MIG OG MIN BARNDOM

Radio Days (Radio Days) USA 1987. I+M: Woody Allen. F: Carlo Di Palma. Kl: Susan E. Morse. Medv: Mia Farrow, Seth Green, Julie Kavner, Josh Mostel, Michael Tuchner, Dianne Wiest, Diane Keaton.

I perioden efter *Stardust Memories* (Mig og mine fans, 1980) gik Woody Allen bort fra sine velkendte temaer om det hektiske og komplekse New York liv. I stedet lavede han i de følgende år en række mere overskuelige vignetter, som var bygget op over én grundlæggende idé. Efter et kort tilbageblik på de neurotiske New Yorkere i filmen *Hannah and her Sisters*, har Allen igen kastet sig over et mindre komplekst projekt. Hans seneste film, *Radio Days*, handler simpelthen om radioens storhedstid i slutningen af 1930'erne og 1940'erne i U.S.A. Filmens fortæller, Joe, tænker (med Woody Allens stemme) tilbage på sin barndom i Rockaway og fortæller dels "radio-anekdoter", dels historier om sine mange familiemedlemmer (som alle bor i samme hus) og deres forhold til diverse yndlingsprogrammer. Joes mor (spillet af Julie Kavner) foretrækker showbusiness-programmerne med "Roger og Irene", hans ugifte tante Bea (Dianne Wiest) holder mest af musik, mens Joe selv følger programmerne om "The Masked Avenger" med spænding. Ind imellem følger vi blandt andet cigaret-pigen Sally White (Mia Farrow), der drømmer om en karriere indenfor radioen.

Som sædvanlig indeholder Allens film en mængde esoteriske referencer, både for filmfolk (f.eks. Orson Welles' *War of the Worlds* radioprogram fra 1938) og for New York elskere (det nostalgiske besøg i Radio City Music Hall og det kemisæt tante Bea køber til Joe hos Macy's for pengene, hun har vundet i en radiokonkurrence). Men nogle af de mest pudsige referencer er til Allens egne værker. Joes far, der er så flov over ikke at have fået sin del af "the American Dream", at han nægter at fortælle sin familie, hvad hans job er, minder i høj grad om faderen i Allens stykke *The Floating Lightbulb*. Fortællerstrategien med at blande virkelige begivenheder sammen med opdigtede hændelser får én til at tænke på *Zelig*.

Drengen Joes fascination over radiofiguren "The Masked Avenger" har klare paralleller til de mange Superman historier, der er forekommet igennem hele Allens karriere. Allerede i sine dage som natklub-komiker fortalte Allen om, hvor meget han altid havde identificeret sig med Superman: "Han gik også ind i telefonbokse og tog sit tøj af." Og i *Broadway Danny Rose* flytter den kvindelige hovedperson, Tina Vitale, sammen med en frikadelleskuespiller, der spiller Superman i reklamefilm. Men ydermere viser det sig, at "The Masked Avenger" i virkeligheden bliver spillet af en lille buttet, halvskaldet, midaldrende mand (Wallace Shawn). I *Manhattan* fortæller Mary (Diane Keaton) konstant Ike (Woody Allen) om sin oversexede, superintelligente eks-mand, Jeremiah. Da de omsider løber ind i ham i et stormagasin, viser han sig ligeledes at være spillet af samme uheldigt udseende Wallace Shawn.

Ydermere har næsten samtlige af Allens tidligere hovedskuespillere bittesmå roller i filmen. Diane Keaton synger en enkelt sang som natklubsangerinde, Tony Roberts (der altid spiller Allen persona'ens irriterende og selvoptagede ven) dukker op under en radiooptagelse, og Jeff Daniels (som i *The Purple Rose of Cairo* spillede Tom Baxter) spiller radiostjernen Biff Baxter. Med eller uden genkendelsens glæde over de mange referencer er *Radio Days* en udsøgt fornøjelse. Allens nye film er mere end noget andet en utrolig nostalgisk film. Som hovedpersonen, den voksne Joe (som vi aldrig ser) siger: "Now it's all gone, 'cept for the memories".

Annette Wernblad

MED TUNGEN I KINDEN

Forført til succes (The Secret of my Succes) USA 1987. I: Herbert Ross. M: Jim Cash, Jack Epps Jr. og A. J. Carothers. F: Carlo diPalma. Mu: David Foster. Medv: Michael J. Fox, Helen Slater, Richard Jordan, Margaret Whitton.

