

Fransk film nu:



Succes'ens paradoks

af Eva Jørholt

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



MICHEL PICCOLI JULIETTE BINOCHÉ DENIS LAVANT

MAUVAIS SANG

un film de LEOS CARAX

444 CLASSIC

SI VOUS PASSEZ A CÔTÉ DE CE FILM, VOUS PASSEZ A CÔTÉ DE TOUT... POUR TRÈS LONGTEMPS.

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

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

En industri indpakket i statsligt vat

Hvis vi først ser på årsagen til, at Frankrig trods alt stadigvæk er et så frugtbart filmland, så er den ikke svær at sætte navn på. Den hedder statslig velvilje. Franskmændene har altid været meget stolte af deres filmproduktion (det var jo i Frankrig, filmens vugge stod), og det afspejler sig tydeligt i den omfattende støt-

tepolitik, skiftende franske regeringer har ført over for filmbranchen. I direkte økonomisk støtte poster staten årligt omkring 300 millioner francs i fransk film. Hovedparten heraf tilfalder på forskellig vis produktionen, men også biografleddet er i vid udstrækning tilgodeset med hjælp til modernisering af gamle sale og oprettelse af nye i de mindre byer, og udlejerne betænkes med statslige francs til hjælp til kopifremstilling og reklamekampagner for film, som det franske filminstitut, le Centre National de la Cinématographie (CNC), skønner kunstnerisk værdifulde. Endelig spytter staten årligt omkring 40 millioner francs i kassen til de filmtekniske industrier (laboratorier, fabrikanten af teknisk udstyr mv.) Alt i alt en misundelsesværdigt bred vifte af direkte støtteforanstaltninger, og dertil kommer så en lang række andre regler og anordninger, som uden direkte at tære på statskassen yderligere bidrager til at beskytte fransk film og fremhjelpe nye talenter.

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

Direkte statslige tilskud og filmbranchens egen støttefond kan jo imidlertid ikke alene finansiere hele den franske filmproduktion. Resten dækkes ind ved banklån, men også her har staten spændt et sikkerhedsnet ud. Siden 1984 har nemlig det offentlige finansierings-

institut IFCIC (Institut pour le Financement du Cinéma et des Industries Culturelles) ydet statslig garanti for kortfristede banklån til film- og TV-produktioner, og på den baggrund er det naturligvis blevet væsentligt nemmere at overtale bankerne til at låne producenterne penge. Selv om lånene jo trods alt skal betales tilbage, er IFCIC alligevel i høj grad en medvirkende faktor til, at der kan produceres så mange film i Frankrig.

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

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

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

Med den direkte statslige støtte, filmstøttefonden og skattelebestemmelserne har Frankrig opbygget et sindrigt økonomisk støtteprogram, som betales dels af statskassen, dels af filmbranchen selv og dels af private investorer, men franskmændenes bestræbelser for at beskytte deres filmbranche, ikke mindst i forhold til TV, begrænser sig ikke til økonomiske støtteforanstaltninger alene. Et særligt terminssystem fastlægger således en films levnedsløb i forhold til de forskellige medier: der skal gå et helt år fra dens biografpremiere, til den kan komme ud i videodistribution eller blive vist på betalings-TV-kanalen Canal Plus, 2 år til den kan blive vist på de nye reklamefinansierede æterbårne TV-kanaler og hele 3 år før den kan opleves på de offentlige TV-kanaler. Med dette hierarkiske system opnår man naturligvis først og fremmest at holde liv i landets 5190 biografale, der stadigvæk leverer hovedparten af en films indtægter — de offentlige TV-kanaler, som samlet viser omkring 500 film om året, betaler kun 1-3 millioner francs pr. fransk film, hvilket svarer til 25-50 centimer pr. tilskuer. Socialistregeringen fik imidlertid gennemført en lov, der tillige pålægger offentlige såvel som private TV-kanaler i Frankrig at betale 4 procent af deres samlede indtægter til filmbranchen via en særlig film- og TV-produktionsfond. For Canal Plus, der har en profil som film- og sportskanal, gælder det ydermere, at den skal betale 25 procent af sine indtægter til filmbranchen til gengæld for de 365 film, som den har lov til at vise årligt. Samtidig er Canal Plus forpligtet til at gøre reklame for biografernes premierefilm, og hverken Canal Plus eller nogen anden fransk TV-kanal må vise spillefilm på biografernes ugentlige premieredage. Endelig har man pålagt alle TV-kanaler nogle kvoteordninger, der giver fransk film fortrinsret på TV-skærmene frem for de som regel billigere udenlandske produkter. Ud over de tvungne bidrag til filmbranchen medvirker TV også til



