

EN GENISTREG

Tid til at dø

Tiempo de Morir. Columbia — Cuba 1985. Instr.: Jorge Ali Triana. Manus: Gabriel García Márquez. Foto: Mario García Joya. Musik: Leo Brower/Nafer Duran. Medv.: Gustavo Angarita, Sebastián Ospina, Jorge Emilio Salazar, Eugenia Davila, Lina Botero.

Den colombianske forfatter Gabriel García Márquez er en af latinamerikas mest gudbedede fortællere.

Den forhenværende cinema novo-instruktør Ruy Guerra forsøgte for nylig at visualisere de magiske momenter i Márquez-novellen "Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og hendes ryggesløse bedstemor" (*Erendira*, 1982).

I Márquez' første manuskript direkte for film *Tid til at dø* (1985) forholder han sig helt nøgternt til filmens muligheder med en god og enkel fortælling med rungende sangbund. Den forløses næsten perfekt i Jorge Ali Trianas instruktion, der kun kan dadles for lidt urealisabel teknisk ekvilibrisme hist og her (mens han naturligvis ikke skal bebrejdes film-laboratoriets helt åbenlyse mangler). Er tek-nikken momentvis lidt påfaldende, skal man lede længe efter en så fantastisk godt koncipere-ret filmfortælling. Den knytter ubesværet an til arketyper i ekstreme kulturer fra Hollywood (westernmyte) til indiansk kultur. Det er således ikke for ingenting, at filmens unge par — og dermed den futuriske hævner — er i biografen og se Emilio Fernandez' (el indios) gamle mexicanske film *Maria Candelaria*. Den var netop det første gennembrud for latinamerikansk film på Vestens lærreder i efterkrigstiden: En film der lidt Hollywood-halvhjertet fremholdt Maria som et socialt offer for indiskutable overleverede stamme-



normer. Filmen står netop for samtidens par som et spøgelse fra fortiden. Det giver *Maria Candelaria* symbolsk rang. Men der er også græsk tragedie og Shakespeares drama i historien om Juan (Gustavo Angarita) der vender tilbage til sin familjes hus med vilje til at leve i fred, efter at have siddet fængslet i 18 år for at have dræbt en mand i duel i samme landsby. Kæresten eksisterer stadigvæk, hun har barn med en nu afdød mand, men hun er ham stadig hengiven. Den dræbtes (udfordrede/udfordrende) ene søn er macho, som manisk udæsker Juan til fortsat slægtsfejde, mens den anden søn viser forståelse for modparten. Han bekræftes ligeledes af sin tilkommendes og Juans gamle kærestes fælles erfaringer — "Hellere en kujon i huset end en fængslet eller

død helt". Men i og med man benytter sig af vendinger som "helt" og "kujon" hersker fundamentet til netop den etik, der ved få transformationer skaber tragedier. Ja, alt viser sig forgæves. Machoen får udæsket helten i en arena og dræbes. Broderen hævner impulsivt familjens vanære med et dræbende skud bagfra. Finder man, at dette er fejt, kan intet standse denne menneskelige voldens inert. Alt synes grumt, forgæves. For knap er Juan segnet, før den mytologiske overlevering har skabt balladen om hævndramaet og helten der døde i baghold.

Sociale og realistiske holdninger glider sammen med skæbnedramaet. Det er sjældent det bare tilnærmelsesvis lykkes på film. Det gør det her. Carl Nørrested

BANALITETEN SOM EVENTYR

True Stories. USA 1986. I: David Byrne. M: David Byrne, Stephen Tolowsky, Beth Hensley. F: Ed Lachman. Medv: John Goodman, Annie McEnroe, Swoosie Kurtz, Spalding Gray, Pops Staples, Tito Larriva, David Byrne.

For sangeren, guitaristen, komponisten og tekstforfatteren David Byrne, der udgør en af de kreative drivkræfter i den intellektuelt funderede og æstetisk bevidste rockgruppe Talking Heads, er springet til instruktørstolen ikke så stort som man umiddelbart skulle tro. Han har en anseelig produktion af videokunst bag sig, — bl.a. den eminent flotte video til Talking Heads-nummeret *Burning Down the House* — og han har haft mere end en finger med i tilblivelsen af koncertfilmen *Stop Making Sense*, hvilket mærkes på hans selvsikre og vellykkede debutfilm, *True Stories*.

På baggrund af avisudklip har Byrne opdigtet en lilleby ved navn Vergil, hvis personer og

miljø man med Byrne selv som filmens fortæller henholdsvis introduceres for og føres rundt i. Det er ideer og indfald og ikke handling, der holder filmen sammen. Vi præsenteres for bizarre personer og optrin, kulminerende med en afsluttende koncert, der afholdes i anledning af Texas-statens 150-års jubilæum. *True Stories* er virkeligheden anskuet gennem det post-modernes optik. Filmen ligner en blanding af Robert Altmans *Nashville* og Fellinis *Roma* og *Amacord* tilsat videoæstetik og en pseudo-reportageform. Det er en studie i kitsch, banalitet og kedsomhed, som visuelt flot er transformeret til et eventyrligt blændværk, hvormed Byrne på en fabulerende måde prøver at genfortælle virkeligheden.