Af en eller anden besynderlig grund er det faktisk afsindigt morsomt, når den evige teenager, Michael J. Fox, plasker nervøst rundt i et svømmebassin, for så med et rask hug, akkompagneret af det velkendte dystre tema fra *Dødens gab*, at blive trukket i dybet af en understimuleret overklassefrue, der er blevet varm på ham. Stik mod rimelighedens love er det også sjovt med den pubertetsfjollede lydside, der bruges i filmen til at understrege at safterne stiger i hovedpersonerne under den serie af erotiske forviklinger, som spiller en central rolle i *Forført til succes*. For slet ikke at tale om den indledende sekvens, hvor elegant modernistisk filmsprog bruges til at kæde nogle tommetykke bøhlands- og forældrestereotyper ind i forløbet.

Mindre morsomt bliver det straks, når fortællingen skal sluttes. *Forført til succes* er historien om hvordan de små sejrer ulideligt meget over de store. Ynglingen sejrer over multikoncernens spekulanter ved at overtage deres plads. I tilgift får han prinsessen, og hans gode ven fra bunden af hierakiet får dronningen – den omtalte overklassefrue (der er en moderne udgave af eventyrets onde stedmoder, som her ikke er så ond endda, blot løssluppen). Det er ikke alene utrovværdigt, men tåbeligt. At fortælle en historie indebærer altid en morale af en slags. Utrolig meget falder på plads med den uigenkaldelige finale, og det er slet ikke meningen her, at særlig meget skal falde på plads. Slet ikke systemet med de store og de små, som *Forført til succes* bruger meget krudt på at skabe gedigen absurd humor ud af.

I de enkelte situationer er der imidlertid stof nok til komedie, og her sætter Herbert Ross (*Uglen og missekatten*, *Mig og Bogart*) ind, med den ironiske form for distancering, der vidner om underfundig filmbevidsthed, og som smigrer tilskueren, fordi den gør ham til medsammensvoren. Hertil kommer så, at sidemandens grin smittede.

Steen Salomonsen

SAND SE SOUMESKI

Store Illusioner, Finland 1985. I: Tuija-Maija Niskanen. M: Anja Kauronen. F: Kari Sohlberg. Medv: Pekka Valkeejärvi, Stina Ekblad, Markku Toikka

Finnerne er tungsindige folk. Det skyldes først og fremmest, at ingen af dem hidtil har haft mulighed for at studere filmvidenskab på universitetet. Der arbejdes hektisk på at bringe dette misforhold til ophør, og det kan jo kun vække den allerstørste beundring.

Det finske tungsind er så velkendt, at det ikke kan undre nogen, at det også viser sig i Tuija-Maija Niskanens anden film, *Store Illusioner,* efter Mika Waltaris roman fra 1929. Filmen demonstrerer, at selv om der ikke findes et Institut for Filmvidenskab i Finland, så er der i hvert fald et filmarkiv, Soumen Elokuvaarkisto, som det hedder. For *Store Illusioner* er en film, der godt kan lide – sådan en passant – at nævne andre film. Det er især Buñuel, der må holde for. Vor kvindelige hovedperson, Caritas (Stina Ekblad), bor i filmens Paris-sekvens på hotel *Belle de Jour,* en biperson spørger den mandlige jeg-fortæller, Hart (Pekka Valkeejärvi), om han mon kender *Den andalusiske Hund,* og da Caritas og Hart tager afsked, foregår det – såvidt jeg kunne se – på den restaurant, *Le Train Bleu,* på Gare de Lyon, som Buñuel på det nærmeste skamroser i sin selvbiografi.

Store Illusioner er en alvorlig sag om de unge voksnes problemer. Den teologi-studerende Hart møder i Madame Spindels absurde smugkro (der burde stå *Kun for forrykte* på døren) en mystisk, dragende kvinde, Caritas, og hendes ven, poeten Hellas (Markku Toikka). Forvirrede og rodløse som de er, søger de alle – med en sand foragt for konventioner – *livet* alle mulige andre steder end netop der, hvor de selv er. Berlin, Paris, Madrid, Konstantinopel. De roder sig hurtigt ind i en ménage à trois, der ikke gør nogen af dem lykkelige. Så til sidst står Hartene tilbage med bristede illusioner (selvfølgelig), mens hans drengede radioamatør af en lillebror på motorcykel drager afsted med sin veninde. Den sidevogn, Hart kunne have siddet i, lader de blive hjemme: den ville bare sinke dem på vejen frem. Men som Caritas dybtsindigt siger på et tidspunkt: "Findes der andre rejser end flugtrejser?".

Det, der gør *Store Illusioner* værd at se, er ikke de noget fortærskede og en kende forudsigelige ungdomsproblemer, den fremstiller, men dens skruede 20er-miljøer, dens skuespiller-præstationer og dens kameraarbejde. Det kunne jeg godt tænke mig at sige til Kommunefilm, der står bag importen af denne og ni andre nordiske film (fint initiativ) og til instruktør Niskanen: men som overskriftens ord antyder kan dét være et problem: Sig det på finsk!

