der ikke være noget bryllup, for Pinson vil slet ikke giftes med hende. Brylluppet har hun selv opfundet i et forsøg på at få ham alligevel. Hun har på et tidspunkt også en hypnotisør alvorligt inde i billedet som mulighed.

Adèle H.'s fortælling er helt hendes egen. Den er hende selv. Hun lyver systematisk til forældrene om, hvordan det går med forholdet til løjtnanten. Hun lyver over for advokaten og dommeren om sig selv og Pinson. Hun lever i Halifax under et påtaget navn, ja, hun lyver endog over for en lille dreng i banken om, hvad hun hedder. Altsammen nødløgne som hendes egen hovedfortælling om den udkårne gemmer sig bagved. Hun interesserer sig ikke for andre fortællinger. Hun læser ikke bøger, men skriver selv vedvarende. Ikke engang farens værker vil hun kendes ved. Adèle H. er ikke del af verdenslitteraturen, tværtimod. Og hendes dagbog kender vi i næste århundrede kun i en længe ubrydelig kodeform.

*Isabelle Adjani i I kærlighedens lænker.*

Der er en række fortællinger som hun vanskeligt kan undslippe. En er om forholdet til den berømte far. Et forhold, hvis dybere psykologi jeg ikke vil fortabe mig i. En anden fortælling er om søsteren, Leopoldine, der druknede som 19-årig. Adèle ville have foretrukket at være enebarn. De to fortællinger hænger sikkert sammen. Videre er der en fortælling om at overleve i det fremmede land rent økonomisk og praktisk. I det hele taget en række fortællinger om, hvem Adèle H., omend ikke egentlig er, så dog i hvert fald også er. Men det er fortællinger, hun helst vil slippe for på samme måde som alt det H.'et står for. Og dog benytter hun farens navn, når der ikke er nogen vej uden om, og farens navn kan gøre gavn hos en dommer eller advokat.

Det er svært at sige, hvad der er årsag og virkning her. Omklamrer hun Pinson for at slippe for disse identitetsfortællinger, eller er det, fordi hun elsker ham, at hun vil kappe alle bånd bag sig, – eller er det måske først og fremmest en virkning af, at hendes fortælling skal være helt hendes egen. Måske er Pinson blot en marionet i henes egen fortælling.

Adèle H. udvider bestandigt sin fortælling med mere almene fortællinger. Hun mener, at ægteskab er en ydmygelse for kvinden. Kærligheden er min religion, skriver hun i dagbogen. Og den vigtigste fiktion er nok, at hun opfatter sig selv som et utroligt eksempel på, at en kvinde går på vandet fra den gamle til den nye verden for at blive forenet med sin elskede. Derfor er det kun et ansigt, der dukker ud af mørket på havet nær Halifax.

Hendes fortælling er konkret og angår fra starten Pinson. Efterhånden indgår der stadig mere almene fiktioner, som dog alle tjener til at understrege, at hun er helt sin egen. F.eks. den måde hun opfatter sig selv som det utrolige, at en kvinde går på vandet fra den gamle til den nye verden...

Nu er hun som unikt subjekt efterhånden kun defineret ved sådanne almenheder. Tilsidst bliver hendes øjne mørke, blikket dør. Nu bliver hun til en helt konkret fortælling for andre. For Pinson, som hun ikke længere genkender. Og for den rare fru Baa på det lyse og solrige Jamaica. Fru Baa kan ikke selv skrive og interesserer sig bl.a. derfor mest for konkrete fortællinger. Hun rejser hjem til den gamle verden med Adèle.

Jo mere ens fortælling bliver ens egen, jo mere bliver den de andres. Men ikke dermed en fortælling, der bliver udtrykt og kendt. Pinson har ikke nogen interesse i at fortælle historien, der kun vil blamere ham i militærkarrieren, og fru Baa kan ikke skrive. Da Adèle H. dør under verdenskrigen i 1915, er der ingen der lægger mærke til det.

Faren Victor Hugo dør 30 år tidligere i 1885. På sit dødsleje sagde han: jeg ser et sort lys. Billedet er svært at se for sig. Der er noget filmnegativ over det.

Måske tænkte Hugo på datterens klare blik, der ved at udtrykke sin helt egen fortælling, blev til mørke øjne, hvori an-

dre ikke kunne læse nogen relevant fortælling. Min helt egen fortælling er altså blot et forsvindingspunkt. Et paradoks med mange interessante konsekvenser for menneskets personlige og sociale udtryksproblematik.

## *Den sidste metro (1980)*

Her er alting delt i to. I 1943 er Frankrig delt i to. Teatret har to etager og to indgange. Forfølgerne er delt i to, for både franskmænd og tyskere er efter teatrets jødiske leder, Steiner. Han er på en måde også delt, for det hedder sig, at han er i Sydamerika, men faktisk gemmer han sig i kælderen. Administrationen af det jødiske teater er også delt i to, for man antager ikke jødiske skuespillere. Selv vittigheder er delt i to som den Raymond fortæller til nazisten Daxiat om De Gaulle.

Døgnet er delt i dag og nat, hvor den sidste metro netop betegner en demarkationslinje. Hver aften sørger altmulig-manden Raymond eller den sidste for at slukke lyset. Men nat eller dag, – der er altid nogen på teatret. Alle fordoblingerne smelter på sin vis sammen til en slags amerikansk nat.

Og den sidste metro er sikkert i undtagelsestilstandens skæve virkelighed for alle de mennesker, der haster til den som en film, de selv spiller med i.

Den nye stjerne på teatret, Bernard Granger, er også delt i to. Han er delt mellem skuespil og modstandskamp, men desuden er han delt i to, fordi kvinderne er det. Han ser to styk i hver enkelt kvinde. Problemet er imidlertid, at han altid ser den forkerte af de to kvinder i hver enkelt. Først begår han fejltagelsen med den lesbiske Arlette, dernæst med Marion. Han tror, hendes blik er hårdt og siger Madame Steiner til hende. Det varer længe, inden fejltagelsen går op for ham. Han må lære om forskellen på et spillet og et rigtigt kys. Først må han ikke røre ved Marion, før de spiller rigtigt. Siden da tæppet falder på premiereaftnen, kysser hun spontant den forbløffede Bernard. Forskellen er minimal. Ekko af spillet eller første virkelighed sekunder efter sidste scene.

I filmens vise hedder det, at man altid tror på elskovsord, når de siges med øjnene. Men det er oraklets svar på problemet, for Marion var allerede forelsket i Bernard, da hun afviste ham under prøven. En uoprigtighed i prøven som var en oprigtighed i forholdet til Bernard. Bernard var længe om at regne den ud, for han kendte kun den besættelsestidsfilm, han levede i.

Når Godard derimod kunne regne ud, hvorfor Ferrand ikke kysser Jacqueline Bisset i *Den amerikanske nat,* er det, fordi han vidste det fra en helt anden film i en parisisk restaurant. Der er kun et svar. Det handler altsammen om relationer.

Hvad er f.eks. det jødiske ved Steiner? Nede i kælderen tager han næse på og forklarer Marion, at jøden er en svær rolle. Ingen tror på det, hvis man overdriver eller underdriver blot det mindste. Hvornår ligner man en jøde, filosoferer han videre. Og det spørger du mig om, svarer Marion. Hun kan tilsyneladende ikke høre, at han taler om en relation, og at spørgsmålet derfor er berettiget.

Selv nazisten Daxiat ved, det er en relation. Når det er så svært at rense landet for jøder, er det, fordi de f.eks. ikke har blå og let genkendelig hud. Han indrømmer i sin anmeldelse af stykket, at der ikke er noget jødisk i det, og dog måske netop derfor er det i bund og grund jødisk påvirket.

Men når Marion ikke går ind på Steiners relationelle filosofi om jøden, beror det på hendes egen fortælling. Hun lever nemlig i rollen som den jødiske instruktørs hustru og kender egentlig udmærket et relationelt jødebillede. Når hun ikke vil ind på diskussionen af, hvad det er for et billede, jøden ligner, er det fordi han er hendes mand, og hun derfor elsker ham.

Det jødebillede hun lever i til daglig er et, hun har valgt at leve i af kærlighed til sin mand, og ikke et, der er trukket ned over hovedet på hende af ren og skær relationel automatik. D.v.s. det vil hun gerne tro, men Bernard Granger har skabt uro i hende. Jødebilledet som sådan findes ikke, men afhænger af den anden. Alt dette ved de begge hver for sig, og det er derfor visen i radioen 'han elsker mig ikke mere, det er forbi...' har sin helt specielle relationelle betydning for dem.

Alt er relation. Man kan vælge at gøre det relationelle til sin filosofi eller man kan klynge sig til de faste værdier. Men selv det forbliver en relationel valgsituation.

Enhver er derfor på en gang det, man er og det, man synes at være. Og verden er virkelig, når man hverken lyver for lidt eller for meget. Livet er livsstil dengang som nu.

Instruktøren Steiner er i alle henseender en relation. Hvad enten Marion vil det eller ej, er han hendes jødiske instruktør alle døgnets 24 timer.

Han er forsvundet, men alligevel er han på teatret. Her forsvinder alting hele tiden. Lyset forsvinder, grammofonen, tasker og punge – Bernard, en hovedrolleindehaver forsvinder til maquis'en, ja, teatret bliver måske arieriseret. Og det ret ukendte stykke, de spiller hedder 'Den forsvundne'. Når således alting forsvinder, og man skal sammenfatte det forsvundne, siger man, at substansen forsvinder, og kun relationen bliver tilbage.

Det værste er, når referencen forsvinder. Hvis en fiktion er en given form, som en kunstner har valgt for at udtrykke et eller andet menneskeligt anliggende – og hvis instruktøren af denne indbildningens form ikke er forsvundet – er referenceproblemet ikke så stort. Så er der tale om en kreativ løgn – også kaldet kunstens rolle – og vi antager eksistensen af en anden virkelighed, som det, der refereres til, og som vi kan vågne op til igen.

Hvis intrigen derimod er uendelig og omfatter både tyskerne og jøderne, og hvis gud er forsvundet og Steiner kun tilbage som relation, bliver referenceproblemet et større problem end førnævnte. En never-ending story, der provokerer den rastløse filosof. Ved den næste prisuddeling af den filmfilosofiske pris (i det nuværende Königsberg) burde man nominere Truffaut som filmfortællingens Kant. Som bekendt indså den berømte kineser fra Königsberg for 200 år siden, at erkendelsen af verden afhænger af subjektet. Den virkelige verden kan blot opfattes som et hinsidigt x bag de fænomener, blikket fanger, og de fiktioner, der driver subjektet.

På samme måde tager Truffaut konsekvensen af filmens besynderlige rolle som dobbeltagent i virkelighed og indbildning, og gør den til centrum i et kopernikansk system, som det Kant udtænkte. Et kopernikansk system med blikket og ikke solen i centrum. Hvor vores verden og vi selv på en gang er livet som det er, og som det synes at være. En virkelighed i kraft af, at blikkets sjæl hverken lyver for lidt eller for meget.

Og i virkeligheden findes der altså ikke nogen stykker uden instruktør eller nogen fortællinger uden subjekt.

# Truffauts modstandsfilm

*– Om Den sidste metro*

*af Martin Drouzy*

Hvis man som biografgænger er interesseret i at sortere sine filmoplevelser, kan man uden større besvær fordele de fleste af Truffauts film i bestemte kategorier. Den ene omfatter naturligvis alle Antoine Doinel-film, fem i alt: *Ung flugt, De unge elskende, Stjålne kys, Elsker – elsker ikke, Kærlighed på flugt.* En anden etikette kan klistres på de værker, der på en eller anden måde har med kriminalgenren at gøre, såsom *Skyd på pianisten, Bruden var i sort, Den falske brud, I al fortrolighed.* I en tredie skuffe kan anbringes alle de film, som direkte er inspireret af reelle hændelser, som f.eks. *Silkehud, Den vilde dreng* og *Adele H.* En fjerde kategori samler de strimler, der udspringer af litterære værker som *Jules og Jim* og *Fahrenheit 451.*

Der findes imidlertid en række film af Truffaut, som han selv betragter som 'inclassables'. De kan ikke rubriceres. De sprænger alle genremæssige grænser. De er noget for sig. Deres ophavsmand beskriver dem som tilhørende den kategori, han kalder 'de liturgiske film.' 'De foregår alle i fortiden' siger han, 'og figurerne, som er besat af en *absolut* kærlighedsvision, ser ud til at følge et ritual. I alle disse film findes scener med tændte kærter og kandelabrer, og man har på fornemmelsen, at kærligheden i dem opleves som noget religiøst'. Blandt disse lyriske værker, som Truffaut også kaldte 'følelsernes højmesse', kan nævnes *Jules og Jim, De to englænderinder og kontinentet* og *Det grønne værelse.*

Om *Den sidste metro* også skal anbringes i denne kategori, er lidt tvivlsomt. Filmen er endnu mere 'inclassable' end de foregående. Ved første øjekast kan den karakteriseres som et dramatisk lystspil, beslægtet med *Den amerikanske nat,* da også den foregår i underholdningsbranchens kulisser. (*Den sidste metro* var tænkt som nr. 2 i en trilogi, der skulle handle om henholdsvis filmarbejdet, teatermiljøet og music hall-folkene. Truffaut har efterladt drejebogen til denne tredie film, der skulle hedde *L'Agence Magic,* men som bekendt nåede han ikke at optage den.) Til forskel fra *Den amerikanske nat* indeholder *Den sidste metro* dog et dokumentarislæt, som får den til snarere at fremtræde som et drama end som en komedie. I virkeligheden er der her tale om et særdeles komplekst værk, der kan anskues fra flere forskellige indfaldsvinkler.

## Et dokument

Filmen skildrer som bekendt et parisisk teaters liv – eller snarere overlevelse – under den tyske besættelse. Handlingen starter i 1942, to uger før tyskerne går over demarkationslinien og invaderer Sydfrankrig, den såkaldte frie zone. Truffaut har anstrengt sig for så præcist som muligt at gengive tidens stemning og særprægede livsvilkår. Han har samlet en betydelig dokumentation hentet hovedsageligt fra datidens blade og fra memoire-bøger. Han har også øst af sine personlige oplevelser og erindringer: 'Jeg mener, at den omstændighed, at jeg i drejebogen har indflettet en række de-

taljer, der havde gjort indtryk på mig som barn, har præget filmen med et originalt syn, som den ville have savnet, hvis den var blevet lavet af en, der var ældre (som altså havde oplevet besættelsen som voksen), eller af en, der var yngre (som var født under eller efter krigen).

Hele filmen er således spækket med et utal af ganske præcise detaljer, der bidrager til at rekonstruere besættelsens mærkværdige atmosfære: strømafbrydelser, rationeringsmærker, sirenerne, sortbørsen, ersatz-varerne (pigerne maler 'silkestrømper' på deres ben), sange (Mon amant de Saint-Jean, Prière à Zumba og landeplagen Bei mir bist du schön), plakater (man spiller Montherlants 'Den døde dronning'). Vi får serveret ganske typiske hverdagshændelser (den lille dreng, som får sit hår vasket, fordi en tysker har rørt ved det), anekdoter og vitser (f.eks. om de to fiskestænger, der på fransk hedder 'deux gaules' og henviser til den berømte general, hvis navn på det tidspunkt ikke måtte nævnes). En skikkelse i filmen er hentet direkte fra det reelle liv og det er Daxiat, som i virkeligheden hed Alain Laubreaux, var teaterkritikker ved det protyske blad 'Je suis partout' og berygtet for sin intolerance og sin kulturelle terrorvirksomhed. Daxiat var det pseudonym, han selv havde valgt som forfatter til et teaterstykke, som han særdeles rosende anmeldte under sit rigtige navn. Under et håndgemæng havde skuespilleren Jean Marais væltet ham i sølet, ligesom Bernard Granger gør det i filmen.

*Det sidste metro* kan således betragtes som en af de mange film fra den såkaldte retro-bølge, der med en vis nostalgi kigger bagud og skildrer en mere eller mindre tvivlsom fortid. Set i dette perspektiv er filmen i slægtskab med f.eks. Marcel Ophüls *Nabohuset,* Louis Malles *Håndlangeren,* Michel Drachs *Les violons du bal* og Doillons *Un sac de billes.* Den kan karakteriseres som en slags film noir over 'mørketiden'.

Vi må imidlertid lægge mærke til, at det ikke bare er ved hjælp af en række rekonstruerede detaljer, Truffaut skildrer datidens atmosfære, men også og især i kraft af filmens fotografiske stemning. Sammen med Nestor Almendros har han fundet frem til et bestemt klima, har anvendt en belysningsteknik, som ikke nøjes med at reproducere, men som ligefrem *skaber* filmens rum og dens stilistiske særpræg. 'Efter at være blevet konfronteret med *Nabohuset',* skriver Truffaut, 'har jeg som enhver set en god halv snes fiktionsfilm om besættelsestiden. Den ene forekom mig for sort, den anden for lyserød. Der fandtes for meget sol i den ene, for meget moderne musik i den anden. Kort sagt blev jeg tilbage med mit uopfyldte ønske og med enkelte overbevisninger, der kun gjaldt for mig selv: en film om besættelsestiden måtte foregå næsten udelukkende om natten og i lukkede rum. Den måtte fremmane denne tid ved hjælp af mørke, indelukkethed, frustration og usikkerhed og som eneste lyspunkt måtte den anvende originalindspilninger af de sange, man hørte på gaden og i radioen'.

Disse udtalelser er ganske afslørende. Det er via en æstetisk form, at filmen får sin betydning som historisk dokument. Truffaut interesserer sig ikke primært for historiens sociologiske og politiske aspekt, man for dens *mytologiske,* dvs. de erindringsspor, besættelsen har efterladt i den kollektive hukommelse. Han selv var kun 8 år, da krigen begyndte, og 12, da befrielsen fandt sted. Det er altså et begrænset indblik, han trods alt har haft i denne traumatiske periode. Derfor er det lige så meget og måske mere indre forestillinger og billeder, han har anvendt som grundstof til sin film, end konkrete informationer.

Forresten viser han næsten ingenting. Han antyder bare. Af det besatte Paris ser vi kun en café, en indkørselsport, indgangen til et teater, en sort Peugeot, enkelte statistsilhouetter: det er alt, hvad udendørsbillederne fremviser. Filmens egentlige rum er teatret set indefra. 'I længere tid', skriver Truffaut, 'havde jeg drømt om at lave en film om teaterarbejdet. En film om besættelsestiden interesserede mig også. *Den sidste metro* gav mig lejlighed til at opfylde dette dobbelte ønske'. Det vil altså sige, at skuespil-elementerne i filmen har lige så stor betydning som den socio-politiske baggrund. Teatertematikken bliver hele tiden behandlet sammen med den politiske kontekst. Filmens originalitet består i, at disse to temaer bliver vævet ind i hinanden og på en vis måde betinger hinanden.

## Figurernes dobbelthed

Filmens fotografiske særpræg afspejler som antydet ovenfor datidens fysiske mørke og dens skumringsmæssige atmosfære. Men samtidig benytter Truffaut sig af dette karakteristiske træk for *ikke* at belyse sine figurer. Han lader dem vandre i en slags tusmørke. Filmen bader i et uigennemsigtigt lys, der bevirker, at dens skikkelser fremtræder som skyggebilleder, spøgelser, nattefigurer. De forbliver gådefulde, 'underbelyste'.

I et land, hvor en fremmed magt hersker, er alle mennesker nemlig nødt til at spille dobbeltspil. Enhver har to ansigter: det offentlige i forhold til tyskerne og det private. Hele filmen bygger på modsætningerne udseende/væsen, Schein/sein, rolle/person.

Eksemplerne er utallige. Pariserne sulter, men ved en kompensationsproces går de ud om aftenen og morer sig. Teaterlivet har aldrig været så blomstrende som under disse besættelsesår. Granger, der spiller teatergysere (bl.a. 'Liget i klædeskabet'), er samtidig medlem af en modstandsgruppe. Han fremtræder som en uforbederlig skørtejæger, men i virkeligheden attrår han kun Marion, den uopnåelige. Arlette, kostumesyersken, er frodig og sanselig. Hun ser ud til at være en fuldblods elskerinde, enhver mands sexobjekt. I virkeligheden interesserer hun sig slet ikke for det andet køn: hun er lesbisk. Raymond, altmuligmanden på teatret, har en lille veninde, Martine, og praler af sit forhold til hende. Han bliver imidlertid nødt til at indrømme, at han aldrig har været i seng med hende. Denne Martine handler med sortbørsvarer, tilsyneladende for at hjælpe andre. Hun afleverer en stor skinke til Raymond, som sælger den videre til Marion. Men på den anden side stjæler hun kostbarheder fra skuespillerne og går ud med tyskerne.

Den unge skuespillerinde Nadine, som kun tænker på sin karriere og uden at blues viser sig sammen med tyske soldater, får tilbudt en nonne-rolle i en film, der hedder 'Barmhjertigheds engle' (og som er en hentydning til Bressons film fra 1943 *Syndens engle*). Den tyske general Dietrich, der nyder både magt, succes og prestige, er uden varsel væk fra sin post: Marion får at vide, at han har begået selvmord. Folk fra civilforsvaret viser sig at være Gestapomedlemmer. En uskyldig grammofon eksploderer pludselig og dræber en tysk admiral. Den kirke, hvori Granger skal møde en yngre modstandsmand og som traditionelt qua Guds hus er et beskyttet sted, hvor alle må føle sig i sikkerhed, er netop den bygning, hvor den unge mand bliver pågrebet. I denne film er alt – og alle – anderledes end hvad man ventede, end hvad de så ud til at være. Skinnet bedrager og man tager ustandselig fejl.

Det er også tilfældet med Daxiat: ved teaterpremieren applauderer han demonstrativt. Dagen efter bringer han i sin avis en anmeldelse, der nedsabler forestillingen. Iscenesætteren, Jean-Loup Cottins, er lige så ambivalent. Han optræder som stykkets 'værkmester'. I virkeligheden er han bare en marionet, fjernstyret af Lucas Steiner. Efter

*Marion (Catherine Deneuve) og Steiner (Jean Poiret).*

befrielsen bliver han anholdt af yngre modstandsfolk, men sat på fri fod samme dag *takket være* sine forbindelser. Næste morgen bliver han imidlertid arresteret for anden gang, nu *på grund af* sine forbindelser.

Filmens centrale skikkelse, Marion, fremtræder også som fuld af modsætninger. F.eks. nægter hun at antage en jødisk skuespiller i sit teater, som i virkeligheden er ledet af hendes mand, jøden Lucas Steiner. For at redde Lucas, som vil forlade sit skjulested, slår hun ham næsten ihjel. Hun optræder bestemt og strengt overfor Granger, men for at skjule, at hun er faldet for ham! Denne dulgte forelskelse kommer til udtryk ved to modsatte reaktioner: hun kysser ham lidenskabeligt på munden efter teaterpremieren og senere giver hun ham en kæmpe lussing, da han fortæller, at han vil forlade teatret. Hendes mand, Steiner, siger om Marion, at hun samtidig er 'mild og grusom'. At betragte hende, får vi at vide ved den sidste replik under teaterforestillingen, er på en gang 'lidelse og glæde'.