Instruktøren Jonathan Demme, der samarbejdede med Byrne på Talking Heads-kon-



certfilmen *Stop Making Sense*, skal have karakteriseret *True Stories* som "en milepæl i filmhistorien", hvilket nok er noget af en overdrivelse. Men på den anden side bærer Byrnes film vidnesbyrd om, at en anderledes og original billedbevidsthed er på vej i filmmediet, hvor der trækkes på velkendte elementer, men i indbyrdes relationer, der får de gængse skel mellem fantasi og virkelig og fiktion til at konvergere. Resultatet er i hvert fald bemærkelsesværdigt. Steen Salomonsen

EVENTYR PÅ SLAP LINE

Chok i Shanghai (Shanghai Surprise) England 1986. I: Jim Goddard. M: John Kohn, Robert Bentley. F: Ernest Vincze. Kl: Ralph Sheldon. Mu: George Harrison. Medv: Sean Penn, Madonna, Poul Freeman Richard Griffiths, Philip Sayer.

Crocodile Dundee (Crocodile Dundee) Australien 1986. I: Peter Faiman. M: Paul Hogan, Ken Shadie, John Cornell. F: Russell Boyd. Kl: David Stiven. Mu: Peter Best. Medv: Paul Hogan, Linda Kozlowski, John Meillon.

Komedien er tilbage som det store trækplaster her i 80'erne efter actionfilmens dominans blandt populærfilm i 70'erne — verden kræver mindre handling og mere grin i tider, hvor politisk-sociale konflikter synes opløst i bureaukratisk pladderpladder i TV-nyhederne. "Halve timer løser ikke hele problemer", argumenterer et dansk fagforbund. Men hele timer gør? Nej, sejl mig ud dér øst for Suez, hvor sidste mand er først, hvor de ti bud ikke gælder, og hvor folk kan føle tørst. Og hvor film er film: en subgenre i tidens komedier er 30-40'ers adventure-film i pardodi, eksotiske heman-eventyr solidt plantet i en bananskraël.

Chock i Changhai har duften fra Østen, men Sean Penn som falleret lykkeridder og Madonna som misionærpige, der kan mere end sit fadervor, ser slet ikke ud til at have fået færtten. Romanforlægget af Tony Kenrick, "Faraday's Flowers", er i den go'e gamle stil, som filmen vist nok prøver at drive over i komedien/parodien. Det er Indiana Jones' Shanghai 1937, og der er nok af intriger i historien om en forsvunden ladning opium, som et behørigt flosset persongalleri jagter midt i den kinesisk-japanske krig. Men tempoet er sløvt omend hyggeligt, og vitserne begrænser sig til Penns irriterende bemærkning til irriterende Madonna: Nu ved jeg hvorfor kannibaler elsker at stege missionærer. Paul Freeman (Indys arkæolog-konkurrent i *Jagten på den forsvundne skat* og Richard Griffiths (fra TV-serien *Rovfuglen*) er opmuntrende skurke, og instruktøren Jim God-



dard (bla. den vellykkede TV-serie *Reilly*) skaber god periodeatmosfære omkring de vel tamme løjer.

Så er der anderledes fut i kæmpesuccesen om *Crocodile Dundee*, en australsk slagsbror og krokodillejæger, der kan drikke en øltonde under bordet og kikke vilde dyr i øjnene til de smelter som et pighjerte i parringssæsonen under den australske vildmarks ubønhørlige sol. Første halvleg foregår på Dundees hjemmehavn, hvor en amerikansk journalistpige, iført den mest absurde badedragt siden Sodom & Gomorra, bogstaveligt talt er på herrens mark. De indfødte larmer uheldsvangert i baggrunden, når de går vild i skoven og buser ind i et fejlparteret træ, kænguruer skyder krybskytter, sådan da, og kæmpekrokodiller prøver optimistisk at sætte tænderne i den labre steg, mens Dundee renser negle med sin sabel af en lommekniv. Anden halvleg vender 180 grader, da pigen inviterer vildmanden hjem i sin jungle, New York i myldretiden, hvor han møder den urbane omgangstone med en frontal tallerken suppe og andre dår-

lige vaner fra det friske landliv. Her er lidt længere mellem snapsene, men det går endda.

Handling i traditionel forstand er der ikke meget af, det er en rodebunke af numre, nogle originale, andre hugget uden rødmen fra forbilledet *Nu går den vilde skattejagt* — f.eks. en kæmpeslange, som heltens dovent hiver væk fra den intetanende piges skulder, selve modstillingen tropejungle/byjungle, og ikke mindst de udstoppede tandset fra den lokale krokodillefarm. De sidste kan måske også ses som et haps til den australske TV-romanceserie *Vejen til Paradis* (Return to Eden), hvor heltinden ofres til krokodillerne af sin charmerende ægtemand og lappes så godt sammen af sin charmerende læge, at hun som verdens smukkeste fotomodel kan få hævn over ægtemanden. Paul Hogan, der har lavet manus og spiller Dundee i machostil med ironisk glimt, har i hvert fald en fortid i australsk TV. *Crocodile Dundee* er plat, grovkornet og lavpanden i den rette blanding for elskere af lagkagekomik. *Kaare Schmidt*

GODE GAKKEDE GAGS

Hvem snører hvem (Ruthless People) USA 1986. I: Jim Abrahams, David Zucker, Jerry Zucker. M: Dale Launer. F: Jan DeBont. Kl: Arthur Smith. Mu: Michel Colombier. Medv: Danny DeVito, Bette Midler, Judge Reinhold, Helen Slater, Anita Morris, Bill Pullman, William G. Schilling.

"Hun er ikke ligefrem Mother Teresa. Selv Gandhi ville have kværket hende." Siger den ene kidnapper til den anden om deres hårdt-pumpede gidsel, hvis eder ville få en havnearbejder til at rødme, som man siger. Bette Midlers figur er i mere end én forstand den som holder sammen på udskejelserne i farcen om en udholdelig millionøse, der kidnappes lige for næsen af ægtemandens plan om at myrde hende. Så driver hun kidnapperne til vanvid, mens ægtemanden ondt gnækkende venter på, at de skal gøre hans arbejde. De er

imidlertid et sødt ungt par, som ikke kan gøre en flue fortræd (den unge mand hjælper faktisk et insekt over gaden, så det ikke kommer til skade), men de er blevet svindlet ud i hjerteskerende fattigdom af DeVito. Da de i afmagt sænker løsesummen til småpenge, brøler Midler: "Jeg er blevet kidnappet af Dalle Valle (som K-Mart træffende er blevet til i Niels Søndergaards veloplagede undertekster) og slår hovedet ned i maven på en tilfældig massemorder, der er ude at luften sin moderbinding. Hun allierer sig så med kidnapperne for at snyde DeVito, der i mellemtiden afpresses af sin afdankede elskerinde, som tror han har myrdet konen, og som ved et uheld også får afpresset politichefen til at undersøge "mordet" midt i jagten på kidnapperne.

Sådan går det i koks for alle hele tiden, indtil de gode til sidst kan le de retfærdiges hån-latter. Skuespillerne lever op til den klassiske farces stolte traditioner, fra Anita Morris som elskerinden, der altid er to sekunder fra den store gevinst, til lagkagebomben Bette Midler, som løser sit vægtproblem i fangeskabet, sjipt i sin jernkæde og snurrer rundt i loftet som en svikmølle. De tre instruktører soner års kriminel virksomhed i genren (*Airplane*, *Top Secret*, m.v.), og Disney viser gennem datterselskabet Touchstone en velkommen fornyelse. Selv om *Hvem snører hvem?* er langt fra elegancen i Mazurskys nylige *Helt på spanden i Beverly Hills*, så er den en tilfredsstillende gaket opfølger og et tiltrængt lyspunkt i det Politiskole-mørke, som har hersket siden Jerry Lewis' og Billy Wilders bedrifter.

Kaare Schmidt

EN PLATFODET FLUE MED ET BLÅT ØJE

Fluen (The Fly) USA 1986. I: David Cronenberg, M: Charles Edward Pogue, David Cronenberg efter George Langelaans fortælling, F: Mark Irwin, Kl: Ronald Sanders, Mu: Howard Shore, Flue-ager: Chris Wales, Inc. Medv.: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz.

Fluen gik første gang til filmen i 1958. De danske anmeldere var sure. De kunne hverken lide historien — "usædvanlig idiotisk og appellerer kun til latteren" — eller maskeringen. Een skrev om fluens "latterlige papmaché-hoved", en anden kaldte samme forvanskede kropsdæl for en "gyselig skumgummimaske". Publikum derimod var godt tilfredse med det stereofoniske cinemascope-gys i Eastman Colour, så der kom to efterfølgere: *Return of the Fly* (1959) og *Curse of the Fly* (1965).

Nu kommer så den fjerde flue — og lur mig om ikke der kommer en femte; der lægges op til det i denne bizare ulækkerhed: heltinden bliver gravid med flue-manden. Han bortfører hende, lige før aborten skal finde sted, og så hører vi ikke mere om den graviditet.

Det latterlige papmaché-hoved fra sen-halvtressernes *horror-revival* er væk. I stedet for vi anmasende realistiske (!) metamorfoser, der foregår mellem scenerne, men sandelig også for øjnene af os. Men hvad er det for noget med den flue? Det er den faustiske historie

om, hvad der sker, når man forskriver sit liv til den djævel, der tidligere bl.a. er faret i d'herrer Jekyll og Frankenstein. Forvandlingsmotivet kender vi f.eks. fra folkeviserne og fra Kafka, hvor kontorkisten Gregor Samsa en morgen finder sig forvandlet til "einem ungeheuren Ungeziefer".