at holde liv i fransk film ved i stadig stigende grad at gå ind som co-producent. Hver af de offentlige TV-kanaler har til det formål oprettet en selvstændig filmproduktionsfilial, og f.eks. har Antenne 2 — via Films A2 — i 1985-86 bidraget økonomisk til over 40 franske film, bl.a. Claude Berris Pagnol-filmatiseringer *Jean de Florette* og *Manon des sources*, Alain Cavaliers *Thérèse*, Agnès Vardas *Sans toit ni loi*, Alain Resnais' *Mélo*, Michel Drachs *Sauve-toi Lola*, samt Nagisa Oshimas internationale *Max mon amour*. De offentlige kanaler skyder dog ikke penge i spillefilm for filmbranchens blå øjnes skyld, men simpelthen fordi loven giver dem mulighed for — ganske gratis — at vise de film, de selv har co-produceret, allerede to år efter biografpremiere. Derimod får de franske TV-kanaler (i modsætning til de amerikanske) ingen merkantile rettigheder på de film, de skyder penge i, så for filmproduktionselskaberne er der tale om helt "gratis" penge.

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

samt at eftersynkroniseringen til fransk skal foregå på fransk grund. I 1985 indbragte dette arrangement de franske filmlaboratorier knap 50 millioner francs, og det er da også værd at tage med, når man nu er nødt til at affinde sig med, at amerikanerne ikke bare kan smides ud.

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

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



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

4 elefanter og et mylder af små mus

Fransk film har aldrig været besværet af nogen egentlig antitrust-lovgivning, så branchen præges af en meget høj grad af koncentration i såvel horisontal som vertikal retning. Scenen domineres helt af 4 gigantiske selskaber: Gaumont (verdens ældste filmselskab, som netop har fejret sin 90-års fødselsdag), UGC, Pathé og Parafrance, der sidder tungt og godt på såvel produktionen som distributions- og biografledene. Biografdriften var disse fires oprindelige hovedgeschäft, og endnu den dag i dag ejer eller kontrollerer de tilsammen 80 procent af alle de parisiske biografsale og omkring 1500 af de bedste sale i provinsen. Ved siden af de 4 store findes der så godt 150 små og enkelte lidt større produktions- og distributionselskaber. Hvor det er klart, at en film, der er produceret og distribueret af Gaumont, ingen problemer har med at komme op i Gaumont-biografkæden, er det mindst lige så indlysende, at de uafhængige producenter kan have visse vanskeligheder med at få deres film distribueret og vist i biografene, ligesom den uafhængige biografejer undertiden omvendt har svært ved at skaffe de publikums-succes'er, der skal til for at holde hans forretning i gang. Forholdene er dog i praksis mere komplekse end som så, for de store har i et vist omfang brug for de små, uafhængige selskaber, som i højere grad tager chancer med nye talenter og dermed kommer til at fungere som en slags gratis laboratorier for de store. Debuterende instruktører laver således typisk deres første film hos et lille selskab ved hjælp af "l'avance sur recettes", og bliver den en succes, kan film nr. 2 som regel laves med større budget og stjerneskespillere hos et af de store selskaber. Det sker da også, at uafhængigt producerede film distribueres af de store selskaber og får premiere i disses biografteatre, som konstant er sultne efter nye film. Man kan derfor tale om et vist mål af fredelig