Hele filmen kan således tydes som en illustration til Grangers erklæring til Arlette ved deres første konfrontation: 'Der findes to kvinder hos Dem'. *Den sidste metro* er en film om menneskenes tvetydighed.

Og samtidig er den en film om deres indbyrdes fremmedhed. Den omstændighed, at det sociale liv ikke bare er påvirket, men ligefrem betinget af en fremmed magts tilstedeværelse, gør, at folk også er fremmede overfor hinanden. Hvem er hvem? Hvor står den anden, rent ideologisk? Hvad står han/hun for? Det er umuligt at gennemskue hinandens identitet og til en vis grad sin egen, at bringe lys i sin egen splittethed. På dette punkt er *Den sidste metro* meget forskellig fra tidligere Truffaut-film. Den bringer et hidtil ukendt element ind i hans produktion, markerer både et slutpunkt og et nyt udgangspunkt. Filmen bryder med det gennemsigtige, det afklarede, det lineære, som var karakteristisk for ham. En slags afgrund åbner sig – også rent bogstaveligt. Filmen forklarer ingenting, løser ikke modsætningerne. Den afdækker bare usynlige sider af menneskets psyke. Her står Truffaut meget nærmere Renoir end Hitchcock. Hitchcock blander kortene sammen, men plejer til sidst at komme med en forklaring eller at fremtrylle en løsning. Renoir derimod lader spørgsmålene ubesvarede og gåderne uløste.

## Teatrets ambivalens

Det spørgsmål, Renoir stiller i en række af sine film (*Guldkareten, Fransk Can-Can, Jean Renoirs lille teater)* er som bekendt spørgsmålet om forholdet mellem liv og teater: Hvor begynder livet? Hvor slutter teatret? Og omvendt. Det er en lignende problemstilling, Truffaut beskæftiger sig med ved at fremstille i sin film, hvordan en teaterforestilling bliver til. En forestilling involverer nemlig ikke bare en række aktører, som spiller en rolle, men også og samtidig en gruppe mennesker, mænd og kvinder, som er implicerede i disse roller og påvirkede af dem. De replikker, de tager i deres mund, og de scener, de spiller, ændrer deres indbyrdes relationer.

Det bedste eksempel derpå er i *Den sidste metro* den store kærlighedsscene mellem Granger og Marion, en scene, som lidt efter lidt, mens prøverne skrider frem, fremkalder en følelse hos dem, de næppe tør indrømme. 'Jeg har hverken lov til at elske eller til at blive elsket', deklamerer Marion i stykket. Scenen bliver først udført som en duel, men ifølge Steiners anvisninger må den spilles som 'en sammensværgelse'. Og det viser sig nemlig, at Granger og Marion snart opfører sig som to medskyldige, to sammensvorne. De bliver, hvad de agerer.

En lignende sammenblanding af sceneoptræden og liv kan også spores i filmens slutsekvens, hvori Truffaut uden varsel går direkte og uden overgang fra virkeligheden til teatret: fra det virkelige hospital, hvor Marion efter befrielsen besøger Granger, der er blevet såret under modstandskampene, til en scenedekoration, der er en nøjagtig, *malet* gengivelse af det første, og hvor de samme protagonister spiller, hvad de tidligere har oplevet. Og filmen slutter med en indstilling, der får os til at erindre *Jules og Jim,* med Marion, som fra scenen hilser det applauderende publikum og står mellem sin tyske gemal og sin franske elsker. Nu er vi igen midt i virkeligheden!

Filmen er således spækket med et utal af overraskelser og spøgefulde indfald. Truffauts dristighed i *Den sidste metro* består måske i at vælge den humoristiske tone dér, hvor andre ville have følt sig tilskyndede til at vælge alvoren.

## Rummets betydning

Filmen er altså fuld af fælder og faldgruber – også i bogstavelig forstand. Vi må være opmærksomme på arkitekturens funktion i den. Det er ikke for ingenting, at værket hedder *Den sidste metro.* Dette sidste undergrundstog var det, pariserne måtte nå efter en biograf- eller teateraften for at kunne komme hjem før spærretiden. Men metroen er også det sted, hvor man bogstaveligt talt går under jorden. Dens tunneller kan fungere som beskyttelsesrum og tilflugtssted (og blev også brugt som sådant under flyangrebene under krigen). De billeder af metroen, Truffaut viser os i begyndelsen af filmen, henleder fra starten af vor opmærksomhed på de forskellige niveauer, filmen systematisk udnytter. Rummet i den er af lodret type og man går ustandseligt op og ned ad trap-

per. Handlingen foregår på tre niveauer:

– Det midterste består af teaterscenen og dens tilstødende rum: kulisserne og salen, og længere væk: gaden og caféerne. Det er skuespillets niveau, dér hvor den menneskelige komedie udspilles og hvor de mere eller mindre overfladiske socialrelationer udfolder sig. Det er kommunikationens nulpunkt, klicheernes og flosklernes sted. Såvel på scenen som på gaden anvender man bare fraser, præfabrikerede sætninger. Og den ironiske Truffaut fremhæver det konventionelle og det uægte ved disse samtaler (jfr. Grangers første henvendelse til Arlette Guillaume). Ligeledes er det teaterstykke, man er i gang med at indstudere ('Den forsvundne'), et rent søndagsskole-melodrama, en Ibsen-parodi skrevet af en norsk forfatterinde ved navn Karen Berger. To figurer føler sig veltilpas i disse overgangszoner og det er den pronazistiske Daxiat og regissøren Jean-Loup. Begge er nemlig bare formidlere, 'højttalere', ordførerne for andre end sig selv, nemlig en fremmed magt og en forsvunden person. Den onde Daxiat og den flinke Jean-Loup *repræsenterer* noget andet, noget mere end deres egen person (henholdsvis et politisk system og kunsten). Daxiat bliver manipuleret *ovenfra*, af tyskerne (han siger selv, at han bare er 'ordfører'), og Jean-Loup *nedefra*, af den mørkets gæst, som bor i teatrets kælder.

– Ovenpå, på 1. sal, finder vi kontorerne, dvs. de steder, hvor man planlægger, organiserer og styrer. Det er stedet for regnskabsbøgerne, telefonsamtalerne og administrationspapirerne. Det er Marions domæne. Hun er nemlig den forstandige og handledygtige kvinde, som må sikre teatrets fremtid og overlevelse – for enhver pris. Det er også det niveau, hvor Marion møder de tyske officerer, som kontrollerer og styrer franskmændenes daglige tilværelse, bl.a. deres kulturelle forbrug. Det er overjeg'ets niveau.

– Under teaterscenen findes den kælder, hvori Lucas Steiner skjuler sig og venter på en mulighed for at flygte til den ubesatte del af Frankrig. Han er i bogstavelig forstand gået under jorden. Dér – under scenegulvet – iagttager han skuespillernes arbejde, deres stemmeføring, de indre følelser, som teksten på en gang skjuler og afslører. Dér leder han forestillingens tilblivelsesproces. Dette sted er altså stedet for det kunstneriske arbejde, den skjulte kreativitet og intuitionen, det underbevidstes domæne.

Således spiller filmen på en rummets poetik. Truffauts teaterbygning ligner Bachelards symbolske hus med dets kælder og dets loft. Men med en afgørende forskel. Hos Bachelard må de forskellige etager af det imaginære være forbundne med hinanden. Her må de derimod være adskilte, uden indbyrdes kommunikation. Når Gestapofolkene, der tilhører det øverste niveau, går ned i kælderen, er man katastrofen nær. Ligeledes når Steiner går amok og forsøger, koste hvad det vil, at komme op på overfladen. Marion må øve vold imod ham for at forhindre ham i at forlade sit skjulested.

Det eneste menneske i filmen, som kan tillade sig at gå op og ned, er Marion. Og det er en kvinde, kvindefigur*en*. Hun skaber og opretholder forbindelsen mellem de forskellige niveauer. Hun er grænse-overskridende, er hjemme alle steder, ikke bare på scenen, men også i Lucas skyggeverden og ovenpå på sit kontor eller på tyskernes, når det er nødvendigt. Som i de fleste Truffaut-film viser hun sig at være det perfekte menneske, som har udfoldet sig ganske harmonisk, en kvinde med både hjerte og hjerne, et kunstnerisk gemyt med organisationstalent, på en gang teaterleder, skuespillerinde, hustru og elskerinde. Hun kan tillade sig at passere grænserne, fordi hun ved sit blotte væsen ophæver dem.

## Filmens helt

Men den mest betagende skikkelse i filmen er dog Lucas Steiner. Han er filmens hovedfigur og helt og bliver fejret som sådan, når han efter befrielsen viser sig på teaterscenen. Han er helten, fordi han er 'den forsvundne', har mod til at gøre sig usynlig og begrave sig. Og den risiko, han tager, er at *turde* trække sig tilbage, forsvinde fra Marions øjne: vil hun, mens han lever i sin kælder, svigte ham, foretrække Bernard Granger? Han tilskynder hende ligefrem til at falde for skuespilleren: 'Du må være mere ærlig', siger han til hende angående den kærlighedsscene, hun spiller sammen med Granger. Hvem kommer Marion til at vælge: aktøren, som både er så nær og nærværende, eller auteur'en, som er fraværende, borte i sit hul? Lucas Steiners force og storhed ligger deri: at miste sig selv, at lege den døde. Og det er det stik modsatte af en bedrift og af en opsigtsvækkende præstation. Han er bare en teatertekst, betroet til andre, en hemmelig og anonym stemme, der angiver sceneanvisninger. Levende død, eksisterer han kun i kraft af Grangers og Marions optræden under en forestilling, der er resultatet af et skjult samarbejde mellem en norsk forfatterinde, en jødisk instruktør og franske skuespillere.

Steiners modstandsindsats er altså det stik modsatte af Grangers. Grangers form er bedriften, den dumdristige handling, f.eks. når han smider Daxiat ud af restauranten og slår ham. Granger forveksler den teatralske gestus og kampen, træder ind i voldens onde cirkel, idet han selv udstøder den, der udstøder én. Han forsøger at terrorisere terroristerne. Men denne modstandsform er i sin impulsivitet til syvende og sidst temmelig barnlig.

Den er diametralt modsat den, Truffaut dyrker og prioriterer. Vi må nemlig lægge mærke til, at instruktøren til *Den sidste metro* ved sin æstetik identificerer sig meget mere med Steiner end med Granger. Han er selv den kunstner, der tilsyneladende er usynlig, fraværende, manden fra undergrunden. Men samtidig er han i høj grad udfordrende og omvæltende. Blandt franske filmfolk findes der sandsynligvis ikke nogen, der på en gang har været mere beskeden og mere subversiv. Der findes en række instruktører, som har haft langt større publikumstække eller præsteret mere brillante værker (f.eks. en Lelouch, en Sautet, en Tachella). Der findes også andre, der laver skandale-film, som alle snakker om (Louis Malle, da han optog *Uroligt hjerte,* der slutter med incest). Andre igen har specialiseret sig i militante eller politiske film (Costa Gavras med *Z, Tilståelsen, Missing).* De opfører sig alle som Granger.

Truffaut foretrækker en anden strategi, på en gang mindre spektakulær og mere underfundig. Han har som bekendt grundlagt sit eget produktionsselskab ('Les films du Carrosse' til ære for Renoir og hans *Guldkaret*). Han har altid lavet de film, han ønskede at lave, og arbejdet som en håndværker i modsætning til så mange filmfabrikanter. Han har skabt sine film i marginen af det etablerede system, i en slags kunstnerisk ulovlighed. Derved er han anderledes. Han har unddraget sig de herskende normer og kodernes despoti (bl.a. modens), været en af de få af sin generation, som har forsøgt at fremstamme et ukonformt udsagn og at formidle noget, som kun var hans eget. I kraft af denne muldvarpeindsats, som *Den sidste metro* både forherliger og selv er produkt af, kan vi uden betænkelighed anbringe Truffaut iblandt filmmediets modstandsfolk.

I en tid, hvor der optages flere og flere filmstrimler, men færre og færre filmværker, forbliver Truffaut et udfordrende eksempel. Og som den filmkunstens Steiner han er, fortjener han sikkert også at blive anerkendt som en helt.

# Dødens engel

*Hovedværket Vertigo (En kvinde skygges) nytolkes i lyset af Hitchcocks øvrige film af Christian Braad Thomsen, som til efteråret udsender en bog om Hitchcock*

**Jeg var tiltrukket af heltens forsøg på at genskabe en død kvindes spejlbillede gennem en anden, som var levende. Eller for at sige det rent ud: manden ønsker at komme i seng med en kvinde, som er død; han er forfalden til en form for nekrofili.**
Alfred Hitchcock til Francois Truffaut, 1966.

*af Christian Braad Thomsen*

Hitchcock havde svære problemer med manuskriptet til *Vertigo*. Filmen er baseret på Pierre Boileaus og Thomas Narcejacs roman 'D'entre les Morts', og først blev Maxwell Andersson bedt om at lave et udkast, skønt Hitchcock ikke havde været tilfreds med hans arbejde på *The Wrong Man*. Hvad han præsterede blev kasseret, og det gjorde også et udkast af Alec Coppel. Først da Samuel Taylor blev knyttet til projektet, kom der skred i det. Om arbejdsprocessen har Taylor sagt:

'Jeg læste ikke den franske roman. Hitch ønskede det ikke. Han vidste præcis, hvad han ville, og han forklarede adskillige scener i de omhyggeligste detaljer. Men historien manglede, og det gjorde også de rigtige mennesker. Vi begyndte at kortlægge historien trin for trin, og han så alt der kunne hjælpe ham med at artikulere, hvad han så. Vi kunne alle fornemme, at det var et meget vigtigt projekt for Hitch, og at han følte denne historie meget dybt, meget personligt.'

Svimmelhed og fald fra stor højde går gennem hele Hitchcocks produktion, både som realitet og som metafor. Det begyndte med *Blackmail*, hvor pengeafpresseren jages på kuplen af British Museum og falder ned og slår sig ihjel. I *The 39 Steps* kaster spionchefen sig ud fra en balkon og ned på den scene, hvor han netop har skudt Mr. Memory. I *Jamaica Inn* kaster skurken sig ud fra en høj skibsmast, da spillet er tabt. *Saboteur* slutter med den svimlende kamp uden på Frihedsgudinden, hvorfra skurken falder ned og slår sig ihjel, og *Foreign Correspondent* har en scene, der næsten er en forløber for drabsscenen i *Vertigo:* hovedpersonen er af en attentatmand lokket med op i et kirketårn, hvorfra han skal skubbes ud over rækværket. Da vi ser en person falde, frygter vi, det er vor helt – ind til han i næste scene fortæller, hvordan han i sidste øjeblik sprang til side, så attentatmanden selv styrtede i dybet.

Også *To Catch a Thief* og *Rear Window* slutter med scener, der kan virke som forstudier til indledningsscenen i *Vertigo:* I *To Catch a Thief* hænger tyven i tagrenden, mens den uskyldigt mistænkte benytter sig af situationen til at tvinge en tilståelse frem, før han redder tyvens liv. I slutopgøret i *Rear Window* hænger fotografen i en altankasse, før han til sidst skubbes ned af morderen.

Det er ikke så enkelt at bringe Hitchcocks svimmelhedstema på en fast for-

mel. Normalt bruges faldet fra højden i overensstemmelse med filmkonventionen, så det er den skyldige, der falder ned og slår sig ihjel. Men da skyld jo i Hitchcocks univers er et højst relativt begreb, der lader sig udveksle, er også svimmelheden et vilkår, der principielt deles af alle, også selv om det rimeligt nok ikke er alle, der udsættes for det dræbende fald.

Tør man lade sig konfrontere med sin svimmelhed og se afgrunden og dermed døden i øjnene, kan man også få bugt med sin skyldfølelse og få kontakt med de dybest begravede sandheder. Det var, hvad der skete i *Spellbound*, hvor dr. Constance tog sin patient og kæreste med på en gentagelse af den katastrofale skitur, der havde kostet ham hans hukommelse, for at lade ham møde afgrunden endnu en gang i håb om, at hans fortrængninger dermed ville lette. Da er det, at en barndomstragedie pludselig står ham lysende klart. Han kom til at forårsage sin lillebrors død. Men der var tale om et hændeligt uheld under leg på et tag, så hans fortrængte skyldfølelse gennem alle årene har været grundløs.

Svimmelheden synes grundlæggende at være et udtryk for livsangst, og derfor er det logisk, at den så ofte i Hitchcocks film ender med døden. Men tør man, som den identitetsløse patient i *Spellbound*, se det svimlende dyb i øjnene og hverken give efter for trangen til at kaste sig ud eller vende ansigtet væk, har man mulighed for at generobre sin identitet.

*Vertigo* indledes med en ulykke, der nøje svarer til den fortrængte ulykke i *Spellbound*, og som tilsvarende skaber en traumatisk skyldfølelse i hovedpersonen. Ulykken indtræffer under en politijagt over hustagene, forbryderen undslipper de to betjente, der forfølger ham, fordi en af dem, Scottie, snubler over en tagsten og glider, men når at gribe fat i tagrenden. Scotties kollega rækker ud efter ham for at hjælpe ham op, men får overbalance og styrter i afgrunden. Scottie bliver altså ufrivilligt årsag til kollegaens død.

Dramaet intensiveres samtidig til det uudholdelige, idet Scottie jo få sekunder efter vil dele skæbne med sin kollega. Tagrenden er allerede ved at give sig, og der er ingen vej op, men syv etager ned.

Så følger filmhistoriens mærkeligste klip: Scottie er på besøg hos en tidligere kæreste, der med sin bekymrede omsorg nu er som en mor for ham. Han har fået lært at gå igen og skal snart have korsettet af. Det eneste blivende problem er, at han plages af en patologisk svimmelhed.

Men hvordan er han overhovedet sluppet fra ulykken med livet i behold? Pioneren blandt Hitchcock-skribenter, og vel stadig den kyndigste af dem alle, Robin Wood, har foretaget en uhyre interessant bestemmelse af prologen. Han hævder, at de tre personer lader sig opfatte som et billede på det freudske triumvirat i psyken: det-overjeg-jeg. Forbryderen repræsenterer det'et, hvis lyster jo er i stadig konflikt med loven, den uniformerede betjent repræsenterer det straffende overjeg, der er lovens håndhæver i psyken – og Scottie, som ikke er i uniform, repræsenterer jeg'et, som er evigt plaget af det'ets udfordringer og overjeg'ets disciplin. I dette tilfælde slipper det'et fri i natten, overjeg'et knuses mod asfalten, og jeg'et hænger i panisk angst udspændt mellem himmel og jord.

Det er en tolkning, som i første omgang kan lyde ret spekulativ. Men Robin Wood er normalt en så indforstået kritiker, at hans tankegang fortjener nøjere overvejelse. Som det vil fremgå af det følgende, er jeg enig med ham – og tilføjer for egen regning, at naturligvis overlever Scottie Ferguson ikke det uundgåelige styrt. Han knuses mod asfalten sekunder efter, at Hitchcock har klippet fra hans paniske ansigt. Han kan aldrig reddes i virkeligheden, men kun i klippebordet.

Den film, som følger efter Hitchcocks umådeligt dristige klip, kan derfor ikke beskrive Scotties overlevelse, men må være hans rejse mod døden. Skønt den giver sig ud for at vare halvanden time, udspiller den sig reelt i de få sekunder, der går mellem, at Scottie må slippe sit tag i tagrenden, og han rammer asfalten. Folk, som mirakuløst har overlevet, hvad de opfattede som den visse død i trafikken eller på havet, har jo ofte fortalt, at sekunderne inden det store mørke blev udvidet til en uendelig billedstrøm med episoder fra deres liv blandet op med drømme og fantasier.

En sådan film er *Vertigo*. Den tidsspaltning, Hitchcock foretog i *Rope* ved at lade lyset uden for vinduet beskrive en væsentlig længere tidskurve end de kontinuerlige begivenheder inde i lejligheden, er i *Vertigo* ført ud i sin mest svimlende konsekvens. Hvad der efter denne prolog tager sig ud som et rimeligt realistisk forløb, foregår udelukkende i Scotties indre og er hans fortvivlede forsøg på at komme overens med den skæbne, der alligevel er uundgåelig.

Ifølge visse drømmeteorier er det frie fald ofte udsprunget af fødselstraumet. Den første person, vi ser Scottie sammen med efter sit fald, er da også Moderen, ikke den biologiske mor, men en jævnaldrende kvinde, Midge, der over for Scottie opfører sig stærkt moderligt og med en hengivenhed, der ikke er uden erotiske overtoner. Han har tidligere været kæreste med hende, som den lille dreng med sin mor. Men nu har han lært at gå, nu burde han være stor nok til, at hun kan sende ham ud i verden på egen hånd. Det sker dog ikke uden vemod og fortrydelse fra hendes side – og Scotties svimmelhed er udtryk for, at heller ikke han er begejstret for at se verden i øjnene.

Af sin gamle skolekammeret Gavin Elster hyres Scottie til at skygge hans kone Madeleine. Scottie møder Madeleine på en restaurant, hvis vægge er polstrede med et glødende rødt stof som en hule – eller som en livmoder.

Og i livmoderen er symbiosen mellem mor og barn som bekendt total. Denne symbiose fortsætter ved moderbrystet, hvor barnet ikke har mulighed for at opfatte moderen som en selvstændig person, men må opleve sig selv og moderbrystet som en almægtig helhed i lystopfyldelsens tegn. På denne måde bliver det første objekt et fantasiobjekt. Ganske vist eksisterer objektet også i virkeligheden, men dets virkelige eksistens er en fundamentalt anden, end barnet har mulighed for at opleve. For barnet eksisterer der fra starten ingen grænse mellem begær og objekt eller mellem lyst og tilfredsstillelse. Deraf kommer den narcissistiske oplevelse af almagt, vi finder i *Rope* og *Strangers on a Train*.

At vort begær kan være adskilt fra objektet, og vor lyst derfor ikke altid kan tilfredsstilles, er en erfaring, vi først gør os senere, og trods denne erfaring fastholder vi i vort ubevidste en viden om, at sådan har det ikke altid været, og dermed også en drøm om, at sådan behøver det ikke altid at være.

Med udgangspunkt i den freudske teori formulerer Robin Wood dette paradoks således:

'Det er indlysende, at det oprindelige begær ikke kan tilfredsstilles. Det tabte bryst kan ikke genfindes, fordi det aldrig har eksisteret. Fantasien om tilfredsstillelse afhænger paradoksalt nok af objektets uopnåelighed.'