Palle Schantz Lauridsen

PÅ SCENEN

En sælgers død (Death of a Salesman) USA 1985. I: Volker Schlöndorff. M: Arthur Millers teaterstykke. F: Michael Ballhaus. Mu: Alex North. Medv: Dustin Hoffman, Kate Reid, John Malkovich, Stephen Lang, Louis Zorich, Charles Durning.

Volker Schlöndorffs *En sælgers død* er en teaterfilm, ikke en filmatisering forstået som en omarbejdning til film. Det er en teateropførelse, som et TV-selskab har omplantet til studiet og ladet en filminstruktør vælge skiftende kameraindstillinger til, ligesom i gammeldags TV-teater.

Det er der god grund til – Arthur Millers "En sælgers død" *er* teater, men det giver problemer, som netop en filmatisering ville undgå. Stykket er ibsensk dagligstuedramatik, hvor dekorationer m.v. på teatret er realistiske, teaterrealistiske. På film bliver de teatralske, urealistiske. F. eks. Mike Nichols' filmversion af Edward Albees *Hvem er bange for Virginia Woolf* fra samme tradition havde filmrealistiske dekorationer og bibeholdt alligevel stort set stykkets tid og sted uden forsøg på at gøre det "kunstigt" filmisk. I *En sælgers død* er enkelte interiører filmrealistiske, andre teater, og eksteriører er med malet bagvæg. Resultatet bliver filmteatralsk, mere teater end på teatret.

Men det vigtigste har vel været at bevare en fremragende opførelse, bevare skuespillerpræstationerne. Her viser problemet sig blot igen. John Malkovich som Biff og Charles Durning som naboen Charley spiller tilbageholdende, de gør sig på film, fylder billederne med deres tilstedeværelse, og jeg forestiller mig, at de i samme spillestil også nåede ud over rampen i teaterrummet. Dustin Hoffman i den store hovedrolle som drømmeren Willy har også sådanne øjeblikke, men i lange passager bliver jeg mere imponeret over hans teknik og mindre interesseret i hans figur – sikke en stor skuespiller, tænker jeg, det må have været flot på teatret.

Dertil skal siges, at opgaven er lidt utaknemmelig. Millers stykke fra 1948 er, og har efter min mening altid været, vel støvet i sit budskabstunge tema om den amerikanske drøms undergang på hjemmebane, hos sælger-familien. Dets berettigelse som andet end læsestykke af historisk interesse er konflikten far/søn (hvor styrke bliver svaghed og svaghed bliver styrke), og det kun såfremt skuespillerne evner at tilføje de lidt skematiske roller en personlig desperation, der kan give personerne mere dybde end Miller har evnet. Det kan de af og til i denne version, og så er der kontakt til lærredet!

Kaare Schmidt

ENGELSK POSTMODERNISME

Fanget af terrorister (Captive) England/Frankrig 1986 I+M: Paul Mayersberg. F: Mike Southon. Kl: Al Clark. Mu: The Edge, Michael Berkeley. Medv: Irina Brook, Oliver Reed, Xavier DeLuc, Corinne Dacla, Hiro Arai.

Paul Mayersberg (f. 1941) er forhenværende medredaktør af Movie Magazine (fra 1963) og kritiker på New Society. Han udsendte 1967 bogen "Hollywood the Haunted House". Desuden har han været assistent for Melville, Losey og Corman. Han har lavet manuskripter til bl.a. Bowie-filmene *Manden som kom ned på jorden* (1976) og *Merry Christmas Mr. Lawrence* (1983).

Fanget af terrorister er hans instruktørdebut. Det er bestemt ikke den store metafilm han brillerer med, men nærmere et forkrampet forsøg på at være med på lidt forsinket ungdommelige postmoderne unoder.

Især Beineix er det store stilistiske forbillede tilsat et stænk tematiseret Orson Welles. Handlingen følger stiliseret Patricia Hearsts skæbne. Mangemillionæren Le Way (Oliver Reed) holder sin datter Rowena (Irina Brook) isoleret på et eventyrslot som erstatning for sin afdøde kone – et Rebecca-motiv. Hun kidnappes af en gruppe terrorister, der alle har handlet i oprør mod deres bedrestillede forældre. I en slags kærlighedserstatning fører de uartikulerede, tilfældige angreb mod borgerskabet. Eventyrslottet har en symbiotisk surrealistisk, direkte geografisk sammenhæng med den afrakkede fabrikshal, terroristerne opholder sig i. Den er indrettet i bedste *Diva*-stil med et centralt badekar omgivet af vandfyldte gulve, velegnet til kamerakørsler. Her skal millionærdatteren ydmyges og bliver ved ydmygelserne ligesindet med terroristerne. Paul Mayersberg ligefrem fråder i Irina Brooks ydmygende nøgenhed og hun er da også en flot cigar. Blandt terroristerne skal hun tillige indgå som erstatning for en mystisk japaners hedengangne kærlighed – det giver lidt pirrende eksotisme. Det hele sovses ind i diverse operacitater fra Tosca og Madame Butterfly og fuser ud i et syreangreb på slottets maleriskat, Goyas Eksekution 1803. Derefter går selv terroristgruppen sin undergang i møde.