sameksistens imellem elefanter og mus i fransk film, men elefanterne sidder uægtelig på den lange ende. I 1982 forsøgte daværende kulturminister Jack Lang at mindske de store selskabers magtposition, men det eneste konkrete resultat var, at Gaumont-Pathé, der dengang var ét selskab, deltes i to, og dermed var der bare fire elefanter i stedet for tre. Indgrebet var dog heller ikke særlig helhjertet, eftersom de franske "majors" fungerede som fortræffelige ambassadører for fransk filmkunst i udlandet, og tillige fordi de netop i kraft af deres dominerende position på det franske marked i høj grad medvirkede til at holde den amerikanske film invasion i ave, for hvor Gaumont og de andre nok kunne se deres fordel i at give *E.T.*, *Rambo* og *Jagten på den forsvundne skat* adgang til deres biografsale, så var de jo ikke ude på at slagte sig selv som producenter ved uhmættet at importere eller vise amerikanske film i stakkevis.

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

Franskmændene var først med ideen om multisalbiografteatre, så de kunne vise flere film, fylde salene bedre og samtidig drive det hele på mere rationel vis. Samtidig spredte man sine aktiviteter og lagde pladeselskaber, bogforlag og TV/video-produktionsselskaber ind under de bredskyggede hatte, og man gik udenlands og opkøbte biografkæder samt distributions- og produktionsselskaber. Ved indgangen til 80'erne omfattede Gaumont-imperiet således ud over sine betragtelige engagementer i fransk film tillige det klassiske pladeselskab Erato (kendt bl.a. fra Michel Deville-filmen *En farlig forbindelse*, hvor der ustandselig zoomes ind på navnet på pladeetiketter, pla-

sticposer osv. — *En farlig forbindelse* er i øvrigt en Gaumontproduktion!), forlaget Ramsay, en biografkæde og et produktions- og distributionselskab i Italien, en biografkæde i Brasilien, en halvpart i den franske kabel-TV-kanal Téléfrance i USA mm. Da italiensk film imidlertid i nogle år havde vundet sig på dødslejet efter det fatale møde med landets mylder af private TV-stationer, blev Gaumont-Italien pludselig det største filmselskab i Italien, og da man i Paris ikke kunne se nogen grund til, at Gaumont alene, og med stort underskud, skulle holde liv i italiensk film, solgte man alle sine transalpine aktiviteter (til det amerikanske selskab Cannon!). Også i Brasilien var uheldet ude, for her ville regeringen nationalisere hele filmbranchen, så ligesom i Italien skyndte Gaumont sig at trække følehornene til sig, men igen med tab. Téléfrance/USA havde aldrig været nogen guldfugl, og bedre blev det da ikke, da den franske stat trak sig ud af foretagendet og overlod problembarnet til Gaumont alene. Derpå blev Téléfrance naturligvis hurtigt lukket, men Gaumont nåede også her at sætte betragtelige summer over styret.

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

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



Penge her og nu eller ud i mørket

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

151 nye franske film i 1985 plus alle de udenlandske, det er forfærdelig mange til at konkurrere om biografpublikummets gunst, og faktisk er fransk films største trauma paradoksalt nok, at der er for få franskmænd i forhold til alle de film, der produceres. Det franske biografmarked er simpelthen for lille til at kunne bære så mange franske film, og eksport ligger det relativt tungt med, da USA er så godt som lukket for udenlandske film, og de kriseramte biografer i de andre europæiske lande ikke udgør noget lukrativt afsætningsmarked. Gennemsnitsproduktionsprisen for en fransk film er 11-12 millioner francs, og det er måske nok "peanuts" i forhold til de amerikanske, men hvis en sådan hypotetisk gennemsnitsfilm skal spille sig ind, skal den alligevel ses af mindst en million franskmænd. Det klarer enkelte film naturligvis med glans, men hovedparten af de franske film er næsten naturligt dømt på forhånd til at give

underskud. De store publikumssucces'er finansierer nogle af floppene, men i mange tilfælde dækkes underskuddet på én film ind ved produktionspengene til den næste. Producenterne er således nærmest tvunget til at sætte ny film i gang, så de med disses forskellige støttepenge og nye banklån kan betale lånene på den foregående fiasko tilbage. Der er med andre ord tale om en slags ond cirkel, hvor filmene i værste fald ikke har anden eksistensberettigelse end på kort sigt at afhjælpe producentens værste økonomiske problemer.

I denne kontekst bliver konkurrencen mellem de mange film på det franske marked naturligvis hård. De nye film står bogstaveligt talt i kø for at komme op i biograferne, og dette i forening med producenternes interesse i at få så mange penge som muligt i kassen så hurtigt som muligt — så renten på de dyre banklån ikke skal tikke for længe — bevirker, at filmene får stadig kortere tid til at spille sig ind i. Derfor slår man på de store reklame-trommer for beløb, som tit svarer til over halvdelen af produktionsomkostningerne, og man trækker en masse kopier, så filmene kan få premiere i en lang række biografer på én gang — af en typisk fransk sællert som f.eks. den seneste Belmondo-film kan man trække op til 400 kopier à ca. 10.000 francs. Alt står og falder så med, hvordan filmen klarer sig

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

den første uge efter premieren. Går den godt, er der naturligvis ingen problemer, men kan den kun trække halvtomme huse (hvilket der er store chancer for, når den spredes over så mange sale), skæres antallet af biografer hvor den vises, hurtigt ned til det halve, til en fjerdedel, en tiendedel osv., indtil filmen tages helt af plakaten — måske allerede efter 3 uger — og henvises til at samle støv på udlejerens

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

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

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

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



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

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

finkulturelle auteur-film ligger så "le cinéma moyen", der for størstepartens vedkommende udgøres af habile og håndværksmæssigt lydfri kvalitetsfilm, der imidlertid savner det personlige engagement i at kunne kaldes kunst. Kvantitativt tegner de sig for cirka lige så mange film om året som auteur-filmene, men "le cinéma moyen" er en sand pengesluger. Mens gennemsnitsprisen på en auteur-film ligger omkring 5 millioner francs, koster "moyen"-filmen sjældent under 20 millioner.

Le cinéma commercial: lumre fnis og kæmpe guns i højsædet

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

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

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

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

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

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

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



Le cinéma moyen: "Kvalitetsfilm"-traditionens renaissance.

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

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

800.000

SPECTATEURS SONT DÉJÀ
DESCENDUS AUX ENFERS
AVEC

SOPHIE MARCEAU...

ET VOUS ?

DESCENTE AUX ENFERS

UN FILM DE
FRANCIS GIROD
ECRIT PAR
JEAN-LOUP DABADIE

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



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

intelligent underholdt — men grænseoverskridende kunst bliver det aldrig.

Det kan måske have noget at gøre med den måde, hvorpå mange af "le cinéma moyen"-filmene bliver til. Ofte er det sådan, at en producent sidder med et manuskript, som han skal have omsat i levende billeder. Han skrabber så skuespillere, scenograf, fotograf osv. sammen plus instruktøren, som undertiden først kommer ind i billedet, når alle ingredienserne faktisk allerede er på plads. Hans opgave bliver så "bare" at røre dem sammen til en indbydende ret. Da Claude Miller lavede *Mistænkt*, havde han således ikke meget at skulle have sagt. På det tidspunkt, hvor han blev koblet på opgaven, forelå allerede en minutøs storyboard, som han bare havde at

følge til punkt og prikke. At *Mistænkt* alligevel endte med at blive en så absolut seværdig film, siger jo så bare så meget desto mere om Millers professionelle håndelag.

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

På mange måder kan man se "le cinéma

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

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

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



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

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

Laras film fra 40'erne og 50'erne, og med deres som oftest litterære adaptioner var de selv indbegrebet af det, som Truffaut i 1954 fuld af foragt kaldte "en vis tendens i fransk film".

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

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

Le cinéma d'auteur: en stor pose blandede bolcher

Den Ny Bølges auteur-begreb byggede på ideen om, at kameraet skulle bruges på samme måde som forfatterens pen, dvs. som et instrument til at udtrykke den skabende kunstners (i dette tilfælde instruktørens) visioner af ver-

den. Auteur-filmen skulle være instruktørens personlige og originale værk, som han skulle kunne signere som sit eget. Instruktøren var med andre ord disse films virkelige hovedperson, mens alle andre medvirkende — skuespillere, evt. manuskriptforfattere, teknikere osv. — blot fungerede som redskaber for hovedpersonens skaben.

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

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



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

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

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

De mest iøjnefaldende instruktører af den ny generation er nok Jean-Jacques Beineix og den cirka 10 år yngre Luc Besson. Bessons to film — den umælende science fiction-vision *Den sidste kamp* og metro-dramaet *Subway* er baseret på originalmanuskripter, som Besson

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

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

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

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

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

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

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



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

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

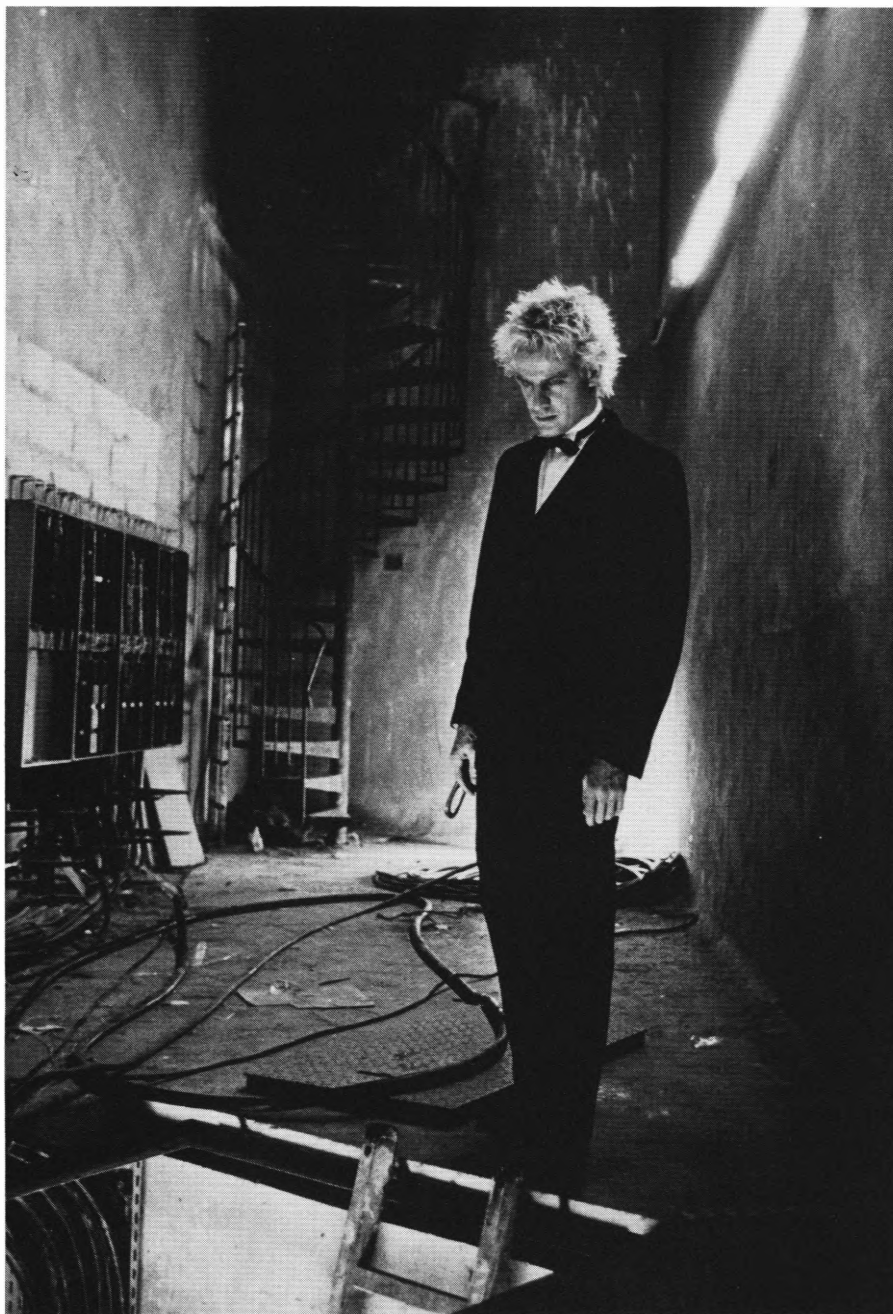
sige det pænt.

