DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

KOSMORAMA

186 * 34. ÅRGANG * VINTER 1988 * KR. 40



ZEMECKIS * MALLE * BABENCO
FRANKENHEIMER I 60ERNE
TEENAGEFILM * KATHARINE HEPBURN
ITALIEN * BERLUSCONIS TV



I N D H O L D



DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Klip 4

Roger Rabbit Tilbage til Hollywood – *Jakob Stegelmann om Robert Zemeckis' tegnefilmunivers og de go'e gamle* 8

Vi ses igen Vinterens verden – *Louis Malles erindringer fra krigen / Erik Svendsen* 10

Jernurt Et spind af følelser – *Hector Babencos Edderkoppekvindens kys og Jernurt om de forfrosne følelsers liv / Anne Jerslev* 12

Værd at se? Farligt forfald; Bird; U2 Rattle and Hum; Rødtotterne og Tyrannos; Good Morning, Vietnam; Silent Voice; Milagro; Stifinderen; Midnight Run; Mistænkt; Die Hard; Død ved ankomsten 46

Museumshjørnet Museerne i defensiven/*Ib Monty* 51

Frankenheimer Kandidaten fra Kennedy-æraen – *60erne ifølge John Frankenheimer og Kandidaten fra Manchuriet / Kaare Schmidt* 14

Teenagefilm And Then He Kissed Me... – *filmene om og for biografens største publikumsgruppe / Casper Tybjerg* 22

Kay Hep Trold kan tæmmes? – *Jesper Buch Jacobsen om Katharine Hepburns udfoldelser i 30erne og 40erne* 28

Italien Firsersignaler – *både Cinecittà-studierne og manuskriptforfatterne er kommet til ære og værdighed igen / Jens Thomsen* 32

Mentalitetsforskel – *Jens Thomsen sammenligner danske og italienske anmeldelser* 34

Mirakelmageren fra Milano – *Eva Jørholt fortæller om italiensk TV og specielt mediemagnaten Silvio Berlusconi, en fabelagtig succeshistorie fra det virkelige liv* 36



Forsiden: *Bob Hoskins i Hvem snørede Roger Rabbit?*

Til venstre: *Greta Scacchi i Farligt forfald.*

Øverst: *John Frankenheimer i aktion.*

Nederst: *Pippo Baudo, Raffaella Carrà og Silvio Berlusconi, italiensk TVs tre esser.*

KOSMORAMA

186 * Vinter 1988 * 34. Årgang

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

Prisforhøjelse fra næste årgang: Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45.

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

Film på vej

Rollelisten på Dennis Hoppers seneste instruktør-arbejde *Backtrack* er gennemført bizar! Foruden Hopper selv, medvirker Dean Stockwell, Bob Dylan samt veteranerne Vincent Price og Julia Adams – det var hende som *Uhyret fra den sorte lagune* slæbte rundt på i 1954, Jodie Foster og Charlie Sheen medvirker også i filmen, der er en thriller om en kunstnerinde, som må gå under jorden, fordi hun har været øjenvidne til et mafia-mord.

Komedien *Dirty Rotten Scoundrels* forener Steve Martin og Michael Caine i rollerne som et par rivaliserende svindlere, der gør store forretninger på Rivieraen, Frank Oz har instrueret filmen, som blev skudt i Nice.

Matthew Modine, Faye Dunaway og Jennifer Beals har indspillet den italienske film *The Game* i Venedig, Rom og Provence, Carlo Anzina har instrueret filmen, der beskrives som en kappe-og-kårde sag helt i Errol Flynn Traditionen.

How to Get Ahead in Advertising – det lyder som en titel, der burde interessere TV 2 – er en komedie om en ung reklamemands særegne oplevelser, og Richard E. Grant, Rachel Ward og Richard Wilson er blandt de medvirkende. Filmen er skrevet og instrueret af Bruce Robinson, Englands nye alternative instruktørkomet, som p.t. også arbejder på manuskriptet til en filmatisering af J. G. Ballards roman 'High Rise'.

Wired hedder en kommende biopic om komikeren John Belushis korte, hektiske liv. Filmen er baseret på Watergate-journalisten Bob Woodwards Belushi-biografi, TV-instruktøren Larry Peerce er med denne produktion blevet forfremmet til det hvide lærred. Et New Zealandsk bryggeri har skudt 12 mio. $ i filmen, noget de betegner som 'blot endnu en investering'!?! Belushi fremstilles af Michael Chiklis, der efter sigende kunne have været hans dobbeltgænger. Desuden medvirker J. T. Walsh og Ray Sharkey.

Scandal er den passende titel på en engelsk film baseret på autentiske begivenheder i 1963, der involverede en minister, en call-girl, en russisk spion og resulterede i en regeringskrise. 'Profumo-affæren' affødte dengang en hurtig spekulationsfilm, *Affæren Christine Keeler* (63), indspillet i Danmark p.gr. af det saftige emne. Den nye udgave er med John Hurt, Bridget Fonda (datter af Peter), Britt Ekland og Jeroen Krabbe. Produktionsselskabet er det meget aktive



Tarzan – Mama Mia: Erik Clausen, Tammi Øst, Michael Falch og Leif Sylvester.

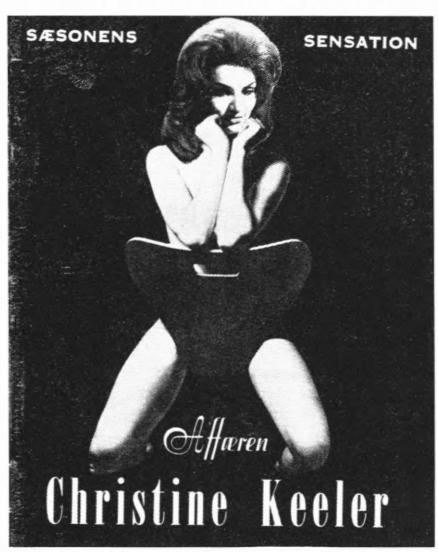
Palace, og instruktør er Michael Caton-Jones.

Efter high-tech action-braget *Robocop* har den hollandske instruktør Paul Verhoeven overtaget tømmerne på science-fiction filmen *Total Recall* efter australske Bruce Beresford. Filmen, der har Arnold Schwarzenegger i hovedrollen er, i lighed med *Blade Runner*, baseret på en roman af kultforfatteren Philip K. Verhoeven Dick. Verhoeven har herefter planer om at vende sig mod hårdkogt realisme med filmen *White Trash*, om hvordan mænd misbruger kvinder, og hvad kvinderne burde gøre ved den sag.

Beresford på sin side må nu forsøge sig med det romantiske drama *Her Alibi*. Det mest bemærkelsesværdige ved det projekt er, at veteranen Hurd Hatfield, kendt fra titelrollen i *The Picture of Dorian Gray (1945)*, her vil få et comeback. Ellers vil Tom Selleck, Tess Harper og debutanten Paulina Porizkova være at se.

Wim Wenders er med assistance fra Solveig Dommartin, ved at være klar til at give sig i kast med sin hidtil mest episke road movie, der meget sigende skal hedde *Till the End Of the World*. Filmen indspilles over 28 uger i 16 forskellige lande.

Bruce Willis, Emily Lloyd, Joan Allen



m.fl. er forsamlet for at medvirke i nok en Vietnamfilm, denne gang med Norman Jewison ved roret. *In Country* er et lilleby drama om en ung pige, der søger at afdække, hvilken rollen Vietnamkrigen har spillet i hendes families og venners liv.

Englands filmiske enfant terrible Ken Russell er ved at filmatisere D.H. Lawrences roman *The Rainbow*, Sammi Davis, Paul McGann, Amanda Donohoe, David Hemmings og Glenda Jackson spiller med i filmen, som vi vel næppe får at se herhjemme – Russells seneste tre film har ikke fundet vej til dansk distribution.

Instruktøren Paul Bartel ligger på linie med John Waters når det gælder sort humor, satire og tvivlsom smag i al almindelighed. Bartels kommende opus hedder *Scenes From the Class Struggle in Beverly Hills*. Den excentriske Mary Woronov er et fast indslag i Bartels film, og desuden medvirker Jacqueline Bisset, Ray Sharkey og Wallace Shawn.

Herbert Ross er på vej med filmen *Steel Magnolias*, der kan fremvise en imponerende samling skuespillerinder: Sally Field, Dolly Parton, Shirley MacLaine, Daryl Hannah m.fl. Sam Shepard og Tom Skerritt er blandt de mandlige medvirkende. Handlingen er baseret på et off-Broadway hit af forfatteren Robert Harling: I en skønhedssalon i en lille provinsby mødes seks kvinder, og emner som kærlighed, død og ægteskab bliver vendt og drejet.

Bernardo Bertolucci har selvsagt haft kvaler med, hvorledes han skulle følge *Den sidste kejser op*. Han har nu droppet et igangværende projekt *La condition humaine* til fordel for filmatiseringen af Paul Bowles-romanen *The Sheltering Sky*. Mike Wadleigh vil i 1989 fejre 20-året for sin *Woodstock* film, med fil-

men *The Village At The End Of The Universe*. Det skulle efter sigende være en rock-fabel om de folk og begivenheder, der førte op til den navnkundige rockfestival i '69.

Danske film på vej

Med en hjemlig produktion på højst en halv snes film om året skulle man tro, at det var muligt at udstyre filmene med hver sin originale titel. Men det er åbenbart ikke tilfældet, udbruddet 'Mama Mia' optræder nemlig i titlen på to igangværende filmproduktioner.

Mama Mia er titlen på en ungdomsfilm, som i øjeblikket indspilles i Hanstholm med Linda Wendel i instruktørstolen, Ole Ernst, Helle Ryslinge og Stine Bierlich medvirker i filmen, som beretter om en mor og hendes unge datter, der flytter fra storstaden til en lille vestjydsk by – det resulterer i et brud mellem de to. Filmens underlægningsmusik komponeres af Anders Koppel, Metronome producerer.

Tarzan – Mama Mia er titlen på Erik Clausens nye børnefilm produceret af Nordisk. Handlingen udspiller sig på Vesterbro, hvor en ca. 12-årig pige bor sammen med sin far. Hun deltager i en konkurrence udskrevet af en cornflakes fabrikant, og vinder til sin fars forfærdelse hesten Tarzan. Udover Clausen selv er Michael Falch, Tammi Øst og Leif Sylvester på rollelisten.

Wendel og Clausen strides nu om retten til titlen, herfra skal kun lyde én kommentar: Mama Mia!

Nordisk står også bag produktionen af komedien *Jydekompagniet*, der tidligere lød titlen *Ja dak-filmen*. Det er selvfølgelig de to spasmagere Jacob Haugaard og Finn Nørbygaard, der vil være at se den forventede premiere 2. juledag. Finn Henriksen bestrider instruktørposten.

Peter Risby


1

Nicholas Meyer laver uafhængig low-budget film

Efter at have skrevet manuskriptet til *Den snigende gift* (Sherlock Holmes møder Freud) og instrueret film som *Kapløb med tiden* og *Dagen efter*, skulle man tro at alle døre i Hollywood stod åbne for Nicholas Meyer – en instruktør der kombinerer populær håndværksmæssig kunnen med anmelder-tække - men nej, da det kom til at finde finansiering til yndlingsprojektet *The Deceivers* var der ingen muligheder. *The Deceivers* er en offbeat adventure film, der udspiller sig i Indien i tiden før den britiske kolonisation, forlægget er en roman af John Masters. Meyer tog konsekvensen og sammen med den indiske producent Ismail Merchant, gik han igang med at indspille filmen i Indien som et, efter amerikansk målestok, low-budget projekt til 6 mio. $. Med på rollelisten er TV-skuespilleren Pierce Brosnan og Shashi Kapoor. Meyer udtaler: 'At arbejde uden for de store studier var både overraskende og opløftende. Man opdager, at her er der intet sikkerhedsnet og ingen bundløs pengekasse. Det er en finit situation.

Peter Risby

Quiz

SCENER, VI ALDRIG FIK SET

'De største oplevelser er dem, vi gik glip af!' Det kunne være den frustrerede filmhistorikers hjertesuk ved et vue over filmhistoriens mange aborterede projekter og skamklippede misfostre, værker på alle varierende stadier af opgivelse eller maltraktering, fra Dreyers Kristusfilm, over Welles' *It all came through* til Stroheims *Greed* – eller alle attentatforsøgene på Eisensteins Mexico-optagelser.

Hvad der er bevaret af filmskabernes knuste drømme, er i bedste fald nogle fragmenter – stumper, eller måske kun nogle faste billeder, stills som lader sig identificere og til nøds kan danne grundlag for rekonstruktion (som det var tilfældet med Eisensteins *Bezhin Lug*, som museet netop har vist). Ideen med denne Kos-quiz er altså at lege filmarkæolog og simpelthen identificere stjernen og hvilke film disse billeder hører til. Der er scener fra film, som aldrig blev gjort færdig, og scener som blev klippet ud af den færdige film. Kommentarerne kan forhåbentlig hjælpe lidt på rette spor.

1. 900.000 $ havde Paramount pumpet i dette projekt, før uoverensstemmelser mellem producer, instruktør og stjernen (som havde en *approval clause* i sin kontrakt) førte til optagelsernes ophør. Det tiltalte hende ikke, at hun i filmens første scener skulle fremstilles som skurekone.
2. Selvom Hay's (eller Breen's) Office krævede en utvetydig *crime-does-not-pay*-morale, var der grænser for, hvor hårdt Hollywood for frem mod lovovertræderne. Denne delinkvents død i gaskammeret som straf for mord og assurancesvig blev i hvert fald klippet ud i den endelige version.


2

3. Selv en superstjerne skal passe sit arbejde og møde til tiden, bevares. Alligevel har man stadig ondt ved at forstå, at studiet gav hende fyresedlen og henlagde disse optagelser – der skulle blive de sidste med hende nogensinde. En enkelt af disse optagelser med hende dukkede op som 'morsomt indslag' i den platte *Myra Breckenridge* – og så i mindefilmen, som studiet, der fyrede hende, udsendte efter hendes død.
4. Et festligt par, som kun alt for sjældent mødtes på film. Deres deltagelse i denne episodefilm fik vi aldrig at se, fordi filmen blev for lang, og deres episode åbenbart var 'expendable'. For den mandlige stjernes *folkebevægelse* kan det kun betegnes som helligbrøde.
5. Denne musical *blev* langt om længe indspillet – men aldrig med denne stjerne i titelrollen. Optagelserne blev afbrudt efter hendes sammenbrud. Hun nåede dog at *pre-recorde* filmens sangnumre – og disse optagelser, som nu er udsendt på plade giver os en antydning af, hvad vi gik glip af.
6. En alvorlig rolle kan betyde 'døden' for landets største filmkomiker. At det ikke kom så vidt, skyldes nok Saga Films klipper, der skånede publikum for at se dets muntre yndling blive skudt af tyskerne i sidste scene (som altså aldrig blev sidste scene). Men en ny, dramatisk karriere førte filmen heller ikke til.
7. Stjernen i titelrollen havde svært ved at få hold på rollen, optagelserne gik trægt, og da den kvindelige stjerne blev demobiliseret af en ulykke, opgav man optagelserne. Et epos fra romertiden forblev ufuldendt (men stumperne har indgået i en dokumentarfilm).



Moby Dick (1956) blev indspillet i Elstree – Gregory Peck og John Huston.

Elstree studiet ombygget til ejerlejligheder?

Historier om grumme boligspekulanter er som bekendt guf for den danske børnefilm-industri, så her er en historie fra det virkelige liv til fri afbenyttelse, hvis Filminstituttet ellers skulle have lyst til at springe til med manuskriptstøtten.

Cannon UK solgte i oktober måned det navnkundige britiske Elstree studios til en ukendt sammenslutning af entreprenører, der må formodes at ville udstykke området i grunde. Cannon forklarede salget med, at der ikke er produktioner nok til at holde de engelske filmstudier kørende (Pinewood, Twickenham og Shepperton er andre store studier i England). Da Cannons ejere, producenterne Menahem Golan og Yoram Globus, overtog Elstree for blot to år siden lovede de, at studiet ville blive udvidet, og at mange af Cannons film ville blive indspillet her. Faktisk er *Supermand IV* den eneste Cannon film, der er blevet produceret i Elstree.

George Lucas, der indspilles *Star Wars* triologien i Elstree, og som netop er igang med optagelserne til det seneste *Indiana Jones* epos sammesteds, har tilbudt entreprenør konsortiet en handel, der vil betyde at i det mindste en del af Elstree vil blive bevaret som filmstudio, Sir Richard Attenborough og David Puttnam kunne, efter et møde med ministeren for filmanliggender John Butcher, afsløre at ministeriet føler sig ført bag lyset af Cannon.

Cannons handling har da også ført til vrede og indignation i den britiske filmindustri, så meget mere da det har vist sig at Elstree rent faktisk i de senere år har kørt med et lille overskud, takket være mammutproduktioner som *Hvem snørede Roger Rabbit* og *Willow*. Luknin-gen af Elstree betyder en reduktion af den britiske studio-kapacitet med en tredjedel, og filmindustrien mener at det kommer på et særligt uheldigt tidspunkt, fordi de store engelske studier i forbindelse med EFs åbne marked i '92 vil kunne forvente rykind fra det øvrige Europa, samtidig med at lav-budget produktioner til TV i stigende grad er begyndt at gøre sig gældende som kunder. – En 'bevar Elstree' kampagne er sat igang.

Peter Risby

Polsk filmuge

Vi har haft rige muligheder for at følge polsk film i de senere år - ovenikøbet i biografen. Det har været meget givende ideologisk, men mindre givende kunstnerisk.

I september præsenterede Carlton modigt for egen regning 8 nyere polske spillefilm. De bekræftede Polens permanente krise, armod og selvforagt efter krigstilstanden.

Den eneste optimistiske film jeg så, var åbenlyst løgnagtig og blævrede af selvforagt. *Tog til Hollywood* (Pociag do Hollywood, 1986) af Radosław Piwowarski var intet mindre end en polsk pendant til *Rocky*-filmene: En Marilyn



3



4



5

Monroe-replikant (Katarzyna Figura – såre rammende slægtsnavn) der lever i polsk storby-armod som ølsælger på et tog, opretholder livet via drømmen om Hollywood, repræsenteret ved Billy Wilder. Det er åbenlyst at Piwowarski mener at pigens bryster også vil få slagkraft i Hollywood. De er bestemt noget ganske særligt, endog en gammel gris og conaisseur som Miklós Jancsó har kastet sin optik på dem i *Monstrenes tid* (1986) - så hun er på rette vej... Selv trasker *Tog til Hollywood* rundt i mudret metaforik, som netop viser afmagten i den lokale drømmefabrik - selvom instruktøren nok så helhjertet prætenderer at illusionen er realiteten. Polsk ungdom idag har ingen specifik polsk bevidsthed. Den er er vitterligt blevet den umulige drøm om Hollywood. Erindringen om fortvivlet polsk heroisme er efter Solidaritet totalt forsvundet. Kort og godt: Polen har ikke længere noget at byde på: Drøm!

Selv den førhen obligate film om 2. Verdenskrig har forskubbet perspektivet og mistet heroismen, Janusz Zaorskis *Bodensee* (Jezioro Bodeńskie, 1985) skildrer polakkers trivielle dagligdag i en interneringslejr ved Bodensee, hvor drømmen står til rådighed som eneste flugtforsøg, og hvor det oppositionelle strækker sig til riter, indforståede citater og bevidsthed om fælles læsning - kultur. Filmen giver flere informationer om den midaldrende polske intellektuelles nuværende situation, end den egentlig har noget med 2. Verdenskrig at gøre... en sandt at sige tung metafilm.

Drømmen er tillige blevet altafgørende for polsk films eneste nulevende faderskikkelse Andrzej Wajda i *En beretning om en ung tragisk kærlighed* (Kronika Wypadkow Miłosnych, 1985). Med et vemodsfyldt citat fra nationaldigteren Mickiewicz griber Wajda denne gang lidt hastemt tilbage til førkrigsperioden som barndommens land, hvor Polen mistede sin uskyld. Tyskere og polakker lever problemløst side om side i Vilno, indtil krigen som en abstrakt størrelse pludselig griber ind og tilintetgør barnesindet. For første gang er ulanerrytterne faresignaler hos Wajda.

Mediet (Medium) af Jacek Koprowicz (1985) slår ud ad en anden tangent - en omsiggribende parapsykologisk flugt. Filmen griber til et forvrøvlet plot om sjælevandring, der er tydeligt inspireret af Hollywoodproduktet *Eksorcisten*. Handlingen er udelukkende henlagt til 1939 for at trække Hitlers person ind som kollektiv dæmon. Direkte pointer om metafysiske spekulationers funktion i en kollektiv depressionsperiode, kan man lede med lys og lygte efter. Wojciech Has, der i indre emigration blev berømt for filmfabulering for fabuleringens egen skyld med Cybulski-filmen *Zaragossamanuskriptet* (1964) - ja, han fortsætter hæmningsløst nu over 20 år efter i *En synders erindringer* (Osobisty pamietnik Grzesznika..., 1985) som om intet var sket.

Kunstnerisk er der mest at hente hos Krzyszof Kieślowski, som endelig har fået sin film *Blind chance* (Przypadek) fra 1981 frigivet. Der er blot den hage ved ham, at han giver én lyst til at kaste sig øjeblikkeligt ned i våd cement. *Blind chance* (den polske titel kan bedst oversættes ved Tilfældet) starter simpelthen med et skrig i nærbillede og så bliver det bare værre og værre. I tre forskellige historier om en ung mand og hans fremtid, har de bagvedliggende systemer prædetermineret hans livsbane så definitivt, at der kun er selvmord eller selvlede forude som sysstemrytter eller som aktiv systemkritiker. Ved flugten fra Polen lader Kieślowski simpelthen ruteflyveren eksplodere som frossent slutbillede. Skal den håbløshed egentlig tages for pålydende? Det skal den vist. Jeg kan næppe forestille mig hvad der ville blive af Kieślowski som filmkunstner udenfor Polens grænser.

Jo, det var et fortvivlende interessant og repræsentativt udvalg i Carlton i det begyndende efterår. Ved et tilfælde så jeg samtidig i svensk TV Antoni Krauzes *Vejrapporten* (Prognoza pogody, 1983). Gamle bryder spontant op fra et alderdomshjem, fordi de ikke vil finde sig i de overgreb, systemet foretager hen over hovedet på dem. Forstanderen har simpelthen købt en sending billige ligkister hos partiet og opmagasinerer dem i hemmelighed på loftet. Det skal man ikke byde gamle, der har oplevet Warszawaoprøret og KZ-lejrene. Værdighed og menneskeret kan man ikke kue. Deres aktion giver genklang hos befolkningen, og forstanderen går over på de gamle anarkisters side. Se, det var en en polsk film i en god humanistisk tradition, og virkningen var meget stimulerende. Jeg tør godt fortsæte med polsk film.

Carl Nørrested

Quizløsning:

1. Marlene Dietrich i *I Loved a Soldier* (1936), I: Henry Hathaway.
2. Fred MacMurray og Edward G. Robinson i *Double Indemnity* (1944), I: Billy Wilder.
3. Marilyn Monroe i *Something's Got to Give* (1944), I: Billy Wilder.
4. Margaret Dumont og W. C. Fields i *Tales of Manhattan* (1942) I:Julien Duvivier.
5. Judy Garland i *Annie Get Your Gun*, færdiggjort 1950 af George Sidney med Betty Hutton som Annie.
6. Dirch Passer og Dieter Eppler i *Venus fra Vesto* (1962), I: Anneliese Reenberg.
7. Charles Laughton og Flora Robson i *I Claudius* (1937), I: Josef von Sternberg.



6



7

Tilbage til Hollywood

Hvem myrdede de gamle tegnefilm og det gamle Hollywood? Robert Zemeckis har sat en privatdetektiv af den gamle skole på sagen

af Jakob Stegelmann

Hvem snørede Roger Rabbit er på mange måder en selvmodsigelse, men netop deri ligger en stor del af dens charme og dermed også en del af årsagen til at man så villigt bærer over med fejl og mangler. Hvem kan vel ikke på en eller anden måde holde af en *lang* spillefilm, der i et og alt er formet som en hyldest til den *korte* amerikanske tegnefilm fra den 'gyldne' periode, produceret i et helt usædvanligt samarbejde mellem to konkurrerende moguler, Spielbergs Amblinselskab og The Walt Disney Company. Og med en hel horde af de klassiske figurer i små og større cameoroller.

Historien er en tynd bagatel om tegnefilmfiguren Roger Rabbit og hans kvaler, da han bliver anklaget og eftersøgt for mordet på ejeren af den legendariske fabrik ACME. Hans motiv skulle være jalousi, men hele affæren er i virkeligheden et cover-up: den onde politikommisær Doom er ifærd med at opkøbe hele Toontown, byen hvor alle tegnefilmfigurerne bor, så han kan bygge en motorvej henover den.

Miljøet

Filmens egentlige clou er derfor ikke denne intrige, men derimod det miljø, den er placeret i. Robert Zemeckis har omhyggeligt skabt et fiktivt hjørne af Hollywood i fyrrerne. Her kører endnu sporvogne, store flotte røde sporvogne, og tegnefilmstudierne er en anerkendt realitet – omend de ikke nyder den samme anseelse som de 'rigtige' studier. Tegnefilmfigurerne har deres egen bydel, og når de opholder sig udenfor den, i studierne eller blandt mennesker, er de andenrangs væsener. Det hele fungerer præcis som de meta-tegnefilm, både Chuck Jones og Tex Avery udfoldede sig i. Figurerne er skuespillere på kontrakt. De har forlængst forladt tegnebordet og kastet sig ud i den virkelige verden.



Sporvognene er heller ikke medtaget som en kuriøs detalje for at skabe kolorit: ligesom de oprindelige tegnefilm er også sporvognen en uddød race fra en mere uskyldig, mere enkel og mere optimistisk tidsalder – en tidsalder på grænsen, eller om man vil, ved afgrunden til, den strømlinede epoke, halvtredserne og tresserne blev.

Med disse smukke, nymalede, røde sporvognes markante plads i filmen har Zemeckis søgt at understrege sit egentlige forehavende: at gøre opmærksom på og hylde en kunstart, som både filmbranchen og kritikerne var alt for hastige med at lade i stikken.

Roger Rabbit selv er ganske vist en helt ny figur, men han er ikke original: han er modeleret over alle arketyperne fra de korte cartoons. Der er både lidt Tom, lidt Sylvester og lidt Daffy i ham. Han er designet som en blanding af det rappe, lidt grove Warner Bros-design omkring 1940 (Bob Clampett, navnlig) og det blødere, venligere MGM-design fra samme periode (Harman & Ising, iblandet Hanna & Barbera – eller omvendt). Han er, i kraft af denne blanding, en ujævn og ikke altid lige vellykket figur, men han er tro mod sit ophav, og han går fint i spænd med sine veteran-co-stars – og sin menneske-medspiller.

Live action-hovedpersonen, en falleret detektiv, spilles til gengæld med overraskende sikkerhed af Bob Hoskins: Ikke at man betvivler hans evner, det overraskende ligger i, at hans samspil med Roger fungerer bedre end noget tilsvarende tilfælde i filmhistorien. Med ufattelig præcision gennemspiller han til tider meget svære scener, kommunikerende og i fysisk kontakt med en ikke-eksisterende kanin, der først blev animeret efter optagelserne. Ikke eet sted når man at fange ham i forkert synsretning – og ikke eet sted vakler han, så illusionen brydes.

Det har naturligvis hjulpet på virkningen, at filmen, efter endt live action-

optagelser og færdig-animering, blev sendt videre til Industrial Light & Magic i Marin County, hvor figurernes kanter blev tilføjet highlights og skygger, så overgangen mellem figur og live action-baggrund blev så diffus og dermed så troværdig som muligt. Men denne tekniske finesse ville kun have hjulpet lidt, hvis ikke Hoskins og Roger spillede så perfekt sammen.

Kaninen

Animationen er ikke, som man måske skulle tro, foretaget hos Disney – eller hos det tidligere Spielberg-tilknyttede Sullivan-Bluth – men derimod et helt tredje sted, hvor navnlig den løsslupne animation fra de gamle kortfilm altid



har stået i høj kurs. Richard Williams blev i tresserne hyldet som en ny Disney, men hans karriere fik aldrig det løft, han havde brug for. (Tresserne var en grum tid for tegnefilmen). Han er elev af folk som Art Babbitt og Ken Harris, animatorer, der aldrig har holdt sig så hårdt til den tegnemæssige disciplin, som Disney krævede, men som alligevel har de grundliggende Disney-træk i blodet. Oprørere, som aldrig rigtig har formået at svigte deres ophav. Babbitt var Disney-mand, med Goofy som speciale, Harris en af de faste på Warner Bros., hvor han i mange år var rygraden i Friz Frelengs stilrene, produktive unit.

Williams er derfor en mand, der sværger til all things Disney – som basis for en personlig kunstnerisk udvikling. Desværre har han aldrig ført sin udvikling helt frem til noget ideelt, og denne lidt frustrerede ambivalens mærkes også i *Hvem snørede Roger Rabbit*. Williams holdt sig til en forholdsvis lille stab, under ledelse af Disney-studiernes Don Hahn, og han udførte det meste af animationen i London. Det skal have været lidt af et hestearbejde at finde folk, der kunne kaste sig helhjertet ind i den gamle cartoon-stil, og det viste sig, at denne stil, som mange har troet er mindre krævende, fordi dens disciplin ikke er så stram, kostede blod, sved og tårer at arbejde med. Produktionen var flere gange i fare, fordi Zemeckis og Williams ikke var tilfredse. Og man aner, at de har godkendt mange scener, hvor animationen ikke er altfor tydelig eller altfor udtryksfuld.

Som animeret figur er Roger således uoriginal, og der er også mange ujævnheder i hans optræden. Man mærker, navnlig i den lille tegnefilm, der indleder historien, at han er splittet mellem mange personligheder og i alt for høj grad afhængig af omgivelserne. Han har ikke den udstråling, der gjorde f.eks. Daffy eller Bugs Bunny i stand til at overleve scener helt uden baggrund – som stand up comedians i direkte kommunikation med publikum.

Klassikerne

Til gengæld er filmens anden 'nye' figur, pigen Jessica, et fund. Hendes model er tydeligvis Preston Blairs berømte Rødhætte fra Tex Averys fremragende ulveserie på MGM, men hun har fået et stænk erotisk elegance, som Blair aldrig rigtigt formåede at give Rødhætte. Rødhætte var nok smart, men også noget bastant, mens Jessica med Veronica Lake-hår og Kathleen Turner (ukrediteret) stemme er en tegnefilm-vamp, der også kan få firsernes ulve op af stolen. I den natklub, hvor hun optræder, er Betty Boop den lidt vemodige cigaret-pige, i sort-hvid, naturligvis, for Betty blev aldrig lavet i farver (og i de vulgære farveversioner, visse TV-stationer har sendt, er den gamle Boop-animation forenklet og grimt koloreret af japanere).

Alle de øvrige tegnede figurer er løftet direkte fra den klassiske tid. Dooms væsler er således fra den vellykkede, men ret oversete *Adventures of Mr. Toad* (en halvtimes-film fra Disney, 1949), Jessicas band er kragerne fra *Dumbo* (1941) og tegnefilmstudiet myldrer med bifigurer fra *Fantasia*(1940) og kasser med levende lydeffekter (lånt fra Averys *The Cat That Hated People*). Og så er der alle de genkendelige gæstestjerner. Der er noget på een gang epokegørende og vemodigt over at se Daffy og Anders And optræde sammen i et nightclub act, særlig da det hele slutter i et futilt, voldsomt slagsmål. Droopy er ikke særlig godt ramt, tegnemæssigt, men han fungerer godt som elevatorfører i Toontown, og det er pudsigt at se Bugs Bunny og Mickey Mouse sammen i et faldskærmsgag. Ifølge kontrakten mellem Warner Bros. og Disney skulle Bugs og Mickey være med i eksakt samme scenelængde: tegnefilmfigurerne fra den klassiske tid er idag ligeså varme properties som stjerner af kød og blod.

Hele scener er direkte taget fra klassikere, men det er småting, som velsagtens mest er plantet til ære for buffs. I Toontown, f.eks., dukker hele indledningen med polimanden og børnene fra *Tortoise and the Hare* (1934) op i baggrunden.

Som tegnefilm i spillefilmslængde er det svært at rangere *Hvem snørede Roger Rabbit* – den har intet dybsindigt eller smukt på hjerte, for den sværger jo netop til det uprætentiøse, der var kortfilmenes fornemste kendemærke. Den har heller ikke en gribende historie, som sådan, og den bliver aldrig rigtig så nervepirrende til slut, som Zemeckis gerne vil have. Den er altså ikke nogen *Pinocchio*, eller blot en *Hund og Hund Imellem*. Men det er en så kærlig og så konsekvent gennemført hyldest, at den varmer om hjertet hos alle os, der stadig tror på, at de eneste rigtige tegnefilm er Disneys lange – og så alle de korte fra Fleischer, Warner og MGM.

Hvem snørede Roger Rabbit?

Who Framed Roger Rabbit? USA 1988. Instr: Robert Zemeckis. Manus: Jeffrey Price, Peter S. Seaman, efter Gary K. Wolfs bog Who Censored Roger Rabbit? Foto: Dean Cundey. Klip: Arthur Schmidt. Musik: Alan Silvestri. P-design: Elliot Scott. Animation-instr: Richard Williams. Prod: Steven Spielberg, Touchstone.
Medv: Bob Hoskins (Eddie Valiant), Christopher Lloyd (Dommer Doom), Joanna Cassidy (Dolores), Charles Fleischer (Roger Rabbits stemme), Stubby Kaye (Marvin Acme).
Udl: Warner-Metronome. 103 min.



VINTERENS VERDEN

af Erik Svendsen

Det underfundige ved Louis Malle og dennes sidste, stærkt selvbiografiske *Au Revoir les Enfants* er blandingen mellem det man folkelig talt kunne kalde samleren og sprederen. Altså en tendens til både at ville koncentrere og finde symboler, der kan forene de adskilte kræfter, og på den anden side at fokusere på det der opløser og fragmenterer.

Disse to vidt forskellige strukturereringsprincipper bærer historien om overklassedrengen Julien, der i vinteren 1943-44 på en katolsk kostskole konfronteres med en jødisk dreng, der går under dæknavnet Jean. Hvad Malle skildrer er den gensidige tiltrækning – men også reservation – drengene imellem, en famlen efter hinanden, som gentages på et højere socialt niveau, idet skoleverdenen både forener og splitter menneskene. Den lukkede, i troen forankrede, skole er igen såvel et spejlbillede som et modbillede til den krigeriske omverden, som alle drømmer om ikke var der. Ikke desto mindre annekterer klostret den herskende kulturs normer og i mangt og meget gentager den blot de synder som samfundet er baseret på.

Kun på et område formår samleren at sejre, i én sammenhæng kan modsætninger ophæves og sociale og psykologiske konflikter nulstilles. Harmoniseringen lykkes – ikke overraskende for en svoren kunstner som Louis Malle – akkurat i alles nydelse af en film, C. Chaplins *The Imigrant*, som hele skolen ser og overgiver sig til. Det de ser på lærredet og erkendende griner af er kropsliggjorte udtryk for de samfundsmæssige og mentale love som netop adskiller menneskene. Kun i filmens mørke kan høj som lav, præsterne, drengene og tjenestefolkene forenes. Alle drømmer den drøm filmen virkeliggør, nemlig hvordan hin enkelte overlever en fjendtlig omverden, og hvordan bånd kan knyttes på tværs af adskillelse. Meget apropos er det en fælles passion for bogens fiktive verden der første gang forbinder de to velbegavede drenge. De sværmer begge for Dumas' De tre musketerer, ligesom Jean giver sin ven 1001 nats eventyr, da han selv tvinges ind i sit livs sidste eventyrlige mareridt: opholdet i en KZ-lejr.

Scenen med Chaplinfilmen står som et sublimt øjeblik i kontrast til resten af historien. Den lille allegori er samtidig Malles ærinde for tilskueren skulle gerne kunne se fordoblingens muligheder, dvs se at filmens fatale drama må splitte menneskene, men også at *Au Revoir les*

Enfants signalerer en kollektiv version, hvor vi både kan se og tænke som en samler og en spreder. Samleren er utopikeren, sprederen er realisten, og Malles film er spændt ud mellem de to poler.

Sensitivt gennemspiller Malle en række forløb, der bindes sammen af et forræderimotiv. Tre er iøjefaldende, dels Juliens ufrivillige afsløring af Jeans rette identitet, dels klostrets prügelknabe, Joseph, der angiver de jødiske drenge, der hemmeligt er placeret på stedet. Drengene går den visse død i møde, og det gør rektoren og pateren også, den faderlige figur, der tidligere måtte afskedige Joseph, fordi han var med til at organisere et sort marked, som overklassens drenge i høj grad lukrerede på. Dels viser Malle, gennem stikkeren Josephs skæbne, endnu et forræderi, idet den humanisme som den godhjertede pater udviser har sine klare grænser. Nok giver han overklassens forældre en overhaling, fordi de har nok i deres egne interesser – Juliens moder er et slående, ja skræmmende eksempel herpå – men den katolske almenmenneskelighed nægter at se i øjnene at klassesamfundet fortsat eksisterer, selv om Frankrig er besat af nazismen.

Humanisten er en forræder, fordi han ikke konfronterer sig med klassesamfundets følger. Alle lukker øjnene for de ymygelser borgerskabet påfører den haltende Joseph med de grimme tænder. Middelklassens pænhed er ensbetydende med indstiftelse af syndebukke, med en tænderskærende distance til underklassens repræsentanter. For så vidt er Joseph knapt en forræder, han er snarere et menneske der ikke bliver mødt med kærlighed og anerkendelse, derfor vender han sig om i forbitrelse, og kærlighed bliver til had.

Julien stikker Jean, men modsat Joseph sker det i 'ren' kærlighed. Han afslører sin ven ved ængsteligt at kaste et blik på ham, mens naziofficeren er på jagt efter denne 'fremmede', som jøden per definition er i besættelsesmagtens ideologi, der spiller på modsætningen mellem at samle og sprede folk. Det er et Judaskys Julien giver, vel at mærke i den forstand Judas tankevækkende positivt udlægges af Scorsese i *The last Temptation of Christ*. Det er netop ikke for at markere distance, men for at forene de to, Julien bliver forræder.

Det er ingen tilfældighed, at Malle selv opfatter *Au Revoir les Enfants* som sin hidtil bedste film. Efter flere års mere eller mindre vellykket fortrængning har han endelig kunnet fortælle den fatale historie han selv, her med sit alter ego Julien, har oplevet og i mange henseender peger flere af hans tidligere film frem mod denne traumatiske barndomsbeskrivelse, der slutter med at instruktørens stemme off-screen siger, at den dag for mange år siden hvor Jean blev hentet og skolen lukket, er hans livs ætsende erfaring.

Omvendt kan netop de pinagtige erindringer som *Au Revoir les Enfants* drejer sig om måske forklare, hvorfor Malles produktion har været så flagrende, ja virket som spredt fægtning. Det tidligere arbejde har været såvel forskydninger væk fra det prekære materiale, som tilløb til at fortælle om det essentielle. Filmen om kollaboratøren *Lacombe Lucien* fra 1974 er et eksempel herpå, ligesom skildringen af racismen som grænsesættende mellem menneskene i *Alamo Bay* fra 1985 tangerer det konfliktstof, der ligger i *Au Revoir les Enfants*.

Louis Malle har netop ikke præsteret at lave en åbenbar kontinuitet. Paradoksalt nok fordi han konstant bevidst-ubevidst har arbejdet med en samlende erfaring, hvis kerne er en determineret opsplitning mellem menneskene. Med sin erindringsfilm har Malle endelig grebet om nældens rod; spørgsmålet er så om forskelligheden i hans arbejde afløses af koncentrerede udtryk, eller om han igen skal på afstand af de kunstneriske vækststeder.

Filmstilistisk er også *Au Revoir les Enfants* ujævn. Den har sine fintmærkede, nænsomt tonede scener, hvor blikke og selvudslettende gråtoner er uhyre ekspressive, mens der også er et par overgearede symbolklistrerede scener. Det sidste skæmmer således en central point of no return del, hvor Jean og Julien for alvor knytter forbindelse og hvor tilskueren få en varsel om den håbløse flugtskæbne der venter Jean. Skolen har arrangeret en skattejagt i den nøgent vinterklædte skov, og de to drenge jages som hunde af deres kammerater: jo skolens ledelse kan ikke sige sig fri for at imitere omgivelsernes brutalitet.

Dér løber de to, i første omgang undslipper de. Tilmed finder de, in casu Julien, skatten, der er gemt i et stenlandskab, der mildest talt er filmet, så vi forstår at nu konfronteres man med dybe lag i psyken. Kameraet er suggesstivt placeret, henholdsvis i jordhøjde og over den søgende sjæl, som i sin nysgerrighedsiver forsvinder for omverdenen.

Fantasien skal have sin ret, men symptomatisk for den lavmælt realistiske film brister drømmen hurtigt. De to bliver fundet af nazisterne minuttet efter at Jean angstfuldt har spurgt om der er ulve i skoven. De menneskelige ulve er imidlertid ikke mere dæmoniske end at de kan fransk og pænt kører drengene hjem.

Au Revoir les Enfants er en intim og diskret film. Først til slut får vi et nærbillede af den mærkede Julien, der stirrer på ofret Jean, mens vi hører et andet offer, pateren, hilse drengenes tapre kor med ordene Au Revoir les Enfants. Kun i døden – og i filmen – kan menneskene møde hinanden og den smertelige erkendelse gennemsyrer historien. I stedet for at sige det med store bogstaver vælger Malle, bortset fra symbolske skæve-re, at fortælle det med respektfuld afstand til figurerne. Med billeder som gør det muligt for tilskueren at overskue dramaet, se tråde i det. Malle maler ikke med tyk pensel, men med nænsomme, næsten umærkelige gråblå og grønne nuancer. Klogt disponeret, for vi er ikke et sekund i tvivl om den ukuelige livsvilje i de forknytte drengekroppe, der i korte bukser tumler rundt i et hvidt landskab, som isner hjerterne.

Vi ses igen

Au Revoir les Enfants. Frankrig 1987. Instr & Manus & Prod: Louis Malle. Foto: Renato Berta. Klip: Emmanuelle Castro. P-design: Willy Holt.
Medv: Gaspard Manesse (Julien), Raphael Fejto (Bonnet), Francine Racette (Madame Quentin), Stanislas Carré de Malberg (Francois Quentin), Philippe Morier-Genoud (Pere Jean).
Udl: Camera. 103 min.



Et spind af følelser

Hector Babencos to film, Edderkoppekvindens kys og Jernurt, om mennesker og følelser, der er spærret inde eller lukket ude





af Anne Jerslev

Før *Jernurt* lavede den brasilianske filminstruktør Hector Babenco *Edderkoppekvindens Kys*. I denne sidder to mænd i en fængselscelle et sted i en sydamerikansk storby. Valentin er revolutionær og politisk fange, mens bøssen Molina er dømt for et homoseksuelt forhold. Molina elsker historier og melodramatiske kærlighedsfilm og fortælle i løbet af filmen Valentin en af sine yndlingsfilm: Om den guddommeligt smukke sangerinde Leni, der meget mod sin vilje forelsker sig i nazisten Werner og tilsidst udånder i dennes arme. Da Valentin oprørt og aggressivt afvisende gør den totalt opslugte og henførte Molina opmærksom på, at der er tale om en antisemitisk film og en tysk propagandafilm siger Molina fortvivlet, at det jo ikke er det, det kommer an på. Den politiske historie om undertrykkelse er bare baggrunden. Det er historien om de elskende, der er skøn, og man skal ikke forklare film. Det ødelægger bare følelserne.

Molinas bemærkning kan ses som et billede på ikke blot hans egen position men også en position i *Edderkoppekvindens Kys*. Og den ekkoer i Babencos seneste opus, *Jernurt*. (Begge film har litterære forlæg, og Babenco har ikke selv skrevet manuskript til filmene. Ikke desto mindre er der spor af en fælles optagethed i dem).

Med sin historie om en flok bumser og især om parret Francis (Jack Nicholson) og Helen (Meryl Streep) tager Babenco udgangspunkt i et stykke social virkelighed i byen Albany, 1938. Men det er ikke depressionstiden, social nød og elendighed, der interesserer ham, snarere er det – i den konstante kredsen om disse bumsers bundfrosne følelsesliv og fortids- og fremtidsvendte drømme og længsler – at gøre opmærksom på, at følelserne, dagdrømmen og længslen efter et hjemsted er nødvendige elementer i livet og i det enkelte menneske. De to film kredser om de tilstoppede kanaler til følelserne og om nødvendigheden af at holde dem åbne bagud i den personlige historie for at komme fremad. Og denne ubalance får Babenco sat i scene ved i begge film at placere sine personer i lukkede, klaustrofobiske universer – fængslets eller den sociale outsiders. (Det eneste vi hører fra sluttredivernes 'virkelighed' er da også en radiospeaker, der taler om Orson Welles' beklagelse over den furore, hans 'dokumentariske' medie-happening havde afstedkommet).

I *Edderkoppekvindens Kys* knyttes temaet til to mandlige hovedpersoner og en historie om følelsesmæssig indlevelse og en 'kvindelig' og 'mandlig' måde at opleve film på. For pointen er, at Valentins og Molinas forskellige forhold til de sentimentale filmfortællinger ikke blot beskrives som en modsætning mellem en politisk og en u-politisk holdning, men også mellem en 'mandlig' angst for at tage sig selv i følelsesmæssig involvering og en 'kvindelig' gåen fuldstændig i ét med fiktionen. For Valentin kæmper ikke bare af ydre, principielle grunde mod Molinas historie. Han kæmper også mod den, fordi han opfatter indlevelse som et svaghedstegn. Og hans foragt er altså ikke bare politisk, ideologisk begrundet, men også et forsvar mod opgivelse af den mandighed, han sætter lig

politisk styrke og revolutionær bevidsthed.

Men ligesom filmen viser, at Valentins ideal af en politisk kæmpende mand dybest set grunder sig på en angst for kvindelighed og at hans afvisning af Molinas film dermed er tvetydig, viser filmen, at Molinas afvisning af overhovedet at tage politisk stilling, bliver hans død. Han bliver skudt efter at være blevet løsladt og have indfriet et løfte til Valentin om at give hans kammerater en besked, mens Valentin, stærkt lemlæstet efter tortur, i en medicinrus drømmer en af de historier, Molina har fortalt ham. Så: for meget ukritisk føleri lukker Molinas øjne for vigtigheden af at forholde sig til den ydre virkelighed, mens Valentins afvisning af, at den ydre kamp kun kan kæmpes med en forbindelse til den indre virkelighed i behold, placerer ham i en smertefuld tilstand, der minder om døden.

Edderkoppekvindens Kys har to mænd i hovedrollerne, der hver især repræsenterer træk af en mandlig psyke. I *Jernurt* er den kvindelige og den mandlige hovedperson, Helen og Francis, hver på deres måde havnet i den sociale elendigheds fængsel. Og især for Francis gælder det, at han er spærret inde i en fortid, der rider ham som en mare, fordi han i 22 år ikke har tilladt sig at slippe sorgen løs over uforvarende at have forvoldt sit nyfødte barns død. Men begge forlod de en tilværelse, som de ikke kan slippe fri af og heller ikke vil forholde sig til. Denne indre splittelse bliver da forklaringen på drikkeriet og tilværelsen som bums. Helen forlod en karriere som sanger og pianist og et barndomshjem i splid med sig selv. Francis forlod sin familie efter barnets død, men lige så meget en karriere som baseballstjerne.

Det er i den sidste del af filmen, hvor Francis konfronterer sig med sin fortid ved et besøg i sin hustrus hus – krydsklippet med Helens forsøg på at skabe en slags rede og en fælles nutid for sig selv og Francis – at Babenco egentlig har noget at sige. Her bliver filmen både spændingsfyldt og nuancerig, fordi den får vist de lag af modsætninger og fortrængninger i Francis, som hans skyldfølelse over dét ene – at have tabt sit barn på gulvet – samtidig dækker over og holder ude.

Ligesom Helen er filmet i gyldent lys i en scene, hvor hun i en klaverforretning forsøger at genoplive sin fortids præstationer, er hele sekvensen hos Francis' kone Annie gylden og varm, i modsætning til de blå forfrosne farver, der ellers har indhyllet bumsernes liv. Francis beder om forladelse, og Annie tilgiver og forbereder den kalkun, Francis har haft med. Datter og far forenes, og Francis fortælle den opslugt lyttende familie heltehistorier fra gamle dages baseballturneringer. Ikke et øje er tørt – og det hele er helt galt. For ikke nok ånder scenen af to årtiers længsel, der aldrig nogen sinde kan udslettes eller opfyldes. Den er også set igennem Francis' rindende øjne, der gør Annie til 'a good woman' og ham selv til familiens naturlige midt- og samlingspunkt. Men et sådant samlingspunkt har han aldrig været – eller villet leve op til at være. 'Det meste af mit liv er i det billede' siger han om et foto af baseballholdet, han finder i en gammel kuffert på loftet. Og det er så sandt, som det er sagt. Francis har aldrig været familiefader, og allerede inden han forlod hustru og børn, havde han forladt dem og skabt dybe savn.



Den sidste misfarvning i denne sekvens med dens forsøg på soning og forsoning er de på én gang paralle og kontrasterende scener med Helen. Hun opnår det, hun hele vejen igennem filmen har længtes efter, det lejede værelse, hun og Francis tidligere måtte opgive af pengemangel. Hendes kufferter har været pantsatte i den mellemliggende tid, og i dem gemmer hun det nips, de små ting og det familiebillede – af sig selv og faderen – der tilsammen gør et værelse til et hjem og et løfte om en fremtid. Men det er for sent. Samtidig med at Francis et øjeblik fristes til at gøre en kun delvist eksisterende fortid til nutid, dør Helen.

I filmens fastholdte slutindstilling gentages et billede af barnebarnet Dannys værelse i Annis hus. Det er farvet af et gyldent sollys og en gyngehest står op ad væggen. 'A mighty nice room' konstaterer Francis, og Annies stemme siger off-creen drømmeagtigt, at de kan sætte en seng til derind. Slutbilledet kan ses som et symbolsk udtryk for Francis' barnlighed. Den ekstra seng i barneværelset er i dette fantasibillede til ham selv, ligesom Annie i Francis' forestillinger er den gode og beskyttende mor, ikke en voksen mands hustru.

At integrere følelserne i et mandligt subjekt er et umuligt projekt, i følge disse to film. Ikke desto mindre er det både i *Edderkoppekvindens Kys* og *Jernurt* den, der er bedst til at holde følelser på afstand, der overlever. Det er henholdsvis Valentin med de bedst udviklede 'mandlige' karaktertræk og Francis. Men det er, som i Francis' tilfælde til et liv, hvor fortidsspøgelserne, i den forvrængede form som den manglende integrering skaber, formerer sig faretruende.

Det er, når Babenco forholder sig til (de store) følelser, at han er mest interessant. Men den dybde, der kan ligge i selv de mest banale længsler og følelsesudtryk, synes jeg undertiden han har svært ved at give billeder. Eller rettere: det synes, som om han tror, det er nødvendigt at iscenesætte – eller lade påfaldende kameraføringer understrege – noget, der udtrykkes mere kraftfuldt i personernes ansigter og kropsudtryk. Når Francis' kammerat Rudy (Tom Waits) taler om Mælkevejen står dens skær tydeligere aftrykt i hans ansigt end det stjernebillede, vi derefter skal se. Og kameraet gør sig nogle gange synligt med dramatiske kranture og fugleperspektiver, som der ikke er nogen egentlig betydning i.

Det skyldes vel manuskriptforfatteren, forfatteren til filmens forlæg, William Kennedy, at vi skal have visualiseret elementer i Francis' dramatiske ungdom og se ordensmagtens brutale rydning af bumsernes fælles samlingssted omkring nogle gamle skure. Men meget mere poesi og smerte er der i Rudys bemærkning til Francis om, at på bunden er han egentlig ikke 'bum' men 'tramp', vagabond, og i at høre Tom Waits' rustne og sårbare stemme synge et vers om kandisbjerget, hvis kilder risler med alkohol.

Om Edderkoppekvindens Kys, jvf. Tania Modleski i Colin Mac Cabe ed.: High Theory/Low Culture. Analysing popular television and film.

Jernurt

Ironweed. USA 1987. Instr: Hector Babenco. Manus: William Kennedy, efter egen roman. Foto: Lauro Escorel. Klip: Anne Goursaud. Musik: John Morris. P-design: Jeannine C. Oppewall. Prod: TriStar. Medv: Jack Nicholson (Francis), Meryl Streep (Helen), Carrol Baker (Annie), Michael O'Keefe (Billy), Diane Venora (Peg).
Udl: Warner-Metronome. 143 min.

KANDIDATEN FRA KENNEDY-ÆRAEN

John Frankenheimers klassiske thriller, Kandidaten fra Manchuriet, om truslen fra venstre og især fra højre er en fascinerende studie i 60ernes tidsånd og amerikanske politik

af Kaare Schmidt



'Menneskene kan deles op i to grupper: dem, der automatisk tænder for fjernsynet, når de kommer hjem, og dem, der automatisk slukker for det.' Ifølge kandidaten fra Manchuriet, som selv uden at vide det tilhører en tredie gruppe, dem, der automatisk slår ihjel, når ordren falder.

John Frankenheimers *Kandidaten fra Manchuriet* fra 1962 er central i amerikansk films historie. Politisk: det første opgør med mccarthyismen og en indvarsling af 60ernes liberalisme, Kennedy-æraens håb for en bedre verden. Kulturelt: den første film, hvor fjernsynet indgår i dramatikken som udtryk for det unge medies magt, ikke mindst politisk. Filmisk: den amerikanske nye bølges gennembrud, hvor Frankenheimer etablerede sig som en af de førende, måske dén førende instruktør.

For dem, der så den for mange år siden, har *Kandidaten* tilmed fået kultstatus, fordi den ikke har kunnet genses i mange år. Filmen blev produceret for 2,4 millioner dollars af Frank Sinatra, Frankenheimer og manusforfatteren George Axelrod, som ejer henholdsvis 50, 25 og 25 procent af den. Da Kennedy vandt valget i 1960, blev distributøren United Artists bange for, at dens antikommunisme ville være upassende overfor Kennedys forventede afspændingsforhandlinger med Sovjet. Sinatra kendte Kennedy privat og kunne referere, at han var begejstret for historien, hvilket beroligede UA. Men filmen landede efter premieren i september 1962 i en heksekedel: dens blanding af kommunistforskrækkelse og udlevering af samme mødte protester fra begge politiske fløje, forstærket af Cuba-krisen i oktober, der bragte USA og Sovjet i direkte konfrontation. Den overlevede på sin anmelder- og publikumssucces, men da Kennedy blev myrdet i november 1963, blev den for en tid trukket tilbage fra biograferne. Efter diverse retssager mellem rettighedshaverne trak Sinatra sluttelig i 1972 *Kandidaten* samt en anden film om mordkomplot mod USA's præsident, *By i alarm* (1954), som han også ejede og spillede hovedrollen i, helt ud af distribution, angiveligt for at være taktfuld på baggrund af sit personlige venskab med den myrdede præsident.

Herhjemme har *Kandidaten* i øvrigt været vist på TV i 1971 - og er blevet benyttet af militæret som 'oplysningsfilm' om kommunisternes hjernevaskemetoder(!).

KOLDKRIG

Kandidatens optagethed af sovjetkommunistisk inflitration via hjernevask var et ganske tidstypisk tema, som man kunne læse mange hårrejsende artikler om i Det Bedste eller gyse over i koldkrigens nøglefilm, Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* (1956), hvor fredelige lillebyamerikanere erstattes af grøntsager, helt identiske af ydre men uden fø-

lelser og derfor ensrettede som kun kommunister kan være det. Da samme Siegel senere udnyttede *Kandidatens* historie i *Telefonen* (77), var KGB og CIA blevet lige slemme, og de gode amerikanere og russere lige gode: det er den russiske agent, som redder USA fra russernes hjernevaskede selvmordsattentatfolk, der er blevet plantet under koldkrigen for mange år siden som almindelige amerikanere, uden viden om deres egentlige formål. Og da Frankenheimer selv opdaterede historien i *Sort Søndag* (76), var kommunisterne erstattet af palæstinesiske terrorister, som så at sige har hjernevasket sig selv og udnytter en bitter Vietnam-veteran som deres attentatmand, mens en israelsk agent redder præsidenten og 80.000 amerikanere. Så patetisk, at man holder med terroristerne.



'Kandidaten' (Laurence Harvey) på vej mod sit sidste attentat ved partikonventet, hvor en Iselin-dukke (!) bæres forbi t.h. T.v. den indledende hjernevask i Manchuriet (Harvey t.h., Sinatra t.v.). Sekvensen blev gennemspillet i tre forskellige dekorationer, hvor virkelighed (her) og hjernevaskfantasier blev blandet via klipningen.

Kandidaten er imidlertid ikke så dateret som det koldkrigslignende emne lægger op til. Den er en endog særdeles dreven thriller, af en helt anden type end salig Hitchcocks, hvor koldkrigstemaer *(Menneskejagt, Bag jerntæppet, Topaz)* delvis var en MacGuffin, delvis noget naivt sludder. *Kandidaten* bygger spændingsintrigen på det politiske tema, hvor sagens rette sammenhæng afsløres som amerikanske højreorienterede kræfters anslag mod demokratiet. En pointe, der direkte tog den foregående periodes mccarthyisme ved vingebenet, og filmen blev profetisk for de følgende år, mordet på Kennedy, Nixons regimente fra 1969 til han blev tvunget til at trække sig tilbage i '74, og Reagan ligeledes som en marionetfigur af den type, som filmen spidder og advarer imod. Nixons delvise åbning mod Kina bringer os endda derover, hvor filmen henter sin 'kandidat'.

HANDLINGEN

Korea 1952. En amerikansk deling fanges og hjernevaskes (i Manchuriet) af russere og kinesere i fællig, Stalin og Mao pryder væggene. Hjemme igen med beretningen om en heltemodig indsats får kaptajn Ben Marco mareridt og lugter sandheden, da hans egne og de øvriges ord om sergent Raymond Shaw som 'det venligste, tapreste, varmeste og mest vidunderlige menneske' så oplagt er helt i skoven.

Raymond aner intet og kan derfor hverken afsløre eller beskytte sin hemmelighed, at spillekortet ruder dame viljeløst får ham til at udføre en hvilken som helst ordre. Hans stedfar, senator Iselin, fører sig demagogisk frem som kommunistjæger, styret af sin kone, hvis magtsyge har ødelagt Raymonds følelsesliv fra barnsben. Hun viser sig at være den sovjetiske agent, der styrer Raymond, lader ham myrde Iselins liberale hovedmodstander og dennes datter, som Raymond netop har giftet sig med, og sender ham afsted til partikonventet for at myrde præsidentkandidaten, så Iselin kan træde frem med det blodige lig, og 'fjernseerne vil sende os til Det hvide Hus med en magtbeføjelse, som får undtagelsestilstand til at ligne anarki!' (den fik de ret mangelfulde undertekster ikke med). Og så vil hun i øvrigt gøre op med sine russiske arbejdsgivere.

Marco har afsløret alt for Raymond men intet hørt fra ham den fatale dag, og han prøver at hindre mordet i en forrygende last-minute-rescue, hvor alle snydes, da Raymond i sidste øjeblik skyder Iselin og sin mor - og sig selv.

KENNEDY

Filmen indfanger og er udtryk for en ganske speciel tidsånd, overgangen fra de politisk mørke 50ere til de lyse 60ere. I årene 1961-63 blev præsident Kennedy en myte, som stadig lever, ikke kun fordi han blev skudt, men fordi han genskabte troen på, at politik kan være fornuft og idealer.

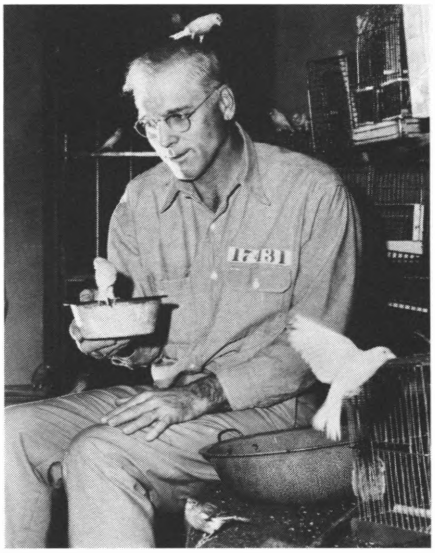
USAs lederposition i den vestlige verden ændredes på én gang fra gamle generalers sabelraslen og drævende GIs gumlen tyggegummi til dynamisk fremskridtstro, fremført af unge, rige og smukke og ikke mindst intellektuelle. John F. Kennedy var USAs yngste præsident nogensinde (43 i 1961), hans indtog i Det hvide Hus gjorde hans kone til modestjerne - Jacqueline-frisuren afløste Bardots - og bragte den intellektuelle elite, der var gået under jorden som følge af mccarthyismens både antikommunistiske og antiintellektuelle kampagne, frem i lyset på nationens øverste poster.

Kennedy var 'liberal', hvilket for højrefløjen i USA betyder venstreorienteret og upatriotisk, noget af det værste og tæt på kommunisme, som er det allerværste. Som senere valgkampagner også har vist, kan man ikke politisk angribe højrefløjen direkte på dens fundamentalistiske synspunkter, fordi den har taget patent på patriotismen, og en ikkepatriotisk amerikaner er simpelt hen en landsforræder. Kennedy fik behændigt forenet de gamle frontieridealer med en rooseveltsk fremskridtstro i sine visioner om en New Frontier, men hos en stor del af befolkningen var han den mest hadede præsident nogensinde (i nogle sydstatsskoler blev hans død fejret som Befrielsen). Hos andre den mest forgudede.

Det samme gjaldt i Europa, hvor man ellers ryster på hovedet af amerikanernes præsidentdyrkelse. Senere har mange forsøgt at torpedere glorien, *i virkeligheden* var han koldkriger (Cuba-invasionen, Berlin-krisen, Cuba-krisen, det be-

gyndende engagement i Vietnam), og hans sociale indsats for de fattige, de sorte m.v. var vicepræsidentens fortjeneste, Lyndon B. Johnson, der senere som præsident lancerede 'The Great Society', et ambitiøst velfærdsprogram.

Det er altsammen meget muligt, men Kennedy var mere end en mand og præsident, Kennedy var en bevægelse. Alle liberale, eller hvad man vil kalde det, sluttede op allevegne og fik nyt håb efter det, der nu entydigt kom til at stå som de sorte 50ere. Troen på, at det kan blive bedre, stemplede 50erne som ekstra sorte og 60erne som ekstra gyldne. Det er troen, der driver værket, og den tro kan senere historierevisioner ikke bortforklare. Frankenheimer var en af dem, der formidlede troen.



klaget nægter at bukke under for torturen i fængselet.

Den amerikanske Moder som skrækbillede på undertrykkende opdragelse var med i *Manden fra Alcatraz*, er emnet for *En moderne helt* (62) og spiller en vigtig rolle i *Kandidaten fra Manchuriet*. *En moderne helt* er et familiedrama i vadestedet, lige dele 50ertematik (manusforfatter er dramatikeren William Inge) og åbne, frihedssøgende 60erbilleder, hvor den kynisk selvoptagne rebel without a cause (Warren Beatty) driver sin elskede i døden, mens hans beundrende lillebror når erkendelse og frihed. Brandon de Wilde spiller også Paul Newmans beundrende lillebror i Martin Ritts bedre *Hud* (63) over et lignende tema.

Da Frankenheimer senere vendte til-





FRANKENHEIMER

Frankenheimers 60erfilm drejer sig næsten alle om individets muligheder for at udvikle og realisere sig selv overfor social og psykologisk undertrykkelse, kort sagt om frihedens vilkår.

Efter *Det gælder min søn* (61), hvor en statsanklager (Burt Lancaster) må vælge mellem politisk karriere og beskyttelse af en uskyldigt anklaget, kom gennembruddet med *Manden fra Alcatraz* (62) om en livstidsfange (Lancaster i en af sin karrieres fineste roller), som genfinder sin menneskelighed i sit ensomme studium af fugle og deres sygdomme. Den geografiske begrænsning til en fængselscelle skærper opmærksomheden om de små ting, der får nærmest uhyggelig vægt som sejre eller nederlag i 'fuglemanden's personlige udvikling overfor den ekstreme frihedsberøvelse. Frankenheimer forsøgte uden held at gentage historien med storpolitisk perspektiv i *Jøden fra Kiev* (68) om jødeforfølgelserne i Zarrusland, hvor en uskyldigt an-



Fra oven: Burt Lancaster som Manden fra Alcatraz; Angela Lansbury (moderdyret!), Eva Marie Saint, Warren Beatty og Karl Malden i En moderne helt; Rock Hudson på vej til aflivning i Manden der skiftede ansigt – og optagelsen af scenen.





bage til familietemaet i tre af sine bedste film, var det flyttet fra opdragelsen til helt og holdent de voksnes rækker, ægteskabet og friheden: Den ældre forretningsmand, der er kørt træt i ægteskabets og karrierens trummerum og modtager tilbuddet om at blive opereret yngre, med tabet af sin identitet til følge, i *Manden der skiftede ansigt* (66), en suveræn gyser ('ræk mig kranieboret') om amerikansk ungdomsdyrkelse, med Rock Hudson i sin bedste rolle som den yngre version. Den ældre lillebysheriff, der ligeledes i samme situation satser alt på drømmen om en ny chance, her i form af en teenagepige, som dog blot vil kompromittere ham overfor sin forbryderfamilies gerninger, i *Sheriffen i Tennessee* (70), et hverdagspoetisk drama med Gregory Peck i sin karrieres bedste rolle, hæmmet og håbefuld helt ud i de stive rykvise armbevægelser, som om han prøver at ryste sine egne blokeringer af sig. Og den omvendte situation i *Luftens vovehalse* (69), hvor den ældre, frihedselskende markedsplads-faldskærmsudspringer (Lancaster) er kørt træt i sin frihed og satser alt på et forhold til en kvinde i et tomt ægteskab, som hun imidlertid ikke vil forlade, trygheden er den eneste opnåelige frihed.



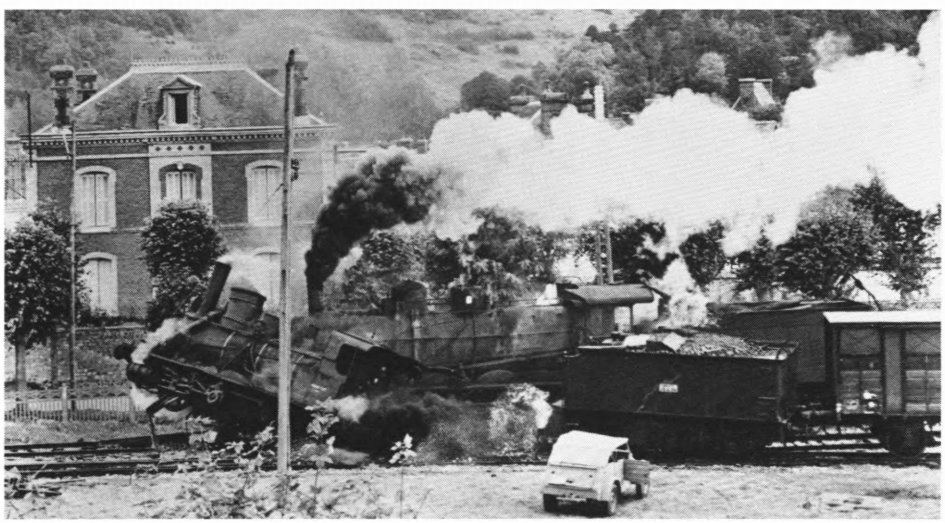
Fra oven: Grand Prix – Frankenheimer (midten), James Garner i BRM-raceren med påmonteret kamera, hvor exverdensmesteren Phil Hill titter frem; Gregory Peck og Tuesday Weld i Sheriffen i Tennessee; Frankenheimer instruerer Toget; Deborah Kerr og Lancaster i Luftens vovehalse; Toget!

UDVIKLINGEN

Ind imellem ligger de pågående thrillers, *Kandidaten* og *Syv dage i maj* (64) om den politiske frihed, demokratiet overfor diktaturets trussel fra højrefløjen (Kennedy støttede *Syv dage i maj* og tillod optagelser omkring Det hvide Hus), og det mislykkede lystspil *En usædvanlig sømand* (69) samt *Toget* og *Grand Prix*, der er mere fornøjelige end dybdeborende.

Toget (64) har ganske vist et seriøst tema i sin skildring af den franske modstandsbevægelses togsabotage under krigen - er kunstskatte værd at ofre menneskeliv for, hører kunst og dermed kultur til kampen for frihed? Men filmen overbeviser snarere med sin effektive spænding, hvor Burt Lancaster udfolder sine akrobatiske evner på gamle damplokomotiver. *Grand Prix* (66), der





handler om Formel-1 billøb, har også lidt seriøs diaglog, der med god vilje kan ses som en forstudie til *Luftens vovehalse*, men den realiserer ellers frihedsmotivet på en anderledes, rent visuel måde i sine imponerende optagelser af løbene. Filmen er i superbredformat og suger tilskueren ind i fartorgiets 2-300 km i timen gennem uklippede sekvenser med kameraet monteret centimeter over vejbanen. Hverken teknikken eller æstetikken er overgået, de to efterligninger *Vinderen* (69) og *Le Mans* (71) ødelagde direkte effekten ved at forsøge at øge spændingen gennem klipningen.

Efter sine dybt personlige film, *Luftens vovehalse* og *Sheriffen i Tennessee*, der blev økonomiske fiaskoer, er det som om Frankenheimer gav fuldstændig op. Han prøvede at putte lidt *Jøden fra Kiev* ind i *French Connection 2* (75) og at gentage *Kandidaten* med *Sort søndag* (76), men det nærmeste, han ellers er kommet noget rimeligt seværdigt er den underholdende knaldfilm *Generalernes testamente* (85), resten er rent lal.

Udviklingen af frihedstemaet i Frankenheimers 60erfilm ser ud til at stå i tæt forbindelse med den politiske udvikling (foruden naturligvis at Frankenheimer selv bliver ældre). Fra det aggresive engagement i de store sociale og politiske emner, og en aggresiv 'ung' og forfriskende stil, til det fint registrerende psykologiske drama. Fra frihedens nødvendighed som et spørgsmål om de ydre sociale og politiske vilkår for individets udvikling- og udfoldelsesmuligheder til frihedens umulighed under de givne vilkår og en følgende indadvendt søgen efter tryghed. Fra Kennedy-æraens begejstring og optimisme til Vietnam-krigens og Nixon-æraens bombehul, hvor drømme er falske, håbet er umuligt og det gælder om at lære at se værdien i det, man har, selv om det ikke er godt. Frem til den rene opgivenhed i 70erne, ikke tematiseret men praktiseret.

En sørgelig historie, men måske har manden ret, det var vel ret beset en sørgelig udvikling.

FJERNSYNET

Frankenheimer tog som en af de første springet fra det unge TV-medie til biograffilmen. Han havde instrueret TV-dramatik dengang det blev sendt direkte, og denne baggrund gav både ambitioner om at kunne udnytte filmens mange flere muligheder og et teknisk kendskab, der ikke var almindeligt blandt filminstruktører, som gerne overlod f.eks. valg af objektiv til fotografen, hvorimod Frankenheimer selv var med allevegne i processen. Han blev da også ofte kommenteret for sin teknikbegejstring, typisk på film som *Toget* og *Grand Prix*.



Kirk Douglas opdager kupplanen på vægmonitoren men afsløres selv, da han ikke ser Lancaster (på internt TV) ankomme, i Syv dage i maj.

TV havde nået fuld udbredelse i USA i 1960, og det var Kennedy, som viste TV-debatternes styrke i de første af slagsen, da han uddistancerede favoriten Richard Nixon samme år og derefter vandt valget så snævert, at man med sikkerhed kunne sige, at han ikke havde vundet uden TV. Til gengæld var TV ikke velset i biograffilm, fordi filmindustrien fortsat opretholdt en officiel afstandtagen til konkurrenten (selv om man samtidig prøvede at indhente det tabte ved at producere TV-serier). Frankenheimer bruger TV-skærme nærmest som splitscreen (et fænomen, der blev mode efter hans udnyttelse af det i *Grand Prix)* i både *Kandidaten* og *Syv dage i maj*, så personer samtidig ses fra flere vinkler eller forskellige personer 'klippes' sammen i samme billede.

Brugen af TV i handlingen i *Kandidaten* har også en direkte politisk reference. Senator Iselin fører sig frem på sine beskyldninger om, at alle modstandere er kommunister, og at statsadministrationen, især forsvarsministeriet, er fyldt med kommunister. Nøjagtigt som senator Joseph McCarthy havde gjort det, og med samme effekt, nemlig at sprede sin skrækkampagne via den trykte sensationspresse. McCarthy skyede det fremvoksende TV, fordi skærmen kunne afsløre hans manipulationer, og hans endeligt kom, da TV-reporteren Ed Murrow i 1954 simpelt hen satte en hel stribe filmklip med hans udladninger sammen i rækkefølge, så enhver kunne se, hvordan hans beskyldninger skiftede fra gang til gang. McCarthy fik derefter lejlighed til selv at udtale sig og sluttede: '...Murrow is a symbol, the leader and cleverest of the jackal pack which is always found at the throat of anyone who dares to expose individual Communists and traitors'. McCarthy afslørede sig selv for åben skærm, og Murrow sagde bagefter: 'Who has helped the Communist cause and who has served his country better, Senator McCarthy or I?'

Det er den vinkel, *Kandidaten* bygger videre på. Frankenheimer trækker den direkte linie til McCarthys TV-optræden, da han lader sin senator råbe op foran TV-kameraerne, hvorefter (film-) kameraet afslører hans manipulationer, mens pressefolkene jubler afsted med deres noter, ivrigt diskuterende hvor mange kommunister det nu var, han havde sagt.

Senatoren er ikke alene en manipulator, han er selv en marionet helt i lommen på sin dominerende kone. 'Fortæl mig, hvor mange kommunister, der er i forsvarsministeriet', beder han efter at have fyret tre forskellige tal af. 'Aviserne spørger ikke *om* der er kommunister, men hvor mange, og det er taktikken', forklarer hun, 'Du er god til mange ting, men ikke til at tænke'.

FASCISMEN

Selv om McCarthy var vippet af pinden, og selv om Kennedy var blevet præsident, så levede antikommunismen

i bedste velgående, og en direkte latterliggørelse af både den og de højrerabiate politikere var ikke sart kost i 1962.

Filmen er baseret på en roman af Richard Condon, som også har skrevet romanen bag Hustons *Familiens ære*, en iøvrigt rædselsfuld forfatter omend altså med nogle gode plots. Men romaner har ingen politisk slagkraft, det var filmen, som skabte ballade. For at gøre det helt godt er senatorens kone ikke bare drevet af almindeligt magtstræb men er også russisk agent: Ed Murrows pointe ført ud i yderste konsekvens. Dermed sættes det yderste højre og det yderste venstre op som identiske størrelser, ganske svarende til opfattelsen af Stalin og Hitler som to alen af samme stykke.

Det sidste passer til tidens vestlige propaganda mod Sovjet, men det er ikke vestlig propaganda at placere den frie verdens egne, patriotiske politikere samme sted. For at der ikke skal være nogen tvivl, kalder den liberale politiker et party hos senatoren for et 'Fascist rally'. Han siger også - profetisk for filmens pointe - 'Nogle tror Iselin er en klovn. Jeg mener, han er lige så farlig som hvis han var russisk agent'.

Kandidaten tager således tyren ved hornene og går klart imod den højrefløjspropaganda, som havde domineret den foregående periode og i det hele taget er et kernepunkt i amerikansk politik og USAs forhold til omverdenen: at liberalisme (forstået som tolerance og social ansvarlighed) er lig med eller åbner for kommunisme (forstået som diktatur og underkastelse under Sovjet). Filmen vender påstanden mod dens ophavsmænd: ultrakonservatisme er diktatur og i realiteten identisk med den Sovjet-kommunisme, som den selv udråber til hovedfjenden.

Selv om Sovjet ikke udgør det samme skræmmebillede i dag, så er det dog ikke længe siden, at Reagan snakkede om 'ondskabens imperium' og Bush angreb Dukakis for liberalisme og manglende patriotisme. Og i Europa stod Franz Joseph Strauss ikke tilbage for McCarthy, og han blev alligevel respektfuldt omtalt i danske aviser og TV, da han døde her i efteråret. *Kandidatens* politiske budskab er bestemt ikke uaktuelt.



James Gregory som senatoren.

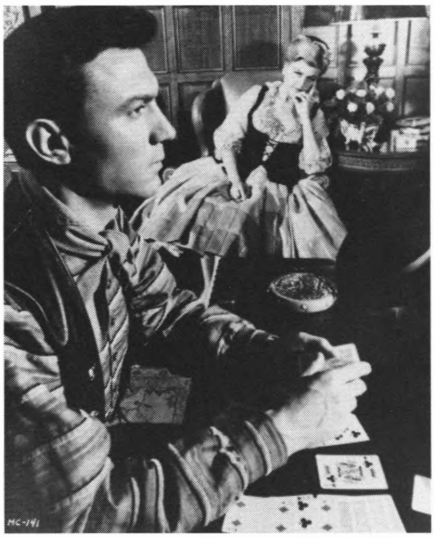
THRILLEREN

Omsætningen af det politiske budskab til thrillerens form står ikke tilbage for budskabets klarhed og detaljerigdom. Budskab og form er så tæt forbundet, at det i virkeligheden er misvisende at snakke om dets 'omsætning' - man fornemmer hverken et indhold i pæne billeder som i mange budskabsfilm eller en thriller med et tilfældigt indhold som f.eks. i Hitchcocks nævnte film.

Historien er genialt konstrueret og de forskellige planer vævet organisk sammen, så overgangen fra kommunistforskrækkelse til udleveringen af den og indførelse af fascistforskrækkelse forekommer ganske selvfølgelig, samtidig med at uhyggen stiger. Helt uden ydre effekter er filmen faktisk en gyser, en skrækvision om 'things to come', hvis man ikke indser faren i tide og går til modangreb.

Filmen køre to parallelhistorier, den ene om hjernevasken og den anden om politik. De forbindes undervejs alene ved, at Raymond optræder i dem begge. Afsløringen af hjernevasken er hovedhistorien, og det er egentlig kun den, der er thrilleren - med alle de klassiske ingredienser frem til Marcos last-minute-rescue. Problemet er ganske enkelt hele vejen, vil Marco nå det? for vi ved ellers alt. Bortset fra én ting: hvad er det, Marco skal hindre, når han trænger igennem hjernevasken?

Spørgsmålet er et thrillergreb (jfr. Cary Grant i *Menneskejagt*). Som thriller kunne filmen være den sædvanlige historie om gale mænds jagt på verdensherredømmet (som f.eks. James Bond),







Et spil om en dame: Raymonds elskede udklædt som ruder dame (s. 19); Moderen afslører sig som damen bag komplottet; Marco bryder hypnosen; Damen styrer senatoren ved konventet, lige før Raymond afslutter spillet.

og med russerne som de gale kunne det være den sædvanlige antisovjetiske historie. Men svaret er ikke at finde i thrillerens univers. Thrillerformen og de sovjetiske agenter skaber et tilsyneladende velkendt univers, hvor afsløringens overraskelse får sin chokeffekt ved at komme udefra, fra den politiske historie, der vender alt det velkendte på hovedet, både politisk og i thrillerens univers, hvormed thrilleren bliver underkastet den politiske tematik. Denne forening af de to niveauer fremhæves af slutningen, hvor Marco netop ikke når sin last-minute-rescue. Det er ikke nødvendigt.

Alligevel er man tidligt klart over, at der ikke er tale om det sædvanlige koldkrigsunivers. Den russiske chefagent har humor og benytter enhver lejlighed til at drille sine medkumpaner for deres dogmatiske tankegang, hvilket ikke passer med rollen som sort-sort skurk. Og den patriotiske senator Iselin gøres til grin fra starten, ham kan man netop ikke tage højtideligt. At den politiske historie ikke drejer sig om russiske agenter men om amerikansk politisk, sniges ind ad bagvejen. Politikerne introduceres nemlig som Raymonds baggrund i privatlivet, han er i krydsild mellem sin elskedes far og sin egen mor og stedfar, hvor han selv tager klart afstand fra sin egen familie. Det leder ind på hans opvækst, der viser sig som den egentlige 'hjernevask'. Russernes hjernevask blegner overfor opdragelsens, og opdragelsens svarer til det, som hele befolkningen udsættes for i Iselins og moderens kampagne.

PSYKOLOGIEN

Når afsløringen af pointen alligevel kommer som et chok, er det fordi det aldrig bliver klart, hvem der egentlig er hovedperson, så man ikke aner, hvor løsningen skal komme fra. Marco er thrillerens hovedperson, en position som fremhæves af stjernen Frank Sinatra i rollen. Men Raymond binder de forskellige historier sammen, og han er tragediens hovedperson (med en typecasted Laurence Harvey, der havde gennemspillet den kyniske stræbers tragedie i *En plads på toppen*, 59). Alligevel er han kun Marcos nøgle til sagen, mens den egentlige forklaring ligger hos moderen.

Det psykologiske plan er altså kernen, som thrilleren leder over i, og som det politiske plan vokser ud af. Moderen skaber intrigen, skaber sin marionetpoliker som hun har skabt sin marionetsøn, og hun afliver sine modstandere, så hun kan skabe sit marionetfolk. Dette moderdyr er en studie i kontrolleret psykopati i Angela Lansburys spil, hendes karrieres højdepunkt, og en videreførsel af en tilsvarende rolle i Frankenheimers foregående film, *En moderne helt*.

Stærke mødre og svage fædre er en almindelig forklaring på utilpasset eller morderisk afkom, og den ses ofte i thrillers (standard hos Hitchcock) og var fremme i 50ernes ungdomsproblemfilm (f.eks. *Vildt blod* med James Dean), som *En moderne helt* ligger i forlængelse af. Raymond passer fint ind i mønstret, på den ene side et dumt svin (kammeraterne må hjernevaskes til at beskrive ham som det varmeste, venligste etc. menneske) og på den anden et ynkværdigt offer.

På et andet plan siges situationen at være fremmende for ønsket om en stærk leder (som fadererstatning), og der tænkes her på fascismen. Det passer fint med moderens ambitioner og taktik, hvor befolkningen manipuleres som børn, der skal bringes til at ønske den stærke leder. Hvad så med Raymond på dette plan? Som dumt svin og morder er han fascismens produkt, hjernevasket af russerne og af moderen, hver på sin måde. Som utilpasset og offer har han brug for en stærk leder. Men her vil tilfældet, at han render ind i en pige, opdager kærligheden og møder den liberale politiker, som giver ham plads til at udvikle bl.a. humor, noget som han ikke anede, han besad. Moderen får afbrudt forbindelsen, men da han genoptager den, ændrer han karakter og er ved at blive 'det varmeste, venligste menneske'. For sent til at redde ham selv, men ikke for sent til at gøre sig fortjent til sin medalje fra Korea, som han bærer, da han skyder moderen, stedfaderen og sig selv. Omsider er han også 'den tapreste'.

IDEALET

Den liberale politiker er altså faderidealet, som overvinder moderen og ønsket om en stærk leder. Det vil derfor være oplagt at se ham som en Kennedy-figur. Til en vis grad er han det, men filmen undgår en direkte parallel. Der er absolut ingen fysisk lighed, og så myrdes han jo (det kunne man ikke vide, at Kennedy også ville blive). Nej, pointen er snarere end en direkte personfiksering, at Kennedy svæver over vandene, velkendt fra verden udenfor filmen og kun manifest i den som et ideal, alternativet til enhver form for fascisme og det, der ligner.

Et par år efter lavede Frankenheimer *Syv dage i maj*, hvor en Kennedy-agtig

præsident (uden fysisk lighed) er op mod nogle generalers forsøg på magtovertagelse og dannelse af et militærdiktatur, idet præsidenten vil undertegne en nedrustningsaftale med Sovjet. Også den film har bevaret sin aktualitet, og Det demokratiske Parti leder fortsat efter en ny Kennedy. Og amerikansk film efter en ny Frankenheimer.

Kandidaten fra Manchuriet

The Manchurian Candidate. USA 1962. Instr: John Frankenheimer. Manus: George Axelrod efter Richard Condons roman. Foto: Lionel Lindon. Klip: Ferris Webster. Musik: David Amram. P-design: Richard Sylbert. Prod: M. C. - Howard W. Koch, George Axelrod, John Frankenheimer. Distr: UA, opr. USA-prem 27.9-1962.

Medv: Frank Sinatra (Bennett Marco), Laurence Harvey (Raymond Shaw), Angela Lansbury (Raymonds mor), Janet Leigh (Rosie), James Gregory (Senator John Iselin), Leslie Parrish (Jocie Jordon), John McGiver (Senator Thomas Jordon), Khigh Dhiegh (Yen Lo), Henry Silva (Chunjin), Barry Kelley (Forsvarsministeren).

Udl: UIP. 126 min. Opr. prem: 3.4.1963. Reprem: 28.10.1988.

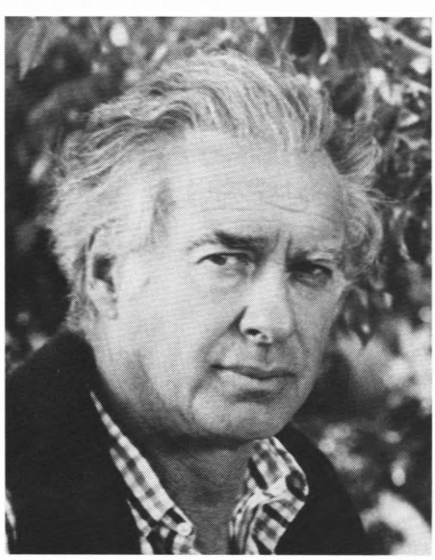
John Frankenheimer

Født 1930 i New York, B. A. i engelsk 1951, luftvåbenets filmenhed 1951-53, CBS-TV 1953-61 på diverse typer programmer, 125 TV-spil og serieepisoder (bl.a. Days of Wine and Roses for Playhouse 90). Film:

Min søn er en fremmed (The Young Stranger, 1956); Det gælder min søn (The Young Savages, 61); Manden fra Alcatraz (Birdman of Alcatraz, 62); En moderne helt (All Fall Down, 62): Kandidaten fra Manchuriet (The Manchurian Candidate, 62); Syv dage i maj (Seven Days in May, 64); Toget (The Train, 64); Manden der skiftede ansigt (Seconds, 66); Grand Prix (Grand Prix, 66); Jøden fra Kiev (The Fixer, 68); En usædvanlig sømand (The Extraordinary Seaman, 69); Luftens vovehalse (The Gypsy Moths, 69); Sheriffen i Tennessee (I Walk the Line, 70); De vilde ryttere (The Horsemen, 71); Impossible Object (73); The Iceman Cometh (73); 99% Død (99 44/100 Dead, 74); French Connection 2 (French Connection II, 75); Sort søndag (Black Sunday, 76); Forureningsuhyret (Prophecy, 79); Dræbende sværd (The Challenge, 82); Generalernes testamente (The Holcroft Covenant, England 85); Afpresning (52 Pick-up, 86).

Frankenheimer instruerer Fredric March som præsidenten i Syv dage i maj.

Frankenheimer i dag.





And Then He Kissed Me...

Teenagerne hører til de flittigste biografgængere, og aldersgruppens kultur præges ofte mærkbart af det hvide lærred. Casper Tybjerg har set på, hvad det er for et billede af sig selv, teenagerne får præsenteret af Hollywood, og hvad det er for nogle idealer, tidens teenagefilm forfægter.

Den nyere amerikanske ungdomsfilm er både et lidt overset og ugleset område. Det er egentlig lidt synd, for ikke bare er de fleste af filmene vellavede og underholdende (selv om det er ret få, der er virkelig gode), men teenagefilmen er interessant både som genrefænomen og som tidsspejl. Jeg anvender her ordet teenagefilm om den afgrænsede genre, hvor hovedpersonerne er teenagere og miljøet og problemstillingerne er teenagerens egne, til forskel fra de mange film fra andre genrer (sci-fi, horror, musicals f.eks.), som også har ungdommen som altovervejende målgruppe, men som det vil være for omfattende at behandle her. Teenagefilmen er den eneste genre, der idag rigtigt har den autonome karakter, som kendetegnede en række genrer i det gamle Hollywood: egne stjerner, instruktører etc., som har specialiseret sig i denne enkelte genre.

Samtidig gør genrens orientering mod ungdommen den meget følsom over for udsving og forandringer i tidens moral, da det som regel er den opvoksende generation, som er i centrum, når samfundsmoralen diskuteres. Filmindustrien har traditionelt været skydeskive for stærke moralistiske pressionsgrupper, et forhold, som sammen med produktionsselskabernes overvejende konservatisme har styrket de mere restriktive tendenser. Men på den anden side er industrien ikke interesseret i at vifte med alt for mange løftede pegefingre, som bestemt ikke er det, de unge går i biografen for at se. Tværtimod ønsker de som oftest, at der stilles spørgsmålstegn ved forældrenes og skolens (de institutioner, som i hvert fald ungdommen oftest ser vifte med pegefingre) autoritet, et ønske, industrien må opfylde, hvis den ønsker det størst mulige publikum til sine film.

Denne spænding mellem restriktiv moralisme på den ene side og ungdommens oprørslyst på den anden er vigtig for hele genrens historie, og den har stadig gyldighed i dag. I denne sammenhæng mener jeg, det vil være instruktivt at kunne perspektivere tematikken i dagens teenagefilm i forhold til tidligere årtiers, og jeg finder, at det vil være rimeligt at begynde med en kort oversigt over ungdomsfilmens historie.

Let The Good Times Roll

Det økonomiske opsving i begyndelsen af halvtredserne gav den opvoksende generation mange flere penge mellem hænderne end tidligere. Denne nye, købedygtige befolkningsgruppe, teenagerne, blev hurtigt genstand for stor interesse fra alle dele af underholdnings- og fritidsindustrien. Hollywood kom selvfølgelig hurtigt med på vognen, ikke mindst fordi TVs indmarch betød en drastisk nedgang i den ældre generations biografbesøg, og snart var en ny genre, specielt rettet mod teenagepublikummet, en realitet. Samtidig blev ungdomsfilmen det afgørende puf fremad for den nye teenagekulturs mest banebrydende manifestation: rock'n'roll. Der er en nær forbindelse imellem ungdomsfilm og ungdommens musik, som ikke blot bruges som underlægningsmusik i de fleste af genrens film, men også markerer tilhørsforholdet til ungdomskulturen som helhed. Den kan filmene støtte sig på, men samtidig har de haft stor betydning for dens udvikling. Denne nære forbindelse har bestået lige siden Bill Haleys afsyngelse af "Rock Around the Clock" i Richard Brooks' *The Blackboard Jungle* fra 1955.

Brooks' film hører i og for sig til i genrens periferi; helten er en skolelærer, altså en voksen og de unge forbryderspirer på skolen hans fjender. *The Blackboard Jungle* er en del af den bølge af film om ungdomskriminalitet, hvormed filmproducenterne tog den moralistiske mistelten i ed. Ungdomskriminalitet var ikke noget nyt emne i Hollywood; en stor del af Warners gangsterfilm og sociale dramaer fra 30erne beskæftigede sig med

dette emne. Men det ønske om at undslippe fattige opvækstvilkår og hurtigt tjene mange penge, som motiverede 30ernes ungdomsforbrydere, bliver i halvtredserne afløst af ren destruktionslyst. Den kriminaliserede ungdom ses som en svulst, der undergraver samfundet indefra, på linje med kommunister og marsboere, de to andre store trusler mod *the American way of life*.

De fleste af ungdomsfilmene indtog dog et mere ambivalent standpunkt, hvis de ikke direkte sympatiserede med de skildrede unge. Den film, som mest helhjertet stillede sig på teenagernes side, var Nicholas Rays mesterværk *Rebel without a Cause* (Vildt Blod) fra 1955, som ikke mindst i kraft af James Deans tilstedeværelse blev en af genrens største succeser, kommercielt såvel som kunstnerisk. Den er blevet imiteret og citeret i det uendelige og indeholder de fleste af de temaer, som har domineret ungdomsfilmen helt op til idag: generationskonflikt, outsiderens problemer i forhold til sine jævnaldrende, fremmedgørelse, søgen efter et ståsted, skolens grundlæggende magtesløshed, og kærlighed.

Som halvtredserne skrider frem, føjes endnu et tema hertil: sex, som oftest kombineret med generationskonflikter og sociale konflikter, og altid behandlet så dødsensalvorligt, at det grænser til hysteri. I Elia Kazans *Splendor in the Grass* (1961), som smukt og medrivende skildrer den brændende kærlighed mellem to unge i 20ernes Kansas, bliver Warren Beatty syg og svæver mellem liv og død, fordi han ikke må gå i seng med sin elskede Natalie Wood. Da Wood, som i lige så høj grad er drifternes bytte, senere byder sig til, og Beatty afviser hende, fordi pæne piger ikke gør den slags, bliver hun vanvittig. Den samme melodramatiske tone præger størstedelen af filmene fra denne periode, som ikke mindst i kraft af kvaliteten af Rays og Kazans bidrag med god ret kan kaldes ungdomsfilmens guldalder.

All Grown Up

De store omvæltninger, som 60erne bringer med sig, mærkes også i Hollywood. Den egentlige teenagefilm forsvinder næsten for at blive afløst af film rettet mod en lidt ældre ungdom. Antiautoritære aktiviteter kommer i forgrunden, samtidig med at forholdet til sex bliver mere afslappet, hvad f.eks. en sex-komedie som Francis Coppolas *You're a Big Boy Now* vidner om (sexkomedier har man haft før, men ikke med ungdommen som målgruppe).

Med Peter Bogdanovich' *The Last Picture Show* (1971) og især George Lucas' *American Graffiti* (1973) fødes en ny sub-genre, som stadig trives i bedste velgående: nostalgiungdomsfilmen. Teenagerne er nu atter i fokus, men filmenes tidssætning er rykket tilbage til 50erne og begyndelsen af 60erne, og kan således appellere til både teenagepublikummet og de lidt ældre, som kan se tilbage på deres unge år. *American Graffiti*, snarere end den dystre, næsten tragiske *Last Picture Show*, fastlægger mønsteret for subgenren: dusinvis af golden oldies på lydsporet; en gruppe af hovedpersoner; masser af humor; og en underliggende, vemodsfuld og sørgmodig tone, som beklager den tabte uskyld og ærer mindet om de glade ungdomsdage, som nu er borte for stedse. Ellers fører genren en ret tilbagetrukken tilværelse indtil 1977, hvor John Badhams kvalmende *Saturday Night Fever* er med til at skabe discoboomet; igen mødes ungdomsfilm og musikindustri.

Heller ikke de følgende 5-6 år bringer nogen nye tendenser frem. Der kommer dog en del særdeles interessante nostalgifilm, ikke mindst Philip Kaufmans *The Wanderers* (1979) og Barry Levinsons *Diner* (1982). Stillet op over for hinanden kan de antyde den store bredde indenfor den ret afgrænsede subgenre. *The Wanderers* er en egenartet film, der blander farceagtig humor i beskrivelsen af aktiviteterne i den ikke altfor imponerende Wanderers-bande, med barske scener om en alkoholiseret og muskuløs fars brutalerbehandling af sin søn, og rene horrorsekvenser med de zombieagtige indbyggere i et af New Yorks mere afsidesliggende kvarterer. Den foregår i 1963, og slutningen indvarsler flot de fremspirende nye tider: en pige, den mest modne af filmens hovedpersoner, træder ind i et lille musikhus i Greenwich Village, og dér sidder Bob Dylan og synger - selvfølgelig - "The Times They Are A-Changing".

Så vidt er det langtfra kommet i det Baltimore anno 1959, som Levinsons langt mere afdæmpede film beskriver. Dens hovedpersoner er en flok unge mænd, som har forladt skolen og nu forsøger at finde ud af at blive voksne. Levinson har befolket filmen med en række ekscentriske personer og giver et nuanceret og indfølt billede af deres liv. Fortalt ud fra et tilbageskuende og derfor også lidt distanceret synspunkt kan begge de to film skildre de unges forskellige oplevelser, med en venlig ironi. Men i 1983 dukker der en film op, som i tone ligger meget langt fra





1950'ernes lidende teenage-helt: martret af omgivelsernes (især forældrenes) mangel på indsigt i de sjælelige problemer, som plager ham, men som han ikke er i stand til at artikulere, vender han sig indad for til sidst at eksplodere i afmægtigt raseri: James Dean som Jim Stark, Jim Backus og Ann Doran som hans forældre i **Rebel Without a Cause.**

Lidenskaberne raser i Natalie Wood og Warren Beatty i **Splendor in the Grass,** *men fordi den herskende, snæversynede moral ikke tillader dem at give deres drifter frit løb, bliver de ude af stand til at se, hvor meget de elsker hinanden, med sindssyge og trist slutning til følge.*



Set fra 1973, med Vietnamkrigen og ungdomsoprørenes ihærdige eksperimenter med livsstil og kærlighed i frisk erindring, kommer tiden fra '63 og bagud til at stå som en uskyldsren tid, hvor der ingen virkelige problemer var, og hvor den højeste lykke var at danse ganske langsomt, kind mod kind: Ron Howard og Cindy Williams i **American Graffiti.**



de ovennævnte og som bliver gennembruddet for den ny teenagefilm.

Playing For Keeps

Den debuterende Paul Brickmans *Risky Business* har Tom Cruise i hovedrollen som en sexhungrende overklasseknægt, der i sine forældres fravær vover sig ud på forbudt område med diverse humoristiske og erotiske eventyr til følge. I modsætning til de overfor omtalte nostalgiske film er *Risky Business* helt og holdent fortalt ud fra Cruise' synspunkt; subjektivt kamera bruges adskillige gange. Hertil kommer begyndelsen, hvor man først ser Chicagos skyline stå underligt uskarpt, mørkt flimrende, hvorpå kameraet, da forteksterne er forbi, trækker baglæns og viser, at det hele har været en refleksion i Cruise' mørke solbrilleglas.

Denne markante fortællerholdning har flere vigtige konsekvenser. Den fremmer naturligvis tilskuernes identifikation med hovedpersonen, eftersom tilskuerens oplevelse af begivenhederne kommer til at ligge meget tæt på hovedpersonens oplevelse af dem. Filmen bliver en afspejling af Cruise' fantasier, ængstelser, glæder og håb, kort sagt hans livssyn, som ligger ganske langt fra den modne distance, vi finder i f.eks. *The Wanderers* og *Diner*. Ikke mindst seksualiteten kommer til at stå i et helt andet lys. *Risky Business* er gennemtrængt af en libidinøs atmosfære, som understreges af Tangerine Dreams dunkende tema. Vi trakteres f.eks. med et nærbillede af en haveslange, hvorfra vandet i slow-motion begynder at strømme ud over en frodig, mørklilla blomst.

For Cruise's lidt desorienterede, mumlende teenager er der ingen tvivl om, at seksuallivet er et område omgærdet af forbud og fuldt af farer – hvad det naturligvis ikke bliver mindre interessant af. Det fetichistiske forhold til kønslivet gennemtrænger filmen; da en sexet prostitueret paraderer en af hans mors kjoler (hans call-girl veninde har overtalt ham til at lade hende etablere et bordel i hans hus), siger han til veninden: "Tell her to take that off – I don't want to spend the rest of my life in analysis!" Han har ingen moralske skrupler over hendes projekt – heller ikke over at tjene en masse penge på det. Det eneste der bekymrer ham er at hans forældre skal opdage ham; penge og karriere er de eneste etiske standarder; og kærligheden er en fuldstændig uinteressant størrelse, som

---

I 1987 udfolder man sig anderledes dristigt på dansegulvene end anno 1963. Til lyden af bl.a. Phil Spectors ustyrlige musik knyttes kærlighed og erotik uløseligt sammen, og den ildfulde dans bliver udtryk for et oprør mod datidens bornerthed, såvel som de nutidige forsøg på at aferotisere kærligheden og gøre den til en sikker vej til konformiteten: Jennifer Grey og Patrick Swayze i Emile Ardolinos **Dirty Dancing.**



De søde unge bliver barske forretningsfolk i sexbranchen. Tom Cruise og Rebecca De Mornay som duksedrengen og luderen, der profiterer storslået på gymnasiedrengenes realisering af pubertetsdrømmene, i **Risky Business.**

er helt adskilt fra erotikken. Hvorfor, spørger Cruise sine kammerater, bruge penge på at invitere en pige i byen, som sikkert alligevel ikke vil noget, når man for kun et lidt større beløb kan købe et udsøgt knald i hans bordel?

Brickmans film er meget vellavet, men næsten ubegribelig kynisk. Den hylder en fuldstændig amoralsk kapitalisme og synes med sit lumre syn på sex at vidne om en højredrejning i forhold til de film, som den i det ovenstående er blevet sammenlignet med, og som i hvert fald på dette område godt kan siges at være repræsentative for genren i den periode, som de er blevet til i. Men er *Risky Business* også det? Både ja og nej. Dens amoral er ret enestående; tværtimod er de fleste af de film, vi skal se på i det følgende, ganske moralske. Men hermed ikke være sagt, at de trækker i modsat retning. Jeg mener, at der er tale om to komplementære tendenser, der begge peger mod den samme side af det politiske spektrum.

A Fine, Fine Boy

Den væsentligste skikkelse inden for teenagefilmen i dag er uden tvivl John Hughes. Fra debuten i 1984 med *Sixteen Candles* har han med en stribe film i så høj grad præget genren, at han på det nærmeste har etableret en fast formula for den. Filmene er præget af en veludviklet humoristisk sans, et godt øre for teenagernes måde at tale på, og et godt øje for deres problemer, men også af en betydelig brug af stereotyper og uhæmmet brug af deus-ex-machina-løsninger på de konflikter, som han etablerer.

Hughes' grund-formula omfatter følgende elementer:

1) en forelsket, ikke-velhavende protagonist
2) en velhavende, attraktiv genstand for 1)s kærlighed
3) en velhavende rival til 2)s gunst
4) en outsider, oftest lattervækkende og forelsket i 1)

Intrigen drejer sig om, hvorledes 1) vinder 2)s kærlighed. Før dette mål nås, må 1) overvinde en række forhindringer. Først må 1) gøre 2) opmærksom på sin eksistens, eftersom 2) er så meget rigere/smukkere/ældre/generelt højt hævet over 1), at 2) slet ikke er opmærksom på 1) og 1)s mange gode egenskaber. Når kontakten er etableret, må 1) overbevise 2) om sin oprigtige kærlighed. 1) må overvinde sociale barrierer, modstand fra sine forældre, fra sine egne kammerater, fra 2)s kammerater, og ikke mindst fra 3). Hvis 1) er af hankøn, sker det sidste i form af en nævekamp, som beviser 1)s kærlighed til 2). Sluttelig forenes 1) og 2) i stjerneskæret. 4) er tilskuer til alle disse begivenheder, men må opgive enhver forhåbning om 1)s kærlighed og stille sig tilfreds med at være comic relief. Dog, hvis 4) er af hunkøn, vil der danne sig et nyt mønster oven i det første, hvor 4) bliver 1), 1) bliver 2) og 2) bliver 3).

De gennemgående temaer i Hughes' film er for det første kærlighedens store betydning, for det andet, at menneskelige kvaliteter er vigtigere end en flot facade. Det er for så vidt et par meget tiltalende budskaber, men desværre formidler Hughes dem på en sådan måde, at de bliver ret utroværdige, og han synes i højere grad at tro på deres givtighed end deres gyldighed.

Rent bortset fra rollernes stereotypiske karakter, der i sig selv ofte er med til at give de "menneskelige kvaliteter" et skær af postulat, giver andre væsentlige elementer i filmene dødsstødet til påstanden om, at "you just have to be yourself" for at vinde den elskedes gunst. De normalt fredsommelige hovedpersoners pludselige påtagen sig "a man's gotta do what a man's gotta do"-attituden, med påfølgende udfordring af modstandere, som normalt ville slå dem til plukfisk, men som de ved manuskriptforfatterens betimelige indgriben besejrer, er et eksempel herpå, fordi denne adfærd giver dem ridderslaget i den elskedes øjne og mere end nogen anden enkeltfaktor gør dem værdige til hendes kærlighed.

Også behandlingen af outsiderne, formulaens 4), vidner derom. Til trods for deres åbenbare kærlighed til hovedpersonen og deres sprælske og semi-intellektuelle personligheder, forbigåes de ganske til fordel for kønne men ret intetsigende 2)ere – og de latterliggøres oven i købet.

Not Too Young To Get Married

Intet af dette giver ret megen grund til at fæste lid til ægtheden af Hughes' tro på kærlighedens eviggyldighed og betydning for menneskets lykke, en mistillid, der paradoksalt nok befæstes af den almagt, som kærligheden besidder i hans film. Selv de mest uoverstigelige barrierer, sociale såvel som andre, ikke bare overvindes, men ophører helt med at eksistere. Det er ikke som i f.eks. *Splendor in the Grass*, hvor den brændende kærligheds store sårbarhed overfor den forkvaklede moralisme og de sociale skel, som faktisk tilintetgør den, netop får den til at virke overbevisende. På Hughes' facon bliver den store kærlighed en godtkøbsvare, og dermed lige så stille slet ingen ting.

For det er den *store* kærlighed, det handler om, ingen tvivl om det. Kærligheden til ens high school sweetheart er en blivende affære. Bryllupsklokker lyder ikke i filmene, men de er ikke langt væk. "He'll marry me," siger Mai Sara med sikkerhed i sindet til kameraet i slutningen af *Ferris Bueller's Day Off* (En vild pjækkedag, 1986) efter at titelpersonen er hastet afsted for at hans fravær fra sit "sygeleje" ikke skal blive opdaget af de hjemvendende forældre (denne film gør udstrakt brug af kamerahenvendelse).

Den vedholdende omend ikke særlig overbevisende hævden af den store kærligheds eksistens og monogame karakter gør naturligvis sex til noget man ikke spøger med. Selv om filmene rummer morsomheder af seksuel karakter, er der altid tale om umodne og puerile individers ubehjælpsomme famlen, når de placeres i potentielt erotiske situationer. Det ville være utænkeligt at præsentere en erotisk scene på humoristisk vis – eller for den sags skyld i det hele taget. Fokuseringen på kærlighed og menneskelige kvaliteter til fordel for overfladiske, i.e. seksuelle, tiltrækningsmomenter reducerer erotikkens

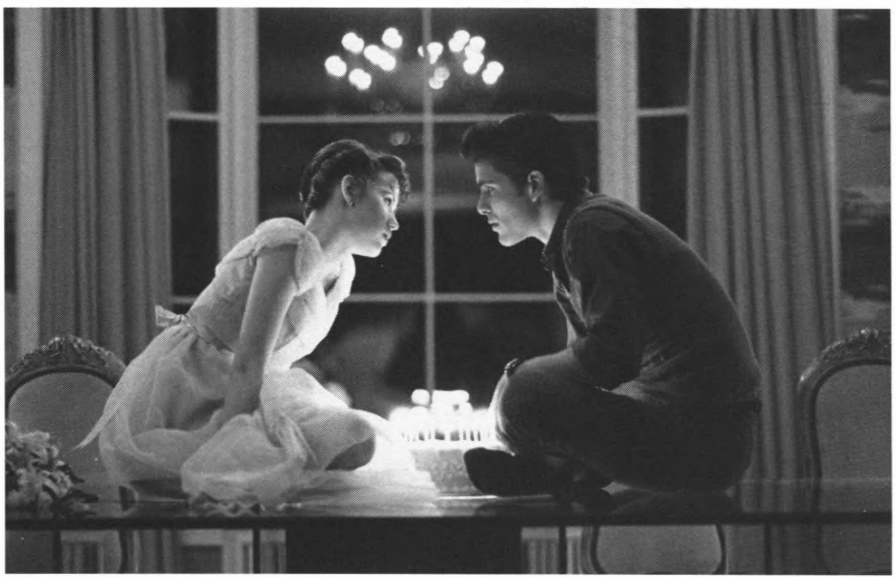


Anthony Michael Hall må kigge langt efter Molly Ringwald i **Sixteen Candles;** *han er ikke den, der kan sikre hende den tryghed og beskærmende omsorg, der skal sikre hende mod ubehagelige overraskelser (f.eks. at familien glemmer hendes fødselsdag). Forudsigelighed er hvad hun er på udkig efter...*

...og forudsigelighed er hvad hun finder, i Robert Schoefflings sportstrænede skikkelse. Han er en der vil værne om de hævdvundne ritualer, såvel fødselsdage som ægteskab, og i stearinlysenes skær kan de to fortabe sig i hinandens kønne øjne, så de ikke kan nås af tilværelsens komplikationer og overraskelser.

betydning for etableringen af et fuldlødigt parforhold til næsten ingen ting. På samme måde som i *Risky Business*, skønt med omvendt fortegn, adskilles kærlighed og sex.

Vi kan naturligvis også finde en række andre film med ideer, der svarer til Hughes'. Blandt de mest uspiselige er Chris Columbus' *A Night on the Town* (En vild nat i byen, 1987), som på et tidspunkt forlader sin naragtige undskyldning for et plot og giver sig tid til at rose heltinden for hendes kyskhed. Lewis John Carlinos *Class* (Jonathans første affære, 1983) erstatter den store, ægte kærlighed med et lige så ægte buddy-kammeratskabsforhold og er helt eksplicit om, hvad der virkelig tæller: "A woman is only a fuck!" (sic.) Et mere nuanceret forhold til seksualliv og kærlighed finder vi i *Footloose* (1984), hvor veteranen Herbert Ross demonstrerer sin evne til både at blæse og have mel i munden. Samtidig med, at han tager afstand fra de bigotte holdninger i den lille by ude på landet, som helten flytter til, applauderer han stedets præst for hans faste moralske holdninger. Filmens intrige følger nøje Hughes-formulaen, og en ægteskabelig og pacificerende udgang på forelskelsen mellem den rebelske helt og den oprørske præstedatter-heltinde er ventelig.



Uptown

Alle disse film, inklusive *Risky Business* og samtlige Hughes-film, foregår i Chicago. Den eneste undtagelse er *Footloose*, hvor helten er flyttet fra Chicago ud på landet. Det er tankevækkende, at den forblæste by ved Michigan-søen i den grad har monopoliseret teenagefilmen. Hvad står denne by for? Chicago er placeret midt mellem den trætte og intellektualiserede østkyst og det dekadente Californien. Her, på grænsen til den vidtstrakte prærie og ved endemålet for 1800-tallets cattle drives, lever den uforfalskede amerikanske ånd endnu. Samtidig er Chicago en driftig industriby i stadig vækst; den var hjemsted for en af de mest markante virkeliggørere af den amerikanske drøm, Al Capone.

Dette bybillede er nok trukket vel krast op, men det synes ikke ganske tilfældigt, at alle disse mere eller mindre reaktionære teenagefilm foregår netop dér. Det virker også rimeligt, at James Tobacks barokke næsten-parodi på genren, *The Pickup Artist* (God til piger, 1987), foregår i New York. Jeg har i forrige nummer af Kosmorama behandlet filmens meriter, og vil nøjes med her at sige, at den vender de fleste af genrens konventioner (ikke mindst i Hughes' udformning) på hovedet på en yderst forfriskende måde; her finder vi f.eks. humoristiske sex-scener.

Ellers er nostalgifilmene stort set ene om at byde reaktionen trods. Det virker en anelse bagvendt, men de film, som foregår tilbage i de repressive 50ere, er betydeligt mere frigjorte, end dem der foregår i dag. I Luiz Valdez' *La Bamba* (1987) bliver Ritchie, vor helt, af sin uvorne storebror slæbt med på et horehus i Tijuana (også langt fra Chicago). Han optræder hverken forfjamsket, skamfuld, eller tilbageholdende, og beholder sin dyd ikke så meget som følge af troskab mod sin lysblåøjede kæreste Donna som fordi hans opmærksomhed fuldstændig fanges af den sang, husorkesteret spiller: La Bamba. Hans kærlighed til Donna er dog oprigtig nok; men til trods for sin styrke får den ikke Donnas fars racemæssige og sociale fordomme over for den mexicanske landarbejdersøn Ritchie til at gå væk af sig selv.

De sociale barrierer for kærligheden er også af stor betydning i Emile Ardolinos *Dirty Dancing* (1987). Her sætter kærligheden (som også er erotisk) den jødiske overklassepige og den professionelle danser fra de mere ydmyge kår i stand til at overskride de barrierer, som den sociale forskel har opstillet. Men de ophører ikke med at eksistere; tværtimod gør erkendelsen af deres tilstedeværelse dem begge i stand til at frigøre sig fra deres fordomme og få et mere nuanceret billede af verden omkring sig. Dette er *Dirty Dancings* store styrke; pigens vej bort fra den beskyttede uskyld ses i et klart positivt lys og parallelliseres med den vestlige verdens uskyldstab efter sommeren 1963, hvor filmen foregår. *Dirty Dancing* er en yderst tiltalende film; så meget desto mere beklagelig er brugen af et nyskrevet, illusionsbrydende synthesizer-pop-nummer som underlægning til det store afsluttende production number, når den samtidige musik rummer et utal af langt mere energiske og sprudlende numre, som man da også oplever andetsteds i filmen (soundtrack-albummet har ligget på de danske top-ti-lister i ca. 13 uger: film og musik mødes igen).



Efter at have besigtiget sin fortid med mulighed for at gøre det hele om, fortryder Peggy Sue ikke sine valg. Hun ved, at hun har truffet de rigtige, og hendes tilværelse har formet sig, sådan som hun har ønsket den, og derfor kan hun møde fremtiden med åbne øjne: Kathleen Turner og Nicolas Cage i **Peggy Sue Got Married.**

Igen er det nok den lille distance, som tidssætningen i fortiden giver, der letter frigørelsen fra formulaen. Det er ikke et ønske om også at fange et voksent publikum; *La Bamba* og *Dirty Dancing* har helt tydeligt teenagepublikummet som målgruppe. Måske giver nærheden til genrens guldalder, hvor filmskaberne så markant tog parti for ungdommen, også en hjælp til de nutidige filmfolk, som deler deres sympatier. Det gælder i hvert fald for *Reckless*, som James Foley lavede i 1984. Den foregår godt nok i nutiden, men lægger sig så tæt op ad de gamle film, at det på det nærmeste kun er i de erotiske scener, at man kan se forskel. De er til gengæld også de mest eksplicitte i alle de her omtalte film. De er også de mest meningsfulde, fordi hovedpersonerne ved hjælp af erotikken artikulerer de oprørske drifter, som deres skyhed, deres ulyst mod at gøre sig sårbare, forhindrer dem i at udtrykke verbalt.

Everything's Gonna Be Alright

Slutningen nærmer sig, men forinden synes jeg, det er værd at kaste et blik på en instruktør, som sædvanligvis ikke forbindes med ungdomsfilmen, men som alligevel har skabt nogle af sine bedste værker inden for genren: Francis Ford Coppola. Vi har tidligere nævnt hans *You're a Big Boy Now* fra 1967. I 1983 vender han tilbage til genren med en fuldstændig anderledes film. *The Outsiders* er en meget stilsikker, men ikke voldsomt original film, som beskriver kriminalitet og bandekrige i en fattig industriby i Oklahoma, og den ligger således lidt uden for nærværende artikels rammer.

Det gælder heldigvis ikke i så høj grad den mesterlige *Rumble Fish* (Motorcykeldrengen, 1983), som til trods for et emne, der er meget ligt den foregående films, i nok så høj grad giver den eneste virkeligt nyskabende skildring af den klassiske rebeltype, som James Dean og Brando er stamfædre til. Med sine ekspressionistiske sort/hvide billeder, snurrige musik, hypnotiske fortællestil og storslåede slutning er den selvanskreven til en plads blandt genrens klassikere, selv om den er "mærkelig" og mildt sagt ikke var nogen kommerciel succes.

Min vigtigste begrundelse for at tage Coppola med er imidlertid den sødmefulde og vidunderlige *Peggy Sue Got Married* fra 1986. I virkeligheden er den slet ikke nogen teenagefilm, og dens inklusion kan virke urimelig, men jeg synes, at den på en så smuk måde samler de temaer, som har været behandlet i det foregående, at det ville være passende at runde af omkring den. Handlingen er kort fortalt den, at Peggy Sue (Kathleen Turner) ved sit 25 års high school-jubilæum besvimer og vågner op igen i 1960 – med alle sine erindringer om de mellemliggende år i behold. Men hun beslutter sig til ikke at gøre sit liv om og gifter sig atter med den charmerende, men ikke særligt solide Charlie (Nicolas Cage).

På sin vis opfylder hun Hughes-doktrinens bud om at ægte sin high school sweetheart, men det er som et bevidst valg, som hun træffer, mens hun holder fast i sin erindring om sin kommende fortid. Hun skaber således også den distance, som er med til at gøre de tilbageskuende film fri af formulaens snærende bånd. Men samtidig retter hun beslutsomt blikket mod den endnu uvisse fremtid, og undgår derved at lade sig fange ind af nostalgien. Det er trods alt nødvendigt at skabe film, der holder sig til nutiden, så den ikke ganske overlades til reaktionen. Hvis blikket kun rettes tilbage, bliver det vanskeligt at komme frem. Men *Peggy Sues* byggen bro over de forskellige skillelinier giver sammen med de andre, ikke-konforme film trods alt håb om at teenagefilmen også i fremtiden vil kunne vise sig som en frugtbar og fængslende genre.

Trold kan tæmmes?



– om Katharine Hepburns rebelske roller

af Jesper Buch Jakobsen

På engelsk taler man om en persons 'comeuppance', en straf for dennes hovmodige og egensindige adfærd. Ikke en fysisk straf, men et personligt nederlag der, forhåbentlig, lærer personen, hvordan man bør opføre sig for at være i overensstemmelse med samfundets normer og regler. Det kan være en retfærdig straf, men det kan også være et krav om konformitet til et status quo, en bestemt magtfordeling eller et bestemt normsæt ('du skal ikke tro, du er noget'). Kritikken af status quo og fremlæggelsen af et alternativ søges kvalt.

I adskillige af Katharine Hepburns roller stilles hun overfor dette krav om konformitet til en, til syvende og sidst patriarkalsk, samfundsorden. Hepburns figurer udfordrer gennem deres adfærd denne status quo, men bringes via sin 'comeuppance' til at indse, at den eksisterende samfundsorden er den eneste acceptable.

Lighed i jobbet

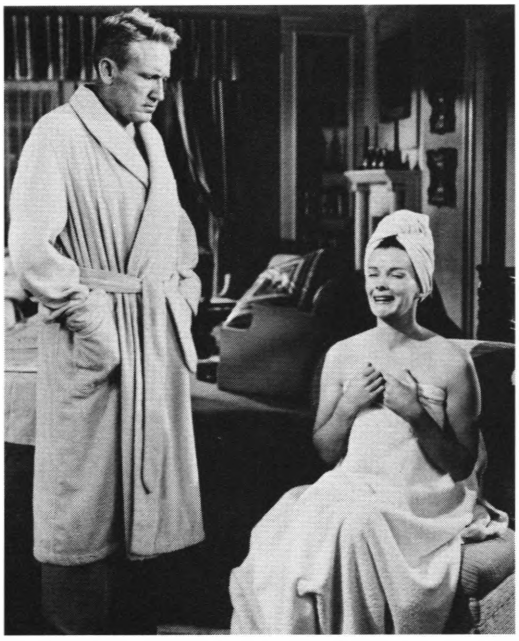
Hepburns figurer er som regel intelligente og selvstændige kvinder, der ved, hvad de vil have, og som selv kan tage det, mændenes jævnbyrdige og ofte dem overlegen. Altså en potentiel trussel mod den udpræget patriarkalske samfundsorden, der var herskende i USA i 30'erne og 40'erne.

Spencer Tracy var på mange måder den fuldkomne repræsentant for denne samfundsorden, rolig, solid, sympatisk og fornuftig. Og et centralt tematisk træk ved de ni film, hvor Hepburn og Tracy spillede sammen, var da også spændingen mellem de to, mellem udfordreren og forsvareren af status quo.

Karakteristisk for Hepburn/Tracy-serien, og den mest populære af filmene, er George Cukors *Adam's Rib* fra 1949. Og allerede titlen røber filmens projekt. Kvinden er skabt af mandens ribben og skylder ham således sin eksistens. Den patriarkalske samfundsorden, der har 'tilladt' kvinden, er dermed den naturlige orden, som der ikke kan sættes spørgsmålstegn ved. Og det er netop, hvad Amanda (Hepburn) gør, i første række ved den juridiske del af den patriarkalske orden.

Amanda er forsvarsadvokat og gift med Adam (Tracy), advokat ved den offentlige anklager. Adam skal være anklager i en sag om en kvinde, der har skudt sin utro mand, uden at han dog er død af det. Amanda ser muligheden for at føre sagen på en kritik af retssystemets indbyggede diskrimination af kvinder og bliver kvindens forsvarer. Manden var et dumt svin, der slog og bedrog sin kone, og hendes reaktion var derfor velbegrundet, argumenterer Amanda. Havde situationen været omvendt, hvor en bedragen mand havde skudt på sin utro hustru, ville frifindelse næsten have være automatisk. En kvinde dømmes hårdere, fordi hun er kvinde. Adam indrømmer tendensen til diskriminiation, men fremhæver loven som et ufravigeligt princip. Ifølge loven må man ikke forsøge at tage et andet menneskes liv, ergo er kvinden skyldig. Men Amanda får, ved hjælp af sin argumentation, kvinden frikendt. Skænderierne mellem de to advokater fortsætter hjemme og truer ægteskabet. Men alt ender godt. Amanda indrømmer, at det alligevel var Adam, der havde ret. Loven er loven, og den skal holdes. Amanda havde fat i noget rigtigt, nemlig samfundets, og også retssystemets, tendens til at diskriminere kvinder, men hun gik for vidt og fik en lovbryder frikendt. Adam, den fornuftige repræsentant for den patriarkalske orden, fik Amanda til at indse sin fejltagelse. Hun fik sin 'comeupance', og status quo står intakt.

Mere brutal er Hepburns 'comeuppance' i den første Hepburn/Tracy-film, George Stevens' *Woman of the Year* fra 1942. 'The woman of the year isn't a woman at all' får den ambitiøse og egenrådige udenrigsjournalist Tess Harding (Hepburn) at vide af sin mand, sportsjournalisten Sam Craig (Tracy), den aften, hun skal modtage prisen som årets kvinde. Hun kan ikke lave mad, hun





Katharine Hepburn og Spencer Tracy øverst t.v. i Adam's Rib (Adams ribben) og t.h. i Woman of the Year (Årets kvinde), hvor hun har for travlt til familien. T.v. Hepburn med 'True Love' i The Philadelphia Story (Natten før brylluppet).

gør ikke rent, og, værst af alt, hun bekymrer sig ikke om den græske dreng, hun har adopteret for at vise hvor godt et menneske, hun er, den aften, hun skal have prisen. Sam udebliver fra prisoverrækkelsen, leverer drengen tilbage til børnehjemmet og flytter hjemmefra. En kvinde, der ikke laver mad, gør rent eller nærer moderlige følelser, kvindens tre fornemste opgaver, er ikke en kvinde, men en art monster eller dyr. 'Women should be kept illiterate and clean, like canaries', siger en af Sams kollegaer og bedste venner (spøgende?). Altså ikke en holdning der gøres til hverken Sams eller filmens, men der er måske alligevel lidt om det. Tess indser sin egoisme, da hendes far og tante bliver gift (denne gang lytter hun til præstens ord, mens Joseph Ruttenbergs stjernefiltrerede kameralinse fanger tåren, der triller ned ad Hepburns kind) og haster hjem til den sovende Sam for at lave morgenmad til ham (i en suverænt spillet og instrueret 'slow burn'-farcesekvens). Morgenmaden ender i kaos, men Tess forsones med Sam i sin nye rolle, hverken som Tess Harding eller Mrs. Sam Craig, men som Mrs. Tess Harding Craig.

Denne, lidt uvenlige, karakteristik af Stevens' i øvrigt meget elegant lavede film kan gøres mere positiv ved at se den som en kritik af overdreven ambition og egoisme og mangel på menneskelige følelser. Men det er den selvstændige, egenrådige og frigjorte kvinde, der skal være normbryderen. Hendes 'unaturlige' adfærd truer den patriarkalske samfundsorden, og hendes 'comeuppance' er nødvendig for at bevare status quo.

Gudinden

Hepburn og Tracy spillede, som sagt, sammen i ni film i perioden 1942-67. Hepburn spillede sammen med Cary Grant i fire film i perioden 1936-40, og der var således reelt tale om et partnerskifte for Hepburn. Og Grant og Tracy var meget forskellige skuespillertyper. Grants elegante, charmerende og ironiske figurer havde ikke det præg af selvretfærdighed, som Tracys figurer havde. Hvor Tracy næsten altid var den, der utvetydigt havde ret, kunne Grant ofte være den, der skulle lære noget i løbet af filmen. Samtidig kunne Grants glatte charme have en farlighed, som kun Alfred Hitchcock for alvor forstod at udforske.

Lidt atypisk er derfor Hepburns og Grants sidste film sammen, George Cukors *The Philadelphia Story* fra 1940. Her er Grant, i filmens forløb, den ufejlbarlige, Tracy'ske figur, der har ret, og som er med til at give Hepburn hendes obligatoriske 'comeuppance'. Tracy Lord (Hepburn) skal giftes for anden gang efter at have smidt sin første mand, C. K. Dexter Haven (Grant), ud, bl.a. p.g. af hans tilbøjelighed til at drikke for meget. Men Dexter elsker stadig Tracy og dukker, foranlediget af det sladderblad han nu arbejder for, op til Tracys society-bryllup. Han beskylder hende for at være en kold gudinde, der er intolerant overfor menneskelige svagheder. Kun den ene aften, hun engang var dødrukken, gav hun slip på alle sine hæmninger. Den samme forelæsning, i mere brutal form, får Tracy af sin hjemvendte far, hvis skilsmisse fra moren Tracy har fremprovokeret p.g. af farens tilsyneladende utroskab. Men moren og faren finder sammen igen i forbindelse med brylluppet. Og efter, natten før brylluppet, for anden gang i sit liv at have drukket sig fuld, med en ung forfatter og journalist, beslutter Tracy at aflyse brylluppet med den endnu mere intolerante tilkommende, og i stedet gifte sig med den rare Dexter, der jo havde så evig ret hele tiden.

Philip Barrys tilgrundliggende skuespil er en overordentlig dateret og konventionel konstruktion, oven i købet med en ubehageligt elitistisk tendens. Det mest suspekte ved den, til sidst vragede, tilkommende er tilsyneladende, at hans rigdom ikke er medfødt, men tjent. Han har arbejdet sig op fra én klasse til en anden, og hører derfor ikke rigtig til nogen af stederne. Skomager, bliv i din klasse, synes stykket og filmen at sige.

I modsætning til *Adam's Rib* og *Woman of the Year* spiller Hepburn i *The Philadelphia Story* ikke en erhvervsaktiv kvinde. Men Tracy er både intelligent og selvstændig, kvaliteter hun perverterer i retning af en gudelignende status ('du skal ikke tro, du er noget'). Men hun bringes, ved hjælp af alkoholens helbredende virkninger (det var efter spiritusforbuddet), til at indse sin hybris og erkende sin sande kærlighed og plads i den patriarkalske orden.

Den grundlæggende struktur i disse tre film er således parallel. Hepburns frie kvinder udgør en trussel for det mandsdominerede status quo, og de må





T.v. Woman of the Year. T.h. Cary Grant i damehousecoat, Hepburn, May Robson og Asta (hunden) i Bringing Up Baby (Han, hun og leoparden).

derfor have en lærestreg for at holde sig inden for den etablerede samfundsordens normer og rammer. Hepburn-figurens rebelske og fornyende potentiale opfattes som noget potentielt farligt, der må undertrykkes.

Hustruen derhjemme

De ni Hepburn/Tracy-film kan, groft sagt, inddeles i to grupper, komedier og dramaer. Mens *Adam's Rib* og *Woman of the Year* primært havde karakter af komedier, har en af parrets bedste film, Frank Capras *State of the Union* fra 1948, mere karakter af drama.

Grant og Mary Matthews' (Tracy & Hepburn) ægteskab er i krise p.g. af Grants betagelse af en ung ærgerrig millionøse, Kay. Hun vil have en republikansk præsidentkandidat, hun kan kontrollere, og vælger den succesrige forretningsmand, Grant. Det kræver, at Grant og Mary formelt genoptager deres ægteskab under primærvalgkampen. Mary accepterer, fordi hun stadig elsker Grant (Grant elsker både Mary og Kay, mens Kay kun elsker sig selv), og hun tilskynder ham til at sige sin ærlige mening og ikke give efter for kompromisser. Men politik er kompromissernes kunst, og Grant må, på Kays overbevisende opfordring, søge at tilgodese de mange forskellige interesser, der kræver opmærksomhed i en amerikansk valgkamp. Det fjerner Mary endnu længere fra Grant, fordi han nu har solgt det, han ellers altid har holdt fast ved, sin ærlighed og oprigtighed. Han betagelse af Kay har korrumperet hans moral. Men ved et stort opsat radiovalgmøde indser Grant, provokeret af Mary, sit hykleriske og uærlige maskespil og trækker for åben mikrofon sit kandidatur tilbage.

Bortset fra nogle tidstypiske antikommunistiske replikker og en særligt ubehagelig fremstilling af fagforeningernes repræsentanter er Capras film en intelligent og nuanceret fremstilling af den amerikanske politiske proces. Og til forskel fra *Adam's Rib* og *Woman of the Year* er Hepburns selvstændige og rebelske persona i *State of the Union* en positiv kraft. Det er for en gangs skyld Hepburn, der har ret, mens Tracy, for en sjælden gangs skyld får sin 'comeuppance'. Grant har forrådt befolkningen, sig selv og, ikke mindst, Mary ved at gøre noget, der, ifølge filmen, er langt værre end utroskab, nemlig ved at sælge sin personlige overbevisning og integritet. Og det er Mary, der, med sin intelligens og åbenhjertighed, får Grant til at indse sit bedrag. Karakteregenskaber, der hos Cukor og Stevens blev fremstillet som en potentiel trussel for den etablerede samfundsorden, fremstiller Capra som nødvendige egenskaber for fastholdelsen af den demokratiske proces. Og føjer dermed endnu et aspekt til Capra-oeuvrets særegne blanding af konservative og liberale tanker.

Rebel i blomst

Som ovenfor nævnt var *The Philadelphia Story* atypisk for Hepburn/Grant-filmene. Dens behandling af Hepburn-personaen er således meget forskellig fra George Cukors *Holiday* fra 1938, selvom den også bygger på et skuespil af Philip Barry.

Johnny (Grant) er forlovet med den velhavende Julia og møder Julia's søster, Linda (Hepburn), der gør sit for at tilskynde til brylluppet. Men Johnny er en livsglad og impulsiv fyr, der helst vil tjene en masse penge hurtigt og så først arbejde igen, når han har brugt dem. Den slags tanker chokerer Julia og hendes forældre, men vække bifald hos Linda og de to søstres bror. Og det hele ender da også, ikke overraskende, med, at Johnny og Linda i stedet finder sammen.

Her fremstilles Hepburns selvstændighed og egensindighed som noget positivt. Lindas intelligente ukonventionalitet udgør ikke en trussel mod den patriarkalske samfundsorden, men er et tilladeligt oprør mod en stivnet livsform, repræsenteret af Julia og hendes forældre. Det er således en anden kvinde, Julia, der får en art lærestreg (der er andet i livet end penge og pæne manerer), mens Johnny og Linda er to alen ud af et stykke, der blot tøver lidt, inden de finder sammen. Det får Philip Barry så sin tynde og skematiske teaterkonstruktion til at gå med, ofte ved hjælp af en bastant og banal symbolik (de to legesyge og livsglade søskende mødes med Johnny i legeværelset, det eneste rum i huset hvor deres livsglæde kan udfolde





Konfrontationen med Kay (Angela Lansbury) i State of the Union (Det store valg). T.h. i legeværelset i Holiday (To mennesker gør sig fri).

sig uhindret). Og George Cukor var aldrig en instruktør, der for alvor kunne hæve sig over et svagt materiale, hvilket ses af både *Holiday*, *The Philadelpia Story* og *Adam's Rib*. Til gengæld var han en forbilledlig personinstruktør, men det er ikke tilstrækkeligt til at gøre den overfladiske accept af Hepburn-personaens oprør mod status quo troværdig.

Total opbakning til Hepburns oprør er der derimod i Howard Hawks' *Bringing Up Baby* fra 1938. Som ofte hos Hawks ligger filmens centrale problematik i højere grad på det abstrakte plan end i historien om professoren med sit dinosaurusskelet og millionøsen med sin hund og tamme leopard. Det er en konflikt mellem to livsformer, mellen en konventionel, fastlåst og normbunden livsform og en ukonventionel, frigjort og impulsiv livsform, repræsenteret ved henholdsvis professor David Huxley (Grant) og millionøsen Susan Vance (Hepburn). David drages ufrivilligt ind i Susans uforudsigelige livsform på tærsklen til sin definitive optagelse i den etablerede samfundsorden, i form af ægteskab med sin særdeles regelrette assistent. Men han må til sidst indrømme overfor Susan, at han aldrig har moret sig så meget som i den tid, han har tilbragt sammen med hende. Hepburn-personaen fremstilles altså her entydigt positivt, som anføreren af det nødvendige oprør mod den patriarkalske samfundsorden, der måske nok ikke kan ændre status quo fundamentalt, men som i hvert fald kan få overbevist David, og det er jo en begyndelse. Hawks' revolutionære helt er selvsagt ikke en tør og teoretisk revolutionær, men et menneske med ægte sårbarhed og følelse bag. 'I really love him' får Susan, i fuld fart, fortalt sin tante. Den frenetiske farcemaske krakelerer, og mennesket bag kikker frem.