Videnskabsmanden i *Fluen*, Seth Brundle, var som tyve-årig lige ved at få nobelprisen. Nu bor han alene i sit laboratorium og går sjældent ud. Derfor må det gå galt med *teleportationen*. Alt så med den elektroniske transport af materie. Stakkels Seth lider af transportsyge, og så er teleportation jo en god ide. Efter nogle indledende problemer vil han — naturligvis — teleportere sig selv, men han kludrer i det. Han er jaloux (heltinden, Veronica, skal lige rede nogle tråde ud med den jaloux, tidligere elsker), drikker sig fuld og ser derfor ikke den flue, der kommer med i *telekapslen*; så nu er fanden løs. Der sker en genetisk-molekylær fusion (intet mindre!) mellem ham og fluen. Langsomt får Seth, som sin onskabsfulde nav-



nebroder i egyptisk mytologi, dyre- og menneskeskikkelse; han "fluificeres". Brundle-fluen kalder han sig. Den sky, noble dyreven af en videnskabsmand bliver til en udfarende, atletisk og bomstærk flueknepper. Efter den ene gruppevækkende mutation efter den anden, går der for alvor kuk i den, da Brundle-fluen til sidst fusioneres med en telekapsel! Veronica følger tingens ordløse opfordring og skyder den. Hun er nemlig lige så barmhjertig, som hendes legendariske navnesøster i sin tid var, da hun på Via Dolorosa tørrede Jesu svedige pande.

Måtte vor smertens vej slutte her. Ikke flere fluer, tak!
Palle Schantz Lauridsen

HVEM SIDDER DÉR BAG SKÆRMEN

Nr. 5 lever (Short Circuit) USA 1986. I: John Badham. F: Nick McLean. Kl: Frank Morris. Mu: David Shire. Medv: Ally Sheedy, Steve Guttenberg, Fisher Stevens, Austin Pendleton, G.W. Bailey.

Spionen der kom ind på skærmen (Jumpin' Jack Flash) USA 1986. I: Penny Marshall. M: David Franzoni, J.W. Melville, Patricia Irving, Christopher Thompson. F: Matthew Leonetti. Kl: Mark Goldblatt. Mu: Thomas Newmann. Medv: Whoopi Goldberg, Stephen Collins, John Wood, Carol Kane, Jeroen Krabbe.

De tider er slut, da dr. Frankenstein og Big Brother optrådte som Djævlens advokat med knitre-knitte og bip-bip teknik. Robotter og computere er nu menneskets bedste ven, der hygger sig ved skærmens varme lys i efterhånden mange af tidens komedier.

John Badham er efter sit visuelt flotte mellem-spil om professionelt cykelløb, *Fuld fart over feltet*, tilbage i sin populær-mekanik fra *Blue Thunder* og *War Games*. Robotten i *Nr. 5 lever* er programmeret til at gå i aktion i fjendeland, ganske som robot-menneskene i Don Siegels *Telefonen*. Men hjemme på basen slår lynet ned i nr. 5, der får menneske-følelser, undslipper og prøver at overleve i den frie verden med hæren i hælene. "Han" hjælpes af en tilpas rablende ung pige, hvis hjem er en mindre zoo. Hun tror først han er en slags E.T. men finder hurtigt ud af at fodre ham med viden og forelsker sig lidt i ham. "Need input", tigger nr. 5, der hurtigere end ryf kan tømme sin hundeskål har læst diverse leksika



og tilegnet sig flimmermodellen for menneskelig adfærd, fra TV-reklamer over filmkomikere til sving-om'en fra *Saturday Night Fever* (Badhams gennembrudsfilm). Dette spejlbillede af verdens dårskab kommer der en del skægge og rørende situationer ud af, som ikke hindrer at tavlen er blank, når man går direkte ind til næste film på repertoire.

Whoopi Goldberg fra *Farven lilla* har trænet sit gavflabfjæs i TV-shows og gi'r den som en anden Jerry Lewis i *Spionen, der kom ind på skærmen*. Privatlivet udfyldes af gamle film hjemme i lejligheden, der ligner et filmmuseums lagerrum, og om dagen sidder hun dér ved skærmen og ordner bankforretninger i et hyggeligt-gyseligt kontormiljø. Computeren

har en skrue løs, ligesom den bohemedede pige, så den kan uden varsel slå over i en sovjetisk sværvægtsdames modstykke til Jane Fondas workout. På samme måde får hun et nødråb fra en agent, der har sin PC'er med bag jerntæppet, og hun rodes — tro det eller ej — ind i en masse forviklinger med agenter, mod-agenter, mulvarpe i den engelske ambassade, og alt sådan noget, hun kender fra film. Den idé bringer nu ikke så meget andet end forudsigtelighed ind i filmen, som hænger helt på Goldbergs sødt-sjove ansigtsgymnastik.

Computere er ikke det sjoveste, man har, men man kan hygge sig med dem.

Kaare Schmidt

DØD PUNK

Sid and Nancy. England 1986. I: Alex Cox. M: Alex Cox og Abbe Wool. F: Roger Deakins. Kl: David Martin. Mu: The Pogues, Pray for Rain. Medv.: Gary Oldman, Chloe Webb, Drew Schofield, David Hayman.

Sid Vicious, punk-generationens svar på James Dean, nåede som medlem af den legendariske gruppe Sex Pistols berømmelsens tinde inden han i 1978 blev anklaget for at have myrdet sin veninde Nancy Spungen, og inden en overdosis heroin satte en brat stopper for hans liv i 1979. Han blev 22 år.