Og med denne formulering er vi inde i *Vertigos* brændpunkt, hvorfra Hitchcock ikke lader os slippe ud igen.

Den kvinde, som Scottie skal skygge, og som han forelsker sig i, er et fantasiobjekt. Men det ved han ikke. Han tror, at hun rent faktisk eksisterer.

I første omgang synes Madeleine at have problemer med sin egen fantasi. I en tilsyneladende tranceagtig tilstand opsøger hun steder, der alle associerer

til fortiden og døden. På en kirkegård dvæler hun ved Carlotta Valdes' grav, på et museum sidder hun foran et maleri af Carlotta – og da Scottie følger hende til et hotel, hvor hun har lejet et værelse, forsvinder hun pludselig for øjnene af ham. Har hun forenet sig med Carlotta Valdes og de-materialiseret sig – eller er det nu Scottie, der har problemer med sin fantasi?

Carlotta Valdes viser sig at være Madeleines oldemor, og hun havde en mærkelig skæbne. Hun blev gravid med en gift mand, der siden svigtede hende og tog deres fælles barn fra hende. Carlotta blev vanvittig af savnet og gik konstant rundt og ledte efter sit forsvundne barn. Hun begik selvmord som 26-årig.

Madeleine identificerer sig altså med en kvinde, som leder efter sit eget barn, og mens Scottie skygger Madeleine for at afsløre hendes hemmelighed, ved han ikke, at hemmeligheden er ham selv, og at det barn, Madeleine/Carlotta leder efter er ham!

Det påfaldende ved Scotties kærlighed er, at den som barnets under modersymbiosen er en fantaseret kærlighed. Scottie skygger og iagttager Madeleine, men kommer aldrig til at lære hende nærmere at kende. Hun forbliver en del af hans fantasi og får ikke mulighed for at blive et menneske af kød og blod. Kærligheden vokser ud af den afstand, der kan holde drømmen i live, i stedet for af den nærhed, der traditionelt regnes for kærlighedens formål. Nærheden er farlig, for den tager livet af drømmen.

Man kunne også sige, at Scotties kærlighed er voyeuristisk og beslægtet med Hitchcocks berømte definition på 'suspense': 'Suspense er som en kvinde, – jo mere der overlades til fantasien, jo større er ophidselsen.'

Hvad dette udsagn røber om Hitchcocks (og vor kulturs!) kærlighedssyn er måske mere gruopvækkende end selv hans mest suspensefyldte gys: kærligheden er et fantasifoster, og jo mindre man ved om den elskede, jo bedre for kærlighedens overlevelsesmuligheder!

På filmens realplan er spørgsmålet nu, om Madeleine med sin mærkelige, ubevidste identificering med Carlotta Valdes er et psykiatrisk tilfælde – eller om hun har en uforklarlig kontakt til en anden dimension? Scottie er både plaget og fascineret af hendes gåde, og under Scotties lange skygning af hende oparbejder Hitchcock en maksimal tilskuer-identificering med Scottie ved sin udstrakte brug af subjektivt kamera: i en 20 minutter lang og næsten stum sekvens klipper Hitchcock hele tiden fra Scotties ansigt til Madeleine, sådan som

*Scottie (James Stewart) og Midge (Barbara Bel Geddes) og portrættet t.v.*

han i sin tid gjorde det i *Rear Window* mellem Jeffries og det, han så i lejlighederne overfor.

Men hvor Jeffries' iagttagelser netop ikke var udprojektioner af hans fantasi, men tværtimod kunne bekræfte, at fantasien ikke var løbet af med ham, så er det et langt mere kompliceret og flydende forhold mellem Scotties fantasi og hans iagttagelser.

Da Scottie er kommet på talefod med Madeleine, fortæller hun ham om en tilbagevendende drøm: Hun går ned ad en lang korridor, på hvis vægge der tidligere har hængt spejle. Nu er spejlene knuste, og der hænger kun enkelte skår tilbage. For enden af korridoren er der et stort mørke, og hun ved, at når hun kommer frem til dette mørke, er hun død. Bag mørket venter hendes åbne grav.

Denne drøm knytter an til det styrt, vi må formode, Scottie udsættes for i filmens indledning, ned gennem den korridor, som udgøres af husblokkenes gavle, i et så hvirvlende tempo, at han kun ser omgivelserne som knuste spejle på sin vej ned mod det store mørke. Madeleines fantasi falder altså sammen med Scotties virkelighed. Er hun i virkeligheden en udprojektion af hans fantasi? Er hun en dødens engel, der skal lede ham til den ukendte dimension, han både er på vej mod og viger tilbage fra?

Hvis vi fortsat på filmens realplan opfatter Madeleine som en virkelig person, så er hun nu 26 år, og har altså samme alder, som hendes ubevidste identificeringsfigur Carlotta havde, da hun begik selvmord. Vil Madeleine også på dette punkt følge Carlotta?

I første omgang lykkes det Scottie at redde Madeleine fra selvmordet. En dag er han fulgt efter hende til havet, hvor hun kaster sig i bølgerne, men hentes op i bevidstløs tilstand af Scottie, der tager hende med sig hjem.

Hitchcock undlader nu at vise os en af de mest afgørende scener i filmens handlingsforløb, nemlig scenen hvor Scottie har fået den bevidstløse Madeleine med sig hjem og trækker det våde tøj af hende, til hun – stadig bevidstløs – ligger nøgen i hans seng. Det er en scene, som Hitchcock trygt overlader til vores fantasi, hvor den får lov at ligge og ulme og ændre karakter, efterhånden som vi finder ud af, at omstændighederne omkring scenen er anderledes, end vi først tror. Og fordi Hitchcock overlader scenen til tilskuernes fantasi i stedet for at vise den, bliver den en af de mest perverst-dragende og blufærdigt-tilknappede scener i hele hans produktion: Scottie er så tæt på sit fantasiobjekt som overhovedet muligt, idet han har hende nøgen i sin seng. Men samtidig er afstanden til hende total, idet hun er bevidstløs. Også bedraget er totalt, idet hendes bevidstløshed senere viser sig at have været simuleret.

Scottie er placeret mellem Midge og Madeleine som mellem sin mor og sin elskede, dvs. mellem det trygge og det faretruende. Hans situation minder om de mange Hitchcock-kvinder, der siden *The Lodger* og *Blackmail* netop har været udsat for valget mellem lovens håndhæver og lovens overtræder, mellem faderen og forbryderen, også selv om forbryderen siden har vist sig kun at være et produkt af deres fantasi. Det er på dette plan, at Robin Woods tolkning af prologen giver så god mening: jeg'et (Scottie) hænger fortvivlet i tagrenden, det'et (Madeleine) er ved at slippe fri og

overjeg'et (Midge) på vej ned mod asfalten. Kan en identitetskrise overhovedet stilles mere desperat op?

Når identiteten er så truet, må den søge at transcendere, søge sig overført. Og her er der grund til at justere det fænomen, som de katolske franskmænd, især Eric Rohmer og Claude Chabrol, på et tidligt tidspunkt har kaldt 'overførelse af skyld' i Hitchcocks produktion. Det er egentlig mere præcist at tale om en overførelse af identitet. Da identiteten som oftest er skyldig hos Hitchcock, har franskmændene ikke uret i deres definition, men er altså heller ikke så præcise, som de kunne have været, hvis de havde haft mulighed for at tage *Vertigo* med i deres overvejelser.

Den mest indlysende af de identitetsoverføringer, der finder sted i *Vertigo*, er naturligvis Madeleines tranceagtige indgliden i Carlotta, som om hun ved at lade sig opsluge af Carlotta kan forsvinde smertefrit fra denne verden. Og det er netop Madeleines usikkert vibrerende position mellem denne verden og det hinsidige, der gør, at hun virker så dragende på Scottie. Når han redder hende fra druknedøden, er det nok ikke så meget for at bringe hende tilbage til sin verden som for at få del i hendes.

Og i den anden ende hiver den snusfornuftige Midge i Scottie for at få ham tilbage fra sin udflugt til de metafysiske egne. Da Scottie holder en tiltrængt kaffepause i Midges lejlighed, fortæller hun ham, at hun nu er vendt tilbage til sin 'første kærlighed', som er maleriet, men naturligvis også Scottie. Og så gør hun det mest forfærdelige, hun overhovedet kan gøre mod en mand i hans følelsesmæssige dilemma: hun viser ham et selvportræt, hun har malet, og som er en kopi af det maleri af Carlotta Valdes, som Madeleine i timevis har siddet og fortabt sig i, mens Scottie har iagttaget hende. Situationen er en gentagelse af den unge Mrs. de Winters ulyksalige forsøg på at vinde Maxims kærlighed ved at kopiere en kjole fra et maleri af en af slægtens formødre uden at vide, at hendes uopnåelige idol Rebecca havde båret den samme kjole. I *Vertigo* er scenen endnu mere forfærdelig end i *Rebecca*, for hvor Mrs. de Winter ikke vidste, hvad hun gjorde, så ved Midge det nøje: hun tror, hun kan vinde Scottie tilbage ved både at tage lidt gas på hans betagelse af Madeleine samt ved på sin egen fortvivlende håndfaste måde at antyde, at hun måske også rummer uanede, 'mystiske' kvaliteter. Virkningen er den modsatte af den planlagte: da Scottie ser et portræt af Carlotta med Midges ansigt, mister hun ham for bestandigt.

Midges forsøg med en identitetsoverføring sender hende med et knytnæveslag tilbage til hendes hverdag, mens Madeleines overføring sender hende til Carlotta Valdes' verden. Scottie kan ikke forhindre, at Madeleine begår selvmord ved at kaste sig ud fra et højt tårn. Han er i hælene på hende, fordi han ved, hvad hun har i sinde – men i det afgørende øjeblik forhindrer hans svimmelhed ham i at følge hende det sidste stykke. Han må overlade hende til den skæbne, der er den yderste konsekvens af hendes Carlotta-identificering: døden.

Scotties katastrofale svimmelhedsanfald skildrer Hitchcock med en kamerabevægelse så raffineret, at den vistnok ikke før er anvendt i filmhistorien. Han lader kameraet bevæge sig fra tårntrappen og nedad mod trappeskaktens dyb, mens han samtidig zoomer tilbage. Disse to modsat rettede bevægelser i billedet ophæver hinanden, men giver også billedet en mærkeligt sugende og tilbagetrukken karakter, en modsætning som netop er svimmelhedens: på samme tid drages man mod og viger tilbage fra afgrunden. Det er den samme spænding mellem tiltrækning og afstand, vi konstaterede, da Scottie tog det våde tøj af den bevidstløse Madeleine.

Efter Madeleines død ligger Scotties liv i ruiner. For anden gang har han om ikke direkte været medskyldig, så dog overværet og haft andel i, at et menneske er styrtet i afgrunden. Ingen andre filmscener har vel med en tilsvarende grundighed rykket tæppet væk under tilskuerne, som da vi ser Madeleine styrte i døden. Gennem vores identificering med Scottie har vi delt hans kærlighed til Madeleine. Det er vort eget kærlighedsobjekt, vi mister, og i den udstrækning vi fortsat kan identificere os med Scottie, identificerer vi os nu med et menneskeligt vrag. Som Scottie ikke mere kan orientere sig i sit eget liv, har vi svært ved at orientere os i filmen om ham. Hvordan overhovedet komme videre herfra?

Scottie er ved at gå til i selvbebrejdelser, og han er ikke alene om disse bebrejdelser. En retssag om Madeleines død antager en fuldstændig mareridtsagtig form, idet retsformanden på det mest ubehagelige insinuerer, at Scottie burde have kunnet redde sin elskede, når han nu vidste, hun ville springe ud fra tårnet.

Retsformandens billige moraliseren fortrænger et andet og frygteligere spørgsmål, som ikke bliver stillet, men som måske i virkeligheden er det, der forårsager Scotties hospitalsindlæggelse. Spørgsmålet er, om ikke Scotties kærlighed til Madeleine hele tiden har været en kærlighed til det uopnåelige og det ubegribelige, og om ikke Madeleines død netop repræsenterer denne kærligheds sublime opfyldelse i stedet for dens brutale afbrydelse. Det er et logisk spørgsmål ud fra den opfattelse, at Scotties højdeskræk, som forårsager Madeleines død, egentlig er en skræk for livet og den konkrete kvinde. Da Madeleine er ved at træde i karakter over for Scottie og blive et menneske af kød og blod i stedet for en fantasifigur, må hun dø. Kun i bundetheden til en afdød person, dvs. i en form for åndelig nekrofili, kan kærligheden overleve for Scottie. Samtidig med at Madeleine ender sine dage på afgrundens bund, synes den egentlige afgrund i Scotties sjæl at være – kvinden.

Da Scottie er blevet udskrevet fra sit langvarige hospitalsophold og strejfer hvileløst omkring i gaderne, hænder det, at han i vildtfremmede kvinder synes at se Madeleine – indtil han på nærmere afstand konstaterer, at det er ren ønsketænkning. En af disse kvinder, Judy, har imidlertid en så slående fysisk lighed med Madeleine, at han følger efter hende, kommer i kontakt med hende – og efterhånden får hende involveret i et vanvittigt projekt. Scottie overtaler Judy til at antage Madeleines frisure og påklædning. Han begynder med andre ord at iscenesætte en anden kvinde i rollen som Madeleine. Og da viser det sig så, at han selv har været offer for en endnu grummere iscenesættelse: hans tragiske kærlighedseventyr med Madeleine var et djævelsk udspekuleret krimiplot.

Det afslører Hitchcock i en kort scene, som for en gangs skyld ikke er fortalt fra Scotties synsvinkel. Fra et nærbillede af Judy klippes til, hvad der i virkeligheden skete den dag, Scottie desperat fulgte efter Madeleine op i kirketårnet for at forhindre hendes selvmord. Oppe i tårnet ventede Gavin Elster med sin kone, som han kort forinden havde myrdet. Da Madeleine er kommet op til Elster, kaster han liget af sin kone i afgrunden. Madeleine døde altså ikke, for hun havde aldrig eksisteret. Judy er identisk med Madeleine og var på det tidspunkt Gavin Elsters elskerinde.

Judy sætter sig nu til at skrive et brev til Scottie, hvor hun fortæller, at der var eet punkt i den perfekt realiserede mordplan, som kiksede. Hun forelskede sig i Scottie, som han i hende. Men brevet sender hun ikke. Hun river det i stykker, da hun har skrevet det. Fra nu af ved vi noget, Scottie ikke ved.

Hitchcock blev af både sine producenter og sine medforfattere advaret imod at røbe denne gåde for publikum,

*James Stewart og Kim Novak (Madeleine/Judy) – også s. 35 og 41.*

før den gik op for Scottie. Det stred imod enhver ordentlig thriller-æstetik at afsløre løsningen en halv time før filmens slutning. Ville publikum så ikke bare sidde og spilde tiden resten af filmen?

Men Hitchcock holdt på sit, for han vidste, at 'suspense' er vigtigere end 'surprise': afsløringen er 'surprise', men det er 'suspense', at publikum den sidste halve time af filmen sidder i spænding om, hvornår og hvordan Scottie vil opdage sagens sammenhæng. Når Hitchcock lader os vide mere end Scottie, letter han os desuden for vores plagsomme identificering med Scottie. Vi bliver fra nu af i stand til at iagttage ham udefra, mens vi får indblik i en gåde, som ligger på et dybere plan end den nu opløste kriminalgåde.

I begyndelsen er Judy modvillig over for Scotties ønske om at få lov at bygge hende op som Madeleine, siden forstår hun, at dette måske er den eneste måde, hun kan fastholde hans kærlighed på.

'Hvis du får lov at lave mig om, vil du så elske mig?', spørger hun.

Scottie nikker – og ingen af dem tør tænke den tanke til ende, hvem det egentlig er, han elsker, om nogen overhovedet, hvis han først skal modellere hende om efter en fantasifigur. Men til sidst er Judy en tro kopi af hans døde elskede, og da kan Scottie endelig tage hende i sine arme og kysse hende.

Hitchcock har over for Truffaut gjort opmærksom på noget, som glædede ham særligt ved denne kærlighedsscene: hvor de fleste andre kærlighedsscener kulminerer med, at helten klæder heltinden af, kulminerer denne ved, at helten klæder heltinden på!

Truffaut kunne desuden have brugt scenen som dokumentation for sin påstand om, at Hitchcock filmer en kærlighedsscene som et mord og omvendt. Kysset er et dødskys, og den, der myrdes, er Judy. Hun er fra nu af lige så død som den Madeleine, hun skal bringe tilbage til livet! Hitchcock celebrerer kysset med en raffineret kameratur omkring dem, og pludselig skifter baggrunden karakter, så de står i den stald, hvor Scottie kyssede Madeleine umiddelbart før hun begik selvmord. Tids- og identitetssammenbruddet er totalt.

I første omgang destruerede Judy sin tilståelse om, at hun er Madeleine, men hendes ubevidste ønske om at fortælle Scottie sandheden er stærkere, end hendes angst for sandhedens konsekvenser. Hun 'kommer til' at røbe sig, da hun en aften tager det smykke på, som Madeleine havde ladet fremstille efter maleriet af Carlotta. Identitetsopløsningen har dermed nået et højdepunkt: Judy er Madeleine er Carlotta. Da Scottie opdager smykket, dæmrer bedraget endelig for ham, og forbitret tvinger han Judy/Madeleine/Carlotta med op i det kirketårn, hvor forbrydelsen udspillede sig. Hans hensigter er uklare. Vil han gøre sig til herre over forbrydelsen ved at gentage den, eller vil han i et desperat forsøg på at skrue tiden tilbage gøre den ugjort?

Det er næppe for meget at mene, at Judy blev drevet af en ubevidst tilskyndelse til at røbe sig, at hun tog det fatale

smykke på. Hun vil gerne have ryddet op i fortiden, fordi hun vel håber, at de på den måde kan knyttes dybere sammen. Og på en måde står hun og Scottie da også mærkeligt lige, når fortiden graves frem. En anden er død i Judys sted, som en anden er død i Scotties, og disse erstatningsdødsfald må forbinde dem på filmens realplan. På et dybere plan, hvor vi opfatter filmen som Scotties rejse mod afgrunden, kan deres forbundethed yderligere bekræfte, at Madeleine er en projektion af Scotties fantasi, en rejseledsagerske på hans vej mod døden.

Scottie sættes på en ny og afgørende prøve, da han for anden gang går med Judy/Madeleine op i kirketårnet. Judy vedgår fortvivlet sin medskyld i mordet på Gavin Elsters hustru, men hun tilstår, fordi hun elsker Scottie. Hvis Scottie svigtede første gang på grund af en svimmelhed, som er livsangstens symbolske udtryk, så svigter han nu anden gang, fordi han ganske konkret er angst for at involvere sig med sin elskede. Skønt hun står lige foran ham, kan han sige: 'Det er for sent, hun kommer ikke tilbage.'

Scotties kærlighed har fra starten været knyttet til en fantasifigur, men når fantasien får kød og blod, viger han skræmt tilbage. Som Madeleine i sin tid måtte dø, da hun var ved at blive virkelig for Scottie, må også Judy nu dø, fordi hun er ved at blive virkelig.

Mens Judy og Scottie mødes i et kys, der udtrykker hendes desperate bøn om hans kærlighed og hans lige så desperate forsøg på at lade sin fantasi blive virkelig, rejser der sig pludselig en skygge bag Scottie, som stiger den bogstaveligt op af graven. Skikkelsen indgår i en truende komposition med den store kirkeklokke i tårnet, og dens tilsynekomst er timet på en måde, så det bliver det hidtil mest rystende øjeblik i Hitchcocks produktion. Det er, som om Madeleine/Carlotta nu er kommet for at tage Judy med. Og fortvivlet kaster Judy sig ud fra tårnet, som Madeleine tidligere blev kastet ud fra samme sted.

Den mørke skygge bag Scottie er imidlertid hverken Madeleine eller Carlotta, der er vendt tilbage fra dødsriget. På realplanet viser skyggen sig at være en nonne, der hørte stemmer og derfor ville se, hvad der foregik i tårnet. Men på det symbolske plan er skyggen naturligvis Scotties overjeg, som faldt i dybet i filmens første scene, og som nu er genopstået: både politibetjenten og nonnen er uniformerede overjegsfigurer.

Her lader Hitchcock nu filmen slutte med, at Scottie står i tårnet med armene bredt ud og kigger efter Judy, som ligger død for tårnets fod. Han er kureret for sin svimmelhed.

Man tør roligt kalde denne slutning for Hitchcocks mest ambivalente happy ending, for nok er Scottie kureret for den 'svimmelhed', som var hans hovedproblem i starten, men han er dog lige så svimlende nødstedt mellem himmel og jord som i den prolog, hvor han hang i tagrenden. Og to sekunder efter, at filmen er gået i sort, ligger Scottie knust ved Judys side som Isolde ved sin Tristan.

Da vil Scotties rejse mod dødsriget være tilendebragt. Da vil han frivilligt have valgt den skæbne, han i prologen ikke kunne undgå. Og det er et valg, som ligger hinsides Hollywoods relative begreber om 'happy' eller 'unhappy' slutninger, og som snarere er beslægtet med Thorkild Bjørnvigs ord i sin kantate til Aarhus Universitet (1959):

*Fatte sig selv og sin Skæbne,*
*det er vort dybeste Fund,*
*Lykken, vi ubestridt har.*

Hitchcock havde oprindelig filmet en slutning, hvor Scottie igen sidder hjemme hos Midge og i radioen hører, at Gavin Elster er blevet arresteret i Schweiz. Dette ville altså være en slutning, hvor Scottie i en vis forstand er 'gået i sin mor igen'. Men Hitchcock kasserede slutningen, da den var optaget – og reserverede en langt mere uhyggelig version af den til *Psycho*.

I romanen er slutningen anderledes. Da bedrageriet går op for Flavieres (som svarer til filmens Scottie), kvæler han sin elskede Madeleine/Gevigne (som svarer til Madeleine/Judy). Derpå lægger han sig ned ved siden af hende og siger romanens sidste replik: 'Jeg vil vente på dig.'

Romanslutningen er på den måde den diametralt modsatte af Hitchcocks. I romanen slipper Scottie af med sin forstand, men overlever – i filmen slipper han af med sit svimmelhedstraume, men dør.

*Vertigo* er den sublime kulmination på det samarbejde, Hitchcock gennem det meste af 50'erne har haft med fotografen Robert Burks og komponisten Bernard Herrmann. Derfor skal der også gøres opmærksom på billed- og lydsidens fuldstændigt bjergtagende kvaliteter.

