

# Frihedens spøgelser



## Scener af 25 års erotisk film i Europa

I 1972 ~ og adskillige år derefter ~ kunne man dårligt tillade sig at bede om smørret, når man var til middag hos mennesker, man ikke kendte alt for godt i forvejen. Gjorde man det alligevel, resulterede anmodningen oftest i blussende kinder og røde ører. Årsagen var naturligvis, at Bertoluccis *Sidste Tango i Paris* lige var kommet op i biografene. Og at Marlon Brando i den havde haft held med at bryde et af de forholdsvis få tabuer, der var til overs fra 60'ernes store nedbrydningsdille.

Anonyme lagenartister havde utvivlsomt tidligere gjort nogenlunde det samme på film, som Brando nu gjorde. Og under mere private former havde episoder af den art sikkert fundet sted i århundreder ~ hvad har man ikke måt-

af Jan Kornum Larsen

tet lytte til af skrøner om fattige fårehyrds seksuelle praksis! Men at en af verdens berømteste skuespillere smadre sikkerhedsglasset mellem offentlig og privat moral var for meget ~ eller, rettere sagt, lige præcis nok.

Og hvad var det så han gjorde, den formastelige? Jo, i rollen som den midaldrende amerikaner Paul, der er endt i Paris under sit livslange forsøg på at slippe bort fra en uheldig barndom, har Brando i dagtimerne fået etableret sig i en tom lejlighed sammen med den purunge Jeanne (Maria Schneider). Sammen indleder de i dette lukkede univers et sado-masochistisk forhold.

Efter en række excesser af nogenlunde passabel art, kommer Brando omsider drævende aggressivt ind på filmens centrale tema: 'Den hellige, forpulede familie, der sørger for at gøre det oprindelige, vilde menneske til en dydig borger. Og hvor børnene tortureres indtil de siger deres første løgn'.

Det kan være slemt nok med en sådan erklæring. Men Brando demonstrerer hvad han mener ved at stikke tre fingre godt ned i en pakke smør ~ usaltet, naturligvis, som man bruger det i Frankrig. Derpå vender han den intetanende Maria Schneider om på maven. Og bereder med sine indsmurte fingre vejen for et analt samleje, som han straks går i gang med.

Ganske vist beholder Brando buk-

serne på. Men ganske stærkt er det nu alligevel, hvad han foretager sig på lærredet.

Hvad der muligvis bidrog til at gøre netop denne scene så uforglemmelig for biografgængerne, var at Maria Schneider/ Jeanne nok laver nogle grimasser, mens hun ligger under Brando. Vist gør det ondt. Men at hun accepterer smerten som en del af fornøjelsen, er der dog ingen tvivl om. I den følgende scene sidder hun nok så glad og prøver at finde ud af, hvordan en stikkontakt i gulvet (!) fungerer.

Feminister kunne trøste sig med, at hun til slut bogstavelig talt får ram på den mandschauvinistiske Brando med sin afdøde fars tjenestepistol. Men at hun 'vinder' denne kønnenes kamp, skyldes udelukkende hendes erkendelse af, at man kun fungerer i verden udenfor *Rue Jules Verne*-lejligheden (!), hvis man accepterer borgelighedens normer og de uundgåelige kompromisser.

Således synes Paul/Brando at have ret i sin hypotese om, at det borgerlige samfund dræber menneskets evne til at leve igennem sin krop og sine sanser. Og at Bertolucci stadig er af den mening, ses blandt andet i hans seneste film, Bowles-filmatiseringen *Under himlens dække* (1990), som i sin struktur ligner *Sidste Tango* med endnu en selv-eksileret amerikaners længsel efter død, seksualitet og anden ophævelse af normaltiden og normal-tilværelsen.

*Sidste Tango i Paris* er erotisk til det pinlige og i bund og grund en kritik af det borgerlige samfund.

Spørgsmålet er bare, om ikke det kritiske element er glemt i dag ~ hvor fremragende en film Bertolucci end har lavet ~ og der ihvertfald hos det store publikum kun er nogle erotiske pikanterier og provokationer tilbage i hukommelsesapparatet.