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

Strømpile — succes uden paradokser?

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

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



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

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

sat til for at give de unge talenter såvel en bred filmkulturel baggrund som de nødvendige håndværksmæssige færdigheder, så selv om man ikke kan studere til geni, så kan man dog blive hjulpet et stykke på vej.

Fransk films andet problem, at standse filmcirkulationssystemets dødsspiral, og give de mindre film en chance for at finde deres publikum, vil sandsynligvis med tiden finde sin løsning. Nok producerer Frankrig i øjeblikket for mange film til det franske biografmarked alene, men efterhånden som landet får flere og flere TV-kanaler, vil filmbranchen få et nyt afsætningsmarked og filmene nye chancer såvel for at blive set som for at spille sig ind. Naturligvis må man stadigvæk forsøge at beskytte biograferne, men det forekommer lidt absurd, at f.eks. en Jacques Doillon-film efter én måneds biograf-karriere skal ligge død hen

på nogle støvede lagerhylder i 11 måneder, indtil der må laves videokopier af den, eller den kan vises på Canal Plus. Det må være muligt for film og TV at finde en for begge parter mere hensigtsmæssig samlivsform. Faktisk har det ved flere lejligheder vist sig, at dét at en film bliver kørt på betalings-TV-kanalen Canal Plus, kan skabe så meget fornyet opmærksomhed om den, at der bliver basis for en repremiere i biograferne. Og Eric Rohmer har med sin seneste film bevist, at man godt ligefrem (og endda med udbytte) kan give en film premiere i TV og først bagefter sætte den op i biografale (se specialomtalen). Naturligvis kan de Rohmer'ske erfaringer ikke uden videre overføres til alle andre film og alle andre ikke-abonnements-TV-kanaler, men alligevel åbner eksperimentet visse perspektiver for fransk films muligheder for i fremtiden at anbringe sine produkter på flere forskellige medier og undgå "trafikpropper" i biografledet. I cinefilernes Mekka, Paris, skal biograferne nok stadigvæk bestå — de overlevede jo i USA, som i TV-mæssig udvikling ligger mindst 10 år foran Frankrig. Den amerikanske succes-opskrift gik først og fremmest ud på at lave superproduktioner, som ikke gør sig på en 20-26 tommers elektronisk TV-skærm, de selvsamme kolossalbudgetfilm, som nu går deres sejrsgang også i de franske biografer.

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

man samlede alle kræfterne om få, men gigantiske "film-spectacles", for hvad ville der så blive af det forgyldte varemærke, den hæderkronede auteur-tradition? Trods de eklatante super-succes'er har man også i USA fundet ud af, at det er for risikabelt at investere alle kræfter og midler i gigantiske superfilm, og tendensen går derfor i retning af at producere

flere, men billigere film. Hvis Frankrig for fremtiden skal dyste ikke mod sværvægtene som Rambo og Rocky, men mod mellemvægts-amerikanere i kampen om det franske biografmarked, så kan oddsene i returkampen mellem Rockys og Belmondos arvtagere meget vel gå hen og blive til fordel for manden i trikolore-shortsene.

BLÅHÆTTE, ULVEN OG DEN GRØNNE STRÅLE

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

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

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

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

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

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