De dybere psykologiske sammenhænge er der ikke belæg for, da vi intet får at vide om gruppen. Mystikken og surrealismen er det så som så med. Stilistisk er Mayersberg usikker og klynger sig hæmningsløst til Beineix. Beineix kunne sikkert få noget visuelt fængslende ud af dette fatale stilistiske rod. Det går altid galt når engelsk film gerne vil være fransk.

Carl Nørrested

GUDDOMMELIGE MIDLER

Enormt heldigt (Outrageous Fortune) USA 1987. I: Arthur Hiller. M: Leslie Dixon. F: David M. Walsh. Kl: Tom Rolf. Mu: Alan Silvestri. Medv: Bette Midler, Shelley Long, Peter Coyote, Robert Prosky, John Schuck, George Carlin.

"The Divine Miss M." hedder en af Bette Midlers plader. Efter hun er gået ind i komikerfaget, er jeg blevet mere og mere overbevist. Først *Helt på spanden i Beverly Hills*, så *Hvem snører hvem?*, nu *Enormt heldigt*.

Bemærk f.eks. hendes gangart. En kæmpesweater ser ud til at dække en sæk kartofler, stavlet op på to tændstikben, energisk trippende som var de indfanget i en alt for snæver nederdel, og kompenseret af bløde, rullende bevægelser i anklerne, så det selv i knoglebrækkende høje hæle ser ud som om hun kører på skøjter. Dertil udstyret med et par gorillaarme, der kan gøre enhver bolværksmatros misundelig. "Find dig en rar rocker, så I kan sammenligne tatoveringer", siger Shelley Long, hendes modspiller i *Enormt heldigt*.

Midler ser ud som, men er ikke en klump.

Hun spiller på det klumpede med en balletdansers elegance. Netop derfor er det ikke plat at sætte hende sammen med lange, magre Shelley Long, der ligner en balletdanser og er det i filmen. De er som Fyrtårnet og Bivognen med det trænede komikerpars timede bevægelser.

Det gælder naturligvis også ansigterne, der kan modellere ethvert udtryk – og skifte til det modsatte på taktslag – med lige den nuance af overdrivelse, som giver den store effekt. F.eks. fra total mangel på interesse, tankerne i en helt anden verden, til en tjekkisk flygtning, der på gebrokkent engelsk fortæller en lang og sørgelig historie om barndommens fortrædeligheder og genforeningen med forældrene efter 20 års adskillelse. For at få en oplysning ud af en skrankepave, der gennemskuer tricket men ikke har hørt en lignende historie i sine 18 års tjeneste og synes det må præmieres.

Og det er netop på den måde, man ser *Enormt heldigt*. Historien er ikke alene noget vrøvl, den er overhovedet hverken! De to piger opdager, at en charmør har snydt dem begge, og de forfølger ham, sammen med CIA, KGB, indianerne og hvad man nu kan finde på i farten. Det eneste gode i historien er, at Midler og Long er aspirerende skuespillere, så de hele tiden kan spille påtagede roller og endda kommentere hinandens præstationer. Så de har frit slag, og det får de en masse ud af. En født klassiker er deres indtog i et New Mexico bordel (se foto), forklædt som drenge med malet overskæg og skingre stemmer. Det skal opleves!

Kaare Schmidt

BABY FACE

Arizona Junior (Raising Arizona) USA 1987. I: Joel Coen. M: Joel og Ethan Coen. F: Barry Sonnenfeld. Kl: Michael R. Miller. Mu: Carter Burwell. Medv: Nicolas Cage, Holly Hunter, Trey Wilson, John Goodman, William Forsythe.

Arizona Junior forfægter retten til at være naiv, godmodig og lykkeligt uvidende om verdens dårskab. Dum som et nyfødt barn, der ikke ved bedre og derfor har det helt godt med det.

Som barnet, der har givet filmen navn. Det knuselskes af alle, der kommer i nærheden, og de bliver som børn. Uendeligt dumme, lykkelige og charmerende. På forunderlig vis lykkes det dem også at ligne børn, forvoksede babies, åbne for ethvert input og ude af stand til at sende andet ud end det der kom ind, usorteret, kaotisk og frