BØGER

TV OG KVALITET

Godt fjernsyn og *kvalitet* har været kodeord i de sidste års debat om mere dansk fjernsyn. Både tilhængere og modstandere af flere danske kanaler og evt. reklamefinansiering har brugt disse magiske ord. Alle er enige om at dansk TV skal have højere kvalitet. Den udenlandske trussel fra æteren har forenet fjernsynshadere og fjernsynselskere i kravet om godt fjernsyn. Men kvalitetskravet er lige så abstrakt som æteren er stor. Det nærmeste man er kommet begrebet kvalitets-TV, er at TV skal være mere professionelt. Og at godt TV ikke nødvendigvis er det, der ses af alle, alligevel bør det kunne ses af de fleste (se f.eks. Mediekommissionens betænkning nr. 5/1983).

Få har bekendt kulør. Skrækken for at der ikke skulle blive enighed om at tilpasse dansk TV til den ny konkurrence, har forhindret formulering af præcise kvalitetskrav.

John Carlsens bog *Det gode fjernsyn* er derfor et tiltrængt forsøg på at nærme sig begrebet TV-kvalitet. At John Carlsen samtidig er programsekretær i Danmarks Radios provinsafdeling, giver et sjældent indblik i de overvejelser der ligger bag udformningen af programmerne.

Carlsens udgangspunkt er, at den danske TV-forskning stort set kun har set sociologisk på TV, altså på udsendelsernes samlede effekt. Og ikke i ret høj grad har opstillet æstetiske og kvalitative normer. Derudover har Radiorådets styring af TV-produktionen betydet at den løbende bedømmelse af programmerne er sket med partipolitisk målestok, frem for stillingtagen til programmernes kvalitet. Som modstykke til det, indkredser Carlsen fjernsynsproget og de kvaliteter og traditioner, som dansk TV har udviklet. Traditioner som det er nødvendigt at udvikle netop nu, hvis den udenlandske underholdningsindustri skal have et modspil. Han mener, at TV ikke bare skal fungere som et redskab, der kan bruges til hvad som helst. TV bliver bedst, når det fungerer på egne betingelser. Når der er overensstemmelse mellem et programs budskab, og det TVsprog der anvendes. Det sker f.eks., hvis TV-produceren »får ideen, selv bearbejder, redigerer, skaber«. Altså når de virkemidler der findes i netop TV bruges, fordi de er nødvendige for at udtrykke et bestemt budskab, styret af engagement.

Godt TV skal udnytte de principper, der gælder specielt for TV. Bl.a. *massehenvendelsen:* TV modtages af meget forskellige mennesker. Derfor skal et program have en fællesnævner, finde det sted i emnet der giver genkendelighed, uanset hvor specielt emnet er. Målgruppefilosofien er ingen garanti for kvalitet. En forelæsning for en bestemt målgruppe, udnytter ikke TV-mediets potentiale. Jo smallere programmet er, jo nødvendigere er det, at finde en formel, så alle der gider kigge også kan følge med og få en oplevelse. Fællesnævnere kan være velkendte handlingsmønstre, taget fra f. eks. fiktionsverdenen, humor eller »den gode fortæller«. *Distraktionen:* TV-oplevelsen er let distraherbar og ofte ukoncentreret. Derfor er den mundtlige fortælleform bedst egnet. Der bør være plads til pauser, associationer og anekdotiske sidespring. De kalejdoskopiske programmer, som f.eks. Landet Rundt og Lørdagskanalen er resultat af dette. *Intimiteten:* Skærmens størrelse, og seernes afstand til den, lægger op til lænestolsæstetik. Pga. nærheden i TV-oplevelsen bør diktion, gestik og mimik nærme sig hjemmekonversationens. Skuespil bør blive til være-spil. *Forløbet* har i TV større vægt end billede og lyd har hver for sig. I direkte udsendelser giver det et element af uforudsigelighed. I redigerede udsendelser kan der skabes et rytmisk forløb, afhængigt af miljø, de medvirkendes sprogtone og taletempo, kamerabevægelser og indholdet.

Carlsen skelner ikke mellem kvalitetskrav til fakta- og fiktionsudsendelser. Virkelighedsbearbejdning og problemerne med form og indhold, er de samme i fakta og fiktion. I begge tilfælde kæmper oplevelse og kendsgerninger for den optimale sammensmeltning. Den dokumentariske faktastil i f.eks. TV-avisen »er TV-mediets fiktion om, hvordan virkeligheden ser ud«. Alt TV er fiktion, uanset kravet om faktaudsendelsernes objektivitet. En særlig gruppe programmer kalder Carlsen *faktion.* Det er forskellige blandinger af, hvad der traditionelt opfattes som fiktion og fakta. Det er et område, der endnu er mange uudnyttede muligheder i. Faktionen har den styrke, at den ikke viser virkeligheden som enten fiktion eller fakta. Men derimod viser fakta set af et subjektivt temperament. Faktion kan være dramatiseringer af virkelige situationer: strejker, våbentransporter m.v. Carlsens kvalitetskriterier bygger på den fulde udnyttelse af TV-sproget, hvor produceren får mulighed for at forene form og indhold til et samlet udsagn. En TV-parallel til filmens auteurteori og nykritikken i litteraturen. Men med den afgørende forskel, at massehenvendelsen som princip er tænkt med.

For øvrigt skrev Bjørn Rasmussen en artikel i 1959 om TVs særpræg som kommunikationsmiddel i bogen *Lyd og billede,* og den virker stadig dækkende ved sammenligning med Carlsens overvejelser.

I *Det gode fjernsyn* argumenteres for *én* norm for TV-æstetik, for *dét* greb der sikrer at en udsendelse fungerer. Men ligesom der findes forskellige filmæstetikker, kan der vel også udvikles forskellige TV-æstetikker. Det ville afsløres hvis flere programmer blev lavet i entreprise.

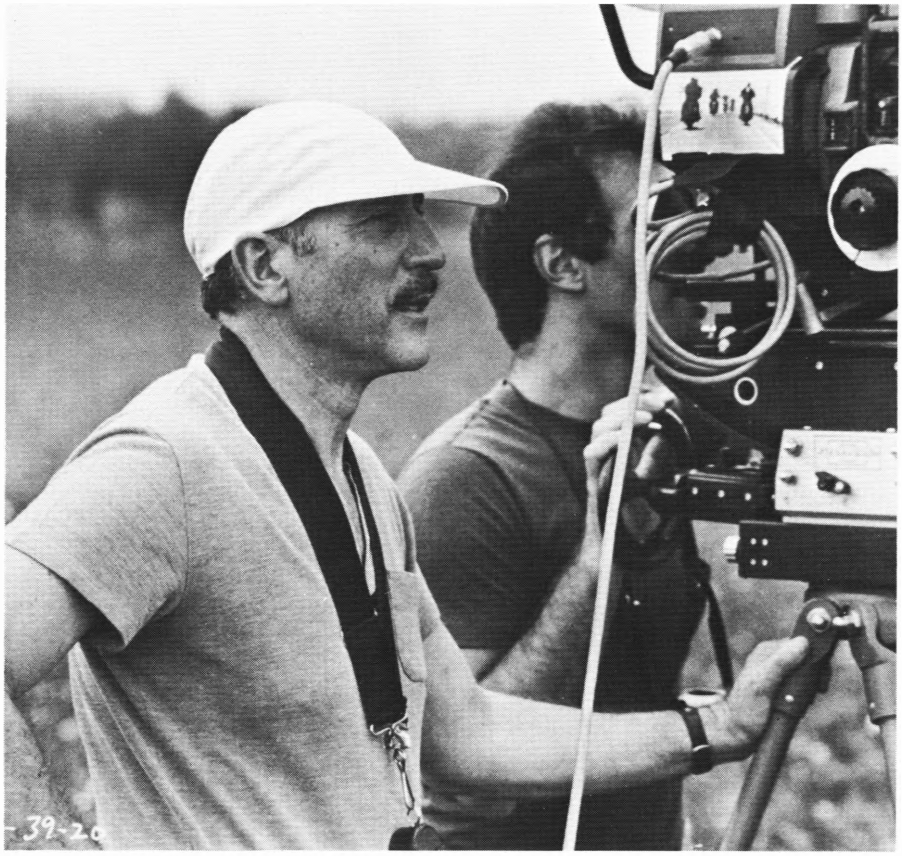
Bogens styrke er at den ser TV-udsendelserne fra producerens side, at den viser hvilke greb der kan skabe godt TV. Greb man som seer kan få noget ud af at kende, og som andre der laver TV og video måske kan bruge.

Bogen er skrevet at en loyal DR-medarbejder, der ikke giver eksempler på dårligt TV. Som eksempel på godt TV gives fortidsreptilet Ingvald Lieberkind. Af nutidige eksempler må man selv lede mellem linierne for at finde bl.a. Poul Trier Pedersen og Operation Armscore.

Henrik Brostrøm

John Carlsen: Det gode fjernsyn. 160 sider. Centrum 1984.

NESTOR ALMENDROS MANDEN MED DET FØLSOMME KAMERA



Nestor Almendros fotograferet under indspilningen af »En plads i mit hjerte« (»Places in the Heart« instrueret af Robert Benton)

Ni gange har Nestor Almendros været fotograf for Truffaut, ti gange – når man medregner kortfilmene – for Rohmer, to gange for Jean Eustache og én gang for Maurice Pialat. I sig selv mere end nok til at gøre hans overvejelser om en filmfotografs *métier* interessante.

Allerede i 1980 udgav Almendros bogen »Un homme à la caméra«. På et tidspunkt hvor han – noget til sin egen overraskelse – var slået igennem som *director of photography* med Robert Bentons »Kramer vs. Kramer« og Randal Kleisers »The Blue Lagoon«. Som begge skaffede ham Oscar-nomineringer, han kunne føje til den Oscar, han havde fået for Malicks »Days of Heaven« i 1976.

Siden hen har Almendros befæstet sin position som *great cinematographer* med film som »Sophie's Choice« og »Places in the Heart«. Og man har nu fundet det umagen værd at lave en amerikansk oversættelse af hans bog. Dog har man oversat fra den spanske version og – nok så vigtigt – Almendros har ført sine reflektioner à jour, hvilket i endnu højere grad har fået bogen til at fremstå som en meget personlig gøren status over hvad han egentlig vil med sine evner. I 1982, eksempelvis, fotograferede han så forskellige film som Pakulas »Sophie's Choice«, Rohmers »Pauline à la Plage« og Truffauts »Vivement Dimanche« og selv om han forsøger at få Pakula, Rohmer og Truffaut til, i princippet, at ligne hinanden, fremgår det dog klart, at der er meget stor forskel på at være fem teknikere med et budget på omkring én million kroner – som i Rohmers film – og dirigere det utal af assistenter der findes i amerikansk film.

Året efter, i 1983, holdt Almendros fri. Sammen med cubaneren Orlando Jiménez Leal instruerede han en dokumentarfilm af spillefilmslængde om undertrykkelse på Cuba, »Mauvaise Conduite«, produceret af Rohmer og Barbet Schroeders »Films du Losange«, og bestående af interviews med bl.a. Susan Sontag og Fidel Castro. Optaget i Paris, New York, Miami, London, Rom og Madrid, men *ikke* på Cuba. Således har Almendros forsøgt at vende tilbage til hvad han oprindeligt foretog sig, som dokumentarist og instruktør. Hvilket igen er blevet en kommentar til det, han har nået som fotograf.

HVEM er han i grunden, denne Almendros? Navnet borger jo for uomtvistelige visuelle kvaliteter, men med hensyn til manden bag ryet har man egentlig ikke haft meget at dømme efter. Oftest har man blot set en herre med et langt ansigt sidde op og klamre sig til kameraet et sted i baggrunden. I mange år var hans mest iøjnefaldende særpræg et par ualmindeligt stærke nærsynsbriller, men de er i de senere år blevet erstattet af kontaktlinser.

»I have never attacked the so-called escapist cinema as some people do, because I think it helps many poor souls get through their lives, as it helped me in those precarious days« skriver Almendros i det afsnit, han kalder *My Prehistory*. Og med »de dage« mener han barndommen i Barcelona, hvorfra hans far var blevet nødt til at flygte efter fascisternes sejr i Borgerkrigen. Fra han var ni år gammel, blev han taget med i biografen af sin mor, onkel og bedstefar. I begyndelsen hovedsagligt til amerikansk eskapisme som f.eks. Capras »Lost Horizon«. Senere udvidedes repertoiret med mere seriøse film som Welles' »Magnificent Ambersons« og Fords »The Informer«.

Hermed var så interessen grundlagt.

Filmkritikeren Angel Zúniga, der skrev i dagbladet »Destino«, blev på det nærmeste en *helt* og hans filmhistorie »Una storia del cine« en *bibel*. Og Almendros begyndte at frekventere filmklubber, hvor han især begejstredes for Langs »Niebelungen« og Murnaus »Letzte Mann« og »Tartuffe«.

En udvikling, altså, der på ingen måde overrasker. Den følger nærmest slavisk det mønster, vi kender fra Truffaut, Godard og de øvrige franske

nybølge-instruktører. I 1948 sker dog det bemærkelsesværdige, at Almendros' far, der er endt på Cuba, sender bud efter sin familie. For at behage familien begynder Almendros at studere filosofi på Havanas universitet, men tilbringer alligevel det meste af tiden i de lokale biografer og nyder godt af byens meget liberale filmudbud, der spænder fra pornofilm til Dreyers »Vampyr«. Sammen med nogle kammerater opretter han Havanas første filmklub, hvor han viser Renoirs »Bête humaine« og Eisensteins »Alexander Nevsky«. Lidt senere kommer han i kontakt med Henri Langlois, der sender ham stumfilmsklassikere fra sit Cinémathèque.

Derpå begyndte så småt interessen for at lave film selv. Først med et 8 mm kamera på Cuba. Og senere, efter at neorealismen havde givet smag for dén retning, på »Centro Sperimentale di Cinematografia« i Rom – som oprindelig var grundlagt af Mussolinis søn og som ingenlunde svarede til sit navn. Men Almendros lærte i det mindste at sige »nej« og gøre oprør på skolen. Fordi den var så dårlig.

Da opholdet var færdigt, forsøgte Almendros at skaffe sig et job i den italienske filmindustri, hvilket imidlertid ikke lykkedes fordi branchen var lukket for *fremmede.* Eftersom Batista nu regerede på Cuba og Franco stadigvæk sørgede for at gøre Spanien afskrækkende, reflekterede Almendros på en stillingsannonce, hvori Vassar College i New York søgte en spansklærer. Han fik jobbet. Tilfældigvis havde Vassar nemlig brug for en, der kunne tage sig af det audio-visuelle udstyr i skolens nye sproglaboratorium.

I New York blev han gode venner med eksperimentalfilminstruktøren Maya Deren og kom ind i kredsen omkring tidsskriftet »Film Culture«, hvor han ovenikøbet skrev et par artikler. Og, siger han selv, hvis han var blevet, var han sandsynligvis endt som *Underground* instruktør.

Men han blev ikke. I 1959 dukkede nemlig en herre ved navn Castro op på Cuba. Og revolutionen var meget tiltrækkende. Og Almendros i begyndelsen meget begejstret.

Det blev til en hel del dokumentarfilm – omkring tyve – indtil det gik op for Almendros, at han i stedet for at lave film for *folket* lavede film for de herskende politiske interesser. Hvorpå han begyndte at lægge sig ud med dem, man ikke bør lægge sig ud med, hvis man ønsker at lave film.

Eftersom han ikke ønskede at blande sig med exilcubanere, beluttede han *ikke* at vende tilbage til USA, men valgte i stedet at tage til Frankrig, hvor han vidste at der skete noget på det filmmæssige felt. I revolutionsåret 1959 havde man således set »Hiroshima, mon amour«, »Les 400 coups« og »Les Cousins« i Havana.

I 1961, da Almendros ankom til Paris, var »Den ny bølge« imidlertid så småt ved at være forbi. Kun ved at indskrive sig som studerende ved universitetet – hvilket gav ham ret til at bo på et billigt kollegium – ved at give spanskundervisning og ved at rejse rundt til forskellige festivaler med sin film »Gente en la Playa«, som Mary Meerson fra Cinémathèque'et straks havde kvalificeret som »cinéma vérité«, lykkedes det Almendros at klare sig. Jobs som instruktør eller fotograf, var der ingen af.

Først i 1964 – ved endnu et tilfælde – skete der noget: Under optagelserne til Rohmers afsnit af sketch-filmen »Paris vu par. . .« kom Rohmer op at skændes med sin fotograf, som så forlod sin plads i vrede. Da der ikke var penge i projektet – alle arbejdede uden løn – var det lidt svært for producenten Barbet Schroeder hurtigt at skaffe en erstatning for den vredladne fotograf. Almendros overværede hvad der skete og dristede sig til at foreslå sig selv. Eftersom han ikke havde arbejdstilladelse måtte han arbejde gratis. Rohmer og Schroeder syntes om det, han lavede for dem.

Og dermed var Almendros på vej. Som fotograf og ikke, som han egentlig havde forestillet sig, som instruktør.

Denne levnedsskildring har jeg gjort så meget ud af, fordi den fortæller en del om stædighed, drømme og tilfælde i det, der er blevet til en smuk *karriere* for Nestor Almendros. Og fordi Almendros så helt tydeligt ikke bryder sig meget om at fortælle om sig selv. Langt størstedelen af »A Man with a Camera« består af små afsnit, hvori han fortæller om tekniske aspekter i hver enkelt af de film, han har lavet. Og det mærkes klart, at Almendros nok har en mistanke om at hans læsere i grunden helst af alt vil have en omtale af alle de berømte instruktører, han har arbejdet sammen med.