Noget lignende kunne man sige om den anden af de 'store' erotisk-provokerende film fra 70'erne, Liliana Cavani's *Natportieren* (1973). Her findes den samme eksplicitte sadomasochisme som hos Bertolucci: Max (Dirk Bogarde) arbejder i 1957 som natportier i Wiens Hotel zur Oper og træffer dér Lucia (Charlotte Rampling), som han havde et intenst og bizart bøddel-offer forhold til i en KZ-lejr under krigen. Nu genoptager de forbindelsen, spiller de samme spil som dengang og isolerer sig ~ som *Sidste Tango's* Paul og Jeanne ~ i en lejlighed som beskyttelse mod fortidens uønskede elementer. Som i en drøm; en tilstand af permanent nutid, stik imod alle vedtagne normer for god opførsel og uden tanke for den normale betragtning, at man ikke sådan kan

standse tiden og isolere enkelte dele i et forløb.

Men netop det sansepirrende fragment eller glimt er, når alt kommer til alt, kernen i den erotiske films natur. Det drejer sig om situationer og stemninger. En erotisk film huskes kun sjældent i sin fulde udstrækning og som et helt forløb.

Man kunne meget vel ~ som selvste Roland Barthes gør det i bogen 'Af mig selv' ~ forestille sig en film, hvor kun de sekundære seksuelle træk skulle indfange hver kropps seksuelle 'personlighed'. Barthes beretter således om følgende stimulerende situation: 'Se her et ungt par som sætter sig ind i min kupé; kvinden er lyshåret; hun bærer store sorte solbriller, læser *Paris Match*; hun har en ring på hver finger, og hendes negle på begge hænder er lakeret med en forskellig farve; langfingerens, som er lidt kortere, angiver med en kraftig karmin i et tykt lag masturbationsfinger. Derfra, fra fortryllesen ved dette par, som jeg ikke kan få øjnene væk fra, får jeg ideen til en bog (eller en film).'

Oplevelsens karakter af isolation ~ Barthes kender ikke de to personer i forvejen og kommer næppe til at møde dem nogensinde igen ~ virker tilpas foruroligende til, at man gerne vil bygge videre på historien ved at involvere sig selv.

Oplevelsen med dens blanding af klarhed og tilsøring indeholder et løfte om nydelse.

En forventning om at selve den erotiske gnist vil springe og derved frigøre en solid portion seksuel energi hos iagttageren.

### **Æskens mysterium**

At det var Buñuel, der indledte den lange række af bredt appelerende 'seriøse' europæiske film med erotikken i forgrunden, kommer næppe bag på nogen. I *Dagens skønhed* (1966) forenede han sin vanlige, surrealistisk funderede tematik med en god historie i pikante erotiske bordel-omgivelser ~ inspirationskilden var Joseph Kessels roman ~ og en stjernebesætning med Catherine Deneuve i spidsen.

'Blandt de mange meningsløse spørgsmål, folk i tidens løb har stillet mig om mine film, kommer specielt ét igen og igen: Hvad er der i den lille æske, en asiatisk kunde har med på bordellet, og som han åbner og lader pigerne kigge ned i, uden at publikum kan se med. Pigerne viger forfærdede og skrigende tilbage, udtagen Séverine, der snarest virker interesseret. Jeg ved

ikke hvor mange gange jeg (iøvrigt specielt af kvinder) er blevet spurgt om, hvad der er i æsken. Men eftersom jeg ikke ved det, svarer jeg hver gang 'Hvad De ønsker, der skal være i den'...'

Sådan kommenterer Buñuel selv sin film i erindringsværket 'Mit sidste suk'. På det tidspunkt, han dikterede den til sin mangeårige manuskriptforfatter Jean-Claude Carrière, var Buñuels eget seksualliv forlængst ophørt, og han ønskede det bestemt ikke tilbage. Så hellere en aperitif!

Af dette fremgår yderligere, at Buñuel i grunden aldrig havde følt sig tiltrukket af perversioner ~ undtagen i teorien, måske, og som kuriosum. Måske nærmer man sig her sandheden om såvel Buñuel som de surrealistiske, han længe frekventerede: Udspringer deres dyrkelse af anarki og anormalitet ikke, når alt kommer til alt, af samme fundamentale borgerlighed, som de i grunden aldrig slipper af med. Er det i virkeligheden ikke hvad Buñuel udtrykker som sit sidste suk. Og har Susan Sontag ikke ret, når hun om surrealismen skriver, at den er en reaktionær dom over tilværelsen, på samme måde som Historien kun bliver til en sammenhobning af besynderligheder, en vits, en dødsrejse.

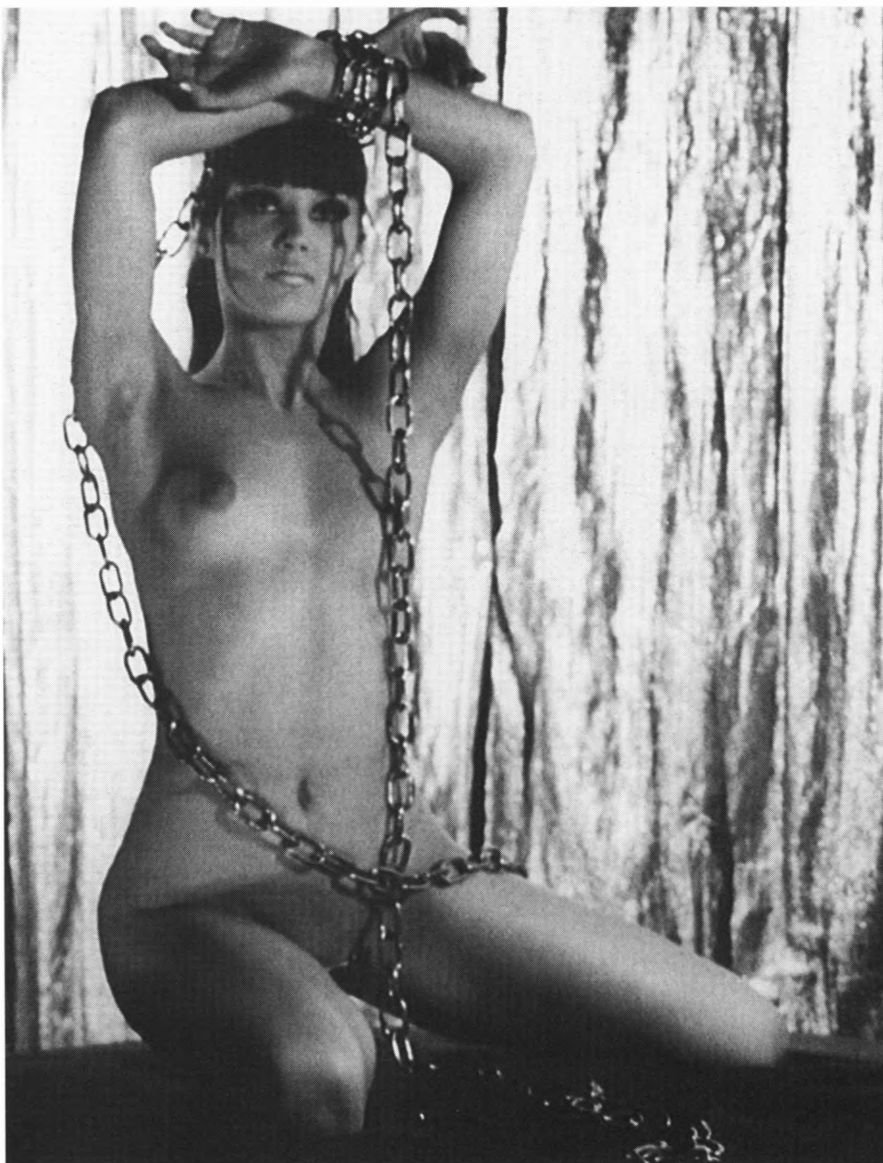
Ihvertfald jubede det pæne publikum henrykt over *Dagens skønhed*, hvor lægefruen Séverine burde være tilfreds med tilværelsen, eftersom hun både er smuk, velhavende og respektabel. Men ikke er tilfreds, eftersom hun følger en mandlig bekendts råd ~ her har den altid smådæmoniske Michel Piccoli noget på samvittigheden ~ og lader sig ansætte nogle timer om dagen ~ deraf filmens titel ~ på et parisisks luksusbordel.

Så længe Severine kan holde sine to verdener adskilt, går det strålende med hendes dobbeltliv. Men lidt efter lidt flyder de forskellige verdener, nat og dag, ind over hinanden. Og det samme gør filmens andre modsætningspar: Godt/ondt, normalitet/perversion, virkelighed/drøm, glæde/smerte, liv/død.

Hvilket altså tydeligvis har berørt publikum langt mindre end at få at vide, hvad asiatiske sæere æske dog indeholdt.

Gud ske lov, at Buñuel havde autændighed nok til ikke blot at fortælle, at der selvfølgelig var en spansk flue i æsken. Så havde han spoleret det allersidste sansepirrende glimt af mystik. Alle ville have jublet og sagt: Selvfølgelig!

Og den sidste gnist erotik ville være pist borte. Med visheden.



### Lystens gradvise glidninger

Samme år som Buñuel lavede *Dagens skønhed* dukkede også Alain Robbe-Grillet's *Trans-Europ-Express* op. Og for lige at antyde periodens lette moralske antændelighed skal nævnes, at filmens i enhver henseende ~ ihvertfald set fra anno 1991 ~ ubetændte erotiske scener skaffede den en retssag for pornografi på halsen.

I Italien, ganske vist. Men affæren bidrog til Robbe-Grillet's ry som en yderst dristig herre. Hans gode maskuline udseende og flotte sorte fuldskæg kunne i forvejen godt vække forestillinger om, at man havde at gøre med en ætling til hin herligt perversionsdyrkende Marquis de Sade (som Buñuel og mange andre med ham beundrede som den erotiske grænsedbrydningsovertrufne mester). Og op igennem 70'erne gik mangt et frydefuldt gys gennem unge kvindelige tilhørere ved de utallige forelæsninger, som Robbe-Gril-

*Piger i lænker (Trans-Europ-Express). S. 40 Marlon Brando og Maria Schneider i Sidste tango.*

let holdt på europæiske og amerikanske universiteter i egenskab af avantgardistisk guru.

Erotikken i hans film var det dog så som så med.

Med lidt god vilje kunne det lade sig gøre at se *Trans-Europ-Express*, *L'Eden et après* (1971), *Glissements progressifs du Plaisir* (1974) og *Letjeu avec le feu* (1975) med en vis erotisk interesse. Olga Georges-Picot, Anicée Alvina og alle de andre smukke damer, som Robbe-Grillet's ansæelse tillod ham at bruge stort set efter forgodtbefindende, var jo trods alt nøgne en stor del af tiden. Deres bryster og kroppe blev befamlet, kærtegnet og anbragt i utallige sære stillinger og situationer. Et af højdepunkterne i disse film var således da

en æggeblomme med sublim koloristisk effekt blev slået ud i en skuespillerindes i forvejen rødmaledede kønsbehåring.

Whauu!

Men ellers var det mest hovedet man skulle bruge. Robbe-Grillet's projekt gik jo ud på at bane vejen for en ægte beskrivelse af menneskets forhold til verden, idet han i overensstemmelse med sine kolleger i *Den ny Roman* mente, at tiden var inde til at droppe Balzacs romanteorier, eftersom han havde været død i mere end 100 år, og finde en mere præcis beskrivelsesmetode.

Tankerne var gode nok. Meningen ligeså. Men underholdende var alle disse teorier og fantasmer altså ikke. Og synderligt erotiske ej heller.

Betegnende nok demonstrerede Robbe-Grillet sin tvivlsomme sans for ægte erotik ved i en periode at arbejde sammen med den engelskfødte, fransk-bosatte fotograf David Hamilton, der holdt umådeligt af at vise romantisk-uskyldige unge piger i let sløret lys og ofte i situationer af lettere lesbisk art. Hamilton kom faktisk selv til at optræde som filminstruktør med *Bilitis* (1977), der nærmest kan karakteriseres som en pigeskoleudflugt i det grønne udsat for en vammel ~ og gammel ~ voyeurs fantasier.

I sandhedens interesse skal dog nævnes, at Robbe-Grillet senere rettede lidt op på denne smagsforvirring, idet han arbejdede sammen med en maler som Robert Rauschenberg.

### 1975 ~ det seksuelle år nul

'Alt det, der burde foregå i kussen, foregår alle mulige andre steder', siger Godard sådan circa i den æstetisk rå og eksperimenterende *Numéro deux* fra 1975, hvis titel refererer til, at han nu begynder forfra og betragter denne film som nummer to efter gennembrudsfilmene *Åndeløs* fra 16 år tidligere.

Og meget kan man sige om gamle Jean-Luc, men sans for kvinder og seksualitet har han nu altid haft ~ omend det i perioder er blevet overskygget eller forvrænget af almindelig desperation eller momentvis forvildelse.

*Numéro deux* er ikke, siger han også, en film om højere og venstré, men om frem og tilbage.

Og kan man kun dårligt kalde den en direkte erotisk film, så har den dog ganske meget seksualitet i sig og indvarsler den periode, hvor nøgne mennesker og sex i det hele taget får lov til at spille en mere nøgtern, uprovokerende rolle.

Som Jean-Louis Bory skrev i *Nouvel Observateur* ved filmens fremkomst:

'den berømte scene fra *'Andeløs*, hvor Michel/Belmondo tisser i håndvasken. Der er vel ingen i dag, der ikke er klar over, at Belmondos tissen i vasken, det var Moses, der bankede på klippen med sin stav, og at på samme måde som kilden udsprang fra klippen, blev den lille alkaliske strøm til ur-floden, der startede Den ny Bølge? *Numéro deux* citerer denne scene eller snarere genoptager den i en 1975 version. Det giver Godard lejlighed til i forbifarten med et stærk af malurt at måle og præcisere den ret så forbløffende udvikling, der er sket med vores sædelighed fra 1960 til 1975. den ærbare Belmondo viste os kun sin ende, og strålen hørtes kun på lydbåndet. I dag kan Godard vise hele sagen frem. Herren åbner for hele butikken og viser den frem med en ro, som kun bevidstheden om, at ingen censur vil gribe ind, kan give. Og damens hånd med den samme afklarede ro er med til at frembring, hvad der i en off kommentar netop anerkendes og vurderes som et stimulerende kærtegn.'

En anden af filmkunstens store provokatører og desperadoer, Pier Paolo Pasolini, havde sin såkaldte livstrilogi over tre af litteraturens berømteste erotisk-klassikere *Decameron*, *Canterbury Tales* og *1001 nats eventyr*, første halvdel af 70'erne prøvet at give sig selv kunstigt åndedræt efter depressionen over, at 60'ernes drømme var bristet, da de forventede ændringer af samfund og moral ikke fandt sted.

De tre nævnte filmudgaver var tænkt som en hyldest til erotikken og livsglæden. Men man fik unægteligt det indtryk, at hyldesten var noget anstrengt. At lade en række af Pasolinis mandlige yndlingsskuespillere ~ Pasolini var som bekendt temmelig homoseksuel ~ foregive betagelse af et antal eller mindre klassisk smukke damer, var i sandhed en desperat handling.

Mistankens berettigelse fremgik da også nok så tydeligt af *Saló eller de 120 dag i Sodoma* fra 1975, hvormed Pasolini satte definitivt punktum for den seksuelle provokationsfilm.

Udgangspunktet var, som så ofte før når talen er om grænsebrydende seksualitet, libertineren over alle, selvste den grusomme Marquis.

De Sade skrev under et fængselsophold i 1784 'Les 120 Journées de Sodome, ou L'Ecole de Libertinage', en fortælling om fire øvrighedspersoners misbrug af en række unge mennesker af begge køn.

Pasolini ~ der altid så fascismens spøgelse i det postindustrielle italienske samfund ~ flytter handlingen op til fascismens sammenbrud, lader den foregå



*Saló eller de 120 dage i Sodoma.*

i en lille norditaliensk by, hvor Mussolini opholdt sig efter at være blevet befriet af tyskerne.

'Vi har tilpasset os. Vor hukommelse er altid udtryk for dårlig samvittighed. Vi lever altså i dag midt i det, som er sket med os, under den falske tolerances undertrykkelse. Og af alle former for undertrykkelse er det den frygteligste. Der findes ikke længere nogen glæde i seksualiteten (som kontrast til undertrykkelsen). De unge af i dag er enten onde eller desperate, grimme eller udstødte.' Sagde Pasolini i et interview under optagelserne til *Saló...* og udtrykker hermed en utvivlsomt ægte og oprigtig afsky for perioden, han lever i.

Han ønskede med *Saló* at nå frem til det uudholdelige. Og det lykkedes til fulde: Ganske vist skar han lidt ned på Marquis de Sades katalog af perversiteter ~ der i fortællingen udgør et antal på godt 600 forskellige ~ men tvungen ekskrementspisning og andre sære aktiviteter var absolut tilstrækkeligt til, at Pasolini nåede sit mål.

Selv blev han som bekendt kort efter filmens premiere dræbt af en trækkerdreng på en strandbred udenfor Rom.

Det er i det lys, man skal se Godards *Numéro deux*. Også han havde ~ ganske vist kun per rygtesmederi ~ været erklæret død efter et alvorligt motorcykeluheld (og såmænd også som filmskaber). Men han, der selv havde bidraget til at sprænge billedet af verden i stumper og stykker, prøver i sin film nu at samle sig sammen til en ny begyndelse.

Møjsommeligt, med dyb grundliggende skepsis, men også med nysgerrigheden i behold, arbejder han sig frem til noget, han mener er en realistisk beskrivelse af den virkelighed, han selv kender. At det en hård og langstrakt proces ses eksempelvis af, at Nathalie Baye som den kvindelige hovedperson i *Détective* fra 1984 kommer med følgende kommentar til parforholdet: 'Ingen tør sige det, men munden, pikken og kussen er det eneste, der stadig fungerer mellem min mand og mig'.

Naturligvis er det en betragtning, der står helt for Godards egen regning. Men den helt store ekstatiske-erotiske passion optræder faktisk meget sjældent i den kunstneriske film i årtiet efter år nul.

Vi får film som Marco Ferreris *Den sidste kvinde* (1976) og *Ciao Maschio* ~ hvis titel kan oversættes til *Farvel hankøn* ~ fra 1978. Og Ferreri indleder det nye årti med den interessante, men ikke just optimistiske Bukowski-filmatisering *Tales of Ordinary Madness* (1981), hvor Ben Gazzara til slut reciterer et digt som betaling for at se en 15-årig pige nøgen, og efter at have proklameret at fremtiden allerede er nutid slutter: 'Must we always die in our sleep'.

Til gengæld får den mere bredt anlagte pornografiske film en god og indbringende tid. I Frankrig indvarsles dette af den særdeles succesfulde *Exhibition* (1975), der opstår en mængde porno-celebriteter, og som type får italienske Cicciolina lov til at lukke og slukke.

Ligeledes er det på dette tidspunkt, at Sylvia Kristel og Emmanuelle-filmene ~ Just Jaeckins *Emmanuelle* fra



Maruschka Detmers i *Djæveln i kroppen*.

1974 og Francis Giacottis *Emanuelle 2* fra 1975 ~ dukker op med deres situationistiske soft-core, hvor hovedpersonens nymfomane tilbøjeligheder tillod hende at være beredt og parat til hver en tid ~ selv på transatlantiske flyrejser var én gang ikke nok ~ når blot situationen var pirrende og manden ny.

### 80'ernes forsigtige tilløb

I 1981 lavede den gamle mester Antonioni filmen *Identifikation af en kvinde*, der i nok så høj grad var et forsøg på at identificere en tid.

'Vi har diskuteret så længe. En mængde teorier og tanker har vi fundet ord for. Og mens vi talte, ændredes verden omkring os. gjorde vore tanker forældede og blev stadig mere uforståelig.' Siger manuskriptforfatteren til filmens hovedperson, filminstruktøren Niccoló.

Niccoló fortsætter så med at spørge om manuskriptforfatteren nogensinde har fløjet i hang-glider. Nej, svarer denne. Hvorpå Niccoló fortsætter: 'Jeg heller ikke, men jeg kan forestille mig hvordan det er. Den følelse vil jeg opleve sammen med en kvinde.'

Det er imidlertid ikke så let. Ej heller for ham. Antonionis film handler om, hvor svært det er at realisere de forestillinger og drømme, man har. Man har en uklar forestilling om, hvad man i grunden vil. Og undervejs støder man så ind i situationer og mennesker, der gør positionen uklar.

'Vi forestiller os altid, at lykken er dér, hvor vi ikke er', siger dette 80'er menneske.

Han opdager slet ikke, at filmen, han medvirker i, er noget af det mest erotiske, der længe var set. Stilfædigt uprovokerende, men desto mere varmt og ægte, viste Antonioni seksualiteten som en del af virkeligheden.

Ligesom Søren Kjørup i en anmeldelse af Rohmers *Clairens knæ* følte, at denne legemsdel var ladet med langt

mere erotik end alle byens pornostrimler tilsammen, så var ~ ihvertfald for undertegnede, og subjektivitetens betydning har det tidligere Barthes-citat allerede antydning ~ *Identifikation af en kvinde* langt mere stimulerende end alle den tids mere hårdtslående og postulerede kærlighedsscener.

Fordi der vitterligt sanses i filmen ~ også udover de flotte sexscener og andre højst intime situationer.

Godards *Prénom Carmen* (1982) forholder sig også i høj grad til sansningen og forkastelsen af gammeldags oprørsdemonstrationer som terrorisme. Med den betagende Maruschka Detmers som attraktiv hovedperson kaster Godard sig ud i et særdeles vellykket projekt gående ud på at skildre sanseligheden i skiftevis natur og kultur ~ som hvis man skiftevis spiller en strygekvartet og lytter til havet. Godard spiller i sin film selv rollen som galning ~ med speciel reference til *Pierrot le fou* (hvilket nok er navnet på hans egen film fra 1965, men i øvrigt oprindeligt var et tilnavn, man gav en berømt fransk gangster).

Og vist er Godard gal. En filmkunstners gangster, vil nogle nok ligeledes sige. Men i høj grad med et vågent øje for erotikkens væsen af glimt, antydning og sanselig lyst til at udforske og lege.

### Mod 90'erne: Bellocchio, Beineix og Almodóvar

1986 kom Marco Bellocchios *Djæveln i kroppen*, der både kigger frem og tilbage. Filmen bygger på Radiquets roman, som allerede var blevet filmatiseret i 1946 af Claude Autant-Lara. I Bellocchios udgave er den imidlertid blevet til en interessant collage af samfundsdebater, filosofisk skoleridt og sek-

suel passion inspireret af *Sidste tango i Paris*.

Med Maruschka Detmers ~ igen ~ som pigen Giulia fra det højere borgerskab beskæftiger Bellocchio sig med begreberne galskab og normalitet. Hun er forlovet med terroristen Pulcini, der sidder i fængsel og er hovedpersonen i en proces, der føres mod en række af disse revolutionerende børn af de velbærgede klasser.

Mens hendes forlovede er fængslet og i færd med sin genopdragelse til god samfundsborger, indleder Giulia en affære med studenten Andrea ~ han kommer naturligvis også fra det højere borgerskab og kan udover seksuelt også begå sig glimrende i en diskussion om eksempelvis Hegel eller Feuerbachs opfattelse af individualiteten.

Giulia betragtes af Andreas psykoanalytiker-far som gal ~ mest fordi hun bestandigt prøver at forføre ham, bl. a. ved at smide kludene bedst som hun ligger på briksen, låse døren til den arme mands luksuøse praksis og kaste nøglen ud af vinduet.

Det giver et dårligt rygte. Og får ting og sager til at ske hos den arme mand, når han opdager at hans søn er mere modig end han selv. 'Pas på', advarer han. 'De gale hænger ved én, og man ender med at blive sønderrevet'.

Som en slags hommage til Bertoluccis film foregår Giulia og Andreas affære mestendels i den store, tomme lejlighed, der står klar til Giulias forlovede løslades og brylluppet endelig kan finde sted. Bemærkelsesværdigt nok er lejligheden mildt sagt noget mere luksuøs end dén i Rue Jules Verne. Rammerne for udfoldelserne er ikke symbolsk-nedslidte, men fungerer nærmest som en brochure fra et bo-bedre-blad.

Hvilket antyder, hvordan filmen slutter.

Allerede en samtale, Giulia har med sin forlovede, den tidligere terrorist, peger på det. Pulcini fortæller hende, at han har erkendt, at han ønsker et normalt liv: 'Jeg har forstået noget vigtigt: At jeg er middelmådig. Stoltheden over middelmådighed, det er min opdagelse. Virkeligheden er hverken marxistisk eller dekadent, kun det absolut normale'.

