

## PUNKTNEDSLAG

**Anger** (Pokajanije) Grusjafilm, USSR 1984 (1986). I: Tengis Abuladse. M: Abuladse, Nana Dsjanelidse og Reso Kveselava. F: Mikhail Agranovitsj. Mu: Nana Dsjanelidse. Medv: Avtandil Makharadse, Merab Ninidse, Edisjer Giorgobjanij, Ketevan Abuladse, Sejnab Botsvade, Veriko Andsjaparidse, Reso Esadse.

Instruktøren Tengis Abuladse (f. 1924) hører med i den grusinske (georgiske) films anden bølge fra slutningen af 1950'erne (netop ovenpå Khrusjtjovs Stalinopgør) sammen med Reso Tjkheidse, Otar Ioselani, Nodar Managadse, brødrene Eldar og Georgij Sjengelaja, m.fl.. Deres film er bevidst provinsielle, fremhæver grusinsk natur og kultur (folklore), dyrker excentriske fiktionspersoner, og fortæller ofte på en fabulerende associativ måde. Til tider virker det: f.eks. burlesk komisk hos Sjengelaja'erne, mere traditionelt psykologisk dramatisk hos Tjkheidse. Til andre tider bliver filmene for løse, og folkloren banal selvglad udstilling: f.eks. Abuladses *Osjerelije dla mojej ljubimoj* (1972, En halskæde til min elskede, svensk tv 27.9.1976). Til gengæld er der et vist format, og en kritisk profil over *Drevo Sjelanija* (1976, Ønsketræet, da.tv 30.9.1978), som blandt flere småhistorier fra det førerevolutionære landsbysamfund beretter en tragedie om sociale mønstre, der knuser ung kærlighed (à la "Romeo og Julie"). Her viser Abuladse folklorens

grelleste "bagside" i form af ulykkeligt tvangssægteskab og gammel hævdvunden afstraffelse af den utro hustru (sættes bagvendt på et æsel og svines til med mudder). Den tilsvarende monstrositet i *Pokajanije* er borgmester Varlam Aravidses opgravede lig: I begyndelsen af filmen anbragt i haven hos Varlams søn Abel, og i filmens slutning kastet ud til ravnene af samme Abel. Dette udtrykker samlende filmens hovedpointe: Diktatoren må ikke hvile i fred!

Filmens hovedstruktur er klar, men giver samtidig plads til det associative. Hovedhistorien er indrammet af to små scener i et bageri (bageren er Ketj Baratelij, gravskænderken, der som lille pige oplevede Aravidses overgreb på mor og far), men udgøres primært af retssagen, som helt naturligt foranlediger tilbagblik og fantasier (dels Ketj Baratelij's erindringer – herunder et af hendes mors mareridt: begravet i pløjemarken – dels Abel Aravidses og hans søn Tornikes mindelser og mareridt). De burleske indslag er nogenlunde funktionelle: brandhanen ved Aravidses indsættelse, de to advokat-skrigehalse og den legende med-dommer ved retssagen, og – bedst – Aravidses kurtiserende "show" for Ketis mor Nino (en hentydning til Bulganin og Galina Visjnevskaja!).

Hovedsageligt består *Pokajanije* således af en række situationer, som let lader sig "oversætte" til de værste fænomener fra Stalinti-

den: kirken inddrages og sprænges; Ketis far Sandro, en maler, arresteres og tortureres (akkompagnement: "Freude Schöne Götterfunken"), og senere "forsvinder" også Ketis mor; rækken af kvinder, som spørger efter deres forviste mænd eller leder efter navne på træstammer fra Sibirien; familiens ven Koritjelij, som "tilstår" sammensværgelse; borgmesterens voksende mistillid til alle mennesker. Filmens hovedpointe udmejsles i Abels ynkelige forsøg på at forsvare sin far ("han gjorde ikke noget ondt, det var svære tider, alle bekæmpede os") samt i festen med den vestlignende rockmusik (læs: det nye Bresjnev-etablissemets bekvemmelighed som et privilegium betalt med begravelsen af sandheden om Stalin og hans lakajer.

Filmens har vakt stor opsigt ved sin åbne kritik af fortiden, ikke mindst i Vesten, men man skal ikke overse, at emnet allerede har været behandlet: En film som Tjukhrajs *Den rene himmel* fra 1961 står således stadig som det stærkeste Sovjetfilm-opgør med Stalintiden, eller i hvert fald med tidens atmosfære, men det er en film i en helt anden genre, nemlig melodramaet.

*Pokajanije* er en række punktnedslag af vekslende styrke i Stalintiden, intet mindre, men bør i den almindelige glasnost-feber heller ikke gøres til mere!

Bo Torp Pedersen

## LOW BUDGET OG ENGELSK FILMUGE

**Caravaggio**. England 1986. I + M: Derek Jarman. Foto: Gabriel Beristan. Medv: Nigel Terry, Sean Bean, Garry Cooper, Dexter Fletcher, Spencer Leigh, Tilda Swinton, Nigel Davenport.

Nu har Christian Braad Thomsen råbt på prisbillige filmproduktioner som en mulig Institutfornyelse i flere år, men han er jo ikke Institutfåhig. Lars von Trier har realiseret det med *Epidemic*. Europäisches Low Budget Film Forum i Hamburg indkalder til sin anden samling 10.-14. juni 1987, og British Film Institute har gjort en dyd af nødvendigheden i flere år og har på den måde haft stor indflydelse på den hybride form for langfilm, der ligger og spræller mellem feature og eksperiment. Filmmuseet vist et udvalg af dem i 1978 (bl.a. *Winstanley* og *Riddles of the Sphinx*).

De har ikke en chance i biograferne, men præger ofte festivaler som interessante alternativudbud. De viser der er grøde i det pågældende lands film. Men herhjemme brægede kritikken fornærmet op, når det endelig skete hos os og Instituttet kunne ikke hurtigt nok beklage fejltagelsen og fratage filmen(e)

alle visningsmuligheder i udlandet. Hvem ved, måske ønsker nogle kunstinteresserede virkelig at se *Normannerne*, i stedet for at man går og skammer sig over den . . .