Robin Wood taler i sin Hitchcock-bog om et terapeutisk tema i Hitchcocks film. Hovedpersonerne gennemgår i løbet af filmene ofte en form for terapeutisk proces, der munder ud i en mere eller mindre stabil helbredelse, der kan have både positive (*Rear Window*) og negative (*Vertigo*) konsekvenser. På samme måde kan man i *Bringing Up Baby* tale om en terapeutisk proces (til forskel fra en 'comeuppance') for David, der får ham til at indse de umistelige værdier ved Susans impulsive og ukonventionelle livsform. Afslutningsvis symboliseret ved, at Susan og David gensidigt erkender deres kærlighed, samtidig med at Susan (uskyldigt?) medfører sammenstyrtningen af Davids livsværk, og symbolet på hans gamle livsform, dinosaurusskelettet. Visuelt fremstilles denne terapeutiske proces ved lokaliteternes tiltagende mørke og usikkerhed, en nedstigning til de skjulte verdener, som den etablerede samfundsorden søger at undertrykke. Fra sikkerheden i et museum, på en golfbane, i en natklub, til et hus på landet, en skov ved nattetide, et fængsel.

Hawks' forkærlighed for intelligente, selvstændige og frigjorte kvindelige hovedpersoner, som Hepburn var indbegrebet af, var han ikke selv meget for at give en forklaring på. 'I've been accused of promoting Women's Lib, and I've denied it, emphatically', sagde Hawks mod slutningen af sit liv, 'It just happens that kind of a woman is attractive to me'. Men selv om Hawks bekymret afviser beskyldninger for at fremme kvindernes frigørelse, kan det ikke nægtes, at hans kvindelige hovedpersoner, i forhold til tidens andre film, er usædvanligt egenrådige og selvbevidste. De er mindst mændenes jævnbyrdige og ofte dem overlegne. I *His Girl Friday* fra 1940 kaster journalisten Hildy (Rosalind Russell) sig i en fodboldtackling efter en løbende fangevogter, som hun vil udspørge om en dødsdømt fanges flugt, noget næppe nogen anden instruktør kunne have fundet på dengang.

I *Bringing Up Baby* havde Hepburn, måske den eneste gang i sin lange karriere, en instruktør, hvis livssyn var i fuld sympati for Hepburns intelligente og rebelske selvstændighed og realiserede figurens fornyende potentiale fuldt ud. *Bringing Up Baby* er, i mine øjne, Katharine Hepburns eneste indiskutable mesterværk.

Litteratur

Andrew Britton: Katharine Hepburn – The Thirties and After. Tyneside Cinema Publications, Newcastle 1984.

Joseph McBride: Hawks on Hawks. University of California Press, (Berkeley and Los Angeles) 1982.

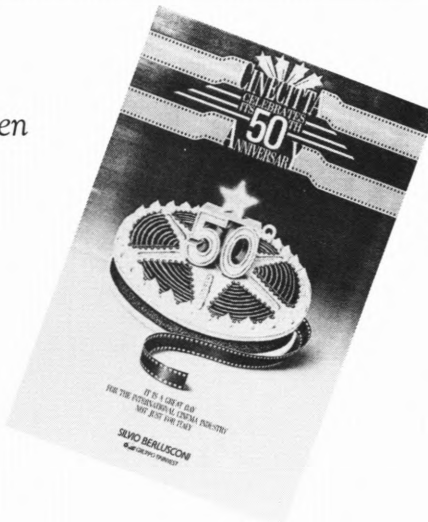


Anita Ekberg i Fellinis Det søde liv (1959), optaget i Cinecittà.

Firsersignaler

Instruktøren skal også skrive og producere sine egne film, og filmen skal væk fra de indelukkede studier, ud i virkeligheden. Sådan lød det engang. Nu er signalerne anderledes. I Italien vender man tilbage til Cinecittà og arbejder målrettet på at opdyrke manuskriptforfattere.

af Jens Thomsen



Luksuslineren vender tilbage

'Nu ligner Cinecittà en transatlantisk luxusliner, eller et gammelt rigmandshotel: Ritz, Negresco, Excelsior... Smuk, og ubrugelig. Næsten perfekt; behagelig, med sine grønne træer, sine fredfyldte alléer, de overdådige arealer og det velfungerende udstyr. Og for kostbar, overflødig i forhold til markedets behov, underudnyttet. Omhyggeligt passet af et stadig fåtalligere og aldrende personale. Beboet af sjældne elitære gæster, herskaber der ikke ville leve uden prægtig overflod, eller af funktionærer hvis ophold bliver bekostet af RAI-TV. Strukturer fra en anden tid, filmens historiske Grand Hôtel, vemodig ved tanken om svunden rigdom, drømmende om en renæssance, ængstelig ved den eneste mulige fremtid, som den samtidig brændende ønsker sig: TV-produktionen'.

Sådan blev situationen beskrevet i 1980 (af Lietta Tornabuoni og Oreste Del Buono i *C'era una volta Cinecittà, Almanacco Bompiani).* Men der skulle ikke gå mange år før drømmen om *revival* gik i opfyldelse. Ikke bare på grundlag af deciderede TV-produktioner og reklamespots, men også som eftertragtet optagelses-lokalitet for prestigeprægede filmprojekter. Så travlt har man fået, at det forlyder at selveste Fellini, der nærmest må betragtes som en af områdets faste beboere, pænt har måttet vente i køen for at få studiefaciliteter stillet til rådighed, og han fortalte for nogle år tilbage, på sin sædvanlige facon: 'Repuplikkens Præsident kom på besøg i Cinecittà, men mens Zeffirelli og Leone modtog ham i de flotte saloner, måtte jeg nøjes med at hilse på ham ude på alléen, som en arbejdsløs der slår ventetiden ihjel ved at lade som om han vander blomsterne' (Il Messaggero, 5-8-86).

Som omtalt i Kosmorama nr. 175 fyldte Cinecittà 50 år i 1987. I den anledning havde man lavet en slags jubilæums-præsentationsfilm. Her fortaltes om de forskellige værksteders arbejde og der blev vist klip fra nogle af de store, kendte produktioner gennem tiden, men mest dog fra de nyeste, som *Rosens navn* og *Den sidste Kejser.* Udenlandske instruktører og producenter, der er begyndt at interessere sig for filmbyen påny, og som sammen med de mange skuespillere af alle nationaliteter gør deres til at genskabe den kosmopolitiske atmosfære der var fremherskende før i tiden, fortalte at en vægtig grund til deres begejstring for at arbejde i Cinecittà er *lyset.*

Ikke blot det lys man får på strimlen ved udendørsoptagelser, men også det lys man er omgivet af når man opholder sig i Rom. Det berømmede *romerske lys,* som inspirator og terapeut. Det der var som en åbenbaring for vore egne guldaldermalere i forrige århundrede.

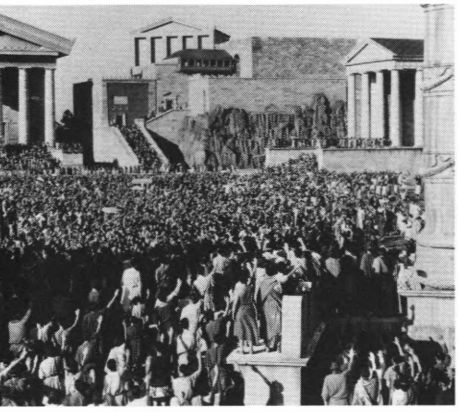
Desuden lovpristes de dygtige håndværkere - efterkommerne af de to toskanske brødre fra *Good Morning Babilonia,* der igen var 'the sons of the sons of the sons of Michelangelo and Leonardo'.

Jubilæumsfilmen skulle fungere dels som reklame for filmstudierne og de tilhørende faciliteter, dels som en slags præsentation af fænomenet Cinecittà, for de folk det allernådigst bliver til-

sendt at gæste denne hellige og hemmelige by.

Hemmelig, fordi det netop ikke er som i Hollywood, selvom så mange ynder at kalde den Hollywood ved Tiberen. Man kan ikke gå ind på et turistbureau i Rom og booke sig på en guided bustur til Cinecittà, og der er ikke, i forbindelse med studierne, laboratorierne og værkstederne, opstået en by rundt om. Tværtimod ligger cinecittà lidt udenfor de yderste forstæder til Rom, midt på en mark, omkranset af en lang og kedelig, brunlig mur ud til indfaldsvejen Via Tuscolana, hvor det eneste liv er de enorme mængder af biler, der hver dag suser ind og ud af centrum, og den snes frugt- og grønsagshandlere, der har slået deres boder op her umiddelbart før man kommer ind i byen, og først passerer filmskolen CSC på venstre hånd, dernæst L'Instituto LUCE på højre hånd og endelig, som tegn på at man nu er nået ind i civiliseret område, de mange barer på begge sider, der om sommeren skilter med *caffè freddo.*

Scipio Africanus (1937), en af de første film optaget i Cinecittà.



Vi befinder os ikke langt fra Campus Barbaricus, hvor akvædukten med Aqua Claudia og Aqua Anio Novus i antikken krydsede vandene Marcia, Tepula og Julia, og spadserer man forbi Cinecittà, og fortsætter blot et par hundrede meter længere ud ad Via Tuscolna, kan man se resterne af vandledningerne i landskabet.

Hellig kan man kalde Cinecittà, for det første fordi den i den italienske filmentusiasts bevidsthed i mange år har været smeltedigelen, hvor den magiske kunstarts manifestationer på forunderlig alkymistisk vis blev skabt. For det andet fordi Cinecittà, i lige så høj grad som Hollywood, er stjernernes domæne. Og sammen med den hermetiske tillukkethed og fyldige omtale af 'havens' grønne anlæg og pinjernes svalende skygge, udtråler dette en aura af nærmest paradisiske dimensioner.

Det hjælper naturligvis også, når store *maestri* som Blasetti, Camerini og Castellani, i tale og på skrift, og med Fellini senere også på celluloid, fortæller hvilke drømmelignende oplevelser de har haft indenfor dette mini-univers, hvor man på det nærmeste bosætter sig når et projekt skal løbe af stabelen. Det er ikke en filmfabrik med fløjter der pifter når dagen er omme, men et fristed og åndehul hvor man lever som på en kuranstalt.

Under optagelserne til sin seneste film sagde Ettore Scola til Rom-avisen Il Messaggero (5.8.86): 'For de instruktører der, mere end som et erhverv, opfatter filmen som en livsform eller en væremåde, sådan som Fellini og tildels også jeg selv, er Cinecittà et ideelt sted. Her er alt; vi mangler intet. Vi optager, og samtidig ser vi hvad vi har optaget; vi klipper og mikser det... Et komplet arbejde hele vejen rundt, fra start til slut. Vennerne kommer gerne og besøger os, og vi kan opretholde vore sociale liv pleje vore følelsesmæssige bånd. Cinecittà er blevet mig uundværlig, og derfor har jeg nu i nogle år lavet mine film her. *Le Bal* optog jeg her, *Maccheroni* optog jeg her, *La Famiglia* optager jeg her, i familiens skød så at sige'.

Produktudvikling af manusforfattere

Efter en periode med fokus på den dybt personligt engagerede auteurfilm, er man nu ved at vende tilbage til en arbejdsdeling, hvor ikke mindst manuskriptforfatteren igen kommer til ære og værdighed. Det er en rolle der traditionelt har været meget indflydelsesrig i italiensk film. Man behøver blot at nævne navne som Scola, Age og Scarpelli, de tre store idémagere og skrivere bag den italienske komedie i 60'erne, eller deres læremester Sergio Amidei, kaldet *il vecchio,* der sammen med Cesare Zavattini og Suso Cecchi D'Amico må siges at være efterkrigstidens ubestridte manus-triumvirat.

I Italien har der altid været en bemærkelsesværdig tæt forbindelse mellem litteraturen og filmen. Ikke blot manifesteret ved de mange filmatiseringer, men også ved den overdådige mængde af skriverier om forholdet mellem de to fortælleformer. Både på teoretisk og praktisk plan, men også, og især, på kritikerplan, hvor litterater og intellektuelle i alle afskygninger har givet deres besyv med, når talen faldt på hvad litteraturen *kunne* bruges til i filmen, og specielt hvad den *burde* bruges til - herunder selvfølgelig også i særlig grad *hvilken* litteratur, denne eller hin filmretning burde hente inspiration fra. Desuden findes der næsten ikke den italienske forfatter, efter århundredskiftet naturligvis, der ikke har skrevet *om* film, direkte *for* film, eller sågar har været delvis forfatter og delvis instruktør. Så alt i alt må det siges at det skrevne ord indtager en vigtig og velanset plads i italiensk film.

Det kommer derfor heller ikke som nogen overraskelse, at det netop er manuskriptforfatteriet, der stilles skarpt på i disse år, hvor man er begyndt seriøst at *arbejde* sig ud af krisen i italiensk film. I stedet for med foldede hænder at afvente geniernes genkomst, bliver der arrangeret festivals, workshops, konkurrencer osv., hvor præmierne for det meste er en eller anden form for lancering. For skribenternes vedkommende kan det altså være at få sit manus realiseret.

I slutningen af februar i år blev der afholdt den workshop/festival ved navn *Film-maker,* der over fire dage viste film og videoer i fire milanesiske biografer. Der blev ialt vist omkring 100 produktioner af alle mulige slags, men hovedattraktionen var 5 film på hver en halv times tid, der var blevet bestilt og finansieret af arrangørerne. Statsfjernsynet Rai's tredje kanal og kulturudvalgene fra hhv. Milano provins og regionen Lombardiet var for snart tre år siden gået sammen om at finansiere et projekt der gik ud på at kontakte 10 forholdsvis ukendte, unge forfattere, for at få dem til at levere en original historie. Disse historier blev så sendt ud til knap 100 ubeskrevne blade, blandt den ikke ubetydelige mængde unge instruktører der lever af at lave reklamespots, musikvideoer eller tegneserier. Cirka halvtreds drejebøger blev det til, og herudaf valgte man så altså fem, der hver fik 50 millioner lire (ca. 250.000 kr.) til at realisere en halvtimes-film, som ville blive vist på festivalen og senere også på Rai-tre.

Rai-tre er også gået ind i et samarbejde med filmfestivalen i Salsomaggiore om at fremelske nye instruktører, og i Rom bliver Solinas-prisen, opkaldt efter manuskriptforfatteren Franco Solinas, hvert år tildelt en ung (sådan da) lovende manuskriptforfatter.

Det seneste eksempel på seriøs promovering af nye filmfolk hedder *Piazza Navona.* Det er Rai-due, der med Ettore Scola som koordinator, finansierer projektet, hvor instruktører, scenografer,

manuskriptforfattere, kamerafolk, lydfolk osv., alle debutanter, eller næsten, er gået sammen om at lave seks TV-film, men den berømte romerske plads som udgangspunkt for en historie og som overordnet fællestitel. Trækplastret er Marcello Mastroianni, der spiller sig selv i alle seks episoder, og blandt de øvrige medvirkende ses Fanny Ardant, Mariangela Melato, Luca Barbareschi, Anouk Aimée og Alessandro Haber.

Hovedkontoret for denne tidsbegrænsede arbejdsplads er et skur i Cinecittà, hvor Scola sammen med vennen Luciano Ricceri (scenograf og kostumier, bl.a. på *Familien*) har indrettet sig, og hvorfra de driver deres nyligt oprettede virksomhed *Studio E.L.* (Ettore og Luciano), et film'atelier' med 15 fast tilknyttede unge manuskriptforfattere, der leverer materiale til en redaktion på fem medlemmer, il Gruppo dei Cinque. Denne femgruppe tager sig af alt fra distribution af synopser til den færdige detaljerede budgetlægning - altsammen under supervision af Scola, Age, og komedieinstruktøren Luigi Magni. Aftalen med Rai-due går foreløbig på tre serier, så denne lille private filmskole, *la scuola di Scola*, kan måske med tiden gå hen og blive det laboratorium som Vittorio Taviani for nogle år tilbage efterlyste da han sagde: 'Hvad vi mangler i Italien, er en egentlig film*industri*. Andre industrier laver produkter, også for profit, men de fleste virksomheder har en afdeling, hvor de eksperimenterer med nye muligheder for produkter. Her i landet er det sådan, at hvis en ny type film tilfældigvis klarer sig, så bliver de bare ved at lave film nøjagtig mage til, indtil publikum bliver trætte af dem, og så må de begynde forfra igen'. (Citeret fra Italian Quarterly nr. 96, Spring 1984).



FILMANMELDELSER PÅ ITALIENSK

Mentalitetsforskel

Det kan man også finde i filmkritikken. F.eks. i modtagelsen af Lina Wertmüllers Camorra

af Jens Thomsen

Vi har formentlig allesammen en fornemmelse af, at der er en afgrundsdyb forskel på dansk og italiensk mentalitet. Vi kender italienerne fra deres film om sig selv, og fra rejser i fodsporene på vore store rejselystne og videbegærlige landsmænd. Lige siden H. C. Andersen, og senere fra Georg Brandes over Johannes Jørgensen til Tom Kristensen, er vi blevet fascineret af hvor maleriske de er.

Men ét er livet på gaden, et andet er vel kunstkrikken. Man skulle mene, at man ud fra italienske filmanmeldelser kunne danne sig et billede af filmene, der svarer bare nogenlunde til det indtryk man ville få ved at læse danske anmeldelser af de samme film. Det er imidlertid ikke altid tilfældet. Også her må man tage højde for en stor mentalitetsforskel, hvad følgende sammenligning måtte vise.

Lina Wertmüllers titelvalg synes efterhånden at være blevet til et projekt om at finde så lange og vanskeligt memorerbare titler som muligt. I 1986 lavede hun *Notte d'estate con profilo greco, occhi a mandorla e odore di basilico* (Sommernat med græsk profil, mandeløjne og basilikumduft) og overgik hermed sin forrige films titellængde med 22 karakterer. Denne blev ganske vist internationalt lanceret under navnet *Camorra*, men den italienske titel lød: *Un complicato intrigo de donne, vicoli e delitti* (En kompliceret intrige af kvinder, gyder og forbrydelser).

Der var m.a.o. lagt op til noget af en blandet landhandel, og de danske anmeldere så da også filmen som et 'makværk' og noget 'rod'. I Berlingske Tidende indledes pointerende med : 'Lina Wertmüller er ikke god til at fortælle en historie', og i rytmisk overensstemmelse med den italienske titel, kaldes filmen i Frederiksberg Amtsavis for 'et frastødende rod af blod, sex og klichéer'. Er de forskellige handlingstrådes og temaers indfletning i hinanden, i danskernes øjne blevet til et indfiltret sammensurium, emblematisk fremlagt i 'en harmdirrende moders... enetale om modermælk, spillemaskiner og fortabelse', så ser anmeldeleren på *L'Espresso*, Alberto Moravia samme komplicerede fortælling som 'koral', der ifølge den italienske ordbog skulle betyde at 'de forskellige motiver, elementer, personer osv. frembyder en harmonisk sammensmeltning, som stemmerne i et kor', intet mindre! Med baggrund i denne 'koralitet' associerer Moravia ubesværet til *Lysistrate*, grækeren Aristofanes' komedie om sammensvorne kvinders sex-lockout, uden at se nogen grund til at angive kvalitetsforskelle.

Danskerne ser Wertmüllers beskrivelse af Napoli som temmelig virkelighedsfjern: 'Det er unægtelig et andet Napoli end det, vi præsenteres for i Bournonvilles romantiske ballet, men det er et spørgsmål, om Wertmüllers hysterisk opgejlede beskrivelser ikke er lige så langt fra virkelighedens Napoli som balletmesterens'; overfor italienerne: 'Dette skælvende engagement (det feministiske engagement i filmen bliver af Moravia sammenlignet med det dybtfølte, personlige engagement hos mødrene til de argentinske *desaparecidos* på Plaza de Mayo i Buenos Aires)... har ledt instruktøren til at skildre os et meget virkeligt Napoli'.

Og når signaturen *mar.mo.* fra tidsskriftet *Segnocinema* finder på at skrive at 'Wertmüller forstår at give ét nyt... og pragtfuldt billede af napoli: gyderne, husene, himlen, havet, de barokke interiører... er altsammen vidunderligt gengivet af Giuseppe Lancis fotografering', så kunne det umiddelbart se ud til at være i overensstemmelse med danskernes lovprisning af billederne, som f.eks.: 'Napolis lurvede skønhed er smukt fanget ind af hendes fremragende fotograf'. Men det viser sig at 'en masse flotte billeder fra Napoli og omegn' kun 'øger utroværdigheden'.

Italienerne synes at hovedrolleindehaveren, den spanske Angela Molina,



'er en smuk og meget napolitansk Nunziata' og de taler om 'den overbevisning hvormed la Molina fortolker sin rolle sensuel og moderlig på samme tid'. Om de andre medvirkende hedder det: 'Paolo Bonacelli, en perfekt sultan; Harvey Keitel, en overbevisende forbryderboss; Daniel Ezrolow, en lidende Totò; la Daniela og la Muzzi Loffredo, to troværdige hævnersker'.

Danskerne derimod omtaler skuespillet således: 'Kvinderne i denne film er tegnet som hysteriske glansbilleder, frodige moderdyr og hede pin-ups, ikke som personer man på nogen måde kan forestille sig optræde i den virkelige verden', 'Angela Molina skriger og skråler i hæslig eftersynkronisering', og filmen svælger 'i sensuelt harmdirrende kvinder, yndigt vredne øjne og eksotisk forenklede typer, der er som hentet ud af triviallitteraturen'.

Nu kunne italienerne naturligvis replicere at deres egne anmeldere nok kender en hel del mere til Napoli og dens indvånere, og til italiensk dagligliv og menneskelig opførsel i det hele taget, end danske anmeldere sandsynligvis gør. Og der kan selvfølgelig godt ligge en del af forklaringen på den store forskel i netop dette. Napolitanerne *er* måske sådan, og Napoli *ser* måske sådan ud. Men mere plausibelt ville det være at søge forklaringen i den mentalitetsforskel, der gør at *fortællemåden* klinger så forskelligt hos de to folkeslag. Det er nemlig gennemgående i de danske anmeldelser at pointere det opstyltede og kunstige, både i skuespillet og i afviklingen af intrigen. Det er det postkortagtigt forlorne, der får en dansker til at tænke på Bournonville, og det stiliserede og strengt dramaturgiske, der får en italiener til at sammenligne med græsk komedie.

Danskerne taler om 'teatralsk indignation, hidsige effekter og krukket billedsprog', om 'sensuel storladenhed, der forvandler fortællingen til en række imponerende tableauer... operaagtige sekvenser, der skal afvikles - ikke fordi de kommer historien ved...', og om 'latinsk retorik... (så filmen) fortaber sig i teatralske tablauer', og herved fortæller sin historie 'på sin egen umanerligt bombastiske måde'.

Italienerne synes det er 'en besynderlig (eller måske ville man på anmeldernudansk sige *foruroligende)* og usædvanlig film', med 'et tilsyneladende socialt, men i virkeligheden lidenskabeligt engagement'. Man genkender denne lidt menings-uigennemskuelige jongleren med ikke alt for veldefinerede begreber fra de elokvente franskmænd, og siger til sig selv, at der muligvis er noget man har misforstået - hvad der sikkert også er. Men for at det nu ikke skal se ud som lutter lovprisning fra de italienske anmeldere, så hører det med at det omtalte engagement 'især i slutningen, får dramaet, der for den sags skyld godt kan kaldes feministisk og koralt, til at flyde over og blive melodrama, der ikke er helt fri for usandsynligheder', trods alt!

Et evigt tilbagevendende irriatationsmoment for danskere der ser italienske film, er den uvante eftersynkronisering: 'Molina skriger og skråler i hæslig eftersynkronisering' og 'Kort sagt: Den er meget italiensk. Også i sin elendige eftersynkronisering'. Men også dette hænger tilsyneladende sammen med italienernes forkærlighed for stilisering og teatralisering – en slags obligatorisk *verfremdungs*-effekt.

Måske er de mere tilbøjelige til at se det symbolske i tingene end vi er, hvilket igen betyder at de netop kan se stort på om eftersynkroniseringen er så dårlig, at vi andre må tage os til hovedet. En bevidst scenografisk teatralitet og en tilstræbt uheldig eftersynkronisering er jo ovenikøbet blevet rendyrket af f.eks. Fellini.

Der er også på andre måder langt imellem italienske film, der fortæller en historie fra det virkelige liv, på en for os at se realistisk måde. Det virker som om de er ligeglade med om det virker kunstigt eller barnligt symbolsk pointerende, bare historien bliver fortalt. Det kan være dilletantisk som en skolekomedie, bare der er passion og drama. Det er m.a.o. en radikalt forskellig tilgang til fortællekunsten, der gør det store udslag.

Det er også noget der kommer til udtryk i måden italienerne går i biografen på. Der er ganske vist andre steder i verden, hvor man kan komme ind til en forestilling midt under filmen, se slutningen først og så gå når man igen er kommet til det sted hvor man begyndte, men der findes næppe noget andet folkefærd, på et civilisations-niveau som italienernes, der kan præstere så kaotiske film-forevisninger, selv i de største og fineste premierebiografer, med mindst én pause i en spillefilm på en time og tyve minutter, højtråbende is- og snacksælgere, og altså netop folk der kommer og går midt under forestillingen. De senere år er man dog blevet så organiserede at man angiver hvornår forevisningerne starter. Det har resulteret i at man ikke kommer midt inde i en film, men venter til der er ca. 10 minutter tilbage af den forrige forestilling, på hvilket tidspunkt mellem- og sidegange langs stolerækkerne derfor bliver fyldt med ventende biografgængere, således at de siddende ikke skal være i tvivl om at finalen nærmer sig, og sådan at man skal præstere en veritabel forsvarstale for ikke at blive antaget for at være en idiot, der glemte at tisse inden han møvede sig ind på midten, når man endelig skal ud fra sin stolerække efter endt forestilling. Denne biografgængerpraksis kan resultere i noget for os så vanvittigt som en anmeldelse i et dagblad, hvor der gives følgende *omrystes før brug*-vejledning: 'For at kunne værdsætte filmens nøgle-scene frarådes det at gå ind i salen under scenen med retsmødet'.

Som ovenfor nævnt var der en dansk anmelder der sagde om *Camorra* at den var meget italiensk. Og alt i alt er det åbenbart det kaotiske, hysteriske, skrålende, stiliserede (eller urealistiske, ville vi måske sige) og teatralske, som er så typisk italiensk, vi danskere ikke kan lide – ihvertfald ikke altid. Det kunne man sige var meget forudsigeligt. Ja, men havde man også regnet med at denne folkesjæl i den grad gennemsyrede kunstkritikken? Og det er jo i begge lande den gør det vel at mærke. Det havde den italienske anmelder åbenbart ikke, der skrev at *Camorra* tydeligt var 'adresseret til et udenlandsk publikum'. Men måske tænkte han på de mange napolitanere i New York.

Citerede anmeldelser:

Ib Monty, Jyllandsposten 9.1.88 Morten Piil, Information 11.1.88 Bent Mohn, Politiken 14.1.88 Michael Blædel, Berlingske Tidende 8.1.88 Paul-Jørgen Budtz, Ekstra Bladet 11.1.88 Henrik Wivel, Kristeligt Dagblad 8.1.88 Birgitte Bartholdy, Frederiksborg Amtsavis 8.1.88 Henrik Jul Hansen, Det Fri Aktuelt 8.1.88 Alberto Moravia, L'Espresso 23.2.86 'mar.mo.', Segnocinema nr. 23, maj 1986 Giovanni Grazzini, Corriere della Sera 1.1.86 & 25.1.86



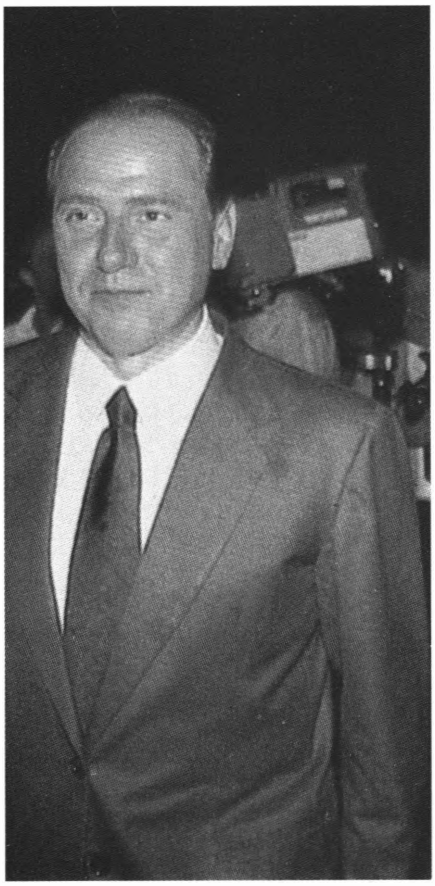
Mirakelmageren fra Milano

– et portræt af den italienske TV-konge Silvio Berlusconi.

af Eva Jørholt

I byen Arcore lidt uden for Milano ligger et prægtigt benediktinerkloster fra den tidlige middelalder. Det imponerende romanske bygningsværk er omgivet af høje mure, som indhegner den flere hundrede hektarer store grønne park, hvor 500 år gamle træer skaber skyggefulde pladser for dybsindig kontemplation. I vore dage er det nok så som så med den slags aktiviteter i Villa Arcore, som klostret nu hedder, for munkene forlod bygningerne for cirka 200 år siden, og fra det 18. århundrede har murene snarere tjent til at beskytte skiftende private ejere – fortrinsvis adelsfamilier – mod nysgerrige blikke fra uvedkommende end til at sikre indvånerne fred til filosofisk tankevirksomhed. De vidtstrakte stalde rummer i dag kun få heste, men til gengæld en imponerende privat samling af malerier fra det 16. og 17. århundredes mestre – Rembrandt, Tizian, Tintoretto, Albrecht Dürer og Jan Breughel, for blot at nævne et par stykker – og i hovedfløjen finder man et af Italiens rigeste private biblioteker med over 10.000 læderindbundne værker. Mere overraskende er det nok, at de velærværdige middelalderlige klostermure tillige danner ramme om indtil flere saunaer, en stor opvarmet indendørs pool, et hypersofistikeret high-tech kontor i gigantstørrelse, samt TV-screeningrum udstyret med 9-skærms videoanlæg, hvor villaens nuværende beboere kan følge 9 TV-programmer på én gang. Og dog er disse ting i virkeligheden mindre forbavsende end Rembrandt'erne og de læderindbundne bøger med guldsnit, når man tager i betragtning, at Villa Arcores aktuelle ejer en ingen ringere end Italiens, ja faktisk hele Europas, TV-konge nr. 1, Silvio Berlusconi, hvis TV-imperium er verdens fjerdestørste (kun overgået af de 3 amerikanske networks ABC, CBS og NBC), og som foruden sine vidtforgrenede engagementer i Italien tillige har interesser i fransk, spansk, vesttysk og canadisk TV. Og dét er sandsynligvis kun begyndelsen, for den driftige italiener er, imperiet til trods, i

virkeligheden lidt af en novice i TV-sammenhæng. Han har kun været aktiv på denne front i godt 10 år, så hvis han fortsætter sin rivende ekspansion med samme hast i de kommende 10 år – hvad alt synes at tyde på – vil signor Berlusconis TV-stil ved årtusindskiftet sandsynligvis have sat sit præg ikke alene på europæisk fjernsyn over en bred front, med tillige på de øvrige kontinenters TV.



Silvio selv

Den 51-årige Berlusconi er simpelthen selve personifikationen af vor tids selfmade man, med et ganske overordenlig veludviklet talent for at tjene penge. Rygterne vil vide, at den begavede Silvio, der stammer fra et middelklassehjem (faderen var bankfunktionær), allerede i underskolen lod sine små kammerater skrive hans opgaver af ... mod betaling! Da han blev lidt ældre, tjente han penge til undgommens udskejelser ved sammen med et par venner at divertere badegæster med sang og spil på de italienske strande. Silvio var gruppens crooner. Om aftenen optrådte bandet på natklubber, og herfra var springet ikke stort til et engagement på middelhavs-luxuslinere, hvor Silvio snart avancerede til underholdningsdirektør.

Ind imellem disse aktiviteter havde den flittige unge mand imidlertid også tid til at studere jura, men heller ikke dét kunne han naturligvis bare gøre uden at arrangere noget smart 'on the side'. Således fik han overtalt nogle af sine studiekammerater til at gå med i et projekt, som gik ud på at lade lejligheder sætter i stand og videresælge dem med fortjeneste. På det tidspunkt var Silvio bare 20 år, og da han blev færdig som jurist – han fik naturligvis førstekarakter for sit speciale om TV-reklamekontrakter – var han allerede partner i et milanesisk byggefirma, Cantieri Riunite Milanese.

Det var i byggebranchen Silvio Berlusconi først vandt sit ry som en initiativrig og fantasifuld forretningsmand. For eksempel udlovede han præmier til folk, der hurtigt købte Berlusconi-lejligheder, efter parolen: 'Køb nu, og De får et større badekar'. Formlen virkede øjensynlig, for ikke alene badekarrene blev større – også Berlusconis byggefirma voksede med eksplosiv hast. Det skiftede navn til Fininvest og kastede sig med dødsforagt ud i de mest svimlende projekter. De moderne satellitbyer Milano 2 og Milano 3 (alene sidstnævnte har kostet over 4 milliarder kroner at opføre) er således Berlusconis værk. Lokkemaden for at få folk til at flytte ind i Milano 2 og 3 var ikke længere badekar, men TV-apparater, og dét skulle på længere sigt vise sig at få afgørende betydning for såvel italiensk som europæisk TV.

I slutningen af 50'erne og op igennem 60'erne var byggebranchen stedet, hvor der var penge at tjene i italiensk økonomi – ellers havde Silvio formodentlig ikke interesseret sig for den – men i 70'erne begyndte krisen at sætte igennem, og selv om det stadig gik strygende for Fininvest, var Berlusconi godt klar over, at succes'en sandsynligvis ikke kunne vare evigt. Da fik manden, som altid har tænkt stort, uortodokst og *før* alle andre, en af sit livs virkelig geniale ideer. Han tænkte nemlig som så, at når han nu alligevel var ved at bygge 10.000 lejligheder, med 10.000 TV-apparater, i Milano 2-projektet, så kunne han lige så godt med det samme lægge TV-kabler ind i dem. Det var i 1974, umiddelbart efter at den italienske forfatningsdomstol havde givet sin velsignelse til privat lokalt kabel-TV. Og når nu disse 10.000 familier fik mulighed for at se lokal-TV, ja så kunne Berlusconi jo lige så godt også levere programmerne.

Kabel-TV'et i Milano 2 blev første sten i det berlusconi'ske TV-imperium, og da Forfatningsdomstolen to år efter, i juli 1976, også åbnede mulighed for æterbårent lokal-TV i privat regi, øjnede finansgeniet nye muligheder. I 1978 købte han TV-stationen TeleMilano og var dermed for alvor trådt ind i sit rette element: den lukrative æter.

Tænk stort (... og uden skrupler)

Berlusconi var naturligvis ikke ene om at lugte penge i TV-branchen, men hans aldrig svigtende business-næse satte ham bare i stand til at gøre tingene så meget bedre end sine konkurrenter, at det efter nogen tid lykkedes ham at køre dem ud på et sidespor for derefter at overtage deres stationer.

I årene efter forfatningsdomstolens beslutning om at tillade privat æterbårent lokal-TV udviklede den italienske TV-scene sig med fuldstændig kaotisk hast. Frem til 1976 havde italienerne kun haft det offentlige RAI's tre TV-kanaler at vælge imellem, men nu skød små nye stationer op som paddehatte overalt. Da parlamentet år efter år udskød vedtagelsen af den TV-lov, der skulle have fulgt forfatningsdomstolenes kendelse op, mindede TV-landskabet i Italien i disse første år efter monopolets ophævelse mest af alt om en alles kamp mod alle.

I 1979 talte man 700 TV-stationer fordelt over hele 'støvlen', men af disse 700 havde kun cirka halvdelen daglige udsendelser. Og en del af resten havde slet ingen udsendelser, men kun sendetilladelser, som indehaverne ikke var til sinds at gøre andet ved end at sælge til højestbydende. Kultur var et fuldstændig eksotisk fremmedord i denne forbindelse, hvor TV udelukkende sås som et investeringsobjekt med et forventet gigant-afkast.

Det *var* på det tidspunkt også bedre at have en TV-sendetilladelse i lommen end penge i banken – og tillige bedre at have den i lommen end at bruge den aktivt til udsendelser i skarp konkurrence med alle de andre – for der var nok af liebhavere, som var interesseret i at opkøbe stationer og samle dem i net.

Efterhånden skilte tre TV-networks sig ud fra hoben af private lokalstationer: den store italienske forlagsvirksomhed Rusconi etablerede et landsdækkende væv bestående af 23 stationer, kaldet Italia Uno: en anden forlags-gigant, Mondadori, kastede sig

også ud i det lovende TV-eventyr og samlede 21 stationer over hele landet i networket Rete Quattro; og endelig var det lykkedes vor milanesiske entreprenør Silvio Berlusconi at skabe to mindre networks, Canale 5 i nord og Rete 10 i syd, som han i 1980 slog sammen til ét stort net, Canale Cinque.

Berlusconi havde ikke helt så mange stationer som de andre – han havde kun fået samlet 17 – men til gengæld var hans network fra starten genialt struktureret. I modsætning til sine to konkurrenter indså Berlusconi nemlig vigtigheden af at samle alle de væsentligste TV-aktiviteter under én hat, i vertikal koncentration. Således allierede han sig med et teknisk firma (Elettronica Industriale), der fremstillede antenner og sendemaster, så signalerne fra Berlusconis stationer gik klarere igennem end de andres; han grundlagde sit eget reklameselskab (Publitalia), således at han ikke behøvede at gå omvejen ad et andet reklameselskab, når han skulle sælge sendetid på sit network; videre opkøbte han film- og TV-program-rettigheder i massevis og lavede sit eget programlager/distributionscentral (Reteitalia); og endelig oprettede han – som sidste skud på TV-stammen – et produktionsselskab (VideoTime), der lavede originale programmer, produceret med sidste skrig i teknisk udstyr, til Canale Cinque.

Med disse 4 TV-ben – signalteknik, reklamer, programlager og produktion – solidt plantet på den italienske halvø havde Berlusconis network et klart triumfkort i forhold til sine nærmeste konkurrenter, Italia Uno og Rete Quattro. Disse havde udelukkende interesseret sig for horisontal koncentration og havde blot købt stationer uden at bekymre sig om at konsolidere imperierne vertikalt som Berlusconi. Det viste sig at være skæbnesvangert for dem – og heldigt for Berlusconi. For da det i løbet af ganske kort tid blev klart, at der ikke i Italien var plads til tre konkurrerende landsdækkende og reklamefinansierede TV-kanaler (ved siden af RAI, som ud over licensen også har visse, begrænsede, reklame-indtægter), måtte de tre private kolosser enten samarbejde, eller også måtte nogle af dem klappe antennerne sammen. Samarbejdsforhandlingerne brød sammen, og enden på historien blev, at Berlusconi i 1982 overtog Rusconis Italia Uno for den nette sum af 35 millioner lire, eller cirka 200 millioner kroner. To år efter var det Mondadoris tur til at kaste håndklædet i ringen, godt hjulpet af Berlusconi i øvrigt. Da rygtet spredtes om, at Mondadori ville købe *Dollars*, lod Silvio som om han også var interesseret, hvorfor prisen tog et gigantisk hop i vejret. Derpå trak Silvio sig tilbage igen med et affabelt smil og overlod den nu hysterisk dyre serie til et økonomisk pumpet Mondadori, der gik fallit kort efter. Sådan kommer man øjensynlig frem i big business, for nu kunne Silvio jo så træde til og overtage hele Rete Quattro, inklusive *Dollars*, for hvad der svarer til omkring en halv milliard kroner.

Tre mod tre

Berlusconi rådede nu over tre landsdækkende networks, der ikke længere behøvede at udmarve hinanden økonomisk i stadig indbyrdes konkurrence, men som samlet kunne tage kampen op mod de tre offentlige kanaler i RAI. Og matchen faldt ud til Berlusconis fordel. Som så mange andre offentlige TV-stationer har RAI altid været kastebold for politikernes 'whims', og i Italien har det bl.a. fået den konsekvens, at de politiske partier simpelthen har delt de offentlige kanaler imellem sig. De kristelige demokrater sidder på RAI-Uno, socialisterne på RAI-Due, og for ganske nyligt har kommunistpartiet fået den indtil da regionale og kulturelle RAI-Tre at lege med. Et sådant system befordrer ikke netop kreativiteten og arbejdsmoralen, og en lokal RAI-husvits om de ansatte lyder da også: 'I RAI er der de kristelige demokrater, socialisterne, og så dem, der arbejder!' (det skal bemærkes, at vitsen er fra før kommunisternes overtagelse af den tredje kanal). Dertil kommer, at RAI på grund af politiske hundeslagsmål i 3 år ikke havde nogen ledelse, men hvad der er næsten værre, ikke mindst i en konkurrencesituation: det offentlige TV kan ikke selv fastlægge sit budget. Licensens størrelse og et loft for reklameindtægterne fastsættes hvert år af parlamentet, og RAI må så bare klare sig bedst muligt for de tildelte midler.

Stillet over for en konkurrent af den dynamiske signor Berlusconis kaliber viste den politiske afhængighed sig snart at være en tung klods om benet på RAI. Det offentlige TV forsøgte i en periode at udkonkurrere den private gigant med dennes egne letbenede programmer, men uden større succes, da der kun kunne blive tale om discount-udgaver af det, publikum kunne se på Canale 5, Italia 1 og Rete 4. Senere prøvede man så at varetage de programområder, som ikke blev tilgodeset hos Berlusconi – såsom kultur og oplysning – men selv om det måske nok gav RAI en værdigere programprofil, så så resultatet ikke godt ud i optællingerne fra seermålingsinstitutterne, og i dag ligner hovedparten af RAI's programflade atter i store træk Berlusconis til forveksling, når lige undtages nyhedsudsendelserne og de stort anlagte mini-serier, som RAI gennem de sidste år med stort held har stået fadder til (f.ex *Marco Polo, Christoffer Columbus* og *Garibaldi*).

RAI's budgetbegrænsninger har betydet, at Berlusconi i forskellige sammenhænge har været i stand til at overbyde den offentlige konkurrent. Således for eksempel hvad angår køb af attraktive programmer. Det lykkedes bl.a. Berlusconi fikst at snuppe anden sekvens af *Dallas* for næsen af RAI, efter at det offentlige TV var startet på serien og allerede havde skabt et fast ugentligt publikum på omkring 15 millioner til den. Den amerikanske producent solgte naturligvis bare til højestbydende, og det var Berlusconi, som er kendt for på stedet at træffe beslutninger, der involverer flere milliarder kroner, mens det bureaukratiske og tungt formede RAI's indkøbere først må indhente tilladelser fra denne og hin i systemet, før de kan beslutte noget, der koster mange lire.

Det offentlige TV har tillige haft problemer med at holde på sine stjerner. Uden blusel tilbød Berlusconi de største skærmtrolde fra RAI gager i mangemillionerkroners klassen, og den fristelse kunne kun de færreste modstå. Hvis en eller anden RAI-diva imidlertid skulle tøve lidt med at acceptere tilbudet fra Milano, var Berlusconi ikke bleg for at tage hele arsenalet af overtalelsesmidler i brug. Det fortælles således, at RAI-stjernen Daniela Cana først afslog Berlusconis i øvrigt generøse tilbud (over 30 millioner kroner – og det er trods alt en slat), hvorefter han spurgte hvad hun da gerne ville have. 'Et smykke, måske', svarede den attråede, og dagen efter modtog hun en tung perle- og diamanthalskæde fra juvelerhuset Bulgari, med venlig hilsen fra Silvio. Den skønne var stadig ikke overbevist, og næste dag kørte så en lastvogn fyldt med azaleaer – og Silvios visitkort – op foran hendes bopæl. Alle anstrengelser var imidlertid i dette tilfælde forgæves. Det lykkedes

Settimana favorevole alle tre reti di Berlusconi. Canale 5 il più visto nella prima serata

ikke Berlusconi at 'stjæle' hende fra RAI, som imellemtiden havde belastet sit budget yderligere ved at sætte hendes i forvejen anselige hyre betragteligt i vejret.

En balanceakt på 'lovens' yderste kant

Når nogle af RAI's stjerner modstod Berlusconis charmeoffensiv, hang det ikke så meget sammen med, at de følte en eller anden form for loyalitet over for RAI, men snarere med det forhold, at Canale 5, Italia 1 og Rete 4 i virkeligheden var ulovlige (i den udstrækning man kan tale om lovligt og ulovligt, når der ikke eksisterer nogen egentlig lovgivning på området), og en kontrakt med Berlusconi kunne følgelig være risikabel. Forfatningsdomstolens kendelse fra 1976 tillod jo kun *lokalt* æterbårent TV – de høje dommere havde ikke på noget tidspunkt givet deres velsignelse til etableringen af networks.

Det var Berlusconi naturligvis klar over, men han havde fra starten indset, at TV, hvis det skulle være interessant for annoncører – og dermed for ejerne af TV-selskabet – nødvendigvis måtte være landsdækkende. Det kunne således ikke nytte noget bare at eje et større antal stationer spredt ud over landet og vise forskellige programmer på dem, for hvis man skal gennemføre en landsdækkende reklamekampagne via TV, er det nødvendigt, at reklameindslagene vises samtidig for alle og i de samme programmer. Berlusconi måtte derfor finde en metode, der kunne tilgodese kravet fra annoncørerne, uden at de tre networks blev lukket, fordi de forbrød sig mod forfatningsdomstolens kendelse. Ikke uventet havde Silvio naturligvis også en løsning på dette problem: i stedet for at sende direkte over hele landet, distribuerede han pr. bud sine programmer (med indlagte reklamer) på videokassetter rundt til stationerne, som så kunne vise de samme programmer samtidig, men uafhængigt af hinanden. På den måde var om ikke 'lovens' ånd, så dog i alt fald dens bogstav overholdt.

Konkurrenten RAI har ved flere lejligheder forsøgt at bremse Berlusconis fremmarch ved at anlægge sag mod ham for de ikke helt lovlige landsdækkende programmer, og i 1985 blev Berlusconisenderne i Torino, Rom og Pescara lukket to gange af hvad der i den italienske offentlighed opfattedes som 'emsige' undersøgelsesdommere. Begge gange kunne man opleve veritable protestdemonstrationer i gaderne, hvor ophidsede italienske TV-seere krævede J.R. og Alexis tilbage.

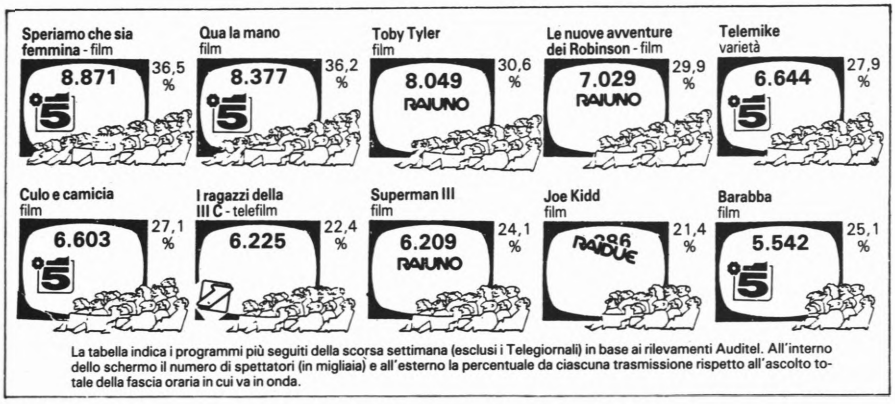
Det er muligt, at denne seer-/vælgermobilisering har gjort et vist indtryk på politikerne, men når Berlusconi i begge tilfælde fik lov at sende igen efter kun et par dages sort skærm, skyldtes det nok snarere, at han fra starten af sin karriere har sørget for at stifte de rette politiske bekendtskaber. Berlusconi siger selv, at hans politiske standpunkt er uinteressant, og at han i øvrigt ikke interesserer sig for politik. Hvordan det nu end er med det, så må man i alt fald vedkende ham en vis politisk alsidighed: på den ene side har han været medlem af den berygtede, stærkt højreorienterede P2-loge, og han er medejer af det konservative dagblad Il Giornale, men på den anden side er socialistlederen, den tidligere ministerpræsident Bettino Craxi, en nær ven fra studietiden – et venskab, som Berlusconi naturligvis plejer med stor omhu. Ved flittigt benarbejde i korridorerne har Berlusconi således altid formået at bevæge politikerne til egen fordel, og dét har sandsynligvis været nok så afgørende for, at der ikke er blevet sat en stopper for hans fortsatte frembrusen på lovens yderste kant.

Hvor genialt Berlusconis video-distributionssystem end kan synes i den politiske og juridiske kontekst, så indebærer det imidlertid også en del ulemper, idet hverken Canale 5, Italia 1 eller Rete 4 kan sende egentlige nyhedsprogrammer eller transmittere sportsbegivenheder direkte. De tre networks har hver især indtil flere ugentlige aktualitetsprogrammer, men daglige nyhedsudsendelser (som traditionelt samler store seerskarer) kan det ikke blive til, når alle programmerne skal være færdige senest 5 dage før udsendelse. Hvad sportsprogrammer angår, så er der naturligvis mange af dem på de tre kanaler, men også her er den store publikumsinteresse – og dermed reklameindtægterne – afhængig af, at det, man ser, foregår netop i det øjeblik, man ser det. Men det kan Berlusconi altså ikke tilbyde. Eller rettere, han kan ikke tilbyde det *endnu*, men sandsynligvis går der ikke lang tid, før hans tre networks kan konkurrere med RAI også på nyhedernes og sportens områder.

Som nævnt har der været en TV-lovgivning på trapperne i Italien, lige siden forfatningsdomstolen i 1976 gav startskuddet til privat TV-virksomhed, men ikke uventet er det aldrig lykkedes de italienske politikere at blive enige på dette så følsomme område. Man skal derfor være noget varsom med at fremsætte profetier om snarlige love eller reguleringer, men ikke desto mindre ser det temmelig meget ud til, at Italien i den nærmeste fremtid faktisk vil få den TV-lov, der har været undervejs i over 12 år.

Forskellige former for politiske studehandler har bragt de kristelige demokrater og socialistpartiet nærmere noget, der minder om enighed – eller i alt fald et kompromis, som begge fløje kan acceptere – end de nogensinde før har været. Som det ser ud i øjeblikket, vil lovgivningen sandsynligvis få karakter af en såkaldt 'nulløsning', hvilket i klart sprog betyder, at man godkender det italienske TV-landskab, som det tager sig ud netop nu, samtidig med at man mere eller mindre fastfryser det med dette udseende. En overgang så det ud til, at Berlusconi måtte af med en af sine kanaler, da man ville forhindre, at én mand mere eller mindre monopoliserede landets private TV, men det har Silvios gode ven Bettino Craxi tilsyneladende fået forpurret.

Een væsentlig ændring bliver der tale om, når 'Sua Emittenza's tre networks bliver legale: de vil få lov at sende direkte og kan dermed også have nyhedsprogrammer. Berlusconi har ikke meget at sige om, hvordan hans TV-aviser vil komme til at se ud, endsige om, hvordan han vil konkurrere med det erfarne RAI på dette felt. I et interview med ugemagasinet Espresso i juli i år udtaler han: 'Der er ingen store hemmeligheder at afsløre. Alle og enhver laver TV-



La tabella indica i programmi più seguiti della scorsa settimana (esclusi i Telegiornali) in base ai rilevamenti Auditel. All'interno dello schermo il numero di spettatori (in migliaia) e all'esterno la percentuale da ciascuna trasmissione rispetto all'ascolto totale della fascia oraria in cui va in onda.

aviser, og vi bilder os ikke ind at skulle til at opfinde det varme vand. De, der præsenterer vore TV-aviser, skal have et tiltalende udseende. Men det mest karakteristiske ved vore TV-aviser bliver, at vi vil bruge mindre plads på politik og Tordenskjolds soldater, og tilsvarende mere på debat og kommentarer. Desuden vil vi jævnligt bruge meningsmålinger – aviserne bringer en nyhed og kommenterer den, hvorefter det er op til meningsmålingerne at fortælle, hvad borgerne mener om sagen!'

Om dette er opskriften på den populære TV-avis, dét vil fremtidens seermålinger vise, men sikkert er det, at Berlusconi på netop dette område vil få svært ved at hamle op med det velærværdige RAI, som har en god og lang kvalitetstradition på nyhedsområdet. Spørgsmålet er imidlertid, om det er gedigen kvalitet gennemsnits-italieneren søger, når han eller hun lukker op for fjerneren. Man kan få sine tvivl, når man ser nærmere på de programmer, som Berlusconi har vundet italienernes hjerter med. Ikke alene har de indbragt hans tre kanaler en samlet seer-score på 47 procent mod RAI's 46 (de resterende ca. 7 procent deles af landets øvrige små og mindre stationer, hvoraf der er omkring 150 tilbage), de har også medvirket til at anbringe italienerne på en andenplads i rækken af verdens mest TV-seende nationer (næst efter amerikanerne, og lige før canadierne).



Sabrina Salerno, una delle protagoniste del «Festivalbar».

Serier, shows, store babser og svimlende præmiesumm

I udsendelsen *Vindue mod TV-verdenen* definerede kong Silvio klart, hvad han forstår ved godt TV:

> Det bedste program er det, der har flest seere. ...Vi forsøger at give seerne det eventyrlige i livet. En dejlig drøm, som kan sammenlignes med reklamens verden, hvor alle er venlige og smukke.

Og han sekunderedes af sin højre hånd på programsiden, Carlo Freccero, der uden omsvøb slog det kommercielle TV's lidet kulturhøjnende natur fast:

> Den kommercielle TV er dømt til at gentage sig selv i det uendelige. For at få det størst mulige antal seere og fastholde dem længst muligt kan TV kun forlange en minimal intellektuel anstrengelse. Hvilket sprog kræver mindst intellektuel anstrengelse? Det, der gentages oftest. En programlægning, der bygger på undersøgelser af seernes ønsker, må i det uendelige tilbyde de programmer, publikum foretrækker. Eksperimenter og fornyelser vil være farlige. For at få succes må succes'en gentages... Jeg tror, at det publikum, som i TV håber at finde rigdomme som i en bog eller som i klassisk musik, eller andre kulturelle værdier... jeg synes, at de skal glemme alt om TV, for det finder de ikke i TV.

Hvis man destillerer disse udtalelser en smule, når man ned til tre hovedsynspunkter: 1) Kommercielt TV's eneste mål er at tjene penge. 2) Kommercielle TV-programmer kan ikke være fornyende eller eksperimenterende, men må til stadighed gentage sig selv. 3) Indholdet i de programmer, som gentages i det uendelige, og som skal indtjene penge, må til forveksling minde om de reklamer, som ustandselig afbryder dem.

Hvad det første angår, så har Berlusconi aldrig lagt skjul på, at han så langt fra opfatter sig selv som en kulturbaron, men ganske og aldeles som en forretningsmand, og tilmed en særdeles velgørende sådan. Inspireret af økonomen John Kenneth Galbraith har han opstillet sin egen 'gode cirkel' for kommercielt TV's positive effekt på erhvervsliv og nationaløkonomi: godt TV fremmer reklamespredningen, reklamerne får salget af gode produkter til at stige, – salget øger investeringerne og skaber nye jobs, og når erhvervslivet blomstrer, bliver der flere penge til reklamer på det kommercielle TV, som dermed kan blive endnu bedre osv. osv. Ejeren af Villa Arcore, Rembrandt'erne og det overdådige klassiske bibliotek ser det altså ikke som sin opgave at sprede kulturelle værdier af denne type til det italienske folk. For manden, der betragter sig selv som italiensk økonomis gode fe, er programmerne blot et nødvendigt biprodukt.

Og hvordan ser da disse for den italienske nationaløkonomi så gunstige TV-programmer ud? Berlusconis tre networks sender tilsammen 54 timers TV i døgnet (18 hver), og heraf udgøres langt størsteparten af serier eller faste daglige/ugentlige programmer. For en reklamefinansieret TV-kanal er det alfa og omega at kunne kalkulere med en nogenlunde fast seerskare, og i den henseende giver serier eller i alt fald fast tilbagevendende programpunkter større sikkerhed end enkeltstående udsendelser, hvis publikumsappel det er at vanskeligere at beregne på forhånd.

Om formiddagen og i de tidlige eftermiddagstimer finder man hovedsagelig



programmer henvendt til husmødre: italiensk synkroniserede brasilianske telenovelas og amerikanske soap-operas samt legeprogrammer med forholdsvis attraktive præmier. Senere på eftermiddagen kommer der programmer for børn, evt. en gammel italiensk familiefilm, flere game shows (nu hovedsagelig for unge mennesker) samt talk shows eller aktualitetsprogrammer, og aftenerne er viet til amerikanske serier, storstilede talk- og game shows, glitrende varieteprogrammer, samt populære spillefilm.

Når man sådan kan tale om de tre kanaler under ét, skyldes det, at deres programflader er praktisk talt identiske, blot med den nuanceforskel, at Canale 5 er gruppens flagskib – dvs. den har de store pestigeprogrammer – Italia Uno familiekanalen, mens Rete Quattro nok er mest henvendt til det yngre publikum. Men der er som sagt kun tale om nuanceforskelle, for noget af det geniale ved Berlusconis TV-strategi er, at han kan samkøre programlægningen på sine tre kanaler, så de ikke konkurrerer mod

hinanden, men tværtimod supplerer hinanden i den fælles front mod RAI. Hvis der er et stort glamour show på Canale 5, vil man sandsynligvis samtidig kunne finde en amerikansk prestigeserie på Italia Uno og et storstilet game show på Rete Quattro. På den måde sender Berlusconi de tre mest populære programtyper samtidig, og hvem har så behov for at slå over på RAI?

Gli ascolti di marzo (20,30-23)

Rete	Spettatori (x 1000)	%
Canale 5	5.612	24,0
Raiuno	5.433	23,2
Italia 1	3.829	14,0
Raidue	3.237	13,8
Rete 4	1.689	7,2
Raitre	1.317	5,6
Tot. Fininv.	10.589	43,3
Tot. Rai	9.986	42,7

Hvad serier angår, så har Berlusconi som nævnt formået at rende med alle de store nye amerikanske serier for næsen af RAI. Men med de mange daglige programtimer, han skal udfylde, slår de nye serier ikke til, og da det desuden er for dyrt kun at køre disse dugfriske ting, har Sua Emittenza igennem de sidste år genudsendt næsten alt, hvad man kan komme i tanker om af amerikanske kriminalserier o.l. fra de sidste 10-15 år. *Ironside, Cannon, Columbo, Mod Squad, Quincy, McCloud, Baretta* osv. er således kommet til ny ære og værdighed i Italien, hvor de sendes fortrinsvis efter midnat, for Berlusconi ved godt, at de er for udtjente til at kunne samle det helt store publikum – og de helt store reklameindtægter – i den bedste sendetid. Italienske serier er det forholdsvis småt med, for de gamle har RAI rettighederne til, og da de naturligvis ikke giver dem fra sig til konkurrenten, er Berlusconi tvunget til at få nye produceret ude i byen, for han producerer endnu ikke selv fiktion. Det sker dog ikke i større målestok, og mest i form af low-budget sæbeoperaer efter amerikansk og brasiliansk mønster, omend langtfra så interessante som disse. Derimod investerer Berlusconi gerne større summer i internationale prestige-coproduktioner – som f.ex. en filmatisering af Simone Signorets *Adieu Volodia* i 13 episoder à 1 time, eller en 6 timers serie om *The Life and Times of Ernest Hemingway* – da disse ikke henvender sig specifikt til et italiensk publikum, men giver håb om indtjeningsmuligheder også i udlandet.

Silvio og filmbranchen: et stormfuldt ægteskab

Spillefilm er der også en del af på Sua Emittenzas kanaler, men det drejer sig først og fremmest om film, som på en eller anden måde kan sættes i bås i forhold til en bestemt publikumsprofil. Det vil med andre ord sige, at Berlusconi ikke viser hverken avantgardefilm eller kvalitetsfilm med en krank biografskæbne bag sig. De film, der vises på Canale 5, Italia Uno og Rete Quattro i den bedste sendetid, *har* som regel allerede bevist deres værd i biografsammenhæng, hvorfor risikoen ved at sætte dem på programmet er minimal.

De hjemlige film er de mest populære, og da det har vist sig, at der slet ikke produceres film nok i Italien til at mætte de programhungrende TV-kanalers behov, skyder Berlusconi anselige summer i produktionen af spillefilm mod at få TV-rettighederne. Efterhånden er han således gået hen og blevet landets største filmproducent. Gennem sit produktions- og indkøbsselskab Reteitalia er Berlusconi i dag økonomisk til stede i omkring 40 procent af alle de film, der produceres i Italien. Selv om der sjældent er tale om eksperimenterende film af ukendte instruktører, kan ingen komme uden om, at TV-kongens bidrag har betydet en regulær saltvandsindsprøjtning til italiensk film. Desuden har konkurrencen mellem Silvio og RAI ført til en tidobling af prisen for visning af italienske film på TV, så alt i alt er filmbranchen godt tilfreds med Berlusconi, så tilfreds, at formanden for ANICA (den italienske filmindustris brancheforening), Carmine Cianfarani, til Variety har udtalt: 'Hvis Berlusconi ikke eksisterede, ville vi være nødt til at opfinde ham'.

Berlusconi, der altid har forstået at høste afkastet af sine investeringer helt ned til den allersidste lira, er nu tillige begyndt at opkøbe biografer – han købte en hel kæde på 200 stk. i 1986, kaldet Cinema 5 – så han selv har styr på biografvisningen af de film, han er økonomisk involveret i. En anden grund er, at han øjensynlig har fået øjnene op for, at biograferne ikke er så nemme at slå ihjel. Efter 8 år, hvor Berlusconi har hærget hæmningsløst i den italienske æter og gjort, hvad han kunne for at klistre publikum til skærmen derhjemme, går folk stadigvæk i biografen (ganske vist ikke i samme omfang som tidligere, men dog mere end for blot et par år siden), og disse mennesker må der også kunne tjenes penge på, mener altså finans-geniet. Endelig spiller det vel også ind, at han kan bruge biografvisningen af sine film som en slags opvalorisering af de produkter, han senere skal vise på TV, eftersom film, der har gået (godt) i biografen, altid er mere populære end film, der slet ikke har haft biografpremiere.

En af årsagerne til, at det stadigvæk kan være attraktivt at gå i biografen i Italien trods det veritable bombardement af film, man kan få fra TV, er, at det kommercielle TV viser spillefilmene efter den såkaldte salami-metode. Det betyder udlagt, at filmene serveres i skiver, gennemskåret af idelige reklamespots. Tidligere kunne Berlusconi-kanalerne afbryde en film 7-8 gange i timen til fordel for Olivetti-, Lavazza,- Benetton- osv. reklamer. Den første Rambofilm, *First Blood*, blev således kørt med 38 (!) minutters indlagte reklamer – men efter en tid blev det klart, at der var visse grænser for, hvor mange afbrydelser publikum kunne kapere uden at 'zappe' over på RAI eller en anden privat station. Efter krav fra annoncørerne er reklameafbrydelserne derfor nu sat ned til 4 i timen i den bedste sendetid, eller sammenlagt ca. 12 minutter. Det er naturligvis bedre end før, men stadigvæk rasende irriterende for den cinefile, ikke mindst fordi afbrydelserne sker på klokkeslet uden hensyn til, hvordan det nu måtte passe ind i den film, der vises. Det er f.ex. ikke udsædvanligt, at der cuttes midt i, en lang panorering for at give plads for en sang om et sæbepulvers velsignelser. Dette kunstneriske hærværk har indbragt Berlusconi sagsanlæg fra bl.a. Fellini, Rosi og Leone, men selv om filmkunstnerne måske af og til kan have held til at vinde deres sager, så er processerne så langstrakte og Berlusconis erstatningsudlæg så små, at det for det første kun bliver til meget få sager, og at disse for det andet ikke er tilstrækkelig truende til, at Silvio kunne drømme om at ændre sin praksis. På RAI-kanalerne afbrydes film til sammenligning kun een gang, og midt i, sådan som det iøvrigt også er tilfældet i de italienske biografer.

Det er showtime

Berlusconi-kanalernes varemærke og særkende er imidlertid hverken spillefilmene eller serierne, men derimod de mange shows i alle mulige afskygninger. Een type er de såkaldte give-away shows, f.ex. det fra USA lånte *OK – il prezzo è giusto*, hvor et indbudt publikum præsenteres for en eller anden genstand, som de skal gætte prisen på. Den, der kommer nærmest, vinder genstanden. Unødvendigt at sige, at studieværterne benytter enhver given lejlighed til at nævne genstandens fabrikat og frem

hæve dens mange fortræffeligheder. For den seer, som ikke er trænet i den specielle teknik, der kræves for at holde tingene ude fra hinanden på italiensk TV, kan det undertiden være vanskeligt at skelne disse programmer fra reklamer – måske er forskellen i virkeligheden blot den, at give-away showenes varer (som i parantes bemærket er ganske attraktive: biler, guld- og diamanthalskæder, jordomrejser, lystyachter osv.) er gratis for i alt fald én person.

En anden, og beslægtet, type er de superpopulære game shows, som udfylder en stor del af programfladen hos Berlusconi – på Canale 5 er hver formiddag fra kl. 10.30 til 14.30 ét stort game show for husmødre, og senere på dagen fortsætter det med quiz'er og konkurrencer for andre befolkningsgrupper. Kvalitetsmæssigt er der tale om en bred vifte af programmer, spændende fra kundskabsquiz'er af typen *Kvit eller dobbelt* til rene julelege for voksne, hvor underholdningsværdien først og fremmest består i at se mennesker indvilge i at gøre de mest utrolige ting for penge, og vel at mærke mange penge: helt op til 2 milliarder lire (= godt 10 millioner kroner), betalt af sponsorer og annoncører, der nævnes med jævne mellemrum i udsendelserne. For et betalt publikum af statister, der klapper og griner uanstrengt på de rigtige steder, danser deltagerne ballondans, spiser lagkage på tid, gætter ægtemandens inderste tanker, eller på om det er katten eller hunden, der er italienerens foretrukne kæledyr osv. osv. Det kan måske synes plat i danske øjne og ører, men tusindvis af italienere rejser gladeligt fra den ene ende af landet til den anden og står i kø i timevis for at gennemgå den lange række af tests, som er obligatoriske for alle, som ønsker at deltage i disse shows. Kun i de færreste tilfælde skal prøverne afsløre aspiranternes intellektuelle formåen – det gælder først og fremmest om at fastslå, om de har underholdningsværdi!

Sammenholdt med hvad der foregår på nogle af de private kanaler, som ikke er i Berlusconis fold, er Silvios game shows om ikke forfinet kultur, så dog i alt fald pæn og stueren underholdning. På en af de andre kommercielle kanaler kan man således opleve game shows, der eksempelvis går ud på, at to ægtepar skal konkurrere om, hvem af dem, der hurtigst kan bytte tøj under lagnerne i en seng. Et andet sted udloves der præmier til de tungeste kvindelige fremspring – de vejes ganske enkelt foran kameraet.

Sådan er Berlusconis shows ikke. I det hele taget er det kendetegnende for ham, at alle hans programmer, hvor platte og stupide de end måtte forekomme, altid er sobre. Man finder hverken hård vold, porno eller andre former for vulgariteter hos Silvio. Det betyder imidlertid ikke, at han ikke kan flirte med det vulgære, pirre og kilde de rigtige steder, men som det næsten altid er med Silvio, går han ikke over grænsen, men formår at holde sig ekvilibristisk balancerende på den. Det gælder således også i hans stort anlagte varieteshows, der ofte præsenteres af to studieværter af hver sit køn. Den mandlige er altid iført smoking, mens den kvindelige som regel optræder i et absolut minimalt kostume, mestendels bestående af pailletter, der kun lige akkurat formår at dække de altid voluminøse attributter. Disse skjules dog ikke mere, end at de mandlige seeres sanser kun pirres yderligere, mens de kvindeliges mindreværdskomplekser forstærkes tilsvarende, for Berlusconis studieværtinder har alle stået langt fremme i køen, da der blev delt kropslige former ud. Parret er i øvrigt som regel omgivet af en flok om muligt endnu lettere påklædte såkaldte 'Berluscocogirls', også kaldet 'fast foodpiger', om hvem et fransk blad en gang syrligt, men præcist, har skrevet, at de besidder en forbløffende evne til at spille idioter 'avec un grand naturel'. Man forstår, hvor Fellini har hentet inspiration til *Ginger og Fred!*

Endelig er der talk showene, som også findes i flere udgaver – fra det nogenlunde seriøse *Maurizio Costanzo-show*, hvor institutionen Constanzo (der var med i P2-logen sammen med Berlusconi) interviewer kendte folk, til rene pjatteprogrammer, hvor hovedformålet er at overrumple interview-ofrene med platte spørgsmål og gøre dem til grin for åben skærm. Også her holder Berlusconi imidlertid den stuerene fane højt hævet over sine kolleger på de øvrige private kanaler. Således kunne man for nylig på det kommercielle Odeon TV opleve en velærværdig pater med speciale i okkulte fænomener blive stillet over for følgende indgangsspørgsmål: 'Padre Arpa, hvor mange gange om dagen masturberer De?'. Selv om netop dette spørgsmål aldrig kunne være forekommet hverken hos Berlusconi eller RAI, har det fladpandede talk show som fænomen vist sig at være et vældigt hit hos det italienske publikum, og formlen har bredt sig med en sådan hast – på private såvel som offentlige kanaler – at man er begyndt at tale om en ny trend: det sadomasochistiske TV.

Alle showene på Canale 5, Italia Uno og Rete Quattro produceres af Berlusconigruppen selv, eller nærmere betegnet af selskabet Videotime, som er en underafdeling af Reteitalia. De to selskaber supplerer hinanden på den måde, at Reteitalia køber programmer ude i byen og skyder penge i filmproduktioner, mens Videotime står for gruppens egenproduktion. I begyndelsen var hovedparten af Berlusconis programmer fremmedproduktioner (som på de øvrige kanaler, hvilket på få år havde gjort Italien til verdens største importør af TV-programmer), men Silvio fandt relativt hurtigt ud af, at det på mange måder var mere fordelagtigt selv at producere, ikke mindst fordi den benhårde konkurrence på det italienske TV-marked havde skruet programpriserne gevaldigt i vejret. Det var denne prisspiral, der gav Mondadori dødsstødet i 1984, mens Silvio overlevede, fordi han med sin spirende egenproduktion havde gjort sig mindre afhængig af de amerikanske produkter. Videotime, der har tre produktionscentre i Rom og fem i Milano, med ialt 20 hypermoderne udstyrede TV-studier, skaber nu årligt omkring 5.000 timers TV-programmer. I dag bruger Berlusconi faktisk flere penge på egenproduktioner end på indkøbte programmer. De rent tekniske produktionsomkostninger, dvs. uden stjernegager, løber op på 850 millioner kroner om året, mens der bruges 700 millioner kroner på at indkøbe programmer udefra.

Imperiets rygmarv: reklamerne

Det er ikke småpenge, der er på spil i Berlusconis TV-aktiviteter. Alene på programmer bruges der årligt knap 2 milliarder kroner, og med lønninger, administration osv. kommer de samlede TV-udgifter op på ialt 6 milliarder kroner årligt.

Disse mange penge skal jo komme et sted fra, og dét sted er TV-reklamerne. I betragtning af, at Silvios præmierede speciale handlede netop om TV-reklamekontrakter, kan det på dette tidspunkt næppe komme som nogen overraskelse, at det er på dette område, Sua Emittenza har udvist størst genialitet. Med sine mildest talt uortodokse metoder er det lykkedes ham ikke blot at udvide det samlede italienske reklamebud-

get fra 0,3 til over 1 procent af bruttonationalproduktet, men tillige at dirigere knap en trediedel heraf i Berlusconiimperiets kasser.

Inden Silvio gjorde sin entré på TV-scenen, stod annoncørerne nærmest i kø hos RAI for at få reklamer ud i æteren. Parlamentets loft for, hvor mange reklamer de offentlige kanaler må have, er temmelig lavt, og derfor var der i denne periode langt flere TV-annoncører in spe, end der var plads til i programmerne. Denne store efterspørgsel på sendetid var faktisk en af grundene til, at Silvio i det hele taget begyndte at interessere sig for TV-mediet, idet han syntes, at det var synd og skam, at alle disse ledige reklame-lire blot skulle flagre hvileløst om i luften.

Langt bedre ville de befinde sig i Silvios lommer. Problemet var blot at overbevise annoncører i større tal om, at TV faktisk var uforligeneligt som reklamemedie. Mange var lidt nervøse ved at investere store summer i reklamer på TV-kanaler, der oven i købet ikke var helt lovlige, men som allerede omtalt er Silvio i besiddelse af formidable overtalelsesevner, og han er aldrig bleg for at smide større summer på bordet, hvis han har en forventning om, at de vil komme tifold igen.

En af Silvios overtalelsesstrategier gik således ud på at garantere annoncørerne fuld valuta for pengene. Han – eller rettere hans særlige TV-reklameselskab, Publitalia – gik fra starten uden om reklamebureauerne og direkte til virksomhederne, som han lovede øget salg, hvis de annoncerede på hans kanaler. Indtraf den forventede vækst ikke, var sendetiden gratis. I andre tilfælde solgte Publitalia simpelthen sendetid mod en andel i kundens forventet øgede salg, efter devisen 'Een lira pr. ekstra solgt flaske mineralvand'. Smart som han var (og er), spillede Silvio også kunderne ud mod hinanden og tilbød nogle annoncører særlig favorable priser, hævdede han. Senere viste det sig, at alle betalte de samme takster for de samme ydelser, men inden dét blev klart, havde Silvio skaffet sig en solid og taknemmelig kreds af annoncører, som hver især følte sig specielt godt behandlet.

Den mest utraditionelle metode, når det gjaldt at få annoncørerne til at bide på krogen, var dog nok, at han i vidt omfang lod (og lader) mindre velbeslående virksomheder betale for sendetiden i naturalier. Som man kunne forvente, var der ikke tale om en filantropisk gestus fra Silvios side, og han havde da også store planer med de mange tons sæbepulver, parfume, håndklæder, kuglepenne, vin osv., som efterhånden fyldte store lagerbygninger. Varerne vurderedes selvsagt til engros-pris, når kunden skulle betale, og Silvio oprettede så et særligt selskab, Promoservice Italia, som stadig dels videresælger disse varer til fuld pris, dels bruger dem som julegaver til kunder, dels lader tilfredse Berlusconi-ansatte købe dem til en billig penge, omend naturligvis lidt mere end engros-prisen. Alt i alt en ganske udmærket forretning (med en omsætning på omkring 200 millioner kroner om året), som endnu en gang vidner om Silvios uforlignelige evne til at finde guld dér, hvor ingen andre havde tænkt på at søge det. Filosofien kan dårligt være enklere: alt kan købes, og alt kan sælges. Forskellen udgør fortjenesten!

Fininvest-gruppen

De knap 7 milliarder kroner (1987), som Berlusconi årligt får ind på sine TV-reklamer, dækker ikke alene driftsudgifterne til de tre networks, men finansierer også en god del af hans øvrige aktiviteter, som er samlet i paraplyselskabet Fininvest, og det er ikke så få!

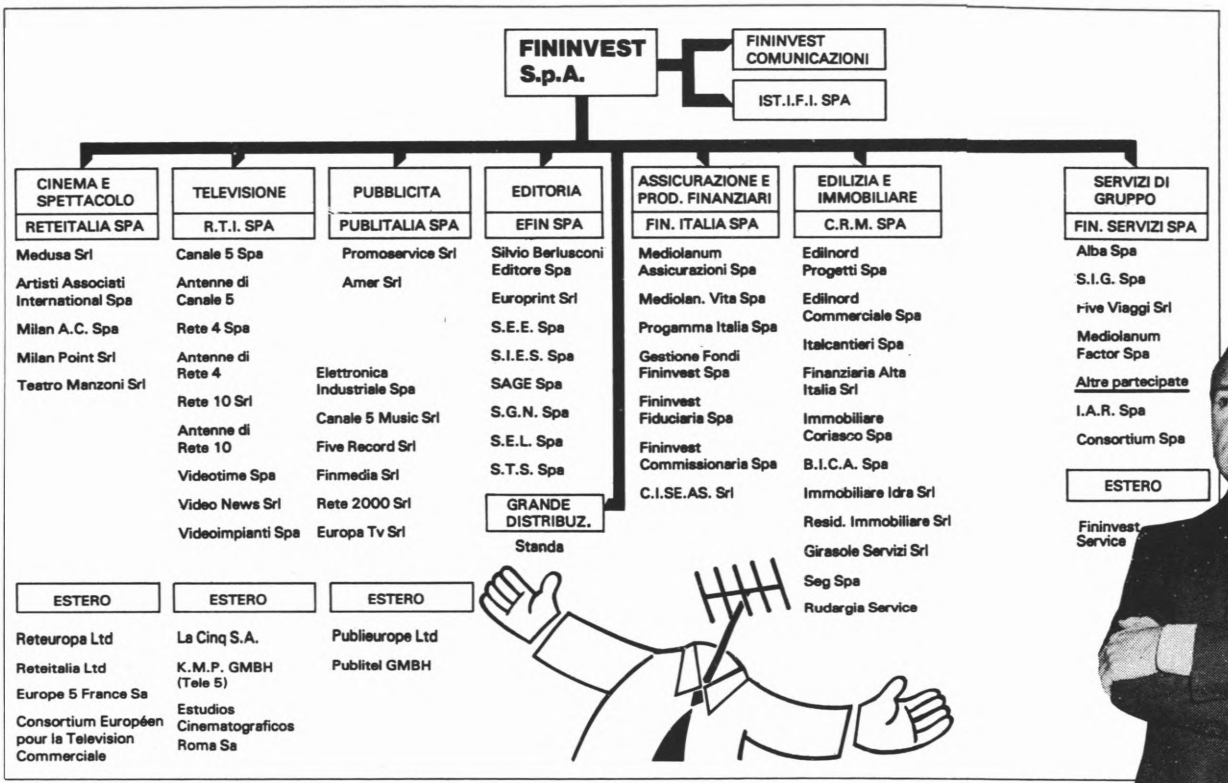
Fininvest-gruppen, der ejes af Berlusconi personligt, omfatter i dag omkring 150 virksomheder fordelt på fem store sektorer: TV, presse- og forlagsvirksomhed, forsikring og finans, byggeri, samt forskellige former for servicevirksomhed.

Selv om entreprenørvirksomhed ikke længere er så lukrativ en forretning i dagens Italien, har Berlusconi, vel nok mest af veneration over for sit udgangspunkt, bevaret sine interesser på ejendomsmarkedet. Bygge- og ejendoms-

Omsætning i 1985:

TV-sektor	750.000.000$
Forlags-sektor	129.411.000$
Ejendoms-sektor	112.352.000$
Invest. + Forsikr.	49.500.000$
Service mm.	5.882.000$
Total FININVEST	1.047.145.000$

(Kilde: Variety, 23.04.86)





sektoren, der ledes af Silvios lillebror, den 38-årige Paolo Berlusconi, indtager i dag en tredieplads i imperiet (målt efter økonomisk vægt), efter TV-sektoren, der ligger på en klar førsteplads, og forlags-sektoren.

Fininvests presse- og forlagsvirksomhed spænder fra engagementer i adskillige regionale aviser over en 37 procents aktiepost i dagbladet Il Giornale til fuldt ejerskab af Italiens mest solgte ugeblad, der bærer det sorgløse navn Sorrisi e Canzoni (Smil og sange) – det kunne næsten være en karakteristik af programprofilen på Silvios TV-kanaler. Sorrisi e Canzoni, der udkommer i 12 forskellige regionale versioner, har traditionelt ugebladsstof af Billedbladstypen, men derudover udmærker det sig ved at have udførlige TV-programmer for alle de kanaler, der kan tages i hver af de 12 regioner. Det ugentlige oplagstal er på 2,5 millioner eksemplarer (med en anslået læserskare på 20 millioner), og bladet kaldes af nogle Berlusconis fjerde network. Sorrisi e Canzoni udgiver tillige et par specialblade: det noget kulørte månedlige filmmagasin Ciak, og det ugentlige popblad Tutto. For alle tre gælder det, at de naturligvis får billig reklameplads på Berlusconis TV-kanaler, samtidig med at de sponserer visse TV-programmer, som falder i tråd med deres redaktionelle linje. Igen et eksempel på Silvios fabelagtige evne til at samkøre sine virksomheder på en sådan måde, at de styrker hinanden, og så få lire som overhovedet muligt ender på fremmede hænder.

Ud over Fininvests interesser i forsikrings- og investeringsbranchen, der årligt skriver sig for en omsætning i størrelsesordenen 350 millioner kroner (hvilket det imponerende tal til trods kun er cirka en tyvendedel af omsætningen i Fininvests TV-sektor), er gruppen også engageret i forskellige kulturelle og servicebetonede aktiviteter, som dels skal give imperiet et pænt 'look', dels kan bruges på forskellig vis i TV-sammenhæng. Berlusconi ejer således det hæderkronede Teatro Mazoni i Milano, hvor bl.a. Franco Zeffirelli af og til sætter store klassiske værker op, rundhåndet finansieret af Silvio, som lader forestillingerne optage til senere udsendelse på Canale 5. Nok ejer Berlusconi ikke La Scala-operaen, men han har opnået en kontrakt med den, som giver ham eneret på TV-transmissioner derfra, hvilket jo da heller ikke er så dårligt. I den anden ende af Milanos kulturliv finder vi den professionelle fodboldklub Milano AC, som Silvio, der er lige stor Rembrandt- og fodboldfan, købte for et par år siden.

Fininvests vidtspændende servicesektor omfatter tillige et luftfragtselskab, et rejsebureau, et computersoftware-selskab, et partnerskab med ITT-Schaub Lorentz i et selskab, der fremstiller TV-apparater og videobåndoptagere osv. osv., og senest har Silvio her i sommer købt Italiens største stormagasinkæde, La Standa – pris: 5 milliarder kroner: I italienske finanskredse ryster man på hovedet over denne handel. De traditionelle forretningsfolk mener, at Silvio for en gangs skyld har gjort i nælderne og betalt La Standa alt for dyrt, men mon ikke de skifter mening om et par år, når stormagasinkæden, der har 10 millioner kunder om året, er blevet forvandlet til en slags kultur- og fritidssupermarked, hvor Silvio kan sælge alt fra TV-apparater og computerspil over rejser og teaterbilletter til forsikringer og investeringsbeviser.

Personale: venner og konverterede 68'ere

Der er i alt 6.400 ansatte i Fininvest-gruppen, og det synes måske ikke af ret meget i betragtning af de mange og vidtforgrenede engagementer, men i Silvios fold kender man ikke til ineffektivt bureaukrati, og den interne virksomheds- og personalestruktur er udformet efter de mest strømlinede principper for maksimalt output. I øvrigt er alle folk på lederposter håndplukket af Silvio selv, og blandt dem finder man en lang række af vennerne fra studietiden: Fininvests PR-chef, Fedele Confalonieri, var pianist i den lille gruppe, hvor Silvio croonede dengang i fordums tid, og trommeslageren derfra er i dag sikkerhedschef, mens studiekammeraten Marcello Dell'Utri præsiderer over det gigantiske reklameselskab Publitalia, og fætteren Giancarlo Foscale er administrerende direktør for hele Fininvest.

Bortset fra vennerne fra dengang består Fininvests topledelse, specielt i TV-sektoren, fortrinsvis af unge folk. Carlo Freccero var således med på den yderste venstrefløj under ungdomsoprøret, og med en universitetseksamen i filosofi i baglommen og en veludviklet filmkultur i baghovedet fungere han i dag som Silvios højre hånd på programsiden. Manden, der egenhændigt tilrettelægger og koordinerer programmerne på alle tre italienske networks, hedder Roberto Giovalli og er i dag 30 år. Da han startede i jobbet, var han 25! Gennemsnitsalderen blandt TV-medarbejderne ligger i dag lige omkring de 30.

De fleste af Fininvests ansatte er entusiastiske og går op i deres arbejde med liv og sjæl, og det skyldes ikke alene, at Silvio er rundhåndet med lønningerne, men også at han i vidt omfang uddelegerer ansvar og har tillid til sine medarbejderes dispositioner. Men Sua Emittenza holder dog konstant et vågent øje med alt, hvad der foregår overalt i hans imperium, og griber til stadighed ind, når han er særlig tilfreds eller det modsatte. Det er ikke rart at pådrage sig monarkens vrede, men har man lavet noget godt, kan man regne med en klækkelig bonus, eller måske holder der en funklende ny Ferrari uden for ens dør næste morgen. Til gengæld forlanges det, at alle medarbejdere skal være delikate og velsoignerede – uanset om de skal optræde på skærmen eller ved et omstillingsbord. Skæg, åbentstående skjorter uden slips, cowboybukser og deslige tolereres ikke i Fininvests kontorer.

Med en samlet årlig omsætning på omkring 40 milliarder kroner kommer Fininvest ind på en femteplads på hitlisten over italiensk industris økonomiske sværvægtere, lige i hælene på giganterne Fiat og Olivetti. Men Silvios aktiviteter er ikke begrænset til den hjemlige italienske 'støvle', som er blevet ham for trang, i alt fald hvad TV angår.

Transalpinsk TV-ekspansion

Udviklingen på det teknologiske område er efterhånden ved at gøre det nationale TV til lidt af en anakronisme. Faktisk har betegnelsen 'nationalt TV' længe ikke haft så forfærdelig meget med virkeligheden at gøre, i betragtning af at de programmer, der sendes ud, er mere eller mindre de samme over hele kloden. Men med de nye tekniske muligheder i form af kabler og, især, satellitter, vil det nationale TV også teknisk set blive blot én blandt flere andre muligheder. Og hvis man vil tjene virkelig store penge på TV, så må man krydse grænserne og finde et transnationalt publikumsunderlag. På den måde kan man gøre sig håb om at score de helt store reklame-indtægter, samtidig med at man kan praktisere økonomisk genbrug af en lang række programmer, fra ét land til et andet.

Denne udvikling er naturligvis ikke kommet bag på Berlusconi, der i de sidste par år har ekspanderet voldsomt i

udlandet. Første gang han slog sit navn fast i den internationale presse, var i 1985, da han sammen med den franske industribaron Jérôme Seydoux, – der havde masser af penge, men ingen TV-erfaring, fik koncessionen på Frankrigs første private og 100 procent reklamefinansierede TV-kanal, France 5 eller blot la Cinq.

Sandsynligvis under indtryk af Berlusconis nære venskab med den italienske socialistleder valgte den daværende socialistiske regering under stor opstandelse at give deres TV-kanal til udlændingen Silvio, som de blot få måneder forinden havde stemplet som italiensk films onde banemand. Når det blev Silvio, der løb med kontrakten, skyldes det sandsynligvis også at socialisterne havde brug for en mand, der kunne stable en fuldt fungerende TV-kanal på benene i løbet af kun et par måneder, dvs. inden det franske parlamentsvalg i marts 1986. Koncessionskontrakten blev underskrevet i november 1985 med den helt klare klausul, at la Cinq skulle begynde at sende senest den 20. februar 1986. En umulig opgave, skulle man mene, men ikke for Silvio, der som lovet sendte de første programmer ud i den franske æter den 20. februar.

På den korte tid havde man imidlertiud ikke nået at kreere selvstændige programmer, men havde været nødt til at eksportere nogle af de letpåklædte shows, som havde vist deres værd over for det italienske publikum. Franskmændene rynkede imidlertid på deres kultiverede næser og fandt Silvios programmer både platte og dumme, og resultat var, at 5'erens seertal tog et styrtdyk, efter at nyhedens interesse havde fortaget sig. Den italienske hjernetrust i la Cinq's hovedkvarter i Paris var imidlertid fuld af fortrøstning – det skulle nok lykkes efterhånden at lave egentlig franske programmer, som kunne falde i franskmændenes smag.

Dèt fik de imidlertid ikke lejlighed til at bevise – ikke i første omgang i alt fald – for da centrum-højre-fløjen havde vundet det franske valg i 1986, blev koncessionskontrakten annulleret og en ny licitationsrunde indledt. Det kunne nok have sendt andre end den så nålestribede italiener ned for tælling, men Silvio lod sig ikke gå nævneværdigt på af denne lille forhindring, men gik i stedet i gang med et førsteklasses politisk benarbejde. Anstrengelserne viste sig at bære frugt, i og med at han pány blev parthaver i den femte franske kanal, denne gang dog kun med en 25 procents andel (hvor han før havde haft 40), og nu ved siden af den ultrahøjreorienterede franske bladkonge Robert Hersant, der som forgængeren Seydoux var ganske uden TV-erfaring.

Den ny franske 5'er har nu kørt i 1 1/2 år – siden marts 1987 – og seertalskurven er på vej opad igen. Det skyldes sandsynligvis bl.a., at Silvio har haft tid til at lodde den franske smag og nu selv producerer franske programmer i de hæderkronede gamle Boulogne-filmstudier, som han har købt til formålet.

Frankrig er imidlertid ikke det eneste land uden for Italien, Silvio har kastet sit blik på. Således var han på pletten, da det forlød, at spanierne skulle have kommercielt TV. Han har allieret sig med den spanske pressegruppe Zeta og lagt billet ind på Spaniens første private TV-kanal, som skal hedde ... Canal Cinco.

Også her har han sikret sig produktionsfaciliteter. Det skete allerede i begyndelsen af 1986 med købet af de gigantiske filmstudier Estudios Roma i Madrid, som siden da har lagt mure, personale og materiel til flere af Silvios italienske og franske produktioner, eftersom produktionsomkostningerne er langt lavere i Spanien. Når Berlusconi interesserer sig voldsomt for Spanien, skyldes det ikke mindst, at en spansk TV-kanal med spanske Silvio-programmer åbner porten til det eftertragtede latinamerikanske marked for ham. Af samme årsag vil Silvio også gerne have fodfæste i Portugal, hvor han i øjeblikket ligger i forhandlinger med forskellige politiske og industrielle grupper.

Også Vesttyskland har været i Silvios søgelys. Her er det foreløbig blevet til en ungdommelig og moderigtig kabel-TV-kanal – Tele-Fünf (!) – der imidlertid kæmper for at få fingre i en æterfrekvens, som kan sikre større udbredelse.

Da Belgien skulle have kommercielt TV, var Berlusconi på plads med et tilbud, men her blev han for en gangs skyld udkonkurreret, og koncessionskontrakten gik i stedet til den luxembourgske mediegigant CLT (som i øvrigt er fortrinsvis belgisk ejet), der allerede i mange år havde sendt TV ind over grænsen, specifikt rettet til de belgiske seere.

Det belgiske eventyr var selvsagt lidt af en bét for Silvio, der er vant til at få, hvad han vil have. Men han prøver nu lykken i Holland, Sverige og Grækenland, hvor han forhandler om TV-kontrakter med indflydelsesrige grupper.

Kong Silvio interesserer sig imidlertid ikke udelukkende for at lave TV i de enkelte europæiske lande. Hans drøm er et stort europæisk network, som via satellit skal sende til hele Europa. De indledende skridt til realisering af dette projekt er taget med dannelsen af et europæisk TV-konsortium – European Satellite Broadcasting Services – som foruden Berlusconi består af den britiske mediefyrste Robert Maxwell (Mirror-gruppen) og den vesttyske pressemagnat Leo Kirch (Beta Taurus-gruppen). European Satellite Broadcasting Services forsøger i første omgang at skabe et europæisk nyhedsprogram som forløber for en hel kanal. Skal vi gætte på, at den kommer til at hedde noget i retning af Channel Five?

For en TV-mand med Silvios ambitioner og dynamik må USA stå som den helt store udfordring, og Sua Emittenza har da også stærkt kig på det nordamerikanske marked. Foreløbig er han kun så småt ved at samle tropperne før slaget, men tegningen er klar nok. Eet fingerpeg er oprettelsen af et Reteitaliakontor på Third Avenue i New York, et andet, og sandsynligvis vigtigere, er hans 20 procents aktiepost i den canadiske TV-kanal Multilingual Television, der sender på engelsk, fransk, italiensk, græsk og portugisisk lokalt i Toronto, men som efter planen om føje år skal viderebefordres via satellit til kabelnet i hele Nordamerika. Det er naturligvis ikke tilfældigt, at Berlusconi interesserer sig for netop denne mangesprogede kanal, som for det første er unik i Nordamerika; som der for det andet skulle være et marked for, og som han for det tredje kan levere næsten gratis programmer til fra sine europæiske stationer.

Alt dette er skabt på blot omkring 10 år, mine damer og herrer! Det er umuligt at spå nogetsomhelst fornuftigt om, hvordan Silvios imperium vil se ud om andre 10 år, men man kan sandsynligvis godt anse det for rimeligt sikkert, at han snart bliver nødt til at udvide sin videovæg i kloster-hovedkvarteret til mindst det dobbelte omfang og anbringe et par klædelige parabolantenner i parken eller på Villa Arcores tag, hvis han selv skal have en chance for at følge med i sine programmer over det meste af kloden.



MORD I KENYA

Farligt forfald (White Mischief) England 1988. I: Michael Radford. M: Radford, Jonathan Gems, over James Fox' bog. F: Roger Deakins. KI: Tom Priestly. Mu: George Fenton. P-design: Roger Hall. P: Simon Perry, Michael White. Medv: Greta Scacchi, Charles Dance, Joss Ackland, Sarah Miles, John Hurt, Geraldine Chaplin, Ray McAnally, Murray Head, Susan Fleetwood, Trevor Howard.

Midt i bomberegnen kunne Londonaviserne i januar 1941 berette om mordet på den 22. jarl af Erroll, skotsk kongeligt blod, i det fjerne Kenya. Sagen er aldrig opklaret, men journalisten James Fox påstår at have afsløret morderen efter 13 års undersøgelser i en bog fra 1982, som Michael Radford *(1984)* har begået en ganske original film over. En blanding af socialhistorie, melodrama og krimi, der emmer af dekadence, spænding, nostalgi, de store afrikanske vidder, overklassens indavlede cirkler og først og sidst erotik.



25 år efter Karen og Bror ankommer den ældre rigmand Jock med sin unge smukke kone Diana til samme miljø. Men ligheden er kun i det ydre. Udskejelser og moralsk fordærv har besat koloniens hvide herskerklasse. Mens den hjemlige ø kæmper for sit liv, kæmper kolonialisterne for at få tiden til at gå: det søde livs orgier, konebytteri, jalousi, sladder og mord. Jock har i virkeligheden stukket halen mellem benene, da han er bange for, at England vil tabe krigen. Diana har giftet sig med ham for pengenes skyld, men kan alligevel ikke modstå Jarlen, som lever *af* rige ekskoner og *for* alt af hunkøn. En nat bliver han myrdet, Jock anklages og frifindes – han er jo engelsk gentleman – men Diana vil forlade ham, og han begår selvmord.

Det gamle romantiske billede af kolonitiden er især udbredt gennem amerikanske film som *Shanghai-Ekspressen* (32), *For Englands ære* (36) og *Gunga Din* (39), ofte baseret på engelske romaner – f.eks. ligger *Farligt forfalds* historie tæt på William Wylers *Kvindeløgne* (40) med Bette Davis og Herbert Marshall, efter Somerset Maugham, som skrev mange af sine fortællinger på det sagnomspundne Raffles Hotel i Singapore, derude øst for Suez, hvor Kipling havde lagt tonen an. I efterkrigstidens opløsning af kolonivældet kom problemet for englænderne med at finde en grimasse, der ku' passe, mens amerikanerne hurtigt mistede fordums respekt for engelsk storhed. Den engelske oberst har totalt mistet grebet om realiteterne og sikrer sit eftermæle via ubøjelig stiff upper lip, mens amerikaneren går til makronerne, i David Leans engelsk-amerikanske *Broen over floden Kwai* (57). Og i dagens koloninostalgi har amerikanerne genreironisk distance, hvor englænderne nærmest er glemt *(Jagten på den forsvundne skat)*, mens engelske udgydelser (f.eks. TV-serien *Imperiets juvel)* hygger sig om 5 O'clock teen med bjergene i baggrunden.

Farligt forfald har et touch af det altsammen. Kolonien som de åbne muligheders land, i varme, mættende farver. Jarlen som eventyrer og damernes eventyrprins. Jock som den fallerede koloniherre a la obersten i Kwai. Den nostalgisk bittersøde stemning fra polo, sjusser i klubben, te på terrassen, indfødte tjenere på hver finger, drifterne under den kølige overflade i den stærke sol og den fløjlsbløde nat. Diana som tændsatsen i uophørlige trekantsdramaer. Alle de kendte ingredienser, fra Somerset Maugham til M. M. Kaye ('The Far Pavilions'), ikke mindst hendes kolonikrimier såsom 'Death in Kenya'. Men filmen holder det hele stilsikkert i ave med tilføjelsen af noget nyt, bl.a. fremprovokeret af praktiske problemer.

Engelsk film fattes penge, og selv om *Farligt forfald* kun kostede en fjerdedel af *Mit Afrika* måtte en amerikansk partner ind, foruden de ti engelske investorer, for at redde budgettet hjem. Som Jock siger om bankfolk: 'Når solen skinner, udlåner de gerne en paraply, men når det regner vil de have den tilbage'. Projektet var for britisk for amerikansk kapital, men selv den amerikanske kvinde i historien kunne man ikke finde en amerikaner til, så ligesom Finch-Hatton spilles af Redford i *Mit Afrika*, spilles Alice fra Chicago af Sarah Miles. Historiens problem var endvidere, at der ingen sympatiske personer er, men efter 18 måneders manusarbejde blev det gjort til en pointe. Thi Radford tog konsekvensen og gjorde historien ekstra britisk - ekstra dekadent. Og det accepterede Columbia. Til gengæld havde det nær fået Kenyas myndigheder til at bakke ud, for hvad ville Thatcher mon sige til det? Desuden frygtede man reaktionen fra virkelighedens Lady Diana Delamere, tidligere golddigger og vistnok callgirl, nu højt på strå, men hun døde meget belejligt på indspilningernes sidste dag.

Diana har en vis uskyld, Jock en vis tragik - og derfor ses historien fra deres vinkel - men reelt er de lige så flossede som det øvrige store galleri af kynikere, svindlere, racister osv. Dekadencen er så gennemført, at moralsk eller sociel kritik er overflødig. Historien fortæller så at sige sig selv, klicheerne smelter sammen med afsløringen af dem, fordi dekadencen hele tiden har ligget bag dem og blot ventet på at blive trukket frem i lyset. *Farligt forfald* gør for kolonimytologien hvad Rafelson gjorde for *Postbudet ringer altid to gange*: sætter sex på lærredet, ikke kun antydninger.

Flotte Greta Scacchi smider tøjet gang på gang, flotte Charles Dance følger trop, Trevor Howard (i sin sidste rolle) kikker skjult på nøgne damer i badekarret, mænd og kvinder bytter tøj og partnere, man elsker med publikum på, Sarah Miles masturberer i lighuset til ære for den døde jarl og de omkringstående, og dialogen lægger heller ikke fingerne imellem, om man så må sige: 'Hun skød sin mand'., 'Hvor, i Kenya?', 'Nej, i nødderne!' Og alligevel er filmen aldrig lummer men har en uforlignelig stiff upper lip ironisk distance, som er meget britisk, meget morsom, meget ond og meget sexet.

Sluttelig er der cocktailparty på kirkegården til ære for Alice, som har begået selvmord. En sort dreng vender sig med sin bakke med et enligt cocktailglas og kikker lige ud på publikum. Netop!

Kaare Schmidt

FORELSKELSENS PARADOKS

Bird (Bird) USA 1988. I: Clint Eastwood, M: Joel Oliansky, F: Jack N. Green. Mu: Lennie Niehaus, Medv: Forest Whitaker, Diane Venora, Michael Zelniker.

Det skal ikke være nogen hemmelighed, at det var med bange anelser, jeg satte mig til rette for at *høre Bird*, Clint Eastwoods film om bebob-saxofonisten Charlie 'Bird' Parker. Ikke fordi jeg var bange for resultaterne af den nymodens teknologi, filmens musikalske supervisor, Lennie Niehaus, har bragt i anvendelse: han har renset gamle Parker indspilninger, så Parkers spil (og kun det) har fået digital kvalitet – og så har han sat ny backing på. At diskutere dén proces er et anliggende for de Parker-fans, i hvis rækker jeg ikke er at finde. Deraf mine bange anelser, som *blev* indfriet – omend på en anden måde, end jeg havde forestillet mig. Musikken var nemlig allright (: den skræmte mig ikke bort), men: *Bird* er en film for de udvalgte få, der stadig ærer Parkers minde.

Filmen er resultatet af Eastwoods kærlighed til den Parker, der for omkring fyrre år siden radikalt fornyede jazz'en. Den unge Clint hørte som 15-årig første gang Parkers musik: 'Det var en indflydelsesrig tid for mig, og da jeg hørte Charlie Parker første gang, blev jeg overvældet. De første plader var bare blændende', siger afficionadoen til pressematerialet. Eastwoods livslange fascination af 'Bird' skinner igennem i filmen. Dén er nemlig også lang – for lang. Over 2½ time. Og det er der kun een årsag til: Eastwoods fascination.