Robert Burks dagklare billeder i *Vertigo* har samtidig et mærkeligt skær af uvirkelighed over sig. De er præget af en super-realisme, som næsten bliver til surrealisme. Bygninger og lokaliteter i San Francisco og omegn er hele tiden brugt dokumentarisk korrekt – og dog så visuelt prægnant, at filmen transformeres til et næsten drømmeagtigt plan.

Lad mig tage et par eksempler, hvor havet spiller en rolle, som det nok kan være værd at overveje nærmere:

Da Madeleine kaster sig i bølgerne for at begå selvmord, og Scottie i sidste øjeblik redder hende, bærer han hende i land i et totalbillede, som markant gennemskæres af The Golden Gate Bridge, som om Broen ikke blot holder os oven vande, men samtidig drager os i den retning, Madeleine ville, mod den anden bred, mod en anden dimension.

Og da Scottie og Madeleine første gang kysser hinanden, sker det også med havet som baggrund i et billede, hvor kysset er genialt timet med bølgerne, der slår mod land bag de elskende – som om havet er uendeligheden bag dem, og skumsprøjtet er denne uendelighed forkortet ned til et lykkeligt brusende sekund. Modet til at være banal er alt andet end banalt og fejrer triumfer i sådan en scene.

'Den oceaniske følelse' er et begreb, Freud filosoferer over i indledningen til 'Kulturens byrde' (1929). Han argumenterer for, at den udspringer af den tidlige barndoms 'uindskrænkede narcissisme', da jeg'et endnu ikke skelnede sig selv fra omverdenen, dvs. fra moderen, og derfor følte sig almægtig. Det er dette narcissistiske almagtstrin, som Bruno i *Strangers on a Train* og de to mordere i *Rope* aldrig for alvor har forladt, og det er dette trin, Madeleine søger tilbage til.

Havet er moderbrystet, moderskødet og i sidste instans livmoderen, hvor den oceaniske følelse af samhørighed med altet skønnes at have været maksimal. Det er derfor logisk, at Madeleines længsel efter at genforene sig med sin fjerne ur-moder Carlotta må føre hende til havet – og til et selvforglemmende favntag, hvor havet næsten omslutter de elskende. Den oceaniske følelse er en følelse af ekstatisk enhed med kærlighedsobjektet – og som sådan en følelse, vi umiddelbart ville vurdere højt, fordi den synes at udspringe af kærlighedslykken. Men det er også en destruktiv og livsfornægtende følelse, fordi den sætter sig op imod barnets afgørende erfaring af at være adskilt fra omverdenen.

Kan man ikke leve med denne adskillelse som et grundvilkår, drages man som Madeleine mod havet – eller mod en form for kærlighed, der er altopslugende som havet, og som må føre mod døden, fordi døden endegyldigt sammenføjer, hvad livet adskiller. Når Freud i 'Hinsides lystprincippet' så provokerende hævdede, at seksualiteten er underlagt dødsdrifterne, er det, fordi først døden een gang for alle udligner alle spændinger og modsætninger i oceanisk fred. Det er derfor, man roligt tør betegne kyssene i *Vertigo* som dødskys, både det kys, hvor Judy i Scotties

bevidsthed opsluges af Madeleine, og naturligvis det afsluttende kys i kirketårnet, som snarere bekræftes end afbrydes af faldet mod afgrunden.

Og filmen igennem har Bernard Herrmanns musik denne dragende og uendeligt sørgmodige karakter, som om den er et ekko af sirenernes kalden, der lokker de søfarende ind mod klipperne. Det gælder ikke mindst det meget lange afsnit, hvor Scottie skygger Madeleine gennem San Francisco, og hvor yderligere en artistisk effekt umærkeligt trækker sekvensen ud af det tilsyneladende realistiske: i stedet for klip bindes de enkelte kameraindstillinger ofte sammen af bløde toninger, så billederne glider over i hinanden som i en drøm.

Også skuespillerne fungerer med en præcision, der nøje matcher den visuelle omhu, som er lagt i filmen. James Stewart har aldrig været bedre end i *Vertigo.* Stewart har denne sjældne evne til fysisk at være til stede i en rolle og dog befinde sig en anelse ved siden af den. Med sin hakkende diktion og sin let klodsede fysik kommer han ofte lidt skævt ind på en situation – og bliver netop derved i stand til at fylde den helt ud. Han har evnen til det, som Hitchcock sætter højst hos en skuespiller, nemlig at fremhæve ved at spille imod. Ved at forlade sig på sin naturlige robusthed formår James Stewart at spille Scottie Fergusons sårbarhed frem til det dybt gribende, hvor en mere typecasted skuespiller som f.eks. Montgomery Clift fra *I Confess* formentlig ville have forvandlet sårbarheden til sentimentalt hængedynd.

Barbara Bel Geddes som Midge viser, at også en mere anonym skuespiller i Hitchcocks sikre hænder kan skabe et fuldendt afrundet portræt. Lad mig nøjes med at fremhæve en scene, hvor også hun netop ved at spille imod rollen formår at spænde dens følelsesmæssige indhold til det maksimale. Det er scenen, hvor hun efter at have besøgt den nedbrudte Scottie på hospitalet har en kort samtale med hans læge, og hvor hun fortæller lægen, at Scotties problem er, at han er forelsket i en kvinde, der er død. Havde Bel Geddes forsøgt at spille scenens reelle indhold frem, nemlig at hun er fortvivlet over, at Scottie ikke er forelsket i hende, ville den have været utålelig. Men ved at spille imod dette indhold, ved at være kækt smilende over for lægen, giver hun netop publikum mulighed for at tage aktivt del i hendes fortvivlelse. Hvis hun omvendt havde spillet fortvivlelsen ud, ville hun have taget den fra os og gjort os til udenforstående iagttagere af den.

Der er delte meninger om Kim Novak i den vanskelige dobbeltrolle som Madeleine/Judy. Hun har aldrig været nogen særlig god skuespiller, men netop dette udnytter Hitchcock, så hun faktisk ender med at fungere alderes fremragende i sin dobbeltrolle. Hun skal fra først til sidst netop 'spille': først skal hun lade, som om hun er Madeleine, selv om hun i virkeligheden er Judy, siden skal hun lade, som om hun er Judy, selv om hun i virkeligheden er Madeleine. Med disse rollespil sætter hun i den grad sin troværdighed overstyr, at når hun i ganske enkelte scener skal være oprigtigt sig selv, er hun næsten også nødt til at 'spille' sig selv i håb om gennem spillet at få fat i den troværdighed, hun fra starten har sat sig ud over. Samtidig må det gerne skinne igennem, at hun hele tiden spiller roller, også når hun spiller sig selv. Med andre ord: at besætte denne rolle med en skuespiller, som ikke virker helt troværdig, er at gøre rollen troværdig!

Så mesterligt disponeret *Vertigo* er ud i alle dens enkeltheder, er den dog ikke fejlfri: Scotties drøm efter Madeleines selvmord forekommer mig at være en klar fejldisposition. Her benytter Hitchcock sig af både tegne- og trickfilm på en måde, som virker hjælpeløst corny. Drømmen er desuden fortælleteknisk overflødig, idet den ikke siger noget, som ikke også på anden måde er fremgået af filmen. Det mest fascinerende element af drømmen er, at Scottie kaster sig ud fra tårnet i Madeleines sted og opsluges af hendes åbne kiste. Men at Scottie således identificerer sig med Madeleine, at hun måske endda er en udprojicering af hans fantasi, og at han til sidst vil følge hende i afgrunden har vi jo alt sammen kunnet fremanalysere af filmen, sådan som den fremtræder uden drømmen.

De få gange, Hitchcock har forsøgt at filme drømme, mislykkes det for ham, jvf. *Spellbound.* Det er et problem Hitchcock har til fælles med en anden af filmkunstens største instruktører, Luis Bunuel, og det er egentlig ganske logisk, at de har det problem. Når deres film i sig selv er så inspirerede af drømmesproget og måske i det hele taget bedst lader sig forstå som drømme, så er det klart nok overbud at forsøge eksplicit at filme en drøm. For hvordan vil det overhovedet være muligt at give drømmen en form, der adskiller den fra resten af filmen, når hele filmen har form som en drøm?

Lad mig i denne sammenhæng tage en dristig udtalelse op, som Hitchcock fremsatte over for intervieweren Ian Cameron i forbindelse med sin næste film *North by Northwest.* Cameron mener, at et bestemt element i filmen ved nærmere eftertanke virker urimeligt, hvortil Hitchcock replicerer, at man netop ikke skal have mulighed for 'nærmere eftertanke', når man ser hans film: 'You are not permitted to reason. Because film should be stronger than reason'.

'Ved nærmere eftertanke' kan man også mene, der er mange urimeligheder i *Vertigo.* Hele rammehistorien er f.eks. ud fra en fornuftsmæssig betragtning et vildt postulat: hvorfor skulle Gavin Elster overhovedet lægge en så vanvittig kompliceret og risikabel plan for at komme af med sin kone? Mindre plejer at kunne gøre det, selv hos Hitchcock.

At filmen bør være så intenst fortalt, at man afskæres fra at tænke sig om, er en dristig udtalelse i en kultur, der vurderer eftertanken og forstanden så højt som vores, og som endda regner det for et typisk fænomen ved nazismen, at den på raffineret vis kunne manipulere med masserne bag deres sunde fornuft. Som verden i 40'erne blev bragt på katastrofekurs af en ideologi, der var 'stronger than reason', bør det dog ikke overses, at også den blinde fornuft er i stand til at bringe verden på afgrundens rand.

Hitchcocks ærinde er imidlertid hverken at dyrke følelsen hinsides den sunde fornuft, eller at dyrke fornuften løsrevet fra en følelsesmæssig justering. Hans interesse ligger på et andet felt. Når film for ham bør være 'stronger than reason', er det igen, fordi film er drømme! Ifølge Freud er jo også vore drømme 'stronger than reason' i den forstand, at det er drømmens formål at give os mulighed for at tage både vor fornuft og vore følelser op til revision, ja, at sprænge deres grænser og formulere noget, der ikke lader sig sige inden for den herskende bevidstheds rammer.

Af alle Hitchcocks film er *Vertigo* den, som på det mest suveræne er 'stronger than reason'. Derfor er det også den, man sidst bliver færdig med.

# No business like show business

*Den europæiske film- og TV-sektor mobiliserer for at kunne tage kampen op med Hollywood, men over there sidder man ikke med hænderne i skødet og venter på at blive løbet over ende. USA og Europa har indledt et veritabelt rustningskapløb i kampen om verdens film- og TV-publikum. Men ind fra sidelinjen kommer nu japanerne og vil lege med ... eller vil de vælte hele spillet?*

*af Eva Jørholt*

Skal familien Hansen i Brønderslev og familien Dupont i Toulouse bare kunne se Krystle og Alexis eller *Raiders of the Lost Ark* på deres SONY-fjernsyn, eller skal de i det mindste tilbydes et i alle henseender lige så attraktivt alternativ i form af *Matador* eller Fellini-film på et B&O- eller Philips-apparat? EF-kommissionens formand, Jacques Delors, er ikke i tvivl. I en tale, han holdt til EF-parlamentet den 17. januar sidste år, sagde han klart fra: 'Af hensyn til konkurrenceevnen, men også ud fra ønsket om at forsvare vor kulturelle identitet, afviser Fællesskabet at give japanerne monopol på den audiovisuelle tekniks område og amerikanerne monopol med hensyn til programmerne'.

Hvad har EF nu med kultur at gøre? Det er et godt spørgsmål, for formelt hører kulturpolitik – og herunder film og TV – ikke ind under Rom-traktaten, men alligevel arbejder man i Bruxelles på højtryk med at definere en fælleseuropæisk film- og TV-politik. Det er der to årsager til. Den første har at gøre med gennemførelsen af det indre marked i 1992 og de videre perspektiver i retning af en europæisk union. I den sammenhæng anser man det for vigtigt at skabe en slags fælleseuropæisk identitetsfølelse hos Europas samlede befolkning, og her bliver film og ikke mindst TV – som med satellitternes hjælp trodser alle nationale grænser – et væsentligt element. I EF-kommissionens handlingsplan for kulturpolitisk samarbejde for perioden 1988-92 skriver man direkte: 'Kommissionen er overbevist om, at et EF-fremstød på det kulturelle område er en politisk og socioøkonomisk nødvendighed med henblik dels på gennemførelsen af det store indre marked i 1992, dels på den gradvise udvikling af Borgernes Europa hen imod Den Europæiske Union. (...) Følelsen af at tilhøre en europæisk kultur er en af betingelserne for den solidaritet, som igen er forudsætningen for, at etableringen af det store marked, der vil medføre en dybtgående ændring af Europa-borgernes levevilkår, vil få den nødvendige støtte fra disse samme borgere.'

I klart sprog vil det sige, at EFs interesse for film og TV kan ses som led i en kulturpolitisk strategi på vejen mod gennemførelsen af Europas forenede stater. Men hvor væsentligt dette moment end måtte være, er det ikke *hele* sandheden. Mindst lige så tungtvejende – om ikke mere – er de økonomiske perspektiver, for det er ikke ligefrem peanuts, det her handler om.

Tørre statistiske tal taler deres eget tydelige sprog om, hvad man kunne kalde den audiovisuelle handelsbalance mellem USA og Europa. På filmens område går mere end halvdelen af billetindtægterne fra de europæiske biografer til USA. På Europas offentlige TV-stationer skriver USA sig for 30-60% (afhængigt af landet) af alle de fiktionsprogrammer, der sendes (heri medregnet både spillefilm og fiktion produceret direkte for TV), mens tallet på de kommercielle europæiske TV-stationer kan snige sig helt op omkring 80%. Og også på det europæiske videomarked er der en klar amerikansk dominans.

Hvis så bare europæiske film og TV-produkter kunne prale af tilsvarende scores i USA, ville det hele jo ikke være så slemt (ud fra en rent økonomisk betragtning, i det mindste), men sådan er det naturligvis langtfra. Af det samlede filmudbud på det amerikanske marked er bare 3 (tre!) procent af europæisk herkomst. Omregnet i penge svarer det til et underskud på Europas audiovisuelle handelsbalance med USA i størrelsesordenen 900 millioner dollars i 1985 og 1,4 milliarder i 1986. Nyere tal har desværre ikke kunnet fremskaffes, men der er ingen tvivl om, at underskuddet hele tiden øges, og det med rakethastighed.

Hvor det amerikanske marked nemlig er ikke bare stort set selvforsynende, men også nærmest mættet, dér er Europa i disse år inde i en sand medieeksplosion, som kræver stadig flere programmer. I 1992 vil Europa være verdens største enkeltmarked, større end det

amerikanske og det japanske tilsammen. EF-landene alene har 320 millioner indbyggere, hvilket svarer til rundt regnet 130 millioner TV-husstande, og det er jo i sig selv lidt af et marked, men endnu saftigere bliver det, når hver af disse TV-husstande i løbet af 90'erne får adgang til måske 100-200 satellitbårne kanaler. I øjeblikket producerer de europæiske lande tilsammen omkring 20.000 timers film og TV-programmer om året, men beregninger taler om, at der i 90'erne vil blive behov for 125.000 timers film- og TV-produktion årligt, alene til at mætte de europæiske TV-skærme. I EF-regi snakker man om et økonomisk potentiale på 27 milliarder ECUs bare i 1990, og der regnes med en årlig stigning på 15-20 procent.

Der skal altså produceres noget flimmer til de europæiske TV-skærme, og den eller de, der gør det, vil kunne inkassere ganske betydelige summer. Spørgsmålet er bare, *hvem* der skal lave alle disse film/TV-programmer. Skal de være amerikanske eller europæiske? Det har man naturligvis stærkt divergerende meninger om i USA og i Europa, men begge steder forsøger man at få så stor en bid af kagen som muligt.

I forhold til USA lider den europæiske film- og TV-produktion imidlertid af en række handicaps (i denne konkurrence-sammenhæng), hvoraf de politiske og lingvistiske barrierer tæller blandt de vigtigste. Europæisk film udgår fra en mængde relativt små produktionscentre, som overlever ved hjælp af forskellige former for nationale støtteordninger (alene i Frankrig var der i 1985 registreret ikke færre end 815 filmselskaber), og distributionsmæssigt når gennemsnitligt højst 20 procent af de europæiske film uden for de enkelte landes egne grænser. Europa har således – alene af den grund – vanskeligt ved at hamle op med *Batman* og *Indiana Jones*, men spørgsmålet er også, om en europæisk Batman er vejen frem. Økonomisk ville den vel knap nok være det, eftersom den næppe ville kunne regne med at tordne ind på toppen af de amerikanske box office-hitlister, og ud fra en kultur-politisk betragtning er det svært at få øje på den store forskel på, om Batman fødes i USA eller i Europa.

I EF ved man ikke rigtigt, hvilken stol man skal sætte sig på. Kultur eller cash? Skal man gøre en indsats for at opbygge en europæisk identitetsfølelse og samtidig støtte og bevare det, som i EF-sprogbrug hedder de regionale kulturer, dvs. de enkelte medlemslandes nationale kulturer (det kan være svært nok i sig selv at forene disse to ting), *eller* skal man betragte film og TV som varer og forene de europæiske film- og TV-kræfter i en samlet kamp mod USA, dvs. en kamp, som først og fremmest vil gå på det rent økonomiske? Selv om *Pelle the Conqueror* og *Babette's Feast* er eksempler på, at forholdsvis små, nationale film *kan* gøre sig på det internationale marked, så bliver det nok i den store sammenhæng vanskeligt at få de to stole til at smelte sammen til en komfortabel sofa.

Eftersom kulturpolitik stadig formelt ligger uden for EFs område, er de konkrete fælleseuropæiske initiativer i dette regi indtil videre relativt begrænsede. Foreløbig har EF bestræbt sig på – i det mindste af navn – at tilgodese de kulturelle hensyn. Det er først og fremmest sket med kommissionens program til støtte for filmsektoren, MEDIA 92 (Measures to Encourage the Development of the Industry of Audiovisual Production). Programmet, der består af 10 pilotprojekter til stimulering af distribution, produktion, finansiering og uddannelse inden for den europæiske film- og TV-sektor, udstyredes i 1989 med 55 millioner franske francs at gøre godt med. Man skal naturligvis ikke rynke på næsen ad, at der gøres noget for at støtte f.ex. den internationale distribution af europæiske low budget film – bl.a. har *Babettes gæstebud* og *Flamberede hjerter* modtaget støtte fra EFDO (The European Film Distribution Office) til biografvisning i 13 lande – men i betragtning af den enorme udfordring, europæisk film og TV står overfor, må de 55 millioner francs nærmest siges at forslå som en skrædder i helvede.

Hvad angår de mere kontant økonomiske hensyn, så synes EFs holdning mest at være afventende, idet man forestiller sig, at etableringen af det indre marked og ophævelsen af de nationale grænser for cirkulation af varer og tjenesteydelser i væsentlig grad vil kunne øge de europæiske muligheder for at samle ressourcer til konkurrencedygtige audiovisuelle produkter. For de EF-jurister og embedsmænd, der sidder og arbejder med disse ting, er co-produktioner kodeordet, men det er man knap så overbevist om i branchekredse. Her frygter mange, at resultatet vil blive såkaldt 'euro-pudding', dvs. underligt identitetsløse produkter. Alt andet ufortalt, er det nok også et spørgsmål, hvor konkurrencedygtig en sådan euro-pudding kan vise sig at være i forhold til Uncle Sams fristende kaloriebomber.

Endvidere er de enkelte lande, især de mindre, bange for at deres indskud vil gå til styrkelsen af et andet lands medie-arbejdere og selskaber. F.eks. skyder Danmark via Filminstituttet penge – der hermed tages fra støttebeløbet til danske film – i Eurimage, der støtter europæiske co-produktioner, ligesom branchen i det hele taget er bange for at mere drevne europæiske handelsfolk skal snøre de hidtil relativt beskyttede danskere, så der kommer forholdsvis færre danske filmfolk med på det enkelte projekt og et mindre økonomisk udbytte end et dansk indskud berettiger til. Man kan blot sammenligne med amerikanske distributørers overhead-beregning, som i mange tilfælde medfører, at producenter, stjerner m.v., der som del af deres løn har en procentdel af overskuddet, aldrig ser en cent, selv på gigant-successer.

Når EF tilsyneladende ikke har nogen mere præcis strategi at møde flommen fra Hollywood med, kan man tippe på, at det kunne skyldes, at EF slet ikke behøver at bekymre sig nævneværdigt om at skabe en slagkraftig europæisk film- og TV-industri. En sådan er nemlig under fuld opbygning, helt uden om al snak om EF-tiltag og indre marked. Næsten daglig sker der noget i den europæiske medieindustri – TV-, film- presse- og forlags-virksomheder købes og sælges og fusionerer til multimediekoncerner af ganske betragtelig størrelse. I forhold til Rom-traktaten og dens ord om fri konkurrence kunne man i sin naivitet forestille sig, at den tiltagende multimedie-koncentration i Europa måtte udgøre et problem for EF – for slet ikke at tale om, hvad det kan betyde for de små landes kulturelle egenart og for ytringsfriheden og pluralismen i informationskanalerne, hvis TV-stationer og dagspresse er på de samme, transnationale, hænder – men øjensynlig er man i Bruxelles parat til i vid udstrækning at vende det blinde øje til. Denne lidt tilbagelænede holdning har sandsynligvis sit udgangspunkt i den pragmatiske tankegang, at kampen mod USA må føres på basis af markedskræfternes fri spil, og at de europæiske 'kræfter' må have alle muligheder for at vokse sig store og stærke. Hvor USA imidlertid *har* en antitrust-lovgivning og tillige visse specifikke reguleringsmekanismer på medieområdet, ser det ud til, at EF nærmest for enhver pris vil støtte konsolideringen af en stærk privat audiovisuel sektor i Europa som svar på den transatlantiske trussel, også selv om europæisk film og fjernsyn bliver totalt domineret af en lille håndfuld særdeles magtfulde mænd. Gevinsten vil sandsynligvis kunne måles i hård valuta, men kritikerne frygter, at indsatsen – informationspluralismen og de små landes kulturelle egenart (på AV-fronten, i det mindste) – kan blive for høj.

# De europæiske mediebaroner

Hele det europæiske kontinent er nærmest blevet forvandlet til et gigantisk Matador-spillebræt, hvor trumfkortene ikke længere hedder Rådhuspladsen og hotelkæder, men TV-stationer og film- og TV-programrettigheder. Omkring spillebrættet sidder 5 mænd (men flere kigger med over skulderen i kredsen omkring dem), og det er ikke Matador-penge, de spiller med – hvis det var, måtte de have taget adskillige spil i brug for at få nok til de beløb, der passerer frem og tilbage over brættet. De fem storspillere hedder Silvio Berlusconi, Rupert Murdoch, Robert Maxwell, Leo Kirch og Giancarlo Parretti.