Derek Jarman's film *Caravaggio* (produceret i samarbejde med Channel 4) er en sådan hybridfilm i sin idealform. Man mærker straks det er et projekt der tages 117% alvorligt. Og der er sandelig gjort en dyd af begrænsningerne, som endog prætenderer at vise den overrådige renaissances omgivelser bl.a. i Vatikanet. Har man ikke et atelier, bruger man et varehus. Rumligt lader man sig inspirere af det givne og integrerer det i billedsproget til det informativt nødvendige. Næsten sortmalede cementgulve og vægge som giver baggrunde af mørke nuancer – fortrinvis brunt, der præger Caravaggios malerier. Undertiden kendte motiver i tableau og Caravaggio på skitse-, kontur- og kompositionsstadiet, der filmisk fortolker hans metode. Er der motorstøj fra gaden indlemmes det ufordøjet som universalkarakteristik og bevirker en undertiden krukke, men ofte interessant gliden i perioderne. Vi har ikke den vanlige „postmoderne“ opgivenhed, intet nyt under solen/uden solen – alt opbrugt. Vi går heller ikke i den modsatte grøft og forfalder til komedie i anakro-

nismene – rødderne i neorealitisk antræk har motorcykler og bankieren Marchese Vincenzo Giustiniani bip-bip-regnemaskine.

Selv om filmen er brudstykkeagtig comme il faut, giver den dog en samlet nyfortolkning af Caravaggios liv. Caravaggios decapito-tematik tilskrives hans drab af sin elsker, efter at denne har dræbt sin kone for at kunne henge sig helt til maleren. Det kunne der være blevet en ulidelig bøssefilm ud af, men den grøft falder filmen heller ikke i. Skal man finde modellen for postmoderne eksperimenterende Institutfilm, er *Caravaggio* en udmærket løsning. Det er derfor synd at den kun vistes ved Grandteatrets spændende engelske filmuge i maj.

At lavbudget ikke kun præger BFI-filmene, viser flere af de andre engelske film i Grands filmuge. Channel 4-produktionen *Playing Away* (I: Horace Ové) skaber en behændig grotesk konfrontation for et Jamaica-crickethold fra London på gæstespil i en lille sydengelsk provinsby, der har tredje-verden temaue. Begge etniske grupper sættes i relief, selvom der drives rovdraft på den engelske nationalsport. Filmen er indspillet on location og anvender for en stor del uprofessionelle aktører. Der er efterhånden en lang tradition for etniske gruppe-film i nyere

engelsk produktion. Den tradition spirede bl.a. frem i BFI-produktionen *A Private Enterprise* fra 1975 (vist i Filmmuseets serie), og den ses endvidere i bedste udfoldelse i *Mit smukke vaskeri*.

Kenneth Loach har været foregangsmand

for lowbudgetfilmen, han har brugt TV-produktionsformer i alle sine spillefilm, har brugt amatører og i det hele taget eksperimenteret. Men hans comeback, *Fatherland* (1986), er hans mindst personlige film, et skuffende tilbageskridt, endda med kold-

krigskonnotationer. Han har bevæget sig langt bort fra sit engagement i antipsykiatri og anti-establishment og er i denne film rykket ind i den helt traditionelle handling-film. Og så er den også grumt kedelig.

Carl Nørrested

## ET RENT MIRAKEL

**Mit smukke vaskeri** (My Beautiful Laundry) England 1985. I: Stephen Frears. M: Hanif Kureishi. F: Oliver Stapleton. Kl: Mick Audsley. Mu: Ludus Tonalis. Medv: Daniel Day Lewis, Saeed Jaffrey, Roshan Seth, Gordon Warnecke, Shirley Anne Field, Rita Wolf.

Det kunne have været et velmenende, men kunstnerisk set gabende kedsommeligt socialrealistisk epos om de pakistanske indvandreres problemer i Storbritannien, om deres forskellige former for tilpasning eller ej til det ny land, om den britiske racisme i forhold til "pakierne" osv. osv. Det er en fra start til slut lige så underholdende og morsom som fantastisk vedkommende og klog film. Den indeholder alle de ovennævnte problemstillinger – og en god håndfuld flere endnu – men der løftes ingen manende pegefingre, der holdes ingen flammende brandtaler, og den bliver ikke på noget tidspunkt hverken kedelig, holdningsløs eller ligegyldig. Faktisk er dette filmen, man bør se, hvis man hører til dem, der kun går i biffen én gang om året.

Talen er om Stephen Frears' lille mesterværk *Mit smukke vaskeri*, der med udgangspunkt i forholdet mellem to fyre, pakistanceren Omar og den britiske rod Johnny, kommer forbløffende godt rundt i de fleste kroge af indvandrerproblematikken. I det righoldi-

ge persongalleri møder vi således bl.a. Omars far, der var en anset intellektuel i sit hjemland og personlig ven af Bhutto, men som i sit ny fædreland frister en kummerlig tilværelse i selskab med vodkafasken, fordi han ikke vil gå på kompromis med sine holdninger og sin kultur. Omars onkel Nasser har heller ikke meget til overs for "this silly little island", hvor han er havnet, men i modsætning til broderen går hans filosofi ud på at "squeeze the tits" så meget, som det overhovedet kan lade sig gøre, dvs. skabe sig en position og et vist mål af respekt ved hjælp af britiske pund-sedler. Til sin fars store fortrydelse vælger Omar selv onkelens syn på tilværelsen, for – som han siger – "uden penge er vi intet".

Briterne repræsenteres i filmen dels af den arbejdsløse Johnny, der har en fortid som fascistisk/racistisk bandeleder, BZ'er og på anden vis "outlaw", dels af onkel Nassers britiske elskerinde Rachel, der gennem sit forhold til pakistanceren er blevet i stand til at leve en værdig tilværelse, dels af Johnny's tidligere bande-kumpaner, der bekriger "pakierne" ved enhver given lejlighed. Ironisk nok lader Frears det være indvandrerne, der sidder højest på den sociale rangstige, mens filmens briter alle er tabere på den ene eller den anden led. Det kan måske synes lidt snævert, men *Mit smukke vaskeri* postulerer ikke at ville være udtømmende. Det

alvorlige emne til trods er den en forfriskende positiv farce, uden at den dog på noget tidspunkt kammer over i det fjolde. Der findes ingen deciderede helte i dette univers – alle personer er sammensatte og modsætningsfyldte – og Frears beskæftiger sig ikke med at uddele karakterer til de forskellige holdninger, som hans personer er bærere af. Det er op til tilskueren selv.

Som det stort set altid er tilfældet i britisk film, er skuespillerpræstationerne generelt upåklagelige, men en særlig fremhævelse fortjener dog det tilsyneladende mangesidige talent Daniel Day Lewis, som ser ud til at krybe lige så ubesværet ind i rollen som den lidt latterlige åndssnob Cecil Vyse i James Ivory's *Værelse med udsigt*, som han her gestalter den sammensatte britiske underklassesrod Johnny. Begge dele gør han så overbevisende, at man faktisk først når man får det at vide, kan se, at det er den samme skuespiller. Det er ganske enkelt formidabelt!

Endelig er det i disse TV2-tider også værd at notere sig, at *Mit smukke vaskeri* er helt og holdent finansieret af det britiske TV-selskab Channel Four. Filmen er således et smukt bevis på, at forholdet mellem TV og spillefilmbranchen ikke nødvendigvis behøver at være modsætningsfyldt og smerteligt, men at de to traditionelle fjender kan fungere i en særdeles frugtbar symbiose.

Eva Jørholt

## EN HALV MÅNE

**Half Moon Street** (Half Moon Street). England 1986. I: Bob Swain. M: Bob Swain, Edward Behr efter Paul Theroux' roman. F: Peter Hannan. Mu: Alain Baschung. Medv: Sigourney Weaver, Michael Caine, Patrick Kavanagh, Ram John Holder, Keith Buckley, Patrick O'Brian, Nadim Sawalha, Vincent Lindon, Muriel Villiers.

Forventningerne er skruet op, når der er ny engelsk film på lærredet. Men *Half Moon Street* er en slem skuffelse. Forlægget, Theroux's roman "Dr. Slaughter", lægger ellers op til en kompleks skildring af London i krigstider, minoriteter, mellemøstproblemet, terrorisme, politisk kynisme, afbalanceret med 60'er-idealere, kvindesag og humanisme i historien om en kvindelig mellemøsteks-pert, der uafvendt bruges af terrorister i forsøg på at ramme en idealistisk politiker.

Det er instruktøren og filmens amerikanske gæstestjerne Sigourney Weaver, der er filmens åbenlyse katastrofer. Swain (ejen-



dommeligt nok halvpert i manuskriptet) har allerede i filmens eksposition travlt med at bygge billedmystifikationer op, hvor en stabel videokassetter, monitorbilleder og Dr. Slaughter (Weaver) på joggingtur veksler behændigt. Det er netop den behændighed, Swain snubler i. Han bliver aldrig klar over, om han laver uhøjtidelig agentfilm, iskold politisk thriller eller indfølt kammerespil. Resultatet bliver, at de forskellige markeringer modarbejder hinanden. Som komedie bliver filmen overtydelig, som politisk thriller

u-tydelig, som personschildring overfrisk, som action – snork!

Et helt kapitel i dårligdom er Sigourney Weaver. Her må alle erkende at hun er storeslem. Hun spiller klog og ovenpå – dr. phil. med sex som intellektuel hobby – med demonstrativ dødkold sensualitet, vinduesglasbriller og bar figur til ære for diverse fremmedarbejdere (!) og andre i nabolaget. Jeg har i det hele taget aldrig set så meget forkert anvendt nøgenhed på film.

Både instruktør og stjerne tror, hun kan bære det hele, og der må de tro om. Men heldigvis er Michael Caine med som politiker, der mandschauvinistisk klarer sig med callgirls (men falder for Dr. Slaughter), fordi han koncentrerer sig om at bringe fred til Mellemøsten. Caine skider højt og flot på instruktøren og har tydeligvis interesseret sig for sin rolle. Med den vanlige beherskede spritglans i øjeæblerne og velplejede fønbølger, redder han igen et havareret projekt og gør det seværdigt.

Carl Nørrested

## LILLE MAND, HVAD NU?

**Mona Lisa** (Mona Lisa) England 1986. I: Neil Jordan. M: Jordan, David Leland. F: Roger Pratt. Kl: Lesley Walker. Mu: Michael Kamen. Medv: Bob Hoskins, Cathy Tyson, Michael Caine, Clarke Peters, Kate Hardie, Robbie Coltrane.

Blandt de aktuelle tendenser i tidens film er en hang til titler, hentet fra gamle populærmelodier, der samtidig i reglen bliver temamusik – *Peggy Sue Got Married*, *Blue Velvet* (og endda danske films udenlandske titler, *Twist and Shout* = *Tro, håb og kærlighed* og senest Pink Floyds *The Dark Side of the Moon* = Erik Clausens *Manden i månen*, der oprindeligt var dansk titel på en Godard-film). Måske er filmfolkene i den alder, hvor ungdomsminder trænger sig på. Eller det kan være udtryk for det mere musikprægede stemningsleje, som mange nyere film benytter, mere fabulerende, mindre „litterært“.

Den engelske instruktør Neil Jordan debuterede med *Angel*, en thriller fra Nordirland, lavede så den symbolprægede og fantasifulde *Ulvenes nat*, og har nu begået en slags krimi i typisk britisk stil, der kombinerer tæt hverdagsrealisme i levende, nedtrampede miljøer med helt barokke indslag – i dette tilfælde sammenfattet i den nævnte fabulerende form. *Mona Lisa* er således ikke Leonardo da Vincis men Nat King Coles, som til gengæld har Leonardo inde i en fiks dobbeltydighed om den elskede som kvindeligt uudgrundelig: „Are you warm, are you real, Mona Lisa, or just a cold and lonely, lovely work of art?“

Jordan sigert selv, at han blev inspireret af sangens kvindesyn, samt mere konkret af en avisartikel om en forbyrder, der hævdede at beskytte nogle prostituerede, da forbyrdermoralen ligesom alt andet var i forfald. Disse to kilder er udmøntet i historien om halvgamle George, der efter syv års fængsel for sin forbyrderchefs ugerninger belønnes med et job som chauffør og bodyguard for en ung callgirl. Og så kører han rundt på livets skyggeside som en anden *Taxi Driver*, der dybt



inde i håbløsheden opretholder en personlig distance, som ender med at bringe den lille, uanselige mand ud i åbent opgør med forfaldets købmænd.

Før det kommer så vidt har filmen vekslet mellem tilsyneladende tilfældige miljøkarakteristikker og barokke personmodsatninger – venen, den tykke og dumme Thomas, der laver absurde geniale collager som kommercielle set designs, f.eks. et caférum med plastic-spaghetti, som George er lige ved at sætte tænderne i.

Og især pigen Simone, elegant, høj og tynd overfor Georges lille trinde figur, klædt i et panorama af smagløshed. Langsomt nærmer disse to yderpunkter sig hinanden, George bliver lidt småforelsket og hjælper så Simone med at finde hendes veninde fra tiden som gadeluder. Umærkeligt får han stukket snuden for langt frem og lige ind i et komplot mellem Simones tidligere alfons og Georges chef. Og vi tror, at en storstilet sag skal afdækkes. Men skurkene falder i kugle-

regnen, og sammenhængen bliver aldrig klar.

Man kan føle sig snydt over, at komplottet ikke udredes, at storyen ikke hænger sammen, men det er så gennemført, at det bliver en pointe. Simone viser sig blot at have brugt George til at finde sin lesbiske kæreste, og George er faktisk blevet brugt af alle implicerede. Han er nok engang blevet den lille uden så meget som at finde ud af hvorfor! Tilbage er kun det helt nære, datteren, som trods sin mors forbud mod samkvem, holder af sin far.

Bob Hoskins' George er en studie i skuespillerkunst – vulgær og fintfølede, tykhovedet og snedig, rørende og vittig, og fremfor alt menneskeligt nærværende. Cathy Tyson er typecastet til *Mona Lisa*/Simones utilnærmelige sårbarhed, og Michael Caine overhælder chefens afstumpede levemandsfigur med den rette mængde billigt duftvand. En helt igennem stilsikker og vellykket film. *Kaare Schmidt*

## TAG DIN SENG OG GÅ

**Små mirakler** (Heavenly Pursuits) England 1986. I+M: Charles Gormley. F: Michael Coulter. Kl: John Gow. Mu: B.A. Robertson. Medv: Tom Conti, Helen Mirren, David Hayman, Brian Pettifer.

I en samling klip fra folkeskolens danske stile hedder det om Jesus, at han var til stor hjælp for trafikken. „Tag din seng og gå“, sagde han til en mand, der havde lejet sig i et vejkryds. Og så var det slut med dén trafikprop.

Historien fortælles i en lidt anden version i evangeliet. Om vi har et mirakel eller blot en praktisk hændelse afhænger altså af, hvem der beretter historien og af hvilke interesser, der er på spil. Sådan er det også med „miraklerne“ i den lille, humoristiske, engelske *Små mirakler*. Den lokale kapellan er in-

teresseret i at kanonisere den Hellige Edith. Han mangler beviser. Man skal kunne fremvise tre vaskeægte mirakler, før helgenkåringen er hjemme. Kapellanden ser mirakler overalt, hvilket skaber en del problemer for læreren Vic Mathews (Tom Conti), der med tålmodigt arbejde og blød erfaringspædagogik gør sit bedste for at få de svage elever med i undervisningen. Det har han held med: „mirakel“, lyder dommen. Værre bliver det, da han slipper godt fra et fald på 12 meter. Pressen blander sig og udråber ham til mirakel-mager. Da det tilmed viser sig, at Vic „på mirakuløs vis“ bliver kureret for en hjernesvulst, bryder mirakel-feberen ud. Kirken fyldes – og så er kapellanden glad. Helgenkåringen vinker forude. Vic protesterer midt under nadveren, og lykkelig bliver han

først, da miraklerne bliver trukket ned på det praktiske plan. Han får lov til at hente to elever, der var blevet sendt bort fra skolen (han skulle have udøvet mirakler på dem). Hvem tager med ham i toget? Det gør den kvindelige kollega, Ruth Chancellor (Helen Mirren), han har bagt på i hele filmen. Jo, det kører bare deruda!

Trods sit ophøjede emne er *Små mirakler* ganske jordnær. Uden at gøre et stort nummer ud af Vics evner som pædagog fortæller den en sød historie om, hvordan indlevelse og varme kan udrette utrolige ting i dagligdagen. Tom Conti, der ligner en nedpumpet blanding af Sylvester Stallone og Paul McCartney, giver sin store skærv til, at filmen alt i alt kan karakteriseres som charmerende let. *Palle Schantz Lauridsen*



## TRE KULREDE SØSTRE

**Det slemme hjerte** (Crimes of the Heart) USA 1986. I: Bruce Beresford. M: Beth Henley efter eget skuespil. F: Dante Spinotti. Kl: Anne Goursaud. Mu: Georges Delerue. Medv: Diane Keaton, Jessica Lange, Sissy Spacek, Sam Shepard, Tess Harper, Hurd Hatfield.

Faderen skred, og moderen hængte sig i kælderens sammen med familiens gule kat!!! Man behøver ikke at have studeret Freud i en menneskealder for straks at være på det rene med, at tragiske begivenheder af denne kaliber nærmest naturnødvendigt må sætte sig visse traumatiske spor i parrets tre efterladte døtres sind. Det er da også forfatteren Beth Henley's udgangspunkt i teaterstykket "Crimes of the Heart", som ligger til grund for Bruce Beresford's film, der på dansk har fået titlen *Det slemme hjerte*, og hun gør viselig på ingen måde vore forventninger til de tre søstres kranke skæbner i voksenlivet til samme: den ældste af dem, Lenny, genlemlever alle cølibatets pinsler, da hun er overbevist om, at enhver mand ville løbe skrigende bort, hvis hun åbenbarede sin godt gemte hemmelighed for ham - hun har en skrumpen æggestok (sic!); søsteren Meg's problemer er hverken lokaliseret i æggestokkene eller i hendes forhold til mænd. Hun er familiens håb, den lokale skønhedsdronning, der drog til Hollywood med drømmen

om stjernestøv og berømmelse, men som endte i psykiatrisk behandling. Endelig er det så lillesøster Babe, der skyder sin mand, fordi han blev sur over, at hun havde et forhold til en 15-årig sort dreng (vi befinder os i Sydstaternes!), og som i stedet for at tilkalde hjælp til sin sårede gemal uanfægtet går ud i køkkenet og tilbereder en stor kande af sin yndlingsdrik - limonade af friske citroner og et større kvantum sukker - til sig selv og ham. Nej, med en sådan uheldsvanger bagage fra barndommens land kan det kun ende galt.

Det er ikke godt at vide, hvilke traumatiske oplevelser Bruce Beresford's film kan have været ude for i produktionsfasen, men man må håbe for instruktøren af så glimrende film som *Ingen roser uden torne*, *Stærke viljer* (fra den australske periode) og *Den sidste drøm*, at der et eller andet sted findes en plausibel forklaring på, at han her har begået en om ikke helt lige så slem film, som den danske titel lidt provokerende lader antyde, så i alt fald et par timers fuldstændig uvedkommende og ligegyldig underholdning. Man kunne få mistanke om, at denne film gerne ville have været en slags let pastiche over såvel Tjekhov og Tennessee Williams som hele den filmtradition, der går under betegnelsen "psykologisk drama", men uan-

set hvad den godt skjulte hensigt med sammentilbagekomsten måtte have været, så må det i alt fald konstateres, at resultatet hverken er fugl eller fisk. Filmen tager sit psykologiske handlingsskelet for alvorligt til, at *Det slemme hjerte* kan opfattes som ren farce, men samtidig serveres de tungeste og dybest stikkende replikker indhyllet i så voldsomme latterkaskader, at det bliver umuligt at tro på, at noget omhelst af det, der foregår på lærredet, skulle være seriøst ment.

De tre stjerner, der skal sælge filmen - Diane Keaton, Jessica Lange og Sissy Spacek - samt, i en mindre rolle, Sam Shepard, kæmper en desperat kamp for trods alt at få noget ud af det intetsigende manuskript. Bedst lykkes det for Sissy Spacek og Jessica Lange, der i sjældne øjeblikke får lejlighed til at bevise deres kvaliteter som skuespillere, mens der skal rummelige sko til at klare Diane Keaton i rollen som den overgearede gammeljomfrunske storesøster med skrumpen æggestok og ulidelig påtaget sydstatsaccent. Selv om skuespillerne altså langt fra yder pragtpræstationer i denne film, så er det alligevel ene og alene dem, man kan takke for, at *Det slemme hjerte* trods alt momentvis kan være ganske underholdende. Men alt er som bekendt relativt.

Eva Jørholt

## EN BLOTTER STÅR TIL SØS

**Pirater** (Pirates) USA 1986. I: Roman Polanski. M: Roman Polanski, Gérard Brach. F: Witold Sobocinski. Kl: Herve de Luze. Mu: Philippe Sardes. Medv: Walter Matthau, Chris Campion, Damien Thomas, Charlotte Lewis, Olu Jakobs, Roy Kinnear

Når der er mider i maden, begår sømænd mytteri. Sådan har det været, siden Eisensteins *Potemkin* i 1925 sejlede rundt i Sortehavet. Det er dér, Kaptajn Red i Polanskis *Pirater* henter inspiration til det mytteri, han starter ombord på den spanske galeon "Neptun". Han bruger ikke mider, men putter en rotte i suppen. Havde han dog blot kommet nogle boller på den samtidig.

*Pirater* er Polanskis første film siden *Tess* (1979). At dømme efter resultatet er der ingen grund til at være ked af, at manden, der gav os film som *Chok*, *Blind vej*, *Vampyrenes nat*, *Rosemarys baby*, *Chinatown* og *Den ny lejler*, har ligget stille så længe. *Pirater* er en ligegyldig film, der uden held forsøger at være både spændende og morsom.

Planerne om at lave filmen går tilbage til 1974. Jack Nicholson, der netop havde haft succes i *Chinatown*, skulle spille Kaptajn Red og Polanski skulle være hans unge partner. Sammen med sin mangeårige makker Gérard Brach skrev Polanski manuskriptet. Der blev forhandlet, underskrevet kontrakter og præproduceret. Men det blev ikke til noget i dén omgang. Imidlertid "morede vi os gevaldigt, mens *Pirates* var på manuskript-

stadiet", som Polanski skriver i sin selvbiografi. Det er de nok de eneste, der kommer til at gøre.

Måske er problemet, at det er svært at puste liv i en afdød genre. Måske er problemet, at søroverfilmen har en glørværdig fortid. Og det på trods af at den ligger i dén ende af eventyrfilmen, der åbenbart anses for at være så let, at ingen endnu har beskrevet den samlet.

Lidt kan der dog hentes frem fra de filmhistoriske arkiver: Douglas Fairbanks, der i 20'erne personificerede så berømte helte som d'Artagnan, Robin Hood, Zorro og Tyven fra Bagdad, spillede *The Black Pirate* (1926) - i følge filmhistorikeren Jerzy Toeplitz den første farvefilm i technicolor, omend kun i tofarvesystem. I 30'erne gjorde Errol Flynn det carabiske hav usikkert som bl.a. *Kaptajn Blod* (1935). Gene Kelly sang og dansede sig igennem Minnellis *Piraten* (1948), og hvem husker ikke Burt Lancasters Vallo fra *Den blodrøde pirat* (1952), som *Pirater* i udstrakt grad deler plot med. Lidt uden for nummer skal også Disneys Kaptajn Klo fra *Peter Pan* (1953) nævnes. Det er ham, der altid efterstræbes af en krokodille, der har slugt et vækkeur. Som et ekko af denne lidet elskværdige tegnefilmsfigur bliver Kaptajn Red gentagne gange forfulgt af en haj.

De var muntre folk, de sørovere; stolte, retfærdighedshungrende kvindebedåre

med et smil, der næsten fik deres atletiske kunnen til at blegne. Søroverfilmene er "swashbucklers", som amerikanerne kalder det med et herligt ord. Stor-skyder-film fyldt med action-scener, "så-border-viskuden-manne", og med en egen uskyld af en art, jeg ikke har set i biografen siden barndommens skolebio-repriser i den hedengangne Toftegårds Bio.

Den slags eventyrfilm har Spielberg/Lucas-maskinen bragt til ære og værdighed igen. Ja, Spielberg har endog produceret en slags børne-søroverfilm, *Gooniernes*.

I modsætning til Spielberg/Lucas slipper Polanski ikke godt fra sit genoplivningsforsøg. Det er et flot skib, han har fået bygget - men så er der heller ikke stort mere. Ikke engang Walter Matthau kommer til sin ret. Hans uforlignelige gummiansigt er formummet bag et stort fuldskæg. Godt nok er det Matthau, der står for filmens få morsomme gags, men han mangler "dét", der ofte har givet hans spil en snert af galskab og en anseelig mængde charme. Og det er lige netop charmen, det skorter på i *Pirater*. Filmen er og bliver et udstyrstykke, der er barnligt begejstret over at have rejst en pompøs, men skrøbelig bygning; et luftkastel, der aldrig tager form.

Da vi først ser "Neptun" nærme sig i horisonten, siger Frøen: "Måske er det et spøgesskib".

Javist, det er dét, det er.

Palle Schantz Lauridsen

## DE GO' E GAMLE

**Bare én gang til** (Tough Guys) USA 1986. I: Jeff Knew. M: James Orr, Jim Cruickshank. F: King Baggot. Kl: Kaja Fehr. Mu: James Newton Howard. Medv: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Charles Durning, Alexis Smith, Eli Wallach, Dana Carvey, Darlance Fluegel.

Da Kirk Douglas og Burt Lancaster begyndte deres filmkarrierer, var Harry Truman præsident og Ronald Reagan skuespiller...

Nu har Douglas og Lancaster, henholdsvis 69 og 72, indspillet endnu en film sammen. *Tough Guys* handler om to ældre herrer, Harry Doyle og Archie Long, der bliver løsladt efter 30 år i spjældet for verdenshistoriens sidste togrøveri. Deres begejstring over atter at være ude i den rigtige verden bliver imidlertid hurtigt neddyttet. Ingenting er, som det var. Deres stamværtshus er lavet om til bøssebar, man sælger "bakterier" (Douglas' betegnelse for yoghurt) til børn, og en gal pensionist forsøger, uvidst af hvilken grund, at myrde dem med et maskingevær. Man har besluttet, at de ikke mere må omgås hinanden, og på grund af deres

alder kan man ikke tilbyde dem anden fremtid end et job som iskagemand til Archie og en plads på et plejehjem til Harry. Da Harry beklager sig, får han at vide, at han ikke må arbejde, fordi han er over 70, hvorpå Archie udbryster: "Hvorfor må Ronald Reagan så? Han er da ældre..." Forudsigeligt nok, kan de to, der efter 30 år i samme celle er blevet som et gammelt ægtepar, ikke holde sig fra hinanden og beslutter at gøre oprør mod det alderdomsfjendske samfund ved at bortføre det tog, de prøvede at røve for 30 år siden.

Denne film bør bestemt ses som kronen på værket af TVs Burt Lancaster serie. Den er charmerende og en værdig afslutning på både Lancaster og Douglas' lange karrierer. Dens tema om det moderne samfunds tendens til at umyndiggøre og pacificere de gamle er trods filmens lette tone behandlet med ægte medfølelse, og man jubler indvendigt over de to, der nægter at indordne sig. På vej ud af biografen, så jeg en gruppe pensionister, der stod og ventede på at skulle ind og se filmen. Jeg følte mig fristet til at gå med for at opleve deres reaktion.

Grunden til at de to skuespillere, som var gået på pension, følte sig tiltrukket af de to næsten ukendte canadiske forfatteres manuskript er, udtaler Lancaster, filmens tema: "hvordan man, når man bliver gammel, ikke behøver at miste sin værdighed". For Douglas' vedkommende, var *Tough Guys* "som en fantasi, der bliver til virkelighed. Jeg var fattig som barn, og havde aldrig et elektrisk tog. I denne film, får jeg lov til ikke bare at køre i et gammelt tog, men til at styre det".

I filmen, ligesom i virkeligheden, er Kirk Douglas den impulsive og udadvendte, og Burt Lancaster den eftertænksomme og stilfærdigt elegante. Men begge har de trods deres høje alder bevaret deres gamle uforlignelige maskuline stil, og kontrasten til filmens yngre, temmelig vattede og androgyne personer er slående. Ligesom Harry Doyle og Archie Long er de de sidste af en uddøende race. En ting er helt sikker, som Kenny Rogers synger under forteksterne: "They don't make them like they used to".

Annette Wernblad

## ORDRIG KÆRLIGHED

**Kærlighed uden ord** (Children of a Lesser God) USA 1986. I: Randa Haines. M: Hesper Anderson, Mark Medoff. F: John Seale. Kl: Lisa Fruchtman. Mu: Michael Convertino. Medv: William Hurt, Marlee Matlin, Piper Laurie, Philip Bosco

*Kærlighed uden ord* mixer et par sikre recepter fra *Love Story* og *Rocky* - Den Store Kærlighed og Vinderen, begge dele mod alle odds. William Hurt som idealistisk superpædagog kommer til provinsen i efterårsfarver og regnvejr for at undervise på en statslig (- og ingen penge) skole for døvstumme. Det er jo svært, men det går strygende, og selv de umulige forældre rocker med på succesen ved årsafslutningens musikalske (!) skolekomedie. Rektor prøver med regulativer og an-

det kedeligt at lægge en dæmper på vor helt, især da han kigger langt efter den smukke og intelligente - og døvstumme - Askepot-tjenestepige (Marlee Matlin, Oscar-vinder), der også har en ond mor, som viser sig at være god nok (i øvrigt smukt spillet af Piper Laurie, der var Paul Newmans veninde i *Hajen*).

Det resulterer i kompleks og kompliceret kærlighed med så meget bar røv, som farmor vil tolerere i Grand-teatret. På plakaten gennembyrder parret ekstatisk triumferende vandmuren for opadgående. Det viser sig at være i et kedeligt indendørs svømmebasin, men ellers skulle man tro Flipper har fået menneskelige slægtninge. Alt er bare smadder naturligt, og psykologien ligger ved landsbyens gadekær.

De døvstumme giver naturligvis visse problemer i en talefilm, men filmen løser dem med et svagt ekko af gravrøsten fra Radio-teatret. Hurt *siger* simpelt hen alt hvad de andre udtrykker med fingersprog, foruden det han selv har at sige, så han har nok at gøre som levende undertekst. Forsøg på at finde filmiske måder at formidle problemerne på er opgivet på forhånd. Det er selvfølgelig ikke en *problemfilm*, men filmen har dog selv valgt døvstumme, der imidlertid kun fungerer som eksotisk garniture, så vi kan falde i pladask trance over den store besættende kærlighed mellem lærer og elev.

En velment få-noget-med-hjem film, men den har en bismag.

Carl Nørrested

## FRANSK BLINDGYDE

**Hævnens nat** (Rue Barbare) Frankrig 1983. I: Gilles Béhat. M: Jean Vautrin efter David Goodis' roman „Street of the Lost”. F: Jean-François Robin. Kl: Genvieve Vauzy. Mu: Bernard Lavilliers. Medv: Bernard Giraud, Corinne Dacla, Bernard-Pierre Donnadiou, Jean-Pierre Sentier, Jean-Pierre Kalfon.

Det er interessant at se hvordan postmodernismen som vor tids indædte manierisme tydeligere og tydeligere tegner sig som modefænomen for vore undrende øjne. 1983 blev klart et nøgleår for fransk produktion. Selvhøjtideligheden fandt sin balance med mystiske anknæytninger til fransk genre sombre og amerikansk film noir. I stedet for den klassiske studiesticiliserer rykker man ud i

ramponerede miljøer og får dem til at ligne studieoptagelser. Hele indledningen af *Rue Barbare* er et studium værd i sin opbygning af et mystisk miljø af evige drømme om opbrud i netop den guldgrønne neonorienterende belysning, som vi året efter herhjemme oplevede det i *Forbrydelsens element*.

Filmens beskriver en fyr, der sætter sig ud over kvarterets almindelige gangsterundertrykkelse ved at hjælpe en stakkels voldtaget kineserpige. Han drømmer ligesom alle i kvarteret om at komme væk, men ender med at gå op imod gangsterkongen i et utroligt blodigt opgør.

Det er imponerende at Gilles Béhat med så megen ufrivillig komik omkring mislykkede opbrud, kan holde tungen lige i munden

(heltens far når eksempelvis i hele filmens forløb fra køkkenet til afsatsen på ydertrappen). Hårdnakket bider han sig fast i en behård stil, der i sin indadvendthed slår ud i åbenlys fascination af voldens udløsninger. Symptomerne er helt de samme i Jean-Jacques Beineix' *Månen i rendestenen* (1983, også efter Goodis), der er langt mere stilsikker og udarter til næsten rene reklamefilminspirerede tableauer med bevidst stupid småfilosofien.

Vi befinder os midt i en gyde af håbets franske udsigtsløshed, hvor stilen ikke rummer mulighed for ironi, men kun ironi kan gøre manierismen fordøjelig.

Carl Nørrested

## PÅ SPORET AF NUTIDEN

**Månen i rendestenen** (La lune dans le caniveau) Frankrig-Italien 1983. I: Jean-Jacques Beineix. M: Beineix, Olivier Mergault efter David Goodis' roman „The Moon in the Gutter”. F: Philippe Rousselot. Kl: Monique Prim, Yves Deschamps. Mu: Gabriel Yared. Medv: Gérard Depardieu, Nastassia Kinski, Victoria Abril, Vittorio Mezzogiorno, Dominique Pinon.

I en tid, hvor æg leveres i meterlange stænger, hvor det er muligt at undfange børn i reagensglas og klone supereksemplarerne i utallige ens kopier; hvor vi i stadig større grad omgives af syntetiske billeder, lyde og dufte, og videnskaben om føje tid tillige vil kunne præsentere den kunstige intelligens – hvor naturen kort sagt mere og mere viger pladsen for mere eller mindre artificielle kulturprodukter, som menigmand kan have vanskeligt ved at skelne fra ”den rene vare” – i et sådant univers kan de traditionelle kunstarter alene i kraft af deres materielle/stoflige basis forekomme utidssvarende. Teatret er nok illusion, men det arbejder med nærværende mennesker af kød og blod; litteraturen formidles til sine læsere via tryksvæerte og papir; den akustiske musiks toner er reelle, fysiske frembringelser af lyd, og de plastiske kunstarters fundamentale stoflighed er naturligvis indlysende. Alle disse kunstarter har ganske vist efterhånden indoptaget elementer af vore dages elektronik og computerteknologi, men af de 7 ”gamle” kunstarter er kun filmen i sin essens uundgribelig, immateriel. Som filmskaber kan man vælge enten at prøve at undertrykke denne iboende immaterialitet og gøre sine værker så naturtro og virkelighedsnære som muligt, eller man kan tværtimod sætte netop immaterialiteten, det uvirkelige ved filmmediet, i fokus og bevidst udnytte selve filmens natur i et kunstnerisk udtryk for den postmodernistiske æra.