Set fra et fortælle-økonomisk synspunkt er der nemlig alt, alt for mange gentagelser i *Bird*. Parkers op- og nedture er legio, hvorfor det naturligvis kræver mere end almindelig råstyrke af en forelsket instruktør at vælge nogle frem for andre. Især, når man tænker på al den musik, der også bare *skal* med. For, når alt kommer til alt, er *Bird* en fiktionaliseret hyldest til Parkers musik. En smuk hyldest, men også en ligegyldig hyldest for alle, der som jeg, alligevel ikke lader sig overbevise om bebob'ens lyksaligheder. Hvilket altsammen viser, hvor svært den forelskede har ved at overbevise andre om den elskedes kvaliteter. Hvad grund er der egentlig overhovedet til at gøre det?

Palle Schantz Lauridsen

TAK SKA' I HA'

U2 Rattle and Hum... USA 1988, I & Kl: Phil Joanou. F: Robert Brinkmann (s/h), Jordan Cronenweth (fa). Medv: U2 (Bono, The Edge, Adam Clayton, Larry Mullen, jr.), B. B. King, New Voices of Freedom, The Memphis Horns.

Musikvideoerne er gruppernes brugsvarer, filmene deres kunstværker og prestigepræstationer. Det er her det sker, og der har virkelig været gang i den de sidste par år. Grupperne vil bevares live og unge med vægten på kontakten til publikum. *U2 Rattle and Hum* er en af de bedste af den type film.

Interviewsituationen – kornede sort/hvide billeder i en udbombet fabrikshal, rærlig lyd, krads, krads af støvlehæle, host, pust og sludder og vrøvl: Var det ikke en musikfilm, vi sku' lave? Så vendes den postmodernistiske situation 180°: Musik on location og tip top mixet soundtrack til forfinet visuel æstetisk. Den musikalske rejse er igang – jow da, og det amerikanske publikum får barske irske øretæver i glimrende formulerede opvarmende recitativer. Men de skal osse gide betale for det. Filmens publikum skal have de bedste pladser, så det gør ikke noget, at det vælter rundt med kameravogne med steadicams foran koncerternes publikum, der er helt indforstået og osse kommer til filmen.

Der tures rundt i USA og Dublin, og skønt alt er opbrugt, er det nu en optimistisk situation, og alt er ikke ligegyldigt. Hvor man kan anamme lokale udøvere, indlemmes de og forbruges med glæde 100% (et gospelkor, den gamle B.B. King). Alle er glade, ingen tvivl om det, osse den gamle anmelder.

3/4 af filmen er sort/hvid grafik og for at arbejde sig op til fuldt lysknald, sættes der farver på i sidste del fra Sun Devil Stadium, Tempe, Arizona med helikoptere, fyrværkeri, selvstyrede spots og andet djævelskab. Bono er i tvivl, om 'Sunday, Bloody Sunday' egentlig hører hjemme i filmen – så den følger som sort/hvid postscriptum med det mest eksplicitte politiske budskab.

Udenforstående kan osse blive indforståede på en postmoderne positiv situation via denne vellykkede koncertfilm.

Den kræver ingen forudsætninger, man får dem allesammen til billetprisen. Se den i biografen, den dur ikke på video.

Carl Nørrested

DE RØDTOTTERS UNGER

Rødtotterne og Tyrannos. Danmark 1988. I: Svend Johansen. M: Marie Louise Lefevre. F: Manuel Sellner. Kl: Anders Sørensen. Mu: Anders Koppel. P-design: Søren Skjær. Medv: Sune Carlsson Kølster, Sara Danielle Arentsen, Michel Belli, Line Kruse, Karen-Lise Mynster, Kirsten Lehfeldt, Peter Hese Overgaard, Kirsten Olesen, Peter Schrøder.

Rødtotterne og Tyrannos er helt klart en tur til Albertslund Bio værd. Er man en dreng på 8, er den bare smadder fin, og er man den voksne mor, burde barnets begejstring være nok. Så meget des bedre er det på den anden side, når mor også synes, at filmen er go' at få forstand af.

Rødtotterne og Tyrannos beskriver barnets univers på en underholdende og usentimental måde. Vi møder ikke de voksnes opfattelse af børnenes verden, men derimod børnenes opfattelse af de voksnes verden – og den verden har vist spist noget, den ikke ku' tåle. Miljøproblemer, grådige entreprenører, død og ødelæggelse – og hvad vi nu ellers snakker om – får en noget anden klædedragt, når man ser det i mildt børneperspektiv. Voksne er en gruppe gale, der alle på en eller anden måde har en forbindelse til hinanden; det er bare lidt svært at gennemskue hvilken. For at skabe bro fra det uforståelige til det kendte må man finde på en vild og spændende myte. Det gør børnegruppen i filmen med brask og bram. Myten er så effektiv, at den også skaber bro mellem børnene indbyrdes. Børnene har det hele, de er lige så forskellige som alle andre – een kan lide pornofilm – een tænker mest på penge – een er en piveskid osv. Fælles for dem er imidlertid, at de er i stand til at fremmane og fastholde myten. Og selv den allermest mytebevidste og klarøjede voksne kan ikke fastholde den, når det kommer til stykket.

Når man nu gang på gang gøres opmærksom på, hvilket cirkus det er at lave film, så kan man ikke lade være med at beundre de medvirkende børns præstationer – deres spillestil er så naturlig, at man helt glemmer, at det er film. Til gengæld spiller de voksne skuespil med stort 'S' og så lander hele salen i Albertslund Bio igen i de bløde sæder.

Jeg synes generelt, at børnestoffet er helt i top, når det drejer sig om dansk produceret fiktion. Både TV-fiktion og spillefilm for børn er ofte langt at foretrække frem for det, der tilegnes os gale!

Maren Pust

KULTURCHOK

Good Morning, Vietnam (Good Morning, Vietnam) USA 1987: I: Barry Levinson. M: Mitch Markowitz. F: Peter Sova. Kl: Stu Linder. Mu: Alex North. P-design: Roy Walker. Medv: Robin Williams, Forest Whitaker, Tung Thanh Tran, Chintara Suhapatana, Bruno Kirby.



Er amerikansk films Vietnam-tømmermænd ved at lette? Bølgen af Vietnamfilm har hidtil kolporteret et antiheroisk billede af krigen som helvede for de amerikanske soldater. Australske film og TV-føljetoner har i langt højere grad søgt den politisk-sociale baggrund: hvordan og hvorfor skred en støtteaktion over i en krig, hvor ikke alene de udsendte soldater men også deres hjemland og ikke mindst vietnameserne selv var tabere og ofre?

Ofrene har mere interesseret amerikansk TV end biograffilmen, men kun fordi de forekommer mere stuerene – amerikanske sygeplejerskers og vietnamesiske børns tragedier er lige så almene for enhver krig som den menige soldats og uden krigsudgydelser, som prime time helst undgår. Indtil de omsider nåede skærmens fiktion i 1987 med føljetonen *Tour of Duty*, som svensk TV påbegyndte i oktober 1988 men afbrød efter første afsnit p.gr.af seerprotester.

Good Morning, Vietnam bryder med det gængse billede ved at beskrive Vietnam som et dagligdags sted – bortset fra krigen – med almindelige mennesker. Vietnameserne er ikke fjenden, de gule, de svigefulde osv. men blot en fremmed kultur, som giver disc jockey Adrian Cronauer kulturchok (ikke granatchok!), da han ankommer fra Kreta for at peppe hærens radioservice op. Hans show med moderne – og ind imellem antikrigspræget – rockmusik og ucensurerede nyheder ender med at blive lukket, og hans fraternisering med vietnameserne, bl.a. en ung vietcong, fører til hans hjemsendelse. Året er 1965, hvor Vietnam i begyndelsen var en lokal krig, i slutningen invaderet i fuld skala. I denne kritiske periode fastlåses amerikanernes kulturchok, som fortsætter krigen ud, mens det forsøg på at forstå vietnameserne (og amerikanernes tilstedeværelse), som Cronauer repræsenterer, umuliggøres. Tilbage står vietnameserne og venter på bomberegnen.

Uden at være antiamerikansk er filmen så ubesværet provietnamesisk og selvfølgeligt humanistisk, at man næsten ikke opdager det, kun de øvrige Vietnam-film gør det åbenbart og bemærkelsesværdigt. Desværre hægtes det op på den overgearede Robin Williams, hvis blanding af anstrengte vittigheder og våde hundeøjne gelejder historien ind i den ordinære komedies trædemølle, der medvirker kraftigt til at sløre de kvaliteter, som filmen faktisk har.

Kaare Schmidt

PROBLEMER OG FANTASI

Silent Voice (Amazing Grace and Chuck) USA 1988. I: Mike Newell. M: David Fiels. Roger Elswit. Kl: Peter Hollywood. Mu: Elmer Bernstein. Medv.: Joshua Zuelhke, Alex English, William L. Petersen, Gregory Peck, Lee Richardson, Jamie Lee Curtis.

Milagro (The Milagro Beanfield War). USA 1988. I: Robert Redford. M: David Ward og John Nichols. F: Robbie Greenberg. Kl: Dede Allen, Jim Miller. Medv.: Carlos Riquelme, Sonia Braga, Chick Vennera, John Heard, Christopher Walken, Melanie Griffith, M. Emmet Walsh.



'We're a sentimental nation', siger den affable, men på bunden ondsindede pengemagnat Jeffries (Richardson) i Mike Newells *Silent Voice*, en påstand såvel filmen selv som Robert Redfords *Milagro* synes at bekræfte. Begge er eventyr; let moralske fabler om gamle dyder (således som de findes i det store lands små rurale samfund) og deres sejr over den fæle storkapital og den moderne verdens vederstyggeligheder.

I *Silent Voice* er det intet mindre end atombomben, som kampen tages op imod. Den djærve Chuck (Zuelhke), som er stjernespiller på lilleputbaseballholdet i Livingston, Montana, nægter at spille, sålænge der findes atomvåben. Først én, siden en lang række topidrætsfolk følger trop. Og da Chuck holder op med at tale, følger alverdens børn hans eksempel. USAs præsident (Peck) må bøje sig; den totale atomare afrustning bliver en realitet!

Silent Voice har et stærkt kort i den aldrende, men vitale Gregory Peck, der er langt mere præsidentiel end nogen af kandidaterne ved det nys overståede valg, og dens optimisme er enestående blandt film om Bomben. Uheldigvis er den fatalt ude af stand til at finde en balance mellem eventyrformen (som eksplicitteres med en fortekst: 'Once upon a time. . .') og det meget reelle problem, den behandler. På nogle steder er den drivende sentimental; på andre mangler den ganske den fornødne følelsesmæssige intensitet. Og Elmer Bernsteins *Magnificent Seven*-agtige musik er ingen hjælp – snarere tværtimod.

Det er anderledes gemytlig musik, som det concertina-spillende landsbyspøgelse i *Milagro* lader tone ud over New Mexicos tørre landskab. Gemytlig må man også kalde denne film om den mærkværdige strid, der opstår mellem en grisk byggematador, der vil opføre et ferieparadis, og de jordbundne indbyggere i den søvnige landsby Milagro. Landsbyboerne er ikke særlig tænksomme – endsige bevidstgjorte – og egentlig mest interesserede i at passe sig selv. Redford skildrer dem med en venlig ironi, uden at romantisere deres fattigdom eller 'naturlighed'. Den kombinerer folkekomedietonen med et lidt 60er-agtigt humanistisk verdenssyn. Filmen deler da også sin opmærksomhed ud over en række hovedpersoner, der nok er postulater, men velspillede (bortset fra Christopher Walken, der er helt malplaceret) og varmt skildrede. *Milagro* er ingen stor film – til tider er den endda lumsk kedelig, og sentimentaliteten lurer – men den er alligevel venlig og sympatisk, med et budskab, som fanges af matadorens yppige kones (Griffith) replik: 'Maybe the World doesn't really need another golf course. . .'.

Casper Tybjerg

SAGN OG SNE

Stifinderen (Veiviseren). Norge 1987. M&I: Niels Gaup. Foto: Erling Thurmann-Andersen. Musik: Nils-Aslak Valkepaa. Stunts: Martin Grace. Medv.: Mikkel Gaup, Nils Utsi, Nils-Aslak Valkepaa, Svein Scharffenberg, Helgi Skulason, Sara Marit Gaup.

Stifinderen er den første film nogensinde, der er indspillet på samisk - et dristigt foretagende. Klogt har instruktøren Niels Gaup valgt at bygge sin historie på et århundredgammelt samisk sagn om den unge Aigin (Gaup), hvis familie bliver dræbt af de grumme, sortklædte og røveriske tjuder. Han søger hjælp hos en nærboende stamme, men de flyger, og Aigin må forsøge at standse tjudernes hærgen alene...

Filmen er rig på flotte, frostklare scope-billeder af det sneklædte Lapland, men dens egentlige force ligger hverken dér eller i filmens action-aspekt, selv om den er tilpas handlingsmættet og kan opvise imponerende stunts. Stifinderens styrke er den fornemmelse, den giver af at være en fortælling, der op gennem århundrederene er blevet videregivet fra generation til generation. Den er forholdsvis beskeden af statur, og den har ikke resonans nok til at stå som et fuldtonende epos fra en mytisk urtid, men den fremmaner et overbevisende billede af et primitivt samfund.

Kontinuitet, traditioner og deres vi deregivelse, tidens cykliske bevægelse – alt dette spiller en central rolle i filmen. For *Stifinderens* mennesker er ritualer og skikke - 'overtro' - en lige så naturlig del af livet som at spise og sove. Jægerne takker den døde bjørn for at få lov til at spise dens kød, og shamanen Raste (Utsi) er såvel almindelig stifinder som åndelig vejleder. Og når Raste fortæller om altings ubrydelige sammenhæng - mennesker, dyr, natur, luft, ild -, ses en idéverden, som er anderledes dybere end den, man kan finde hos sjælevandringsprofeter og biodynamikere, som man ikke sjældent hører bruge lignende ord.

Casper Tybjerg

NÅR DUKKEBØRN BLIVER GYSELIGE

Baby Doll. Danmark 1988. I: Jon Bang Carlsen. M: Lisbet Gad. F: Björn Blixt. Kl: Grete Møldrup. Mu: Gunner Møller Pedersen. P-design: Søren Krag Sørensen. P: Nina Crone. Medv: Mette Munk Plum, Bodil Udsen, Birgit Sadolin, John Hahn Petersen.



Når en film på plakaten har fået en bestemt genremæssig etikette hæftet på sig, kan den være svært at se bort fra. *Baby Doll* kalder man gyser, og selvom det ville være langt mere hensigtsmæssigt at abstrahere fra det, ser man den alligevel som sådan. Det er synd, for den er en kedelig gyser. Men den er til gengæld en spændende film i andre henseender.

En berygtet og væmmelig film, nemlig *Maskernes Nat*, benyttede en del af de effekter, der bruges i *Baby Doll* for at få den uhyggelige stemning frem. Det stivnede ansigt – i *Maskernes Nat* klovnemasken og i *Baby Doll* dukken – er både fra den objektive kameravinkel og fra den subjektive ganske skræmmende; ligeledes er anvendelsen af, hvad man kunne kalde den subjektive lydvinkel, i begge film brugt flere steder. Man hører en urealistisk høj reallyd – tung vejrtrækning, fødder over et gulv eller urets tikken. Det virker bare overhovedet ikke i *Baby Doll*. Det interessante er, at efekterne og filmen i det hele taget rent teknisk ikke er dårligere lavet end så mange andre gysere. Vi står bare her med et noget tabueret emne med en masse sprængstof i, og filmens skabere har villet det hele; både forklare og afdække men også mystificere og tilsløre. Det kunne måske for nogle lade sig gøre på underfundig vis?

Sindslidelser er der nok af – også på film. Fødselspsykoser er der imidlertid ikke mange af på film. Fødselspsykose/neurosebegrebet giver anledning til overvejelser i mange retninger. Fænomenet slår ofte ned som lyn fra en klar himmel, dvs kvinder, der ellers tilsyneladende har været fuldstændig velfungerende – eller med andre ord normale – overrumples efter veloverstået og ønsket fødsel. Ganske frygtelige ting kan blive følgerne af disse mentale sammenbrud, og eksemplet i *Baby Doll* er endda ikke engang et af de værste. Man kan jo på den anden side så stille spørgsmålstegn ved den kulturelt betingede normalitet – hvornår er vi normale og hvornår er vi ikke? Kan vi indenfor vore kulturelle rammer acceptere, at en nybagt mor hader sit lille, uskyldige barn? Og hvis nej, hvornår er det så tilladt at hade et menneske fra – 3 år, 10 år, 20 år?

Nu er det selvfølgelig langtfra sikkert, snarere usandsynligt, at moderen, der lider af fødselspsykosen, hader sit barn. Hvad er det da, der sker? Og hvem sker det for? Man fornemmer, at filmens skriftlige grundlag rent faktisk kunne give nogle gode bud på, hvad der ville være relevant at kigge nærmere på. Dialog og miljøbeskrivelse får på en smidig måde givet tilskueren mange vigtige oplysninger; skuespillerne kæmper en brav kamp, men det hele desavoueres af anstrengte og umotiverede gysereffekter, der tilfører den ellers udmærkede ramme mere tomgang end dynamik.

Vi møder Mette Munk Plum, der med stor indlevelse og Fingerspitzengefühl giver rollen som den ulykkelige moder. Ikke ulykkelig fordi hun ikke ønskede barnet fra starten – ikke ulykkelig fordi hun mangler hjælp og støtte – ikke ulykkelig fordi hun er alt for ung og uden uddannelse... alle disse ting og mange andre er helt i orden. Dog bliver hun ulykkelig – hun mærker simpelt hen galskaben snige sig ind på livet af sig, og hun er klar over, at det dejlige, lille barn er i fare. Tanken om fare for barnet forstærker galskaben og vise versa. Respekten for det levende individ gør ansvaret for det tungt at bære! Den gamle dukke fra barndommens univers kommer til at overtage barnets rolle; på een måde er dette fænomen en både logisk og fornuftig reaktion fra moderens side. Hun er rædselsslagen for at fejle i sit hverv med det levende væsen – hendes sind lader hende som følge deraf fortrænge barnet fuldstændig. Som en me-

re robust erstatning for det skrøbelige menneskebarn kommer dukken ind i billedet; den skriger ikke, sover ikke og kan frem for alt ikke dø. Tidligere i livet har dukken givetvis været en vigtig lynafleder. En gammel, afdød bedstemor optræder i moderens hyppigere og hyppigere hallucinationer. Det forstås, at hun har været noget af en havgasse, denne *Bedste*, hun har skræmt børn med et selvopfundet begreb – 'Havmanden' – som efter sigende tog de uartige. Og har Bedste skræmt den lille pige, så har den lille pige uden tvivl ladet truslen gå videre til dukkebarnet.

Baby Doll er kort sagt en film, der har emne og grund-ide med sig – men desværre også genrevalg imod sig. Den type 'vor mor' repræsenterer kender trist nok mange søstre – hun burde udfra normalitets-opfattelsens synspunkt være en sikker vinder, men hvad ved normaliteten om havmænd? Og hvad ved Jon Bang Carlsen om graviditet og fødsel – at han i den grad skaber uoverensstemmelse mellem form og indhold?

Maren Pust

FILM NOIR

Død ved ankomsten (D.O.A.) USA 1988. I: Rocky Morton, Anabel Jankel. M: Charles Edward Pogue, efter 1950-film*. F: Yuri Neyman. Kl: Michael R. Miller. Mu: Chaz Jankel. P-design: Richard Amend. Medv: Dennis Quaid, Meg Ryan, Charlotte Rampling, Daniel Stern. * genindspilning af *Dead On Arrival,* I: Rudolph Maté, M: Russel Rouse, Clarence Greene.

Die Hard (Die Hard) USA 1988. I: John McTiernan. M: Jeb Stuart, Steven E. de Suoza, efter Roderick Thorps roman. F: Jan De Bont. KL: Frank J. Urioste, John F. Link. Mu: Michael Kamen. P-design: Jackson Dgovia. Medv: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, Alan Rickman, Alexander Godunov, William Atherton.

Midnight Run (Midnight Run) USA 1988. I: Martin Brest. M: George Gallo. F: Donald Thorin. Kl: Billy Weber, Chris Lebenzon, Michael Tronick. Mu: Danny Elfman. Medv: Robert De Niro, Charles Grodin, Yaphet Kotto.

Mistænkt (The House On Carroll Street) USA 1988. I: Peter Yates. M: Walter Bernstein. F: Michael Ballhaus. Kl: Roy Lovejoy. Mu: Georges Delerue. Medv: Kelly McGillis, Jeff Daniels, Mandy Patinkin, Jessica Tandy.



Meg Ryan og Dennis Quaid i Død ved ankomsten.

Den moralsk og socialt flossede helt med kynisk-vittige svar på en grum og korrupt verdens fortrædeligheder opstod hos 30ernes 'hårdkogte forfattere' og voksede eftertiden over hovedet i 40ernes film noir. De sort-hvide films moralske gråtoner blev overtonet til et sammenbidt sort-hvidt univers i mange senere farveforsøg i genren, som ikke evnede at forny den specielle 40er-aura, den ekspressionistiske opløsning af skellet mellem ydre og indre. Film noir er således aldrig gået af mode, de gamle film har blot været svære at leve op til, selv om det kun var ganske få af dem, der var virkelig fremragende. Fire aktuelle film prøver på hver sin måde. De to mislykkede først:

Midnight Run har den klassiske helt, en nedtrampet idealist, tidligere politimand, nu privat forbryderjæger i en ensom kamp mod ondskaben, hvor jagten på den personlige gevinst efterhånden har overskygget formålet med det hele, det ydre snavs gennemtrænger sjælen. Han fanger en undsluppen forbryder, som viser sig at være en mafiarevisor, der har prøvet at ramme samme bagmand, som helten knækkede halsen på i sin tid hos politiet. Under turen fra New York til Los Angeles, forfulgt af allehånde skydebrødre, prøver revisoren at overbevise ham om de gamle idealer, den fælles kamp. Men Robert DeNiro har glemt sin *Taxi Driver* og følger Jack Nicholsons fodspor over i frikaddellekomedien. Han er sjov, indrømmet, men det drukner altsammen i snak, og filmen bliver i bogstaveligste forstand en ørkenvandring, mindst to timer for lang.

For lang er også *Die Hard,* men kedelig er den ikke. Baader-Meinhoff lignende teorister, der dog kun er efter japanske computermillioner, besætter et højhus (spillet af Fox' nye hovedkvarter i Century City, hvor selskabet havde studier i gamle dage!), men pilles ned én for én under eventyrligt rabalder af helten, der tilfældigt er på besøg, mens politi og FBI plaffer løs udenfor. Det er en slags *Rambo* i *Det tårnhøje helvede,* nærmest en krigsfilm og helt klart med verdensrekord i action, 127 minutters halsbrækkende slå-på-torsken, kun afbrudt af kynisk-vittige oneliners, afleveret i pinlig frisk-fyr tone af Bruce Willis. Han har alt det flossede de første 7 minutter men trækker sig derefter tilbage til sin ilde anbragte stil fra TV-serien *De heldige helte* i forsøg på at ramme den hårdkogte komedie. Ren spekulation, med tempo og effekt som frit fald fra 127. etage.

Anderledes klasse er der over *Død ved ankomsten,* en lille perle på højde med de gamle noir-film (og en genindspilning af en af dem) - stilsikker, dreven, elegant og med atmosfære, så brillerne dugger. Alt mellem start og slut i sort-hvid er flash-back i farver med lowkey belysning. Kameraet er identificeret med helten, når han vakler gør kameraet det også (håndholdt), når hans hjerne slår klik er der skæve vinkler, når han besvimer dykker vi ned i den mørke, uskarpe sø.

Og han er virkelig for nedadgående. Det starter med at kameraet vakler gennem et vandfald af sort-hvid regn ind på en politistation for at anmelde et mord. 'Hvem er myrdet?', 'Jeg er!' Så får vi hans beretning, en alkoholiseret collegelærers opklaring i sine sidste 24 timer af hvem, der hældte langsomtvirkende gift i hans whiskey, og hvorfor. Her er alle de uheldige (planlagte) sammentræf, hvor sporene fra først et, så flere mord peger mod overklassefamiliens frygtelige hemmelighed fra fortiden (Charlotte Rampling kan fruen til fingerspidserne); her er en verden af fordærv, som den plausible opklaring trækker helt ned i sølet; her er den kynisk-vittige helt med ryggen banket mod muren; og her er den ægte ekspressionistiske sammensmeltning af ydre og indre, i tema og stil i en højere enhed.

Dennis Quaid har alt det nedslidte, som *må* hvirvle ham ind i mord og mareridt, og viljestyrken, som *må* trække ham op, så han kan overskride krimihistorien, få hold på sin menneskelige deroute og finde det, som gør livet værd at leve, i sidste øjeblik før 'den store søvn'. Tricket er balancen mellem krimi og seriøsitet, hvor begge dele er ført igennem, så man suges ind i historien, og så alligevel med en vittig distance, blink i øjet, vi ved godt at det her bare er underholdning, men det er god underholdning, ikke sandt! Som producenten har sagt det: 'Hvis man har 24 timer tilbage og på en restaurant får at vide, at der er 45 minutters ventetid, så er det ret sandsynligt, at man vælger at spise et andet sted'. ▶

Museerne i defensiven

En revision af museumsloven er under opsejling. Og derfor havde kulturminister Ole Vig Jensen den 3. november trommet den danske museumsverden sammen til en konference på Danmarks Biblioteksskole for at høre, hvad museumsfolkene havde at fremføre i den anledning. Det Danske Filmmuseum var også blevet inviteret og vi mødte naturligvis op, selvom museet ikke har samme interesse i en ny museumslov som andre museer. Filmmuseet er som nogle måske vil vide ikke under museumsloven, men under filmloven, som vi jo i øvrigt også i skrivende stund afventer en revision af.

Kulturministeren lagde ud med en indledning, der ikke rummede meget nyt for den, der havde læst hans kronik i Politiken tidligere på efteråret. Han gjorde opmærksom på, at UNESCO har udnævnt årene 1988-97 til et kulturdecade, men det skal man nok ikke lægge for meget i. Det lader i hvert fald ikke til, at den danske regering gør det. Nok har man et 3-årigt idéprogram på kulturens område, men det drejer sig så vidt man kan forstå mest om omprioriteringer. For vigtigst af alt, hvad kulturministeren sagde, var ordene om, at man ikke skulle vente sig flere penge.

Så var tonen givet, og de mange efterfølgende indlæg var da også afstemt derefter. De statslige museer holdt en lav profil ved konferencen. Det var de statsstøttede museer, der førte sig frem, og det var da også naturlig, for det er jo især støtten og fordelingen mellem stat og kommuner, kampen står om.

De mange museumsfolk, der ytrede sig, var flinke og forstående over for de økonomiske problemer, som politikerne gennem de sidste 20-25 år har påført landet. Alle forstod jo, at der skal spares, og argumentationen var defensiv. Der var ingen, der krævede noget. Men der var mange, der bad så mindeligt om, at deres kæpheste måtte blive sparet. For nedskæringer var tilsyneladende af alle accepteret som en naturlov. Og dog var der nogle enkelte aggressive røster i koret, og der kom nogle interessante tal på bordet. Nu ved vi alle, at tal kan bruges til hvad som helst. Men da politikerne gør det kan andre naturligvis også gøre det. Flemming Johansen fra Glyptoteket henvendte sig således til kulturministeren i dennes egenskab af minister for såvel sport som kultur, og gjorde opmærksom på, at i betragtning af, at der kun er 1.3 millioner tilskuere til dansk divisionsfodbold, men 7 millioner besøgende på museerne om året, skulle man måske overveje at fordele pengene mellem fodbold og museer på en anden måde end de bliver nu. Og Flemming Johansen talte med indignation og harme, som det ikke er svært at dele, om det indtryk af dyb provins, man får, når man vender hjem til København efter at have været ude i Europa, hvor det ene mageløse museum efter det andet opstår i disse år. Og det er ikke blot kunstmuseer. I London åbnede med enorm publicity Museum of the Moving Image i september. I begyndelsen af december afholdes i Düsseldorf et symposium om fremtidige filmmuseer. Vi er også repræsenterede, vel vidende, at det museeum for de visuelle kunstarter i det 20. århundrede som vi foreslog for første gang for over 20 år siden vil forblive en utopi langt ind i det 21. århundrede. Hvorfor? Og hvorfor skal så megen energi i dag bruges alene på at værge for sig og forsvare det, vi har? Hvorfor er en Store Bælts-bro og et TV 2 i grunden vigtigere end de danske museer?

Ib Monty

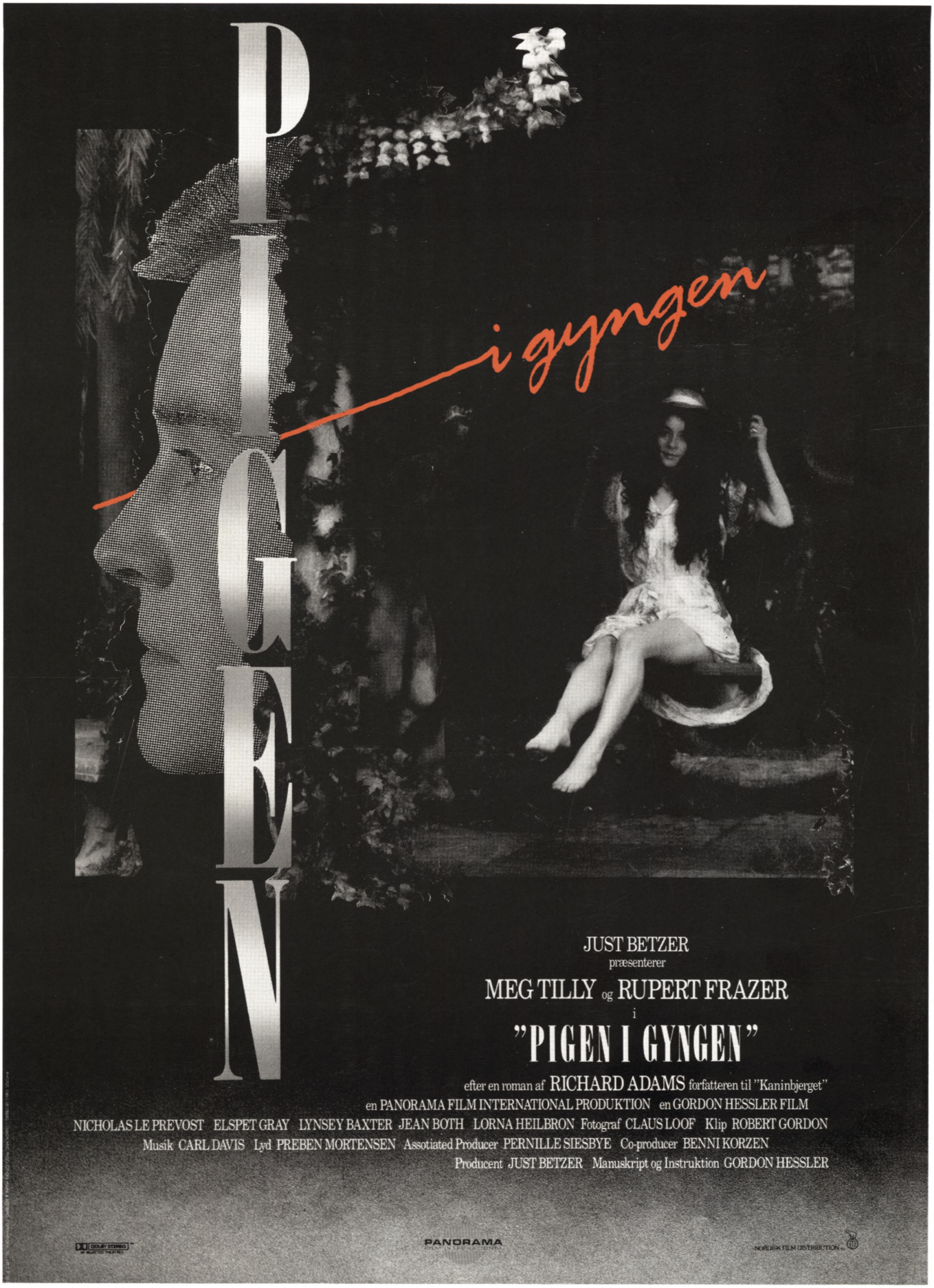
Klasse er der også over *Mistænkt*, der foregår i den sorte periode, den sorte films og kommunistforfølgelsernes. Stilen er bevidst gammeldags, med gamle Technicolor-farver og langsom, fint underspillet afdækning af tyske nazisters indsmugling under falsk identitet (som jøder!), ligesom i flere af de gamle film, hvoraf et par også har titlen The House On (Xx) Street.

En ung kvinde, hvis liberale meninger har bragt hende for Komiteen for U-amerikansk Virksomhed, så hun mister sit job hos Life Magazine, opdager mystiske ting i nabohuset og følger sporene til den politiker, der har bragt hende i fedtefadet, og som vil bruge nazisternes talenter mod den nye fjende. Den kvindelige hovedperson bringer filmen over i noir-melodramaet (som f.eks. *Sorry, Wrong Number*, 1948), hvor følelser betyder mere end krimiintrigen. Heltinden hjælpes af en modvillig FBI-agent, der er blevet forelsket i hende, og de får *ikke* hinanden i enden, meninger og livsstil er for forskellig. Det politiske tema er integreret i personkarakteristikken, og der er i usædvanlig grad kælet for skuespillerpræstationerne. Kelly McGillis *(Vidnet)* demonstrerer Kathleen Turner'sk nuancerigdom – og ligner hende også af ydre – suppleret af Jeff Daniels' sårbare almindelighed og Mandy Patinkin som skurken, hvis nedtrommende venlighed afslører magtmenneskets afstumpethed.

Kaare Schmidt



Kelly McGillis og Jeff Daniels i Mistænkt.



PREMIERE I PALADS OG PALLADIUM