## Silvio Berlusconi

Milano-entreprenøren Silvio Berlusconi har allerede været genstand for en større portrætartikel i dette blads spalter (Kosmorama nr. 186), så her vil vi nøjes med kort at repetere, at han ud over de tre italienske TV-networks Italia Uno, Rete 4 og Canale 5 også ejer en større biografkæde i Italien, et stormagasin og indtil flere ugeblade (bl.a. TV-programblade) og aviser, samt fodboldholdet Milano AC og det milanesiske Teatro Manzoni. Senest har han netop overtaget forlagskoncernen Mondadori, som bl.a. udgiver Italiens største avis, La Repubblica, og ugemagasinet Panorama, samt 16 mindre dagblade og 34 tidsskrifter. Berlusconi har imidlertid ikke holdt sig inden for Italiens grænser, men har i de seneste år ekspanderet voldsomt uden for Støvlen – i Frankrig er han primus motor i den private kanal La Cinq; i Tyskland har han Tele 5-kanalen, og derudover er han engageret i TV-aktiviteter i Spanien, Grækenland, Canada, Sydamerika, Nordafrika, Østeuropa, Sovjetunionen og USA. Med til billedet af Berlusconi hører tillige, at han efterhånden er blevet Italiens største spillefilmproducent (hvilket også indebærer en del internationale coproduktionsaftaler, bl.a. Klaus Kinskis *Kinski – Paganini*), ud fra den filosofi, at han jo må have noget at sende på sine mange TV-kanaler, og at han lige så godt selv kan inkassere den fortjeneste, der måtte ligge på denne front, frem for udelukkende at købe filmvisningsrettigheder af andre.

## Leo Kirch

En af Berlusconis modspillere hedder Leo Kirch, og selv om deres rivaliseren foreløbig er begrænset til Vesttyskland, skal man ikke kimse ad Herr Kirch og hans München-baserede Beta Taurus-gruppe. I modsætning til Berlusconi er Kirch startet på programsiden og har gennem årene opbygget et ganske betragteligt lager af film og TV-programmer, som han har de tyske rettigheder til. 15.000 spillefilm er det blevet til, og 50.000 timers TV-programmer. I de senere år er Kirch også begyndt at interessere sig for TV-stationer, ud fra den betragtning at han lige så godt selv kan tjene de penge, der er at hente på hans programmers attraktionsværdi, frem for blot at sælge dem til andre. Kirch har derfor købt den vesttyske satellit-TV-kanal SAT-1, og han har sikret sig aktiemajoriteten i betalings-TV-kanalen Teleclub. Selv om satellitkanalerne også bevæger sig uden for de vesttyske grænser, er Kirchs geografiske aktionsradius altså foreløbig forholdsvis begrænset. Han hører da heller ikke til i helt samme klasse som Berlusconi og Murdoch, men vi har sandsynligvis endnu ikke set det sidste udspil fra Leo Kirchs side.

## Robert Maxwell

Den tjekkisk fødte englænder Robert Maxwell befinder sig også på niveauet under de allertungeste drenge, men han har dog en del at gøre godt med. Hans oprindelige udgangspunkt er Mirror-avisgruppen, hvis flagskibe naturligvis er The Daily Mirror og Sunday Mirror. Nærmest for at beskytte disse mod truslen fra de elektroniske medier begyndte Maxwell selv at engagere sig i TV i håbet om at kunne lave nogle interessante koblinger mellem sine aviser og sine TV-stationer, som kunne komme dem begge til gode. En overgang var han således primus motor i Super Channel; den er han senere sprunget fra, og i dag sidder han på 20% af den britiske ITV-station Central Television, 30% af betalings-TV-kanalen Premiere (der udelukkende sender spillefilm) og 50% af satellit-musikkanalen MTV Europe. Derudover ejer han 12,5% af den privatiserede franske TV-kanal TF1, og er sammen med det luxembourgske CLT (Compagnie Luxembourgeoise de Télédiffusion) ansvarlig for Canal 10, som sender til de spanske TV-seere fra England via et selskab registreret i Panama. En lidt tricky affære, som imidlertid bare afventer 1992 og det indre marked for at skippe de lyssky krumspring. I dag er TV altså hans hovedaktivitet, mens den trykte presse er trådt lidt i baggrunden, men det er værd at bemærke, at Daily Mirror og Sunday Mirror i det mindste har overlevet med skindet på næsen.

Maxwell, Kirch og Berlusconi er nok rivaler og spiller i vid udstrækning *mod* hinanden, men de spiller også sammen i et vist omfang. Samarbejdet – der, når sandt skal siges, er mere på papiret end i realiteten – sker inden for rammerne af det såkaldte europæiske produktionskonsortium, som ud over de tre også omfatter franskmanden Jérôme Seydoux. Hidtil er konsortiet ikke barslet med mange af de store og kostbare europæiske prestige-fiktionsprogrammer, som det var hensigten at lave, og det er vel i grunden ikke så mærkeligt, når i alt fald de tre af dets fire medlemmer hovedsagelig er optaget af at konkurrere indbyrdes i stadig skiftende konstellationer i de forskellige europæiske lande. Maxwell og Berlusconi er rivaler i Frankrig og Spanien; Kirch og Berlusconi bekæmper hinanden i det vesttyske satellitrum, og hver især indgår de i alliancer med tredjeparter, som kan gøre klimaet mellem de fire lidt anstrengt. F.ex. samarbejder Maxwell i Spanien med CLT, som med *sin* vesttyske kanal, RTL Plus (der drives sammen med den vesttyske forlagsgigant Bertelsmann), er en af Kirchs ærkerivaler. Men konsortiet eksisterer fortsat, og hvem ved, måske de fire herrer en dag vil finde det formålstjenligt at gå sammen om at producere.

## Rupert Murdoch

En fælles fjende har Berlusconi, Kirch og Maxwell bl.a. i Rupert Murdoch, som i modsætning til de andre ikke er europæer. Ja, han er nærmest dobbelt ikke-europæer, eftersom han er australsk af fødsel og i dag har amerikansk statsborgerskab. Ikke desto mindre er Murdoch og hans News International Corporation en særdeles magtfuld spiller i kampen om det europæiske AV-marked.

Ligesom Maxwell er Murdoch startet i den trykte presse, men har gradvis forskudt aktiviteterne til de elektroniske medier. Et dagblad i Adelaide var i 1923 Murdoch seniors grundsten til det, der i dag udgør sønnens verdensomspændende medie-imperium. Da Rupert overtog efter faderen i 1955, ekspanderede han først voldsomt inden for den trykte presse i Australien, og siden i Storbritannien og USA. I dag udgiver han over 100 aviser og blade fordelt på tre kontinenter – med det britiske The Times og Sunday Times som kronjuvelerne i samlingen. Derudover kan det da

lige nævnes, at han i Australien ejer 50% af den ene af kontinentets to indenrigsflyruter, og desuden er involveret i speditionsbranchen, kvægopdræt, forlags- og trykkerivirksomhed, papirfremstilling, computer software, grammofonplader, musikkassetter m.m.m. Alt det må dog siges at høre til småtingsafdelingen, for som nævnt er det i dag på det audiovisuelle område, Rupert fortrinsvis slår sine folder, og det på globalt plan.

Hjemme i Australien startede han i 1979 med at overtage to af landets største TV-stationer, TEN-10 i Sydney og ATV-10 i Melbourne, som tilsammen når ud til en tredjedel af befolkningen. Australsk lov forbyder ham at have flere TV-stationer, men en række mindre stationer er på forskellig vis knyttet til de to hovedstationer, og tilsammen danner de et helt network, Network 10. I 1983, da Murdoch havde fået kig på det britiske – og europæiske – marked, købte han Sky Channel, der nu er på vej til at opløse sig i fire specialiserede kanaler: sportskanalen Eurosport, som vi allerede kender på de danske kabler, en 24 timers nyhedskanal, en filmkanal og en mere generel underholdningskanal à la den gamle Sky Channel. Ud over sine 90 procent i Sky Channel ejer han 10 procent af filmkanalen Premiere og en ikke nærmere defineret aktiepost i Skys nærmeste konkurrent, Super Channel.

Europa og Australien er imidlertid ikke Murdochs eneste jagtmarker. Sit virkelige gennembrud på den audiovisuelle front fik han, da han i 1984/85 formedelst 525 millioner dollars købte sig lidt nyt legetøj i form af det amerikanske filmselskab Fox – en handel, som bl.a. indbragte ham et lager på 2.500 spillefilm. Kort tid efter fik han også fingre i noget at vise sine Fox-film og -TV-programmer på, idet han for næsen af giganterne Gulf and Western (Paramounts moderselskab) og Coca Cola (der på det tidspunkt ejede Columbia), rendte med selskabet Metromedia Inc., som bl.a. omfatter seks af USAs vigtigste uafhængige TV-stationer. Pris: 200 millioner dollars, hvilket af eksperter blev anset for at være alt for meget, men Rupert havde bestemt sig og fik hvad han ville have. I øvrigt var det købet af disse TV-stationer, der medførte, at Rupert måtte skifte statsborgerskab – USA har også *sin* protektionisme!

Der har været forlydender om, at Murdoch ville oprette et fjerde network i USA – ved siden af ABC, NBC og CBS – men det er foreløbig ikke blevet til så meget, og det er nok også tvivlsomt, om der er plads til endnu et traditionelt network i USA (andre har tidligere forsøgt sig uden held), men ved hjælp af satellitter, kabler og sine seks indflydelsesrige stationer på den ene side og produktionsselskabet Fox på den anden skal han nu nok alligevel kunne komme til at udgøre en reel trussel for de tre gamle networks. Samtidig står han med Fox, Sky Channel og Premiere i ryggen godt rustet til at møde udfordringen fra det europæiske AV-marked – blot bliver hans bidrag selvsagt ikke i udpræget grad europæisk.

## *Giancarlo Parretti*

Det samme gælder for den sidste af de fem storspillere omkring det gigantiske audiovisuelle Matadorspil om Europa. Selv er han ganske vist europæer, men han opererer i mindst lige så høj grad i USA som i Europa. Stort set *out of nowhere* er den italienske newcomer Giancarlo Parretti inden for bare de sidste to år blevet en ganske betydelig magtfaktor i den internationale film- og TV-branche, med hovedvægten (indtil videre) på filmsektoren.

Det startede med, at han i 1988 trådte til og reddede den vingeskudte Cannon-gruppe, der i Parrettis hænder genopstod som Pathé. Siden har han med feberagtig hast opbygget et kæmpemæssigt film- og underholdningskonglomerat med hovedsæde i Los Angeles. Pathé Communications omfatter i dag fire produktionsselskaber i den såkaldte mini-major klasse: Pathé Entertainment (der ledes af producenten Alan Ladd Jr.), New World Entertainment, Cannon Pictures og Dino De Laurentiis. Cannon Pictures eksisterer altså fortsat, men ikke længere som et selvstændigt selskab, og ikke længere ledet af fætrene Golan og Globus i fællesskab. 'The Go-Go Boys' (eller 'bad news jews', som mindre fintfølgende tunger kalder dem) er blevet skilt efter 25 år i branchen – Yoram Globus er fortsat hos Parretti, som leder af Cannon Pictures, mens Menahem Golan har fået sit eget uafhængige produktionsselskab, 21st Century Film – men sorgen over skilsmissen lettedes nok betydeligt af Parrettis rundhåndede 12 millioner dollars 'faldskærm' til hver af fætrene personligt.

Når det gælder europæisk produktion, har Parretti foreløbig kastet sin kærlighed på det gamle franske Pathé Cinéma, som han i skrivende stund endnu har nogle problemer med at få indlemmet i folden. Den franske regering bryder sig ikke om, at Pathé skal komme på udenlandske hænder og gør, hvad den kan for at hindre salget, men den slags protektionisme bryder man sig ikke om i EF, hvor EF-domstolen skal tage stilling til sagen. Imens prøver Parretti at sammenstrikke et mest fransk selskab, som han naturligvis selv kontrollerer, men indirekte, dvs. gennem datterselskaber, holding companies osv., så det i alt fald på overfladen kan se ud som om, Pathé forbliver på franske hænder.

Parrettis mestendels amerikanske, men sandsynligvis snart også europæiske produkter skal jo imidlertid gerne afsættes, og dét har den snedige italiener naturligvis også tænkt på. Han ligger i forhandlinger om at overtage den italiensksprogede TV-station Tele Monte Carlo (som bl.a. udmærker sig ved at være medlem af EBU og derigennem have adgang til Eurovisionsnettet), men Parretti tror øjensynlig også, der vil være en fremtid for biograferne i det ny europæiske medielandskab. Foreløbig er det i alt fald først og fremmest biografer, han samler på. Endemålet er her en gigantisk multinational biografkæde, der skal fodres med Pathés amerikanske og europæiske film. Indtil nu har han opkøbt biografer i Storbritannien, Holland, Frankrig og Danmark, og han er stærkt på vej ind i de vesttyske, østrigske og belgiske biografer også.

Adgangen til de danske biografer har Pathé fået igennem Nordisk Film, som i april sidste år solgte 50 procent af aktierne i sin biografvirksomhed og biografdistribution til Parretti. Med tanke på Parrettis drøm om et europæisk net af Pathé-biografer, er *hans* gevinst klar nok, og for Nordisk var handelen interessant på to måder: for det første fik man tilført ca. 170 millioner kroner, som kan bruges til yderligere ekspansion på det skandinaviske marked, og for det andet fik Nordisk direkte adgang til Pathés produkter.

Med aftalen med Pathé står Nordisk styrket over for de skandinaviske konkurrenter Svensk Filmindustri, Esselte og Egmont, og, specielt på det danske marked, i forhold til Bent Fabricius-Bjerres Metronome. Metronome sidder imidlertid heller ikke med hænderne i skødet. Også her har man følt nødvendigheden af på den ene eller den anden måde at være knyttet til de store multinationale mediekonglomerater. Metronome har i snart mange år arbejdet sammen med Warner, når det gælder biograf- og video-distribution (i det fælles selskab Warner-Metronome), men i 1989 blev dette bånd styrket, i og med at Warner også fik en andel i Bent Fabricius-Bjerres biografer, med en halvpart i både Dagmar og Scala.

Repræsenteret ved hhv. Nordisk Film og Metronome står Pathé og Warner altså skarpt over for hinanden i Danmark, men det siger lidt om hele denne mediefusionsenergis sære krinkelkroge, at net-

op Pathé og Warner på et bredere internationalt plan har fundet sammen i en slags partnerskab. Således er det både i USA og Storbritannien Warner, der distribuerer Pathés produkter såvel til biograferne som til videohylderne. Vi skal afholde os fra at spå om dette partnerskabs eventuelle implikationer for det danske marked, men tankevækkende er det ikke desto mindre!

## *Amerikansk oprustning*

Med Murdoch, Pathé og Warner er vi nået et godt stykke over Atlanten, til den amerikanske film-/mediebranche, som ikke blot interesserer sig for det stærkt ekspanderende europæiske marked, men tillige føler sig truet af de stadig stærkere europæiske medie-konglomerater. Således blev 1989 det helt store fusionsår i amerikansk film, hvor der blev handlet på kryds og tværs i hvad man kunne kalde en slags rustningskapløb på medieområdet. I denne frenetiske aktivitet er der to særlig spektakulære handler, der skiller sig ud, dels ved deres størrelse, og dels fordi de hver på sin måde giver et fingerpeg om, hvor filmbranchen er på vej hen: det drejer sig om TIMEs overtagelse af Warner Brothers på den ene side, og SONYs overtagelse af Columbia på den anden.

Den 5. marts rystede TIME Inc. og Warner Communications Inc. hele den amerikanske underholdningsindustri ved at annoncere deres forlovelse. Brylluppet, som ville få form af en gældfri sammenlægning af de to giganter, skulle stå den 23. juni, umiddelbart efter at Warners aktionærer var blevet formelt underrettet. Denne bekendtgørelse fik straks de andre store selskaber i den amerikanske film- og TV-branche til at tælle sparepengene op, for en sådan sammensplejsning af to i forvejen mægtige selskaber ville ikke kunne undgå at få konsekvenser for hele branchen.

Specielt glimrede Paramounts boss, Martin J. Davis, ved sit fravær blandt forlovelsesgratulanterne. Han frygtede, at Paramount ville blive sejlet agterud af den ny kolos og mente i øvrigt også, at en alliance mellem TIME og Paramount ville være en langt bedre forretning, for Paramount selvfølgelig, men også for TIME, idet de to selskaber (i alt fald ud i Davis' formening) passede langt bedre sammen end TIME og Warner. Her var det især forlagsvirksomheden, han tænkte på, idet TIME i kombination med verdens største bogforlag, Simon & Schuster (der – sammen med 26 andre virksomheder i forlagssektoren – ejes af Paramount), og Paramounts og TIMEs øvrige aktiviteter på film- og TV-fronten ville kunne skabe en virkelig dynamisk duo. Warner er ikke helt så aktiv på forlagsfronten, men så meget desto mere på musikkens område (med bl.a. pladeselskabet WEA Records, som med Madonna og Prince i spidsen står for 25 procent af hele Warner Communication Inc.'s samlede indtægter). Paramount og TIME ville med andre ord kunne *harmonere* fint sammen, mens Warner og TIME ville kunne *supplere* hinanden fortræffeligt.

Paramount ville derfor gøre alt, hvad der stod i dets magt for at forpurre brylluppet mellem TIME og Warner, og den 6. juni fremsatte Paramount så et tilbud om at overtage TIME Inc. for 10,7 milliarder dollars kontant, eller 175 dollars pr. aktie, hvilket var en ganske god pris. TIME var imidlertid ikke til sinds at opgive alliancen med Warner, men efter Paramounts entré på scenen var det kostfri bryllup ikke længere muligt. TIME og Warner lancerede derfor den 16. juni en ny plan, ifølge hvilken TIME tilbød at købe Warner for 14 milliarder dollars, eller 70 dollars pr. aktie, og samtidig anlagde TIME sag mod Paramount for at forsøge at spænde ben for alliancen med Warner. Paramount lod sig imidlertid hverken slå ud af sagsanlægget eller af de mindre pæne ting, TIME-bosserne Munro og Nicholas og Warner-bossen Ross sagde om Paramounts Davis i pressen (efter at have hyret en privatdetektiv til at opsnuse 'snavs' om Davis!), men fremsatte et nyt tilbud til TIME: 12,2 milliarder, eller 200 dollars pr. aktie. Men TIMEs chefer var fortsat ikke indstillet på at give sig hen til Paramount, så nu kom der for alvor krig på kniven mellem Batman (Warner) og Indiana Jones (Paramount) – i branchebladet Variety karakteriseredes hele slagsmålet som alle tiders screenplay – det havde alt, bortset fra sex!

Alle iagttagere var enige om, at Paramounts tilbud var lukrativt for TIMEs aktionærer, men TIMEs ledelse spurgte ikke aktionærerne om deres mening. En række utilfredse TIME-aktionærer gik derfor sammen med Paramount om at anlægge sag mod TIMEs ledelse for at handle imod aktionærernes interesser til fordel for personlig vinding. TIME-Warner aftalen indebar nemlig nogle ganske klækkelige summer til de to selskabers øverste ledere personligt.

De, der stod på TIMEs og Warners side, derimod, anklagede Paramount for bevidst at komme grus i maskineriet for konkurrenterne og derved bringe hele den amerikanske underholdningsindustris position på verdensmarkedet i fare. Det var således bl.a. George Lucas' og Steven Spielbergs holdning, selv om netop de to havde æren for Paramounts store sommer-hit, *Indiana Jones and the Last Crusade*. Spielbergs protest var relativt diskret, idet han nøjedes med at iføre sig en Warner Bros. baseball cap, mens Lucas indledte et veritabelt korstog mod Paramount i form af et harmdirrende indlæg i Wall Street Journal. Citat: 'Paramounts's hostile attack on the union of Time and Warner disrupted a strategic combination of potentially enormous and lasting significance for the U.S. entertainment industry... It has surely contributed to losing America's war in the global marketplace.'

Paramount og TIME-aktionærerne tabte imidlertid sagen, og den 14. juli købte TIME så Warner Communications Inc. for de annoncerede 14 milliarder dollars. Om ikke andet, så havde Paramount da i det mindste haft held til at påvirke alliancen mellem TIME og Warner, så der i stedet for et gratis bryllup kom en stærkt gældstynget fusion ud af det.

Iagttagere tipper dog, at TIME-Warner nærmest ikke kan undgå at blive en god forretning. Tilsammen er de repræsenteret på så mange forskellige fronter, at tab på én vil kunne opvejes af gevinst på en anden. Ingen kan forestille sig, at det skulle kunne gå galt over hele linjen på én gang. Det er umuligt her at remse alle TIME-Warners besiddelser op, men et par af de vigtigste skulle kunne give en idé om de muligheder, der ligger i denne alliance. Ud over TIME Magazine og Time-Life Books ejer TIME Inc. kabel-TV-kanalen Home Box Office, kabel-selskabet American Television & Communications Corp. og en 14 procents aktiepost i Turner Broadcasting System. Alt dette kan nu fungere i smuk synergi med Warner Communication Inc.'s filmselskab Warner Bros., videodistributionsselskabet Warner Home Video, pladeselskabet WEA International, musikforlaget Warner/Chappell Music, TV-produktionsselskabet Lorimar Telepictures Corp. og en række andre aktiver inden for kabel-TV- og forlagsbranchen.

Pointen i en sådan samling af kræfterne i ét gigantisk multimedie-selskab kan illustreres ved et tænkt eksempel. Vi forestiller os, at TIME-Life Books vil lancere en ny bog på markedet. Det kan de så gøre på tryk gennem Time Magazine og i lyd og billeder på kabel-TV. Senere kan det muligvis blive aktuelt at lave en film over bogen – det gør man så

hos Warner Bros., mens sound track'et udsendes på WEA. Filmens lancering kan ligesom bogens i vidt omfang støttes af gruppens kabel-TV-engagementer og Time Magazine, og efter biografkarrieren kan den udsendes dels på Warner Home Video, dels på Home Box Office-kanalen. Bliver den et rigtig stort hit, kan det måske komme på tale at spinde mere guld på den i form af en TV-serie, produceret af Lorimar. Kredsløbet kan naturligvis også starte et andet sted, f.ex. med filmen eller med TV-serien, men ideen i systemet forbliver den samme – man kan selv styre hele processen og behøver ikke at lade andre få del i det guld, produkterne måtte indbringe, men kan putte hele fortjenesten i lommen selv.