Men på overordentlig diskret vis – og det er karakteristisk for Almendros – får han alligevel sagt mange distinkte ting om sin opfattelse af fotografiets væsen og om sig selv som fotograf.

De fleste ville fra starten opstille et *maksime* – men ikke Almendros. Først på side 129 fastslår han, hvad man som læser allerede længe har tænkt, nemlig: *»I follow no rigid rules; I may seem to contradict myself from film to film. The fact is that no formula is universally valid. Each piece of work imposes its own rules«.* Og denne indstilling er netop med til at gøre ham til så stor en fotograf, som han er. Han falder ikke for billige tricks og manerer, men lader i hvert enkelt tilfælde omstændighederne bestemme og stiller sig selv spørgsmålet: »Hvad ville man normalt gøre i en sådan situation?« som besvares med et: »Hvad nu hvis man gjorde det modsatte«.

Så enkelt og dog så sjældent.

»One of the problems of filmmakers who are starting their careers is that they have to do battle with technicians, who always reject aesthetic innovations and blindly obey the rules laid out in the manuals« siger Almendros under sin omtale af den film, som han betragter som det nærmeste, han kommer en programerklæring: Rohmers »La Collectionneuse« fra 1966, der også var den første spillefilm, han fotograferede. Netop denne film kom nemlig til verden under omstændigheder, der tvang såvel instruktør som fotograf til at være opfindsomme og økonomiske på samme tid. Hvilket gjorde, at man i så høj grad som overhovedet muligt benyttede sig af *naturligt lys,* lod tingene være *som de var* og prøvede at *variere* de enkelte scener så meget som man kunne. Enkelthed og respekt for virkeligheden fremfor kompliceret effektmageri. Det er med slet dulgt sarkasme, at Almendros et sted fastslår: »When they have nothing interesting in front of the camera, many directors resort to tricks«.

Spielberg og co.'s film er som Sheraton-hotellerne – stort set ens hvor i verden de end befinder sig. Her overfor står folk som Almendros, der har gjort det til et princip at *se* før de fortæller, og som hylder variationen frem for det monumentalt éntydige.

I den forbindelse er det også værd at gøre opmærksom på i hvor høj grad Almendros trækker på tidligere erfaringer der er blevet gjort på det område, som tiltrækker ham ganske sæligt: *lyset og kompositionen.* Igennem hele »A Man with a Camera« vrimler det med henvisninger til malere. Ver-

meer, Velazquez, Füssli, Wyeth, Hopper, Rembrandt, Caravaggio, Manet, Renoir og La Tour. I forbindelse med »Kramer vs. Kramer« nævnes sågar Piero della Francesca, Hockney og Magritte! Og som man ikke mindst i sidstnævnte tilfælde vil have bemærket, er der ingenlunde tale om at ville prale med sin kulturelle viden. Det drejer sig alene om *problemløsninger.*

Almendros' tiltrækning af enkelheden er formentlig også forklaringen på at han har været igennem en mindre personlig krise. Han er tydeligvis smigret over at være blevet anerkendt i den store amerikanske drømmefabrik, men samtidig er hans indstilling til den type film, man dér laver, at de i grunden er uforenelige med hans opfattelse af hvad film bør være: »In these big Hollywood productions *waste* is the order of the day. Time, energy, raw film are wasted: for example, we shot more than 400,000 feet of negative. Often two cameras would film at the same time, so we had as many as forty takes of each shot, from every conceivable angle. Nicholson had three editors (filmen der tales om er Jack Nicholsons »Goin' South«) working at the same time on different Moviolas. When I visited him in Hollywood, one was editing the final shootout, another a love scene, the third the scenes in the mine. In Europe such excess would be unthinkable, and this perhaps is why films there are more individual, though less polished. This does not mean that Nicholson, Malick, or Benton lack personality. They have it in abundance, and I admire their ability to overcome all these obstacles and still give their work a personal touch«.

Men det forklarer et og andet om de film, der er flest af i det løbende biografrepertoire. Og Almendros' bog er, når alt kommer til alt, en varm hyldest til den modsatte type. Hvilket er blevet særligt tydeligt i denne *reviderede* amerikanske oversættelse.

Jan Kornum Larsen

Nestor Almendros. »A man with a Camera« New York, farrar, Straus and Giroux, 1984. 306 s. ill.

Til venstre to eksempler på Nestor Almendros' billeder. Øverst en stemningsmættet scene fra »Days of Heaven« af Terence Malick, derunder en scene fra Truffauts »I kærlighedens lænker«