Under denne erklæring knapper Giulia så bukserne op på ham. Begynder at ornanere, men han reciterer. Og da han er lige ved at få orgasme, går der mere end den sædvanlige trækning over hans ansigt. Han udbryder til Giulias skuffelse: 'Pas på, ikke for hårdt!'

Og da det til slut kommer til stykket vælger også hendes elsker Andrea middelmådigheden som livsform i stedet for dét, hun kan tilbyde.



Så er det ~ ihvertfald på dette punkt ~ anderledes hos Beineix.

'Det var en uge siden, jeg havde mødt Betty. Vi bollede hver nat. Og der var udsigt til uvejr'. Den nye ~ såkaldt postmoderne ~ generations første helt store instruktørnavn franskmænd Jean-Jacques Beineix lader sin *Betty Blue* (1986) begynde med et af filmhistoriens mest naturligt-varme-veloplagte samlinger. Man behøver blot at betragte situationen og vil formentlig uden det store besvær kunne forbinde Béatrice Dalle og Jean-Hugues Anglades præstation med scener fra ens eget liv.

Ligesom i schweizeren Alain Tanners *Dans la Ville Blanche* (1986) og *La Flamme dans mon Coeur* (1987) er skellet mellem skuespiller ~ også selvom han i den første hedder Bruno Ganz ~ og tilskueren næsten brudt ned.

Denne omsider genkendelige realisme kan man så bruge til at genopbygge det fantastiske. Eventyret og drømmen, der går langt ud over enhver form for køkkenbords-realisme, men på mange måder begynder her.

Eftersom det går så forfærdelig galt med Betty ~ hun river som bekendt sit øje ud, og hendes galskab neddæmpes på hospitalet så effektivt ad medicinsk vej, at Jean-Hugues Anglade må kvæle

*Anglade og Dalle i Betty Blue.*

hende med en pude for ikke at forråde hendes aktive personlighed.

Men ~ og det er væsentligt ~ hendes erotiske naturkraft og tro på at det kan lade sig gøre at realisere drømme giver resultater: Jean-Hugues tvinges ud af sin selvvalgte isolation og får takket være Bettys energiske indsats udgivet det romanmanuskript, han ellers har gemt i kommodeskuffen.

Og forfatteren til den roman, som Beineix' film bygger på, Jean-Jacques Djian, beretter i en senere roman om hvad der skete efter Bettys død.

Endelig er man ikke længere bange for at se fremad. Og trods den indbyggede tragik i *Betty Blue* lykkes det Beineix at fortælle med så gevaldigt drive, at dødsudgangen på ingen måde bliver noget punktum, men en stimulation til selv at bygge videre på hendes drømme og længsler.

Den fortællelemæssige vitalitet er også karakteristisk for spanieren Pedro Almodóvar, der synes at være det seneste bud på en instruktør med vilje og kraft til at komme videre.

Og han bruger i ekstrem grad seksualiteten og erotikken undervejs.

*Kærlighedens matadorer* (1986) gør op med den opfattelse, at Spanien uden videre kan forkaste sin gamle betagelse af døden og smertefrit skifte natur fra Franco-diktatur til europæisk velfærdsnation, med alt hvad der indebærer af overfladisk forbrugerisme etc.

Et sådant selvbedragerisk skift må nødvendigvis resultere i en noget forvrænget holdning også til seksualitet. Og i *Bind mig, elsk mig* (1990) demonstrerer Almodóvar med sin fortælling om en kidnappers efterhånden gengældte kærlighedsaffære med sit offer, at vi nok ikke er kommet særligt meget længere siden *Sidste tango*: Hvad vi end gør og hvor vi end bevæger os hen, kommer vi ikke bort fra, at ethvert alvorligt forhold indebærer, at man accepterer visse begrænsninger i sin personlige frihed.

Den erotiske gnist opstår ved glimtet af noget attråværdigt, ofte hjulpet godt på vej af ens fantasi og personlige omstændigheder. Derefter må den bringes til at fænge ved alt andet end gnidningsløse knald.

Og hvor meget decorationen og tiderne end skifter, kommer man ikke rigtigt uden om sex. Lige så lidt som vi kommer uden om døden. Ellers var vi her jo slet ikke ~ før vi er væk.