Men hvis vi kan være nogenlunde trygge i forvisningen om, at TIME-Warner nok skal komme til at tjene penge, så er der mange, der ikke nærer samme optimisme, når det gælder det kreative output. Som nævnt endte TIME-Warner fusionen med at bringe det nye megaselskab i kraftig gæld, og det frygtes, at TIME-Warner i alt fald i en periode vil *play it safe*, dvs. udelukkende satse på det kendte og det sikre frem for at tage chancer med uprøvede navne og helt nye ideer. Man kan dog næppe i det lange løb nøjes med at træde allerede trådte stier, om ikke for andet så fordi det som regel er i det nye og uprøvede, chancerne for den helt store gevinst ligger – også Indiana Jones og Ghostbusters var engang uprøvede ideer, og Eddie Murphy en fuldstændig ukendt sort skuespiller. Så på langt sigt vil der nok stadig være plads til gode ideer i Hollywood, men der vil næppe være plads til at udvikle dem mange andre steder end i mediekonglomeraterne, for intet tyder på, at TIME-Warner alliancen vil blive det eneste af slagsen.

Da TIME-Warner handelen blev afsluttet, holdt TIME-bossen en skåltale, hvor han gjorde TIMEs standpunkt helt klart: 'Om fem år domineres medierne i den vestlige verden af fem koncerner. Vi har til hensigt at være en af dem.' Men TIME-Warner er naturligvis ikke de eneste, der gerne vil sidde med ved bordet. Vi kan tippe, at eksempelvis Rupert Murdoch og Berlusconi også gerne vil være blandt de fem (hvis dét nu er antallet), og det samme drømmer Paramount og de andre Hollywood majors om, sammen med de amerikanske TV-selskaber. Med de stadige bevægelser på det attraktive europæiske mediemarked og konstitueringen af TIME-Warner giganten, er der for alvor skabt røre i den amerikanske mediebranche. Alle spekulerer i fusioner og køb og salg, og alle er enten jægere eller jaget vildt, eller begge dele på én gang. I Variety svirrer rygter og spekulationer i alle retninger om dennes alliance med hin eller omvendt. Nogle rygter er der nok mere hold i end andre, men de fleste synes enige om, at Paramount i alt fald har gjort sig selv sårbar ved sin optræden i TIME-Warner sagen. Man er lidt uenig om, hvem der i givet fald skulle overtage Paramount, men der tales om Capital Cities/ABC eller General Electric/NBC, mens andre mener, det kunne blive europæere som den vesttyske forlagsgigant Bertelsmann eller den franske Hachette.

På et tidspunkt så det ud til, at et af de andre store filmselskaber, nemlig MGM/United Artists, ville blive solgt til udlandet, til det australske Qintex Australia Ltd., men aftalen er gået i sin mor igen, da Qintex alligevel ikke havde de 1,9 milliarder dollars, det tilbød at købe MGM/UA for. Der tales så om, at Rupert Murdoch og hans 20th Century Fox måske vil overtage MGM/UA i stedet for Qintex. Murdoch har givet et tilbud på 1,35 milliarder dollars, men MGM/UA vil muligvis have mere, ikke mindst efter at de har set, hvad Columbia var i stand til at opnå fra SONY.

# *SONY Goes to Hollywood*

Den anden *major deal* i den amerikanske underholdningsindustri i 1989 er om muligt endnu mere interessant end TIME-Warner fusionen og kan få endnu mere vidtrækkende konsekvenser, ikke bare på det økonomiske område, men også for filmmediets fremtid i en videre forstand.

Det specielle ved SONYs overtagelse af Columbia Pictures Entertainment – som ud over Columbia Pictures også omfatter Tri Star, halvdelen af RCA/Columbia Homevideo, 45 procent af Burbank studierne, biografkæden Loews Theatres, TV-produktionsselskaberne Columbia Pictures Television og Merv Griffin Television (som bl.a. har Lykkehjulet på samvittigheden), samt et verdensomspændende filmdistributionsnet – er nemlig ikke bare multimedieaspektet, men først og fremmest at software og hardware her forenes.

For 4,7 milliarder dollars blev hele herligheden SONYs den 24. september. Det var mere end man havde skønnet Columbia Pictures Entertainment værd, men dels havde selskabet netop haft et par gode hits med *Ghostbusters II* og *When Harry Met Sally*, dels var SONY ude efter en hurtig overtagelse uden for mange diskussioner frem og tilbage. Og at Coca Cola, som erhvervede Columbia i 1982 for 750 millioner dollars, var villig til at sælge, det havde stået klart siden sammenlægningen af Columbia Pictures og Tri Star i september 1987. Med denne fusion sank Coca Colas aktiepost nemlig til 49 procent, og da man fra Coca Colas side ikke gjorde noget for at vinde kontrollen tilbage, anså alle iagttagere det for givet, at Columbia snart ville være til salg. At SONY blev køberen, kom for så vidt heller ikke som den store overraskelse, da det efter SONYs overtagelse af pladeselskabet CBS i januar 1988 var ventet, at den japanske elektronikgigant ville søge yderligere fodfæste i den amerikanske underholdningsindustri.

Men hvad får SONY så ud af nu at eje et af de store amerikanske filmselskaber? Ja, umiddelbart er SONY ikke specielt interesseret i filmproduktion – det ventes f.ex., at Columbias nuværende amerikanske ledelse vil få lov at blive siddende – men filmene er et nødvendigt redskab for SONY i markedsføringen af selskabets elektroniske produkter, dvs. TV-apparater, videobåndoptagere, video discs og, ikke mindst, High Definition TV.

Som bekendt tabte SONY det store slag om hjemmevideoen til JVC. SONYs Betamax-system er gradvis blevet trængt næsten ud af markedet, mens JVCs VHS i dag er helt dominerende. SONY er dog ikke slået endnu og har senest lanceret 8 mm videoen, som ikke er meget større end et almindeligt lydkassettebånd. På sin side er JVC så gået over til Super VHS, som giver en langt bedre billedkvalitet end standard VHS-typen. Slaget mellem SONY og JVC er altså langtfra slut, men for at kunne sælge sin 8 mm video, skabe et marked for den, er SONY nødt til også at kunne tilbyde kunderne noget software at putte ind i maskinerne. Her er det Columbia – med sit lager på 2.770 spillefilm og 23.000 TV-episoder – kommer ind i billedet, for hvis SONY nemlig kan overtale RCA, partneren i RCA/Columbia Homevideo, til at udsende en del af disse titler i 8 mm video, vil der straks være skabt en slags begyndelse til et marked for 8 mm videospillere. Om RCA går med til det, er vanskeligt at sige, for ved fusionsenergiens egen ironi er SONY via RCA/Columbia Homevideo blevet partner med den amerikanske elektronikgigant General Electric (RCAs mo-

derselskab), som intil 1987, hvor General Electric trak sig ud af markedet for hjemmeelektronik, var SONYs svorne fjende. Der er dog ingen grund til at tro, at General Electric ikke vil gøre det, som er økonomisk set mest fornuftigt, og gå ind for 8 mm, hvis man skønner, der er penge i det, men fusionerne *sure make strange bed fellows!*

Hvis nu 8 mm videoen havde været SONYs eneste grund til at købe Columbia, kunne man mene, at japanerne her havde handlet noget hasarderet – at sætte 4,7 milliarder dollars på højkant for noget, som kræver en gammel fjendes accept, det er trods alt dristigt. Og desuden dækker RCA/Columbia kun en sjettedel af det amerikanske hjemmevideomarked. Men hovedmotivet for SONY har næppe heller været 8 mm formatet, men derimod det High Definition TV (HDTV), som man har arbejdet på at udvikle siden slutningen af 60'erne.

High Definition TV udmærker sig ved en særdeles fin billedopløsning – hvor et vanligt TV-billede består af 625 linjer i Europa (525 i USA og Japan), med hver 832 punkter, har et High Definition billede 1125 linjer à ca. 1700 punkter – men ulempen ved det er, at det ikke er kompatibelt med de eksisterende TV-systemer PAL, SECAM og NTSC. Skal HDTV således gøre sig på globalt plan, kræver det, at hele verdens fjernsyn skiftes ud. SONY vil naturligvis gerne forsyne klodens befolkning med en del af disse nye TV-apparater, men bl.a. i Europa synes man – af samme grund – ikke SONYs HDTV er nogen god idé. I Europa har man derfor vedtaget en fælleseuropæisk TV-standard, MAC, som ikke kan prale af de samme tekniske raffinementer som HDTV, men dog er en del bedre end de gængse europæiske standarder PAL og SECAM. Og så har MAC den fordel, at den ikke kræver udskiftning af alle de gamle TV-apparater. Med MAC har Europa således forsøgt at lukke af for japanernes High Definition TV, mens man for fuldt tryk forsøger at udvikle en europæisk HDTV-standard, som kan forenes med MAC i satellitoverføringen, om ikke ude i de tusind hjem.

Eftersom SONY allerede har næsten færdigudviklet sit High Definition TV, har de altså et forspring i forhold til Europa, men alligevel kræves der lidt af en offensiv, hvis HDTV skal slå igennem på internationalt plan, og problemerne ligger ikke bare i Europa. I USA har man ganske vist ikke samme skepsis eller modvilje over for denne ny teknologi – bl.a. har TV-selskabet CBS ved flere lejligheder udtrykt stærk interesse for HDTV – men der bliver jo aldrig noget marked for de nye TV-apparater med deres wide screen skærme, hvis TV-stationerne ikke sender programmer optaget med HDTV-teknikken. Og omvendt går en TV-station med lidt økonomisk sans ikke hen og omlægger hele parken af produktionsudstyr til HDTV, hvis seerne sidder hjemme foran de gamle 525- eller 625-linjers skærme. Der må altså gøres noget drastisk. SONY må *bevise*, at HDTV er fremtidens TV- og filmteknik, før der kan komme gang i salget.

Her er det, Columbia kan komme til at spille en nøglerolle. Hidtil har Hollywoods entusiasme over for HDTV været til at overskue, og den eneste biograffilm, der er optaget i 100% High Definition-teknik, er da heller ikke amerikansk, men italiensk: Peter Del Montes *Julia & Julia*, der er produceret af det japanske NHK og det italienske RAI i fællesskab. De eneste i Hollywood, der er tændt på den ny elektroniske teknik i forbindelse med filmproduktion, er Lucas, Spielberg og Coppola – sidstnævnte har endog rejst Europa tyndt for at overbevise de europæiske beslutningstagere om, at HDTV, og ikke MAC, var vejen frem. Coppola begrunder sin entusiasme med, at det på én gang vil blive meget nemmere og meget billigere at lave film, hvis man simpelthen kan sidde ved den elektroniske mixerpult og sætte skuespillere, landskaber og andre omgivelser sammen efter behag uden at skulle gribe til den besværlige matte-teknik... hvis man da i det hele taget vil sætte noget faktisk op foran kameraets linse og ikke bare nøjes med at lade computeren konstruere det hele fra grunden. Efter Coppolas bedste skøn vil HDTV s mikrochips tillige levere en lige så god billedkvalitet på det store lærred som den gamle celluloidfilm. Hollywoods øvrige filmskabere er ikke frelst på HDTV i helt samme grad som Coppola, men de kan muligvis blive det, mener man hos SONY, hvis de nu får lejlighed til at se, hvad man faktisk kan gøre med denne teknik. Columbia vil derfor blive udstyret med sidste skrig i ny teknologi, og kunne Del Monte ikke overbevise, så måske de tre herrer Lucas, Spielberg og Coppola kan det, når *de* får lov til at more sig med SONYs sofistikerede legetøj. Eller måske verden vil lade sig overbevise af Wim Wenders, der faktisk bruger HDTV i den film, han i øjeblikket er i gang med, *Till the End of the World*. Teknikken bruges her til at skabe 'special effects not seen on film before', forlyder det, og selv om filmen ikke produceres af Columbia, men af nogle andre japanere (forenet i finansieringsselskabet CST) og Hollywood-producenten Jonathan Taplin, så er teknikken SONYs.

Lykkes det SONY at skabe interesse for HDTV og måske få omvendt også de andre store produktionsselskaber til den ny teknologi, så begynder man at kunne ane en fremtid for High Definition-TV og film. Er filmen optaget i HDTV, vil det være naturligt også at sende den ud på video i denne kvalitet (om ikke andet, så som et tilbud ved siden af VHS), *og* måske på TV, hvis folk er begyndt at investere i HDTV-fjernsyn for at kunne få det fulde udbytte af videofilmene. Det er måske nok lovlig optimistisk at tro, det kan gå så let, men sikkert er det, at SONY vil få særdeles vanskeligt ved at få afsat deres hardware, hvis de ikke har noget attraktivt software at fylde i det. Og ruller lavinen først, så vil de 4,7 milliarder dollars være givet godt ud. Via Columbias verdensomspændende distributionsnet vil SONY kunne påvirke hele verdensmarkedet, og kommer det dertil, er konsekvenserne næsten uoverskuelige. Økonomisk set vil det naturligvis være lidt af en nedtur – for at sige det mildt – for den europæiske elektronikindustri og dens kæledægge MAC, men sagen har i allerhøjeste grad også æstetiske perspektiver. Kan vi fortsat opfatte film som et ontologisk set realistisk medium, hvis den ikke længere er et 'aftryk' af virkeligheden, men malet med en elektronisk palet? Spørgsmålet er naturligvis allerede aktuelt med art- og musikvideoer, men har ikke tidligere været gældende for de audiovisuelle medier generelt. Hvem ved, måske det i år 2010 vil være en gimmick at have lavet sin film på celluloid – f.ex. med slogans, der fremhæver, at filmen bruger *rigtige* skuespillere (og ikke Max Headroom-kloninger), der faktisk har mødt hinanden og *spillet sammen* foran kameraet!

Hvis SONY var helt alene i sit korstog for mikrochipsenes lyksaligheder, kunne disse perspektiver nok virke lidt vel luftige, men alt tyder på, at også den anden japanske elektronikgigant, JVC, har et par tricks i ærmet. JVCs vej til Hollywood har ikke været så spektakulær som SONYs, men JVC *var* faktisk allerede til stede i filmbyen, før SONY rykkede ind. Sammen med Hollywood-producenten Lawrence Gordon dannede JVC i august 1989 produktionsselskabet Largo Entertainment. JVCs bidrag var 100 millioner dollars til finansiering af cirka 3 film årligt i de næste 5 år. Hver film skal have et budget på omkring 20 millioner dollars, idet man regner med at kunne finansiere de senere med overskuddet fra de første. Der er

dog indbygget et sikkerhedsnet i aftalen, ifald de optimistiske skøn ikke skulle holde, idet den skal tages op til revision hver tredje måned. Og i noget mindre målestok har JVC også optrådt som økonomiske bagmænd for Jim Jarmusch' seneste opus, *Mystery Train*, der bare har kostet 5 millioner dollars.

Omend JVCs Hollywood-operationer endnu er forholdsvis få og små, så er der al mulig grund til at tro, at Matsushita Inc. (JVCs moderselskab) vil føle sig foranlediget til at forsøge at følge trop med SONY. Man skal derfor næppe blive forbavset, hvis JVC inden for en overskuelig fremtid forsøger at overtage en anden af de amerikanske majors. Det kunne måske blive det sårbare Paramount, eller måske MGM/United Artists. I alt fald er der ikke noget, der tyder på, at vi har hørt det sidste ord fra JVC i kampen mod SONY, og hvis SONY fører kampen til Hollywood, *må* JVC næsten også gøre det.

Jacques Delors bekymrer sig således med rette – blot er perspektiverne langt mere vidtrækkende end amerikanske programmer fremført ved hjælp af japansk teknik i Europa. Hvis de japanske elektronikgiganter og de amerikanske multimediekolosser i skøn forening får gennemført HDTV som generel film- og TV-standard, vil det blive om muligt endnu vanskeligere for europæisk film og TV at begå sig. Ja, Berlusconi og de andre mediebaroner i Europa skal såmænd nok overleve via alliancer med amerikanere og japanere, men hardwareindustrien og de(n) europæiske kultur(er) får problemer. For den lidt gumpetunge europæiske elektronikindustri kan det blive et nyt Pearl Harbor – den må sandsynligvis i vid udstrækning forlade sig på *handouts* i form af licenser fra japanerne, når/hvis disse finder ud af, at de ikke kan klare hele efterspørgslen på hardware selv, og på den kulturelle front er løsningen næppe euro-pudding eller europæiske Batmen – den slags storstilede produkter kan laves meget bedre i Hollywood – men snarere, at man i stedet satser mere på beskednere produktioner med rødder i de enkelte landes nationale kulturer. Det er den opskrift, man med så stor succes har fulgt i Canada, hvor filmbranchen nærmest var gået nedenom og hjem i sit forsøg på at konkurrere med den store nabo i syd på amerikanernes præmisser. Finder man i Europa ud af, at den canadiske model også kan være gangbar mønt her, ja så er der vel en del sandhed i det gamle ord om, at intet er så galt, at det ikke er godt for noget.

*Andy Garcia langt fra hjemmet.*

# MODERNITETENS MYTOLOGIER

**Black Rain** (Black Rain) USA 1989. I: Ridley Scott. M: Craig Bolotin, Warren Lewis. F: Jan De Bont. Kl: Tom Rolf. Mu: Hans Zimmer. P-design: Norris Spencer. Medv: Michael Douglas, Andy Garcia, Ken Takakura, Kate Capshaw, Yusaku Matsuda.

Historien kan være god eller dårlig. Og den kan være fortalt godt eller dårligt. Ridley Scott har en svaghed for dårlige historier. Hans styrke er at fortælle dem godt. Så godt, at *stilen* ender med at fortælle en helt anden historie end manuskriptets.

I *Blade Runners* science fiction (82), i *Aliens* chiller-science fiction (79) og i *Someone To Watch Over Me's* film noir thriller (87) ses samme skematiske historie – den ensomme helt, presset i defensiven af overmagten, der forbliver mere eller mindre skjult indtil det endelige opgør – eneren mod det onde, som vi kender det fra utallige westerns, krimier og gysere, hvor ondskaben blot antager mere eller mindre konkret form. Det skematiske i de nævnte films historier hæves imidlertid til noget universelt og mytisk i kraft af production design og kameraarbejde, hvis gennemført ekspressive stil udtrykker en vision, et undergangsunivers, hvor billedmotiverne og lydene emmer af sønderbombet underbevidstheds skraldespand af traumer og fortrængninger. Og så sidder vi dér, med øjnene spærret op som ladeporte, så filmen projiceres direkte ind i vor egen underbevidstheds mørke, hvor verden er en irrationel drøm, mens budskaber og fornuft er forvist til dagslysets bevidsthed med dens strukturer og konstruktioner, som danner lige netop historier.

Scotts blanding af det traditionelle og det originale ses f.eks. i *Blade Runners* start. Kameraet kører langsomt frem, mens Vangelis tolker fremtidens psykosomatiske rum på lydsiden, fra ultratotal over den rygende 21.århundredestorby til frøperspektiv af et højhus til interiør fugleperspektiv over en ventilator ned i et sterilt blåskinnende lokale til kontormandens møde med en replikant. Det er den klassiske Hollywood-establishing fra det tid/sted-præsenterende overblik frem til detaljen, personerne, hvor selve handlingen går igang. Men det opleves ikke som klassisk, derimod som nedslag i en forurenet psyke, fremhævet af et ultrakort indklippet ultranærbillede af et øje, der spejler den ydre verdens ild og røg fra skorstenene. Det ydre overblik spejlvendes til den indre labyrint, som Scotts billedsprog fortæller om i resten af filmen, i rumskibets indre anatomi i *Alien* og i Mimi Rogers' uoverskuelige, overfyldte lejlighed i *Someone To Watch Over me.*

I *Black Rain* er historien den værste, Scott endnu har lagt hånd på. Michael Douglas Spiller ærkeklicheen af en supercop på privat korstog i ridderordenens hellige navn = politikorpsets ære. Æresbegrebet får middelalderlige dimensioner, da han havner i Japan, hvor både politi og mafia opfører sig som i en samuraifilm, ligesom i Sydney Pollacks *The Yakuza* (75), hvor Robert Mitchum er i en lignende konflikt (iøvrigt også sammen med Ken Takakura) og efter japansk tradition besegler venskab ved

selv at skære en finger af – nu er det blot skurkens finger, der ofres. Opgøret mellem Øst og Vest – New York cop mod asiatisk mafia – som Michael Cimino gav hele den etniske kompleksitet i *Year of the Dragon* (85), er ren tegneserie hos Scott; så primitivt, at Sylvester Stallone havde været et bedre valg end medproducent Douglas, der snarere svarer til Mickey Rourke i *Year of the Dragon* med masser af tangenter – han er faktisk pinlig som endimensionel hævner, fordi han er for god. Men går man i biffen for at se action, så er der bestemt ikke sparet på krudtet.

Går man i biffen for at se moderne kunst, er der heller ikke sparet på krudtet i Jan De Bonts modlys- og røgfyldte hyperrealistiske telebilleder, hvor Osaka ligner *Blade Runners* Los Angeles og *Metropolis'* Metropolis, koncentreret i blankpolerede reklamesøjler; i Hans Zimmers massive lydtæppe som tusind brolæggerjomfruer til svendeprøve i Vesuvs indre: og i Tom Rolfs continuitydestruerende klip, hvor bevægelsesretninger ser ud til at støde frontalt sammen, så tilskueren placeres hinsides al logik.

Selv om historiens platheder råber til himlen med paddehatteskyens sorte regn, er det ikke nødvendigvis i modsætning til stilen og *dens* historie. Det ekspressive er jo selv lige så overdrevent, så story og stil forenes snarere på et mytologisk plan, hvor politifilmsvolden bliver det moderne sidestykke til riddertidens gralslegende på linie med westernuniversets stilisering i Leones spaghettiwesterns og adventureuniversets i *Mad Max*-filmene. Og det er moderniteten i dette myteunivers, der er Scotts anliggende: forsøget på at drive det igennem i eventyrets konsekvens faldt tungt til jorden i den anstrengte *Legend* (85), hvor spændingsfeltet mellem stil og story var væk, da Scott pludselig befandt sig midt i en Disney-film, helt uden dennes poesi og skrækromantik.

Som tegneserien og Campbell Soupdåsen i popart'en rives historien i *Black Rain* op med rode, ud af sin egen triviverden, og stilles med alle sine klicheer til skue. Det er ikke parafrase, ikke ironisk distance og leg med genrekonventioner, men nøjagtig den konsekvent gennemførte afbildning, hvor grænsen mellem den ægte trivi-vare og kunsten består i, at nogen kalder det kunst. Ligesom når kunstneren stiller et lokum op i et galleri og sætter sin navn og pebret prisskilt på: det er stadig et lokum, men udstillingen giver det en ny dimension. Om man vil bruge det på den ene eller den anden måde, er op til én selv.

*Kaare Schmidt*

# ERINDRINGSUDTRYK

**Lad Isbjørnene danse.** Danmark 1990. I: Birger Larsen. M: Birger Larsen, Jonas Cornell efter Ulf Starks roman. F: Björn Blixt. Kl: Birger Møller-Jensen. Sc: Peter de Neergaard. Medv: Anders Schoubye, Tommy Kenter, Birthe Neumann, Paul Hüttel, Hakim Frank Bellman Jacobsen.