Det er dette sidste, Jean-Jacques Beineix har gjort i sin på mange måder fascinerende film *Månen i rendestenen*. Absolut intet i denne film er virkelig. Ikke engang det havnekvarter, der danner ramme om handlingen, findes i den virkelige verden. Alt er simulation i det lugubre beineix'ske univers, som med stor akkuratse i gengivelsen af virkelighedens mindste detaljer er blevet skabt fra grunden i de romerske Cinecittà-studier. Og ikke blot scenen for handlingens udspillelse er et bevidst villet kunstprodukt: Beineix bestræber sig også på at sprænge vedtagne normer såvel for det fotografiske billedes virkelighedsgengivelse og perspektiv – hvilket opnås dels ved elektroniske hjælpemidler dels ved en accelereret klipning mellem uortodokse kameraindstillinger – som for det traditionelt kronologiske narrative forløb, der her undertiden sprænges i idelige gentagelser af denne samme handling på billedsiden, mens det til andre tider er brudstykker af dialogen, der repeteres igen og igen på filmens lydside. Ved sin form bliver *Månen i rendestenen* således en slags koncentrat af det konstante bombardement af delvist usammenhængende sansindtryk, som vi alle daglig udsættes for af TV, radio, reklamer, film, den trykte presse, grammofonplader, walkmen osv. osv.

Helt i postmodernismens ånd skal *Månen i rendestenen* først og fremmest sanses – i samarbejde med fotografen Philippe Rousselot (der også er manden bag bl.a. *Diva* og Alain Cavaliers *Thérèse*) har Beineix skabt et veritabelt visuelt overflødhedshorn af sjælden magisk skønhed. Det er ikke en film, der nødvendigvis skal begribes med intellektet. Kritikere af den mere ondsksfulde slags vil sandsynligvis efter at have set Beineix' tre film hævde, at han i høj grad gør en dyd af nødvendigheden, og at det er herligt bekvemt for denne instruktør, der sjæl

dent lader den altid raffinerede æstetik formidle noget videre interessant indhold, at der er noget, der hedder postmodernisme. Ganske som i *Diva* og i *Betty Blue* er selve historien i *Månen i rendestenen* – der i Beineix' produktion ligger imellem de to andre – relativt intetsigende. Havnearbejderen Gérard (Gérard Depardieu) er besat af tanken om at finde den mand, der voldtog hans søster så grusomt, at hun bagefter begik selvmord. I en havneknejs møder han den kølige æggede overklassepige Loretta (Nastassja Kinski), der (vistnok) minder en del om søsteren. Hun repræsenterer tillige ”den anden verden”, som Gérard drømmer om at stige op i – således som et gigantisk himmelblåt reklameskilt med teksten ”Try another world” gennem hele filmen manende opfordrer ham til. Skønt plottet i *Månen i rendestenen*, der bygger på en roman af David Goodis, er både strammere struktureret og mere filosofisk, end man ellers har set det i Beineix' værker, bliver det aldrig rigtigt vedkommende.

Man kan – med rette – finde *Månen i rendestenen* både kedelig, maniereret og tom, men ligegyldig eller uinteressant kan man under ingen omstændigheder beskyldte den for at være. I modsætning til de fleste af sine samtidige kolleger arbejder Beineix bevidst med filmmediets potentielle udtryksmuligheder. Som alle filmskabere må han naturligvis tage sit udgangspunkt i virkeligheden, men han nøjes ikke med at affotografere den. Virkeligheden er ikke emnet for Beineix' kunstneriske skaben, men blot hans materiale, ganske ligesom en rå klippeblok er det for billedhuggeren. Man har lov til at mene, hvad man vil om den færdige filmskulptur, men man kan ikke komme uden om, at Beineix' film på godt og ondt i allerhøjeste grad er i fase med vor tid.

Eva Jørholt

## JUNGLELOV I UTOPIA

**Mosquito Kysten** (Mosquito Coast) USA 1986. I: Peter Weir. M: Paul Schrader. F: John Seale. Kl: Thom Noble. Mu: Maurice Jarre. Medv: Harrison Ford, Helen Mirren, River Phoenix, Jadrien Steele, Hilary Gordon, Rebecca Gordon, Conrad Roberts, Andre Gregory, Martha Plimpton.

Den australske instruktør Peter Weir har med stort held ladet tidligere film som *Picnic At Hanging Rock* og *Den sidste bølge* været indhyllet i mystik og mytologi. Hans første amerikanske film, *Vidnet*, overraskede derfor ved „bare” at være en rigtig veldrejet thriller, som Weir dog også kun påtog sig, mens han alligevel ventede på at kunne komme igang med filmatiseringen af Paul Theroux' roman „The Mosquito Coast”.

Harrison Ford, der havde hovedrollen i *Vidnet*, yder i *Mosquito Kysten* endnu en in-

tens præstation, denne gang som Allie Fox, en miskendt Georg Gearløs, der i væmmelse over et kuldsejlet Amerika med japanske produkter og bibler indbundet i blue denim, beslutter at søge tilbage til naturen. Med hustru og fire børn rejser han til Mellemamerika, hvor han køber en lille flække langt inde i regnskoven. Med sin geniale opfindelse, en maskine der kan omdanne ild til is, som midtpunkt opbygger Allie et lille idealsamfund. – Men nissen flytter med, og i junglen konfronteres Allie med religionskøbmanden pastor Spellgood, der har oprettet en filial af sin amerikanske kirke, med alle moderne bekvemmeligheder; den gode hyrde holder bl.a. gudstjeneste for sin menighed via en stor videoskærm. En mere konkret trussel udgøres imidlertid af tre lejesoldater, og Allie viser for alvor den jernnæve, der skjuler sig i hans idealistiske fløjshandske, da han

beslutter at dræbe de ubudne gæster. Det lykkes, men får samtidig katastrofale konsekvenser for det lille samfund, og familien må herefter friste en kummerlig tilværelse på en gold strandbred.

Hvor filmen i sin skildring af Allies jungle-Utopia har en egen finurlig charme, særlig takket være hans bidende kommentarer til industrisamfundets forbandelser, så lider den i sidste del i nogen grad skibbrud (hvis man må være så fri) under Allies forudsigelige deroute fra blåøjet idealist til bitter despot og hustryran, der styrer mod sit endelige og skæbnesvangre opgør med den forhadte civilisation.

Veteranen Maurice Jarres underlægningsmusik, der udgøres af et enkelt, kedeligt synthesizer-score, klæder faktisk filmen ganske godt.

Peter Risby Hansen