Ikke mindst på grund af sin tidlige død, har Vicious opnået mytestatus indenfor New Wave musikken, men det har gruppen han spillede i på den anden side også.

Sex Pistols skabte med sin gennemslagskraft betingelserne for punk-bevægelsen. Gruppens projekt var at bryde eklatant med den eksisterende rock-scene og at afdække medieverdens manipulation. Et projekt, der viste sig at have effekt. Ingen andre grupper i nyere tid har formået at vække skandale og at fremstå som en vedvarende provokation gennem en sceneopræden, hvori også publikum blev korporligt involveret. Som et engelsk byrådsmedlem udtalte efter en af gruppens koncerter: "Jeg følte mig besudlet i om-

kring 48 timer". Sex Pistols viste, at det var muligt at revoltere, og deres musik samt udnyttelse af tv-mediet skabte klangbund i en hel generation af unge.

I 1979 lavede Julien Temple den halvdocumentariske *The Great Rock 'N' Roll Swindle* med og om Sex Pistols. Instruktøren Alex Cox har antageligvis fundet, at dette var nok for denne gang om Sex Pistols og har i stedet valgt ensidigt at satse på skildringen af forholdet mellem Sid Vicious og Nancy Spungen. I hvert fald handler hans *Sid og Nancy* næsten udelukkende om kærlighedsforholdet, alt andet er stort set barberet væk, og hermed følger filmen såvel i stil som indhold underholdningsindustriens konventionelle regler.

Det er selvfølgelig altid gribende at følge en besættende kærlighed på dødsturné; kærligheden følger sig villigt under fortællingens medlevende effekt, men resultatet er her blevet betænkeligt. I *Sid og Nancy* reduceres punken til pirrende staffage og manden uregelmæssig, og romancens tragiske udfald til et "sådan gik det altså". Som i *Frances* — filmen om Hollywoodstjernen Frances Farmers tragiske liv — sidder man uforløst tilbage. Man kan se *Sid og Nancy*, der har fået undertiden *Love Kills*, som et forsøg på at forene to af tidens filmten-



denser: den biografiske bølges nyfigne skildring af berømtheds ofte hektiske liv, og den begærsromantiske skildring af den umulige kærlighed, der æder sjæle op. Det er gribende, ja, ganske forføreligt at følge de håbløse narkomaner ind i døden, men det er også spekulation, som hverken bringer tilskueren nærmere en forståelse af punk-bevægelsens nihilisme eller af kærlighedens lunefuldhed.

Steen Salomonsen

BALLADEN OM PAT, MADJID OG ALLE DE ANDRE ...

Og hvad så?

(Le thé au harem d'Archimède) Frankrig 1985. I + M: Mehdi Charef, F: Dominique Chapuis, Kl: Benoit Peltier, Mu: Karim Kacel, Medv.: Kader Boukhanef, Remi Martin, Laure Duthilleul, Nathalie Jadot, Saida Bekkouche.

På et lille blåt bedetæppe, med ansigterne vendt imod Mekka, knæler den midaldrende algeriske arbejderkvinde Malika og den lille 5-6 årige franske dreng Stéphane i bøn. I køkkenet lige ved siden af er en håndfuld af Malikas utallige egne børn i gang med forskellige verdslige sysler, mens fjernsynet går, og fra den halv voksne søn Madjids værelse lyder californisk rockmusik for fuldt drøn.

Stedet er en af Paris' mest trøstesløse betonforstæder — Frankrigs svar på Ishøj, Brøndby Strand osv. — Og scenen er hentet fra Mehdi Charefs meget fine lille debutfilm *Og hva' så?* Charef har netop denne sans for filmens virkemidler, for detaljen i en scene og for den diskrete sammenbringning af talende kontraster, som kendetegner en stor instruktør. Hvor mange andre ville ikke have konstrueret lange og velmenende, men frygteligt ufilmiske, mono- eller dialoger om kulturkløften mellem de ældre invadrere, som drog ud fra et fjernt fædreland, hvis kulturtraditioner de forsøger at holde i hævd i det fremmede, og deres børn, der er født og opvokset i det ny land, og som intet forhold har til et fædreland, de aldrig har set; eller om den fredelige sameksistens og solidaritet, man finder mellem folk med forskellig hudfarve og kulturarv på den sociale



rangstiges allernederste trin? Mehdi Charef formår at samle alt dette og meget mere i en enkelt scene, hvor der ikke mæles et ord, men siges mere end alverdens ord ville kunne udtrykke.

Filmene har ikke nogen egentlig handling, men beretter i kalejdoskopisk form om de forskelligfarvede beboere i betonbyen. Der er den enlige franske mor Josette, som efter at være blevet fyret på grund af en strejke på

fabrikken vil kaste sig ud fra sin balkon; der er Malikas mand, en levende grøntsag, der blot stirrer tomt ud i luften med døde øjne, og som ingenting kan selv; der er den unge algeriske stofmisbruger Snif, der gemmer sig i kælderens osv. osv. I kalejdoskopets brændpunkt finder vi den unge anden-generationsindvandrer Madjid og hans jævnaldrende franske kammerat Pat, som knyttes sammen af et venskab af den sjældne slags, der kan overleve alle

prøvelser. Ingen af dem kan læse eller skrive, de er begge arbejdsløse og slår kedsomheden ihjel ved tyverier, overfald, hærværk, alfonsvirksomhed, druk, sex, osv. Charef hverken fordømmer eller forherliger deres handlinger. Han fremstiller dem blot solidarisk, varmt, humoristisk og ægte (han er selv algerisk indvandrer og tidligere fabriksarbejder i Frankrig). Der er ingen løftede pegefingre eller moraler bøjet i neon i denne film, der overlader til tilskueren selv at spekulere over disse unges alternativer. Hvis valget står mellem et fuldstændigt intetsigende og dødlignende job som ringeklokkelodder under en chef af kæft-trit-og-retning-typen og det kri-

minelle dagdriverliv (indtil lovens lange arm en dag sætter en stopper for dét), kan man så overhovedet tale om, at der findes alternativer for unge som Pat og Madjid?

Men hvad med racisme? Der må da være noget om racisme i en film om indvandrere ... Jo, det er der da også — den optræder bl.a. i form af en slags selvbestaltet milits af franske "helte", der er stærke i flok, men mindre kålhøgne alene; vi møder dem på den franske Arbejdsformidling, da Madjid søger job; og vi ser Pat og Madjid bruge dem som et tværgæt sværd, når den blonde Pat ruller turister i Metroen og slipper væk med det fælles bytte, mens de ophidsede passagerers opmærksom-

hed er koncentreret om at kropsvisitere "den frække fejlfarve" Madjid, som selvfølgelig ikke har taget noget. Det er imidlertid en del af filmens styrke, at den ikke har gjort racismen til sit egentlige emne, men i stedet fremstiller den franske beton-ungdom og anden-generationsindvandrere som praktisk talt lige ilde stedt, skønt indvandrerne naturligvis har en del ekstra problemer at slås med. Hvis man ikke gør et eller andet snart (Charef anviser heldigvis ingen grydeklare løsninger), risikerer man at tabe en hel generation fra de laveste sociale lag på gulvet. Og dét gælder ikke kun i Frankrig!

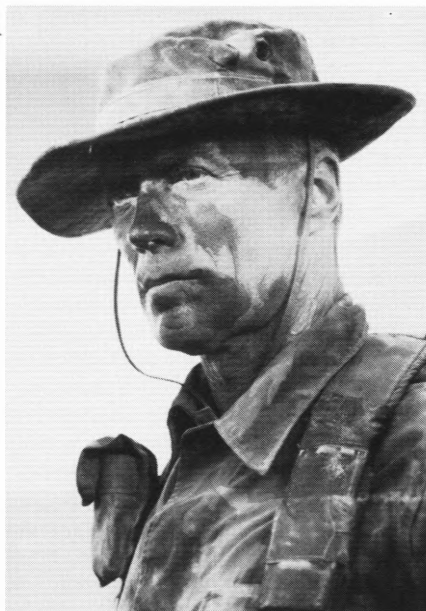
Eva Jørholt

HELTENE FRA GRENADA

Heartbreak Ridge. USA 1986. I: Clint Eastwood. M: James Carabatsos. F: Jack N. Green. Kl: Joel Cox. Mu: Lennie Niehaus. Medv: Clint Eastwood, Marsha Mason, Everett McGill, Moses Gunn, Bo Svenson, Mario Van Peebles.

Der skal ikke megen ideologisk analyse til at placere Clint Eastwood, hvor han hører hjemme. Han er det reaktionæres fremmeste reaktion, og hans seneste film, *Heartbreak Ridge*, er endnu et slag for de forstokkede helte-dyder. Eastwood — mere rynket og senet end nogensinde — spiller Major Highway, en nærmest Peckinpah'sk helt, der er berygtet for sin utilpassethed, men respekteret for sin dekorationsprydede fortid i Korea og Vietnam. Han får til opgave at forvandle en gruppe udflippede rekrutter til mænd af den rette støbning efter recepten fra *Det beskidte dusin*.

Der er ingen tvivl om, at westernlandskabet mytologiske fortid klæder Eastwood bedre end nutiden. Det er på den universelle prærie som i den foregående *Pale Rider* han hører hjemme og ikke som i *Heartbreak Ridge* en aktuel virkelighed, for her bliver mandfolk-hørmen og brusebadsromantikken mellem



de krigsduelige temmelig ulidelig. Men uanset hvordan man vrider og vender sig, så kommer man imidlertid ikke uden om Eastwoods stjernekarisma og hans filmiske sans for underspillende at føre sine synspunkter til torvs.

Denne sans viser sig i filmen ved, at den rustikke soldateraura konstant følges af en neddæmpet refleksion over Eastwood-figurens begrænsninger. Highway fremstilles som en konfliktfyldt figur og ikke som en ideal helt, der kan tages til indtægt uden videre. Dyder og lyder afløser hinanden, krigs sliderligheden og nedturene i privatlivet erkendes åbenlyst, men alligevel skal der plantes et flag, nemlig på Grenada — filmen foregår i 1983 — hvor Eastwood giver sine efterhånden lydige hvalpe deres ilddåb, så problemerne alt i alt kan vendes til en forsonende sejr.

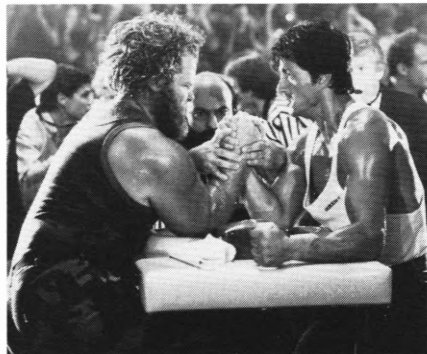
De første seriøse øretæver falder allerede et par minutter efter forteksterne. Men ellers er der langt imellem snapsene. Eastwood satser nemlig på det neddæmpede og reflekterende i fuld forståelse for sin egen ideologisk bæredygtige status umiddelbare gennemslagskraft, der forekommer så indelysende, at Rambo godt kan pakke sydfrugterne. Resultatet: en film, der driver af sentimentalitet, og hvor der rundhåndet øses af klichéerne, uden at det derved stiller sig hindrende i vejen for en oplevelse af den slags, hvor betænkelighed og fryd momentvis slås om herredømmet.

Steen Salomonsen

KÆRLIGHEDENS OVERARM

Over the Top. USA 1986. I: Menahem Golan. M: Stirling Silliphant, Sylvester Stallone. F: David Gorfinkel. Kl: Don Zimmerman. Mu: Giorgio Moroder. Medv: Sylvester Stallone, David Mendenhall, Robert Loggia, Susan Blakely.

Det kan være svært at se, hvor lastbilen ender og Sylvester Stallone begynder. De er gjort af samme råstyrke, følges i tykt og tyndt og forcerer de forhindringer, som samfundet nu en gang for en syns skyld stiller i vejen for Rockys slægtning. Som *trucker* i denne historie er der kun tale om et pausekomma i sagaen om den godmodige slagtermedhjælper, der bokser sig til status og selvrespekt. I den ny variant kaldes han sig Hawk, og bokseringen er erstattet af armbrudningens arena i Las Vegas, hvor landevejens muskeltunge analfabeter slås for den store pris. Hawk kæmper både for den og for sin søns kærlighed, og det må være ironi,



da den 12-årige belærer papa Stallone om, at der er mere i livet end muskler.

Eller er det? Med sin faste Rocky-Cobra-Rambo teknikerstab i produktionen har Stallone selv skrevet manuskriptet sammen med

den gamle opportunist Stirling Silliphant, og sammen har de rekonstrueret en historie i sentimental 30'er-ånd, hvor far og søn på den døende mors opfordring finder hinanden på landevejen i lastbilens førerhus. Stallone forlod sin rige kone og den nyfødte for at blive sin egen lykkes smed uden for svigerfaderens domæne, og sejren i Las Vegas er chancen for at starte eget firma, så sønnen kan anerkende ham. Det er så enkelt, så Stallonesk som tænkes kan, og Menahem Golans instruktion gør det ikke sværere. Følsomme kapitler føjes til hinanden som illustrationer til adskillelse og genforening, og krydsklippingen til sidst pisiker stemningen til en finale, der udløser den amerikanske drøm i slow motion. Sylvester Stallone bøjer kærlighedens stærke overarm, modtager folkets hyldest og kører bort med sønnen. Det er vel især en apotheose for børn.

Michael Blædel

GERE I FRIGEAR

Uden hæmminger (No Mercy) USA 1986. I: Richard Pearce. M: Jim Carabatsos. F: Michael Brault. Kl: Jerry Greenberg, Bill Yhraus. Mu: Alan Silvestri. Medv: Richard Gere, Kim Basinger, Jeroen Krabbe, George Dzundza, William Atherton.

På overfladen en politifilm (ørrk), bagved anes *film noir* (guf) med Skæbnen lurende i Louisianas sumpe, New Orleans' dampende sidegader og den fristende *femme fatale*, drejet som Kim Basinger, hvis barm et venligt kamera kærtegner gennem den tynde, våde bluse — altsammen *off limits* for vor helt, den hævn- og retfærdighedsjagende panser fra Chicago.

Eddies partner myrdes, og efter a-man's-gotta-do-what-a-man's-gotta-do recepten fører sporene Eddie til New Orleans Algiers-kvarter, where-white-men-never-go. Sporene er Michelle (Basinger), som tilhører skurken, underverdenens lokale konge og dertil en kølig og effektiv knivmorder, der helst lader sig se om natten i hård silhouet foran kraftige billygter og med uheldsvangre klang-klang lyde fra underlægningsmusikken. Det veksler mellem det lovende og det mindre lovende indtil slutopgøret, hvor sidstnævnte vinder overbevisende. I et gammelt hotel pløkker Eddie professionelle mordere som bjørne i Tivoli, indtil de finder ud af at sætte ild i den mørke brandfælde. Men i stedet for at lade Eddie grille, går skurken ind med sin kniv og



sine 200 kilo muskler, og mens Michelle i indklip hylér i et hjørne, bøjer Eddie skurkens tommetykke knivarm mod ham selv — sådan! — hvorefter helt og heltinde lykkelige forlader flammerne uden at menneskemængden udenfor tænker (fordi instruktøren sover) på at værdige det sortsvedne par et blik.

Basinger har en eller anden form for appeal, men Richard Gere som Eddie stjæler billedet

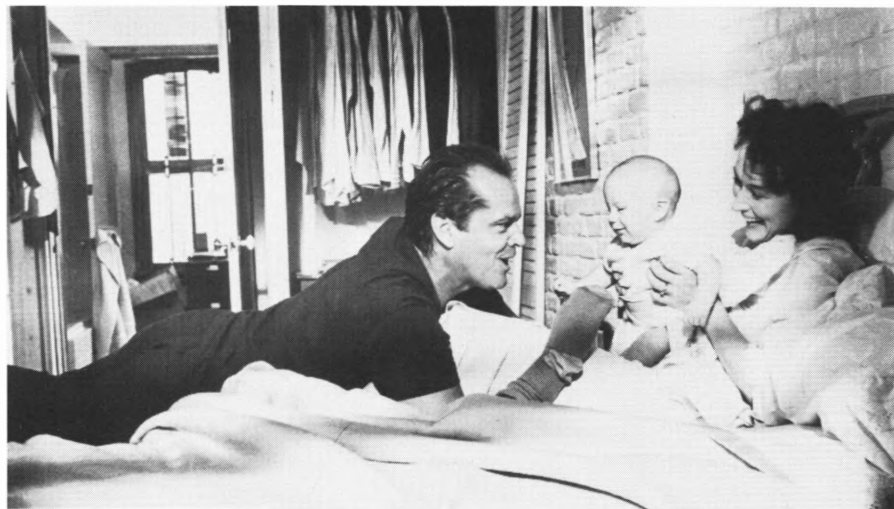
via utallige nærbilleder, hvor han bittert skærrer tænder som en motorsav, jfr. Vær Hårdkogt, første øvelse i gor-det-selv kurset for talentløse skuespillere. Det virker som om Gere har vredet armen om på Richard Pearce (*Country*), der midt i filmen opgiver sine gode ideer.

Kaare Schmidt

JACK, MERYL OG MIKE

Til ægteskabet os skiller (Heartburn) USA 1986. I: Mike Nichols. M: Nora Ephron efter egen roman. F: Nester Almendros. Kl: Sam O'Steen. Mu: Carly Simon. Medv: Meryl Streep, Jack Nicholson, Jeff Daniels, Maureen Stapleton, Stockard Channing, Richard Masur, Milos Forman.

Ovenpå de forventninger, man naturligt nok er stillet med til en film, der er annonceret som en komedie om ægteskabet af Mike Nichols, og som bringer årets umage par, Meryl Streep og Jack Nicholson, i hovedrollerne, kan *Til ægteskabet os skiller* ikke undgå at virke kolossalt skuffende. Hvilket måske ikke er en helt retfærdig reaktion, da det egentlig er en både sober og stilistisk set gennemført film, Nichols har lavet. Men hvad andet kan man sige, end at det simpelt hen bare ikke rigtig virker. Som en besk komedie om en ægteskabelig deroute repeterer filmen i første halvdel tungt arsenalet af "pudsige" og rørende situationer over det etablerede parforholds genvordigheder. Symbolikken er til tider anstrengt, ligesom Meryl Streeps — i øvrigt velspillede — stærke kvindetype i filmen med tydelige aner i Ibsens uopslidelige Norafigur er det, og det lykkes slet ikke Nichols at overbevise om romancens indledende lidenskabelige fundament, hvilket måske også er meningen. For falder satiren til jorden, så lykkes det straks bedre i den anden halvdel at skildre årsagerne til det ægteskabelige sammenbrud, herunder om den sandhed, som



navnlige ægtemænd har erfaret i snart århundreder uden at begæret af den grund har taget ved lære: utroskab er ikke tilrådeligt.

Til grund for filmen ligger en best-seller roman af Nora Ephron, der var medforfatter på manuskriptet til Nichols foregående film, *Silkwood*. Ephrons bog skulle være en sensationel bekendelsesroman om hendes ægteskabelige forlis med Watergate-journalisten Carl Bernstein. Det sensationelle er imidlertid helt forsvundet i Nichols bearbejdning af romanen. Hans film er tværtimod så neddæmpet, at den nærmer sig det forstemmende: Familielivets etablering og samkvedmet

med de gode og loyale venner i idel lykke udæskes med Nichols' stiliserede nøgternhed til totalt stivnede ritualer. Nichols' yndede stilistiske greb — gennemgående brug af faste indstillinger, diskret bevægende kamera og uden brug af klipningens dynamiserende muligheder — får *Til ægteskabet os skiller* til at fremstå som et tilbageholdt åndedræt, og på indholdssiden som en blotstilling af ægteskabet som en institutionaliseret livsløgn. Der er ikke megen passion at hente for de modne par i 80'erne, hvis man skal tro på Nichols' film, og det er faktisk ikke særlig morsomt.

Steen Salomonsen