Birger Larsen har debut som instruktør i *Lad isbjørnene danse*. Han viser ikke blot talent for filmfaget, som han iøvrigt har lært uden om Den danske Filmskole, først og fremmest viser han mod og nytænkning.

Dansk film har i mange år gjort et stort nummer ud af 'den tidstypiske detalje' – og danskerne har sukket nostalgisk over kaffeerstatningspakninger og andre rekvisitter fra 'dengang'. Tidsbilledet af det forgangne har været filmenes *mål* snarere end *middel*.

Birger Larsen tør og gør nogete andet: Han lader det tidstypiske være *midlet*, der befordrer stemningen. Som publikum 'afsoner' vi ikke 90 min. i en svunden tid – vi oplever situationer og mennesker i en *al*-tid, der genialt skabes ved manipulation med forskellige årtiers sæder og tegn.

*Lad isbjørnene danse* handler om en 12-årig dreng, der på grund af forældrenes skilsmisse oplever et miljøskift, der fremtvinger refleksioner over livets værdier. Drengen, Lasse, og hans gravide mor flytter fra faderen og den hyggelige, lille småborgerlige lejlighed. Den elegante tandlæge, der har gjort Lasse til storebror in spe, bor sammen med sin 14-årige datter i en fornem, moderne villa. Lasses liv forandres naturligvis drastisk i den nye familiære situation og de nye omgivelser. Lasse er for den velmenende men snævertsynede tandlæge en positiv udfordring. Ulastelig påklædning, gode manerer og boglig uddannelse er hans opskrift på en velafrettet dreng. Lasse stritter ikke imod, da tandlægen metodisk går igang med at tilpasse ham sine egne og systemets foretrukne dyder – men datteren, Lollo, er til gengæld meget jaloux over al den opmærksomhed, som kommer sted-lillebroderen til del. Jo mere dydsmønster Lasse bliver, des mere foragtes han af sine ellers trofaste kammerater – og des mere ondskabsfulde bliver Lollos overgreb mod ham. Det er en – på mere end een måde – klog dreng, der til slut vælger at flytte tilbage til sin elskede far.

Birger Larsen arbejder, som nævnt, meget bevidst med det tidsspecifikke i sin miljø- og stemningsskildring: Lasses udgangspunkt – den gammeldags lejlighed i Vanløse – er visualiseret ved 50'er/60'er interieur, og modsætningen hertil – tandlægens villa – er hovedsaglig af nyere dato. Det gammeldags TV-apparat, sofa-arrangement, pladespiller, bil osv er, som akkompagnementet af Elvis Presley, ikke et nostalgisk forsøg på at gøre døde museumsgenstande levende – de bruges til at fortælle os tilskuere, hvordan Lasse oplever sit hjem. Ligeså velkendte og trygge de ting er for os – ligeså velkendt og trygt er hjemmet for Lasse. I det moderne hjem har musik-

anlægget CD-afspiller, og når man endelig tror at have fundet skraldespanden, dukker fra skabets indre en røremaskine frem istedet. At man ikke engang kan finde skraldespanden i sit eget hjem, gør ikke nødvendigvis hjemmet ringere. Og Lasse giver ikke fortabt overfor det nye og fremmede – det er hans mulighed for at lære et nyt spil at kende og nogle nye regler.

Den skoleform, Birger Larsen har valgt at vise, er ligesom lejligheden temmelig 'oldnordisk'. Nu om stunder kender børn ikke til regnebøger med endeløse baner af stykker, der skal skrives af og løses. Idag er hæfter og bøger udformet farvestrålende og indbydende, men derfor kan 'skolen' som begreb jo sagtens være ligeså trøstesløs som overskriften i Lasses regnebog: '71. Time – Division'. Igen bringes tiden altså tilbage for at beskrive Lasses *følelser*. Når Lasses kammerat, Gubbi, efter skoletid haler en 100-lap frem og indbyder til snold, er seddel og købekraft hjemhørende i 1980'erne. I det tilfælde er der absolut ingen grund til at skære følelserne ud i pap – her kan alle følge med; og det ville faktisk forvirre begreberne, hvis Gubbi havde haft en gammeldags 50'er, for så ville vi straks begynde at lede efter en dybere mening med snoldepengene og overse pointen, nemlig Lasses dilemma: kammerater eller pligter?

Lasse bliver med tandlægens hjælp hurtigt den dygtigste elev i klassen. Han nyder den triumf, det er at høre læreren sige undskyld; men Gubbi og de andre kammerater er skuffede over ham. Gubbi lægger ikke skjul på, at han bevidst har fravalgt at beskæftige sig med tom udenadslære – han vil ikke være systemets lakaj. Lasse genvinder imidlertid de andres respekt, da han viser, at han langt fra er blevet hjernevasket – at han faktisk nu først rigtigt kan foretage sine egne valg. Idet Lasse *vælger* at svare forkert på lærerens spørgsmål bliver oprøret mod de uigennemskuelige autoriteter virkelig effektivt.

*Lad isbjørnene danse* kan ses og forstås på flere niveauer – af såvel børn som voksne. Særlig spændende er den som erindringsudtryk, sådan som virkelige erindringer nødvendigvis må være: Hovedvægten ligger på *indtrykket* af virkeligheden – fremfor *gengivelsen* af den. Fx oplever Lasse og hans far en dag sammen i Zoo (her glimrer titlens isbjørne ved deres fravær); i haven er det øvrige publikum udelukkende enlige fædre med hver et enkelt barn ved hånden. Publikum i Zoo er selvfølgelig altid mere broget end som så, men de to vil alligevel altid *huske* situationen, sådan som den vises. Det tegner godt for den 27-årige instruktør, og det er godt at den danske filmbranche tør satse utraditionelt – både på instruktøren og det filmiske originale.

*Maren Pust*

# ELVIS' SPØGELSE

**Mystery Train** (...) USA 1989. I & M: Jim Jarmusch. F: Robby Müller. Kl: Melody London. Mu: John Lurie. Medv: (1) Masatoshi Nagase, Youki Kudoh; (2) Nicoletta Braschi; (3) Joe Strummer; (alle) Screamin' Jay Hawkins.

'Hvorfor tager du altid kun billeder af hotelværelserne, når vi rejser, og ikke af de ting vi ser, når vi er ude?'

'Fordi de ting vi ser, når vi er ude, husker jeg, men hotelværelserne dem glemmer jeg'.

Dette replikskifte fra Jim Jarmusch's nyeste film *Mystery Train* kan passende bruges til at beskrive det unikke Jarmusch er i stand til, nemlig at fokusere på trivialiteterne i livet; de ting vi gør, eller de steder vi besøger, som er så nedslidte og forlængst renset for betydning, at de er blevet usynlige, gennemsigtige for os. Hotelværelserne, cafeterierne, støvsugningen, tv-kiggeriet, banegårdshallerne, alle gennemgangsstederne, ventepositionerne vi passerer igennem og glemmer lige så snart vi forlader dem.

Jarmusch, der oprindeligt startede som digter, formår i formidlingen af disse situationer at skabe en poesi og en humor, der giver menneskene, hvor forudsigeligt og trivielt de end opførte sig, livet og charmen tilbage. Klicheerne og banaliteterne bliver taget på ordet, udpenslet og derved gjort synlige på en anderledes og positiv måde.

Denne form for filmpoesi gennemførte han stilrent i *Stranger than Paradise*, hvorimod han i *Down by Law* mere koncentrerede sig om at tage filmpastiherne på ordet. I 1. del af den 3 del lange *Mystery Train* har han imidlertid igen fået taget virkeligheden på kornet ved at bruge denne hans helt særegne sans for at formidle trivielle situationer.

I fortællingen, der kaldes 'Far from Yokohama', er et teenagepar fra Japan på rundtur i USA. Vi møder dem i Memphis, hvortil de er valfartet for at bese Sun Studio og Graceland. De to unge japanere virker håbløst uimodståelige i deres næsegruse beundring for byen, hvis indbyggere alle på den ene eller anden måde lever af myten om Elvis, the King. Men drømmen om Amerika har svært ved at leve op til virkeligheden. Selvom parret ikke indrømmer det hverken over for sig selv eller hinanden, keder de sig røven ud af bukserne.

Det lader til, at det eneste, der binder de to personer sammen er rockmusikken. Istedet for at tale sammen har de en fælles walkman med to hovedtelefoner, og når de endelig taler, er det om Elvis og andre gamle rocknavne. Ligesom de først forsones efter et skænderi, da Elvis 'Blue Moon' lister ud af radioen. De to japaneres drøm om Amerika er temmelig fasttømret, deres forventninger er så store, at de er ude af stand til at tolke trivialiteterne omkring sig som andet end indfrielsen af deres vildeste forventninger; det slidte kitsch-maleri af Elvis på deres lille hotelværelse eller hans neonoplyste statue er nok til at få dem i trance; og selv et håndklæde fra hotellets badeværelse får status af et uundværligt stykke souvenir.

Idet de netop *ikke* ser trivialiteterne omkring sig som trivialiteter men istedet tillægger dem betydning indenfor deres eget univers, får *vi* øje på trivialiteternes absurditet og de træder ud af deres usynlighed og forvandles til charme og poesi. I filmens 2. del 'The Ghost' skildres en smart italiensk marfiosokone, der er havnet i Memphis ved et tilfælde og skal vente et døgn, før hun kan tage et fly hjem til Rom. I modsætning til japanerne har hun absolut ingen forventninger til byen. Ja, hun aner faktisk slet ikke, at hun befinder sig i selveste Elvis' hovedstad.

I stedet for at opsøge steder eller hændelser fordriver hun tiden med at vente, og der sker det, at alle oplevelser kommer *til* hende. Hun modtager dem åbent uden nogen form for subjektiv forudindtagethed. Hun er istand til at se tingene omkring sig præcis som de er og er derfor istand til at gennemskue og tackle enhver form for situation. Måske er det netop derfor Elvis' spøgelse viser sig for hende, hende der netop *ikke* har søgt det, ikke har brug for myten om Elvis til at leve på. Hende, der absolut ingen drøm har om Amerika, men hviler i sin egen italienske kultur.

Filmens sidste del 'Lost In Space' beskriver ligesom *Down By Law* tre desperate mænd; ved en fejltagelse skyder den ene en kioskindehaver, og de er derfor alle nødt til at skjule sig. De er alle tre indbyggere i Memphis men virker ikke specielt knyttede til byen. Deres forventninger til livet er farvet af diverse amerikanske actionfilm. Denne sidste del formår aldrig at blive andet end en lidt kedelig pastiche på *Down By Law*.

Det, der kæder de tre dele sammen er en konguens mellem tid og sted. Alle

personer havner på samme lille lusede hotel, og alle rejser de videre næste dag næsten uden at ænse hinanden. Nogle tydelige kontraster eller en fælles tematik er svær at få øje på. 'Far From Yokohama' er i sig selv et lille mesterværk og burde være forblevet en selvstændig kortfilm, 'The Ghost' kunne også stå alene som en lille pudsig anekdote om Memphis og Elvis's ånd, 'Lost In Space' derimod savner enhver form for charme både hos personerne og i de situationer, de befinder sig i.

Sat sammen blegner historierne og efterlader et forvirrende løst indtryk af en film, der ikke rigtigt ved, hvilket ben den skal stå på, en film der både virker alt for enkel og som et underligt sammenkog af temaer fra Jarmush's tidligere film.

*Kassandra Wellendorf*

# BIOGRAFEJERNES TÅREPERSER

**Mine Aftener i Paradis** (Cinema Paradiso) Italien 1989. I & M: Guiseppe Tornatore. F: Blasco Giurato. Kl: Marimora. Mu: Ennio Morricone, Andrea Crisanti. Medv: Jacques Perrin, Philippe Noiret, Leopoldo Trieste.

*Kirk Douglas og nyligt afdøde Silvana Mángano i Mario Camerinis Odysseus.*

Mon biograffilmen, forstået som film *om* biografen, ligefrem skal blive en genre her i biografens krisetid? Tornatores *Cinema Paradiso* har samme filmhistorisk retrospektive og socialt nostalgiske tema om minderne fra provinsbiografens storhed og fald som Scolas (cinema) *Splendor*, også fra 1989. Men hvor Scola samtidig er ude i kulturpolitisk ærinde, holder Tornature sig mere til det sentimentale.

Centralfiguren Salvatore (Jacques Perrin) er lettere uafklaret primært moralsk skitseret i forhold til moderfiguren og Sicilien. *Splendor* knytter an til Appenninerhalvøen, perioden fra slutningen af 20'erne til 1987, mens *Paradiso* skildrer den sicilianske provins Giancaldo, perioden efter 2. verdenskrig til midten af 50'erne (Salvatores opbrud til Rom – og åbenbart til eskapistisk tom glamour) med en sørgmodig afstikker til senfirserne, hvor Cinema Paradiso forvandles til parkeringsplads og biografoperatøren Alfredo begraves.

Præsten (Leopoldo Trieste) har i efterkrigstiden et fast greb om filmen som lokal censor samt biografbestyrer og vi ser ham indledningsvis manisk fjerne kyssescener fra Renoirs *Natherberget*, som åbenbart måtte vente helt fra 1936 for at nå Giancaldo. Det er ikke tilfældigt at lysstrålen fra kulturforvalteren, operatøren Alfredo (Philippe Noiret), går gennem et udyrs flab. Salvatore har mistet sin far ved Østfronten og søger operatøren som faderfigur, mens det griber uheldigt ind i den mangelfulde familie, idet Salvatore bruger moderens indkøbspenge til biografbilletter og samtidig får farlig nitratfilm med hjem.

En rammehistorie hvor Salvatores mor melder Alfredos død til den nu åbenbart succesfulde gråsprængte instruktørs elskerinde, udløser et langt vemodigt flashback om kulturidentifitetens opløsning. Nutiden er ligegyldig. Den er bare succes – men på hvad: musikvideoer, voldsfilm, pornografi eller internationale filmproduktioner! – indiceret af tilfældige elskerinder, luksuslejlighed og smarte forevisningslokaler (hvor Alfredos kyssefraklip afslutningsvis paraderer).

Det er fortiden på Sicilien, der tæller. Vi får et bredt fortolket vue over hvor meget den nationale filmproduktion egentlig betyder for kulturen. Den lokale kommunist ekspederes ad 'Il cammino della speranza' til Tyskland. Alfredos bonmots om livet er udelukkende citater fra den amerikanske guldbrube. Traileren fra *Diligencen* går lige hjem hos ungdommen, set i skævt perspektiv fra cowboyderrækkerne. De er til gengæld jævnt uopmærksomme ved ugejournalen La settimas gennemgang af frihedskampen. Viscontis *La terra trema* (1948 - renset for kys) gør analfabeterne ængstelige ved en kilometerlang fortekst, der bl.a. fortæller at italiensk er ikke de fattige sicilianers sprog (i *Paradisos* Sicilien tales nemlig italiensk). Alfredo bliver populær, da han lader et tilløbsstykke med Totò projicere over på genbohusets mur. Det bliver den gamle biografs endeligt, da filmen eksploderer og Alfredo mister synet.

Salvatore overtager projektionen i Nuovo Cinema Paradiso, nu ledet af en smart napolitaner. Det bliver nye kommercialiserede tider, der sætter præsten helt ud af spillet. Silvano Mangano synger El Bajon i buksedragt og bliver heftigt begæret af Vittorio Gassmann i *Mambo* (1954), Vittoria De Sica bliver aldrende levemand, Gassmann og Alberto Sodi platter sig gennem systemet, Brigitte Bardots oversex i cinemascope og farver, og en ny udendørsbiograf markerer den internationale anonymisering med *Odysseus* spillet af Kirk Douglas (1954). Det er meget betegnende at den forestilling opløses i regn under Odysseus flugt fra Kyklopen, hvor Odysseus udråber sig som 'ingen'. Salvatore har da også helt mistet interessen for biografen og atter søgt til rødderne med alternative forevisninger i operatørrummet af egne 16mm kærlighedsbilleder fra hjemegnen, som han beskriver for den stakkels blinde operatør.

Sigtet er lidt uafklaret med udlægningen af begrebet folkelighed og biografdrift. Men ret beset foragter Tornatore vel amerikaniseringen og fremfor alt sin samtid.

*Paradiso* er sammen med *Splendor* sidste udkald for europæisk filmkultur. Det er betegnende at disse udkald stammer fra det europæiske land, der markerede sig stærkest i efterkrigstidens filmkunst med neorealismen. En bølge som netop blev nedkæmpet på regeringsplan, hvorfra redningen nu skal komme.

*Carl Nørrested*

# MED HILSEN FRA NEW YORK

**Det bli'r i familien** (Family Business) USA 1989. I: Sidney Lumet. M: Vincent Patrick efter egen roman. F: Andrzej Bartkowiak. Kl: Andrew Mondshein. Mu: Cy Coleman. Medv: Sean Connery, Dustin Hoffman, Matthew Broderick, Rosana DeSoto.

Sidney Lumet har siden 1957 været en i det mindste habil, produktiv og aldrig anmassende amerikansk filmskaber, bundet af teatertradition, med både humanistiske og sociale aspirationer. Han har formået at forene få dyder fra TV med amerikansk filmtradition. Racemomentet – Lumet er selv jøde – er ofte højt vægtet i hans film, og USA er jo en racernes smeltedigel. Hele hans baggrund er typisk østkystbetonet, og størstedelen af hans film er adaptioner af dramatik (også TV-dramatik) med utrolig effektiv skuespillerinstruktion. Han har aldrig været højt vurderet som auteur, fordi han har overladt manuskriptfasen til andre. Sjældent har man dog set en instruktør, der er så engageret og indforstået med de manuskripter, han ønsker at overføre til lærredet.

New York ved vi jo godt er blevet noget slemt skidt, og Lumet lægger ikke fingrene imellem i *Family Business*. New York opfattes som så lurvet, at han har forsøgt at lave en anarkistisk komedie, uden at miste det sociale engagement – og slipper helskindet fra det. Hele attituden skues i filmens establishing shot, der udgår fra det oprindelige settlerslum i Davidson Avenue, tilter op til 2.-generationens skyskrabere, som nu er ved at vige for yuppiernes multinationale postmodernistiske blærerøvsmonolitter – et sandt varsel om ulvetider. De udgør systemet og har dermed loven på deres side, men de har ingen moral.

Dybt dernede i Davidson Avenue bor Adams (Matthew Broderick) morfar og mormor, Vitos (Dustin Hoffman) svigerforældre. Den jødiske gren repræsenterer ro, resignation og tradition (påskefesten udgør filmens ramme) midt i et rabarberkvarter.

Den kombinerede sicilianske og skotske gren, repræsenteret ved farfar Jessie McMullen (Sean Connery) er straks mere fascinerende, omkringfarende, utilpasset. Manuskriptattituden – Vincent Patrick *(The Pope of Greenwich Village*, 1984) – er, at blir de impulsive skotter ikke plattenslagere i politiet, blir de det i det virkelige liv. Det er der ikke noget urimeligt i længere, situationen er så pilrådden, som den kan blive, og systemet selv er åbenbart det mest bedrageriske. Komediegrundlaget svinder mærkbart på de præmisser. Det viger til fordel for et 'realistisk' anslag, eftersom komedieaspektet mest baserer sig på brud med det fortællende univers' herskende normer. Men desillusionen vendes til anarki og anarkiet besidder desperationens situationskomik. Det er den komik der har gjort bl.a. Eddie Murphy og Bill Murray til nogle af samtidens mest populære skuespillere. Et modent overblik bliver der ikke tale om. Det er mændene der bevarer familiefacaderne, tilskyndet af kvinderne, der sjældent fatter hvad det hele drejer sig om. Karaktererne står skarpt tegnede og de får filmen bragt mere end tørskoet i land. Mor (Rosana DeSoto) har fået far Vito gjort respektabel. Far har faktisk fået banket et hæderligt slagteri op, uden at interessere sig synderligt for sit erhverv. Kun hans fortid som rod, kan holde arbejderne i skak. Adam har forladt sin uddannelse og vil hverken være yuppie eller overtage slagteriet. Han foragter faderens facadehykleri og beundrer bedstefaderens åbenlyse driven plat med systemet. Adams egen tilkommende, en ejendomsmægler, spekulerer uden skrupler foragteligt og åbenlyst i folks afmagt og sygdom, den herskende nød. Farfar tar kun fra dem der har alt for meget. Adam baserer sit kommende liv på en fidus som principielt lyder 'moralsk' nok, nemlig at stjæle nogle komponenter til et genprojekt, som en opfinderven har skudt ind i et korrupt foretagende. Hvis tyveriet lykkes får han andel i en fremtidig produktion. Far og farfar stilles solidarisk op, men Adam bliver snuppet af politiet. Kuppet viser sig blot at være led i firmaets egen forsikringssvindel – man kan kun stole på sin families. Nu er facaden og illusionerne ved at rable for mor og hun forlanger at de to gamle forbrydere melder sig som forførere og medvidere. Derpå bliver Jessie – via en ondskabsfuld dommer – systemets offer, fordi systemet vitterligt kun har brug for de unge og effektive. Det tager livet af Jessie. Yderpunkterne tangerer slyngelkomedie og tragedie, baseret på en sværtfordøjelig bastant morale. Sidney Lumet får den sandt at sige til at glide ned.

Nej, Lumet vil aldrig komme til at indskrive sig i den humanistiske Hollywoodtradition. Den fordrer naivitet og optimisme. Men han er nok et af østkystens interessanteste bud på dæmpede komedier, baseret på en realistisk tradition. Desillusionen er til gengæld så markant, at komedien aldrig nogensinde nærmer sig blot antydningen af det sublime, selvom besætning og skuespillerinstruktion er fremragende.

*Carl Nørrested*

# DEN LANGE FØLJETON

**Fanget bag fjendens linier** (Bat 21) USA 1989. I: Peter Markle. M: William Anderson (efter egen roman) og George Gordon. F: Marc Irwin. Kl: Stephen E. Rivkin. Mu: Christopher Young, Jerry Reed. Medv: Gene Hackman, Danny Glover, Jerry Reed, David Marshall Grant.

**De kaldte os helte** (Casualties of War) USA 1989. I: Brian De Palma. M: David Rabe efter roman af Daniel Lang. F: Stephen H. Burum (Cs.). Kl: Bill Pankow. Mu: Ennio Morricone. Medv: Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey, John C. Reilly, John Leguizamo, Thuy Thu Le.

Peter Markles film er hvidvaskning med tørretumbling af Vietnam-veteranerne. Den amerikanske hær får stillet og løser en opgave. Om opgaven er rigtig eller forkert, kan i og for sig være ligemeget – under alle omstændigheder er den modsigelsesfuld. Oberst Hambleton (Gene Hackman) er en skrivebordsmand, der isoleres bag fjendens linier. Han lærer for alvor at respektere den meniges baggrund og situation – ja, sågar hvor svært det er at dræbe civile, som man ikke kan kommunikere med. Den udsatte negerrekogniseringsflyver kaptajn Clark (Danny Glover), der har arbejdet sig op fra scratch, opsporer alene Hambleton og vinder selvhævd ved sin undsætningsmanøvre. En lille vietnameserdreng, led ved krigens drab, er selve håbet for fremtiden. For simpelthen at skåne liv, frelser han det amerikanske fjendebillede Hambleton fra en krigsfælde.

Vietnam-krigen har lært de forskellige amerikanske race- og socialgrupper for alvor at indse hvor afhængige de er af hinanden, så de nu kan stå sammen mod halvfemserdepressionen – måske var det ikke så galt. Negrene er garanteret for sidste gang skraldemænd i en amerikansk krig. Grundet oberstens interesse for golf (den amerikanske titel er golfjargon), kan man kommunikere pr. radio uden at vietcongerne (og for den sags skyld negrene og Carl Nørrested) fatter en brik af hvad der foregår. Krigen er i gode hænder hos specialisterne?

Den etiske ballast er langt mere interessant i Brian De Palmas *De kaldte os helte*. Det er den mest eksistentialistiske film om Vietnam-krigen hidtil og som sådan lidet trøstende for deltagerne. Den pointerer faktisk hvor ansvarlig den enkelte er, og hvor svært det i det hele taget er at realisere et eksistentielt valg i en ideologisk ladet krigssituation.

David Rabe *(Streamers)* har skabt et

fremragende manuskript, der virkelig får aktualiseret Vietnamkrigens attitudemodsætninger. Den nyankomne Eriksson (Michael J. Fox) undsættes indledningsvis af den hårdkogte sergent Meserve (Sean Penn) og kommer naturligvis i taknemmelighedsgæld. Erikssons grundindstilling er, at amerikanerne er til stede for at hjælpe vietnameserne. Delingens flinke fyr Brown (Erik King) plaffes ned i en formodet venligsindet landsby. Det er et dramatisk godt udgangspunkt for at sende delingen på den absurde mission.

Meserve arrangerer indledningsvis et raid på en landsby med delingen for at få lidt 'portable R & R' (vietnameserpigen Thuy Tu Le). Det nægter Eriksson at tro er muligt, men for Meserve er reglerne som hos hans overordnede 'what happens in the field stays in the field'. Eriksson nægter at voldtage den tilfangetagne pige og får på tomandshånd en allieret i halvindianeren Diaz (John Leguizamo), der i delingens kollektiv bliver medløber. Den stærkeres ret bekræftes af Clark (Don Harvey), som er Meserevs forlængede arm og den stupide bondeknold Hatcher (John C. Keilly), som oplever amerikanernes tilstedeværelse i Viet Nam som en decideret spændende Djengis Khan-mission. Pigen skydes som unyttigt vedhæng i en træfning. Voldsfascinationen i cinemascope (af Palmas faste fotograf siden *Body Double* 1984 Stephen H. Burum) fornægter sig ikke i denne sekvens. Men Palma forekommer oprigtigt indigneret.

Eriksson er henvist til sig selv. Han bliver direkte afvist i at gå videre med sagen både af en negersoldat og en hvid veteran højt oppe i hierarkiet, der er bange for Amerikas veteraners internationale omdømme i en sensibel udenrigspolitisk situation, når den gridske presse får færten af sagen. Feltpræsten bliver udslagsgivende, og sagen ruller langt udover Erikssons fatteevne i pressens og juristernes fortolkninger. Eriksson opnår ganske rigtigt samtlige veteraners fulde foragt og mulige repressalier.

I filmens rammehistorie sidder Eriksson i en bus med forfølgelsestraume og skyldkompleks. Året må være 1974, for de tre aviser headlines, vi ser strategisk placeret i cinemascopebilledet, meddeler 'Nixon resigning'. Skyldkomplekset udløses bombastisk ved at Eriksson ser en vietnamesisk pige i bussen, der minder om 'prisen', og som han nærmest desperat belejrer, efter hun er slået af. Efter Morricones nærmest bibelske motiv at dømme, har han bestemt fundet nåde. En kort eftertekst i filmen – efter slutcredits – meddeler at appelretten frikendte Hatcher. Der ligger en bitter ironi i at anbringe denne pointe som sluttekst. Publikum har faktisk forlængst forladt salen.

*De kaldte os helte* er et hovedværk i Vietnam-filmene. Palma har en ret klar samvittighed i denne sag. Han var faktisk tidligt ude med at sige fra overfor USAs engagement i denne krig, med sine ungdommelige De Niro-komedier *Greetings* og *Hi Mom* (begge fra 1968), udsendt i præsident Johnsons værste selvrenselsesperiode. *Carl Nørrested*

## STEMNING FRA STEPPERNE

**Yaaba** (Yaaba) Burkina Faso/Frankrig/Schweiz, Vesttyskland/Italien. I & M: Idrissa Ouedraogo. F: Matthias Kälin. K: Loredana Cristelli. Mu: Francis Bebey. Medv.: Fatimata Sanga, Noufou Ouedraogo, Roukietou Barry.

Den burkinske filminstruktør Idrissa Ouedraogo har efter 6 højt priste kortfilm og en berømmet spillefilm *Yam daabo* klaret springet over kulturkløften mellem Afrika og lille Danmark; hans anden spilelfilm *Yaaba* er af så høj kvalitet, at Kærne-film har fået øje på den og taget *chancen*; Flot! Men måske er vi for afhængige af amerikansk films hastige tempo til at kunne nyde *Yaaba*s rolige rytme og fremmedartede miljø? Det er 25 år siden Thorvald Larsen i Alexandra havde en afrikansk film, *Postanvisningen*, på programmet; den blev en succes og anvendes fortsat meget i gymnasiernes franskundervisning.

Yaaba betyder Bedstemor på sproget moré, og det navn får den ensomme, radmagre og urgamle Sana af drengen Bila og hans kusine og legekammerat Nopoko. De to børn er de eneste i landsbyen, der gør noget for den gamle dame. – Alle andre tager hende for at være en heks. Der er uheld ved hende; som spæd mistede hun begge sine forældre, og ingen har derfor turdet gifte sig med hende. I Afrika skal man ikke falde udenfor normerne, for ude i landsbyerne på de knastørre stepper, er der intet overskud og ringe tolerance. Dér drejer det sig om at skaffe det daglige brød. – Dér tager man een dag ad gangen.

Der er et mylder af flinke, onde, dumme og sladdervorne personer i denne landsby; de går ud og ind hos hinanden og giver os et fint indblik i dagligdagens problemer med utroskab, overtro, misundelse og smålighed. Børnene og landsbyens drukkenbolt får de reaktionære voksne tvunget til at se med nye øjne på den ensomme Yaaba, som ved en aktiv indsats – og ikke bare bønner til Gud – redder Nopoko fra døden.

Idrissa Ouedraogo er en stor billedmager; hans lysende gule dagstemninger og blå nattebilleder er uforglemmelige og så har han for første gang haft en europæisk lydmand og har nydt at lægge alle steppens bittesmå lyde ind under handlingens. F.eks.: Drukkenboltens utro kone vender ubemærket hjem fra et natligt stævnemøde. – Cikaderne larmer, en hund gør i det fjerne, mens hun lister inde langs husmurene, angst for månens prægtige lys. Her er poesi og stemning – her er billeder til glæde for sjælen.

*Yaaba* er en smuk film om venskab og intolerance i en for os meget fremmedartet verden. *Karen Hammer*

## NATURENS EGEN FARVE

**Guderne må have slået hovedet** (The Gods Must Be Crazy 2) USA (Sydafrika) 1989. I & M: Jamie Uys. F: Buster Reynolds. Kl: Renee Engelbrecht, Ivan Hall. Mu: Charles Fox. Medv: N!xau, Lena Farugia, Hans Strydom.

Så har den sydafrikanske filminstruktør Jamie Uys og hans grinagtige farcer atter vakt harme hos Sydafrika-komitéen i København. I juni 1983 afholdt komitéen en demonstration på Rådhuspladsen imod Dagmar-biografen, der dengang havde repremiere på Uys *I Guder* (The Gods Must Be Crazy, 1980).

Jamie Uys har nu klogeligt sørget for at få sin nye film *Guderne må have slået hovedet* produceret af et amerikansk selskab, så han ikke kan rammes af de mange sanktioner imod varer fra Sydafrika, og han har fjernet den racistiske tone, der skæmmede *I Guder*, men han har intet ændret i sin beskrivelse af Sanfolkets liv. Uys præsenterede stadigvæk buskmenneskene som Naturens ædle, primitive sønner og døtre – som de eneste der er i stand til at overleve i denne tørre verden – og lader dem underfundigt filosofere over de mærkelige hvide dyr, der altid skal hjælpes og følges hjem. Uys paternaliserer Sanfolket, der i virkelighedens Sydafrika og Botswana er blevet drevet sammen i en slags reservater med forbud mod at dyrke deres traditionelle jagt.

Filmen lader en overordnet speaker kommentere handlingens forløb og San-jægeren Xixo og hans børns tanker og tale, mens den smukke og letpåklædte jurist, den gnavne zoolog, den hjem-

**Pigerne på taget** (Kvinnorna på taket) Sverige 1989, Carl Gustaf Nykvist.
Umiddelbart før den store krig (1914-18) kommer Linnea, en svensk uskyld til den store by og drages ind i Annas sært fascinerende fotografiske atalier med en vovet virksomhed. Filmen formeligt vrimler med skønfotografering og en understrøm af forborgen erotik. Men Linneas fascination forløses ikke til en fascinerende film. Den forbliver helt fjern og uvedkommende. *DN*

**Ghostbusters II** (. . .) USA 1989, Ivan Reitman.
Der er gået fem år siden nummer et, og det giver anledning til filmens eneste morsomme pointe: Ghostbusters er glemt og forsøger at overleve ved at optræde ved børnefødselsdage. Heldigvis kommer et spøgelse til undsætning og jægerne vinder igen befolkningens opmærksomhed. Men ikke denne publikummers. Dertil er løjerne for tamme og de gode snapse for sjældne. En typisk nummer 2. *DN*

**Da Harry mødte Sally** (When Harry Met Sally) USA, 1989, Rob Reiner.
– er en filmisk soufflé. Dygtige kokke har gjort den stor at se på – men den fylder forsvindende lidt, når den først er konsumeret. Filmen handler om parforhold. Pointen er, at moderne mennesker har så travlt med at stille værn op om deres egen sårbarhed, at der til sidst ikke er nogen grund til det. Harry får Sally i enden – en mildt sagt selvmodsigende slutning, hvor en anden måske kunne have tilført menuen lidt substans. Dog, for det kunstneriske indtryk: tre kokkehuer. *MP*

**En tør hvid årstid** (A Dry White Season) USA 1989, Euzhan Palcy.
Paul Simon blev uretmæssigt beskyldt for at bryde den kunstneriske boykot af Sydafrika da han brugte sorte musikere på sit *Graveland*-album. Vi møder nogle af de samme musikere, nemlig Ladysmith Black Mambazo. Den musik synes at være synonym med den sorte befolknings kamp mod apartheid. Og med den hvides. Dens rytmik, dens harmonik og de sjove anderledes, underligt utilpassede stemmelyde, der skanderer den, går lige ind. Ligesom *En tør hvid årstid.* Uden den nytestamentlige sentimentalitet der skræmmede Attenboroughs Biko-film, *Cry Freedom,* fortæller den historien om den hvide skolelærer (Donals Sutherland), der langsomt, men særdeles sikkert får øjnene op for apartheid-styrets umenneskelige politistatsmetoder. Marlon Brando låner i sit comeback efter ni års fravær sin monstrøse krop til forsvarsadvokaten McKenzie. Det gør han godt i en film, der nok skræmmer ved sit virkeligheds-henvisende tema, men som hverken formmæssigt eller i øvrigt æstetisk flytter grænser. *PSL*

**Valmont** (. . .) Frankrig/England 1989, Milos Forman.
Forman har et timing-problem: først kom han med *Hair* ti år for sent, og nu kommer hans adaption af 'Farlige forbindelser' halsende efter Stephen Frears'. Nok er Forman en bedre instruktør end Frears, men Frears havde bedre skuespillere. Og selv om Forman leverer nydeligt arbejde, kan det ikke nægtes at historien virker déjà vue. *PS*

**Manden fra Berlin** (The Package) USA 1989, Andrew Davis.
Netop da Berlin-muren revnede, kom denne politiske thriller, hvor topgeneraler i USA og USSR rotter sig sammen om at hindre en nedrustningsaftale via mord på 'Gorbatjov'. Blændende er starten i Berlin, hvor kort deles ud, som vi ikke aner, hvad betyder. Så bliver det mere og mere genrekonventionelt, den politiske pointe kommer ikke længere end de tidlige tøbrudsfilm, f.eks. *7 dage i maj* (64), og the last minute rescue er nærmest antiklimaks i forudsigelighed. Indtil da holder Gene Hackman og Joanna Cassidy som det umage par på sporet dog tilskueren i ånde. *KS*

**Dagens Donna,** Danmark 1990, Stefan Henszelman.
Årets første danske film handler om 'faste forhold og løse forbindelser'. Men det er de faste forhold, der løber af med sejren i en generationsfilm om to kvinder sidst i tyverne. De kan ikke rigtigt finde ud af om de skal gifte sig og få børn eller om de skal blive ved med at satse på karrieren. Den nydelige, men også intetsigende *Dagens Donna* er en 'debatfilm', der trækker de velspillende og rigtigt cast'ede hovedskuespillerinder Birgitte Simonsen og Hanne Windfeld Lund rundt i massemediernes manege, hvor de fortæller om deres personlige opfattelser af filmens problem. Gab! *PSL*

**Dansen med Regitze.** Danmark 1989. Kaspar Rostrup.
Der er mange grunde til at holde af *Dansen med Regitze.* Det er en dansk film om voksne mennesker, henvendt til voksne mennesker. Den fortæller en smuk historie om en stilfærdig, midaldrende mand, der i løbet af en lang sommerdag gør status over sit liv sammen med en betagende, erotisk dragende, altid overrumplende kvinde, som han véd, snart vil dø. Detaljer, hverdagsbegivenheder, livets gang i stort og småt passerer revy i en egen lavmælt erindrende og smertende frydefuld tone. Ikke alt fungerer lige godt. Der er scener, som ikke kommer ud af lærredet, passager, som er kedeligt ufilmiske, følelsesspændinger, som forbliver uforløste. Alligevel holder man af den – fordi Frits Helmuth og Ghita Nørby spiller så godt. Man bliver, som han er – helt vild med Ghita! *LN*

**Soursweet** (. . .) England, 1988, Mike Newell.
Newell er en farveløs TV-instruktør (jvf tillige *Dø – min elskede,* 1984), der her ikke ved hvordan man skal få dramatiseret køkkenvaskrealismen, som han alligevel heller ikke tør vedkende sig. Den peppes op af eksotisme som ganske vist lader skuespillerne sejle i deres egen sentimentale sø, samt dramatisk omkring den hongkongske mafias – Triaderne – huseren i London. Stephen Frears' kultursammenstød er langt mere givende end denne sekundavare efter en overvurderet roman af Timothy Mo. *CN*

**Tre søstre** (Paura e amore) Italien-Tyskland 1988, Margarethe von Trotta.
Von Trottas tredje 'søster-film' har benyttet sig af Tjekhovs skuespil som forlæg og har flyttet det til nutidens Italien. Men familie- og kærlighedsdramaet bliver dennegang kun tungt og traurigt, et stivbenet skematisk postulat, dog vibrerende af temaer og tråde, der får tilskueren til at ærgre sig, tænk, hvad filmen kunne have været. *DN*

**Christian.** Danmark 1989. Gabriel Axel.
En ung mand med kunstnerdrømme og udlængsel kommer på kant med det etablerede samfund, drager ud i verden og finder – sig selv. En pudsigt naiv, sentimentalt gammeldags og filmisk kedsommelig vision om verden, som den burde være. *LN*

**Retfærdighedens rytter.** Danmark 1989, Jesper W. Nielsen.
En lille modernisering af juleevangeliet, optaget i og omkring City 2, hvilket har fået en ellers lovende film til at gå grassat i overtrumfende nyekspressionistiske billedorgier. Filmen råber så højt at det trætter. Og det er sjældent en god idé at skulle proppe alle idéer ind i én film. Den revner. *DN*

**Den røde tråd,** Danmark 1989, Piv Bernth.
Folkekomedie og tegneseriepastiche og germanerplatitude med mediesikre navne præger den første danske film i fifty/fifty-ordningen. Upersonlig instruktion, et mangelfuldt manuskript af for mange mennesker. Shu-bi-dua fjoller rundt i maskeringskomedie, så deres børn må blive flove over dem. Der er til gengæld ingen forsøg på indlemmelse af smarte musikvideoer. *CN*

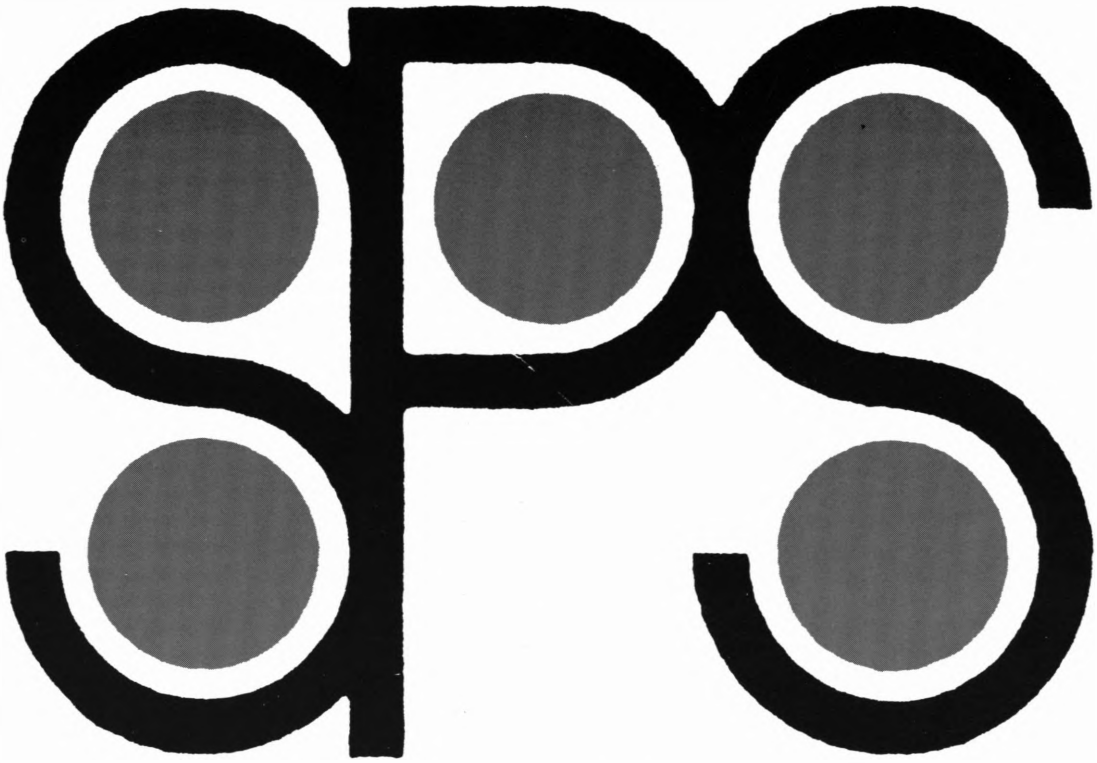
**Walter & Carlo i Amerika.** Danmark 1989, Jarl Friis Mikkelsen, Ole Stephensen.
Ja, nu synes Mor altså, at Far blir for meget. . .
Når man nu er fan af Walter & Carlo, ville man jo gerne ha' set figurerne udvikle sig lidt mere hen i den menneskelige retning fremfor dette. . .
Måske sku' d'herrer ikke ha' droppet mor og Elly? *MP*

**Jydekompagniet 3.** Danmark 1989, Finn Henriksen.
Fire personer inklusive hovedpersonerne Finn Nørbygaard og Jakob Hougaard har udtænkt det rodede manuskript. Når man har så lidt på hjerte, skal man lade være, selvom man har charme. Det er ikke let at være populær. Finn Henriksen har instrueret med træt kluntet rutine i hvad der tegner til at blive 50/50-stilen. *CN*

**Camping.** Danmark 1990, Sune Lund Sørensen.
Til forskel fra *Jydekompagniet III* og *Den røde tråds* lagkagerevynumre, forsøger *Camping* sig med en storyline om en postuleret charmerende plattenslager (Pallesen), der i konsumudbud forvalter fantasien og stiver en forhenværende tugthuskandidat (Pilmark) af. Han virker som et levn fra salig Egon. Filmen er ufrivilligt en ren metafor på fifty-fifty-ordningen og naturligvis en forvirret omgang sludder og vrøvl. Muligvis lokker den nogle nye stakler i biografen. De fleste vil dog gå hjem og tænke, at dansk film skal man simpelthen holde sig fra. Hastværk er lastværk. *CN*

véplagede Cuba-soldat, den dumme UNITA-soldat og de forbryderiske boerkrybskytter får lov til selv at udtrykke sig i et underligt ørken-savannemiljø med masser af bagprojektioner. Handlingen er tynd, miljøet er kunstigt, og den ædle vilde er forlængst gået til i druk; alligevel grinede jeg med skam at meddele meget under filmen!

Uys lader de vilde dyr få en meget aktiv rolle i historien: En snedig abe ved en vandpost, en rasende struds der vogter sine æg, og en ultrastædig, meget udholdende honninggrævling skaber ustyrligt barokke situationer for vore klumrede hvide helte, medens en sulten og meget eftertænksom hyæne længe forfølger den lille San-dreng, der med et stort stykke træ på hovedet håber, at det er rigtigt, at hyæner aldrig angriber mennesker, der er *over* en meter og tyve høje! Måske kan man lære noget om dyr, men filmens mennesker er farcefigurer skåret ud i pap og ingen demonstration værdig. Alligevel udkommanderedes 40 kamppolitibetjente til at passe på Scalas glasmiljø en af dagene kort før Jul, forårsaget af politiets 'fantasi' og en meget lille julemandsdemonstration på Rådhuspladsen. *Karen Hammer*



# - EDB DER BARE KØRER

SERVICEBUREAU
SOFTWAREHOUSE
UNIX-SYSTEMER
TOTALLEVERANCER

Rolighedsvej 9-11, 1958 Frederiksberg C, tlf. 31 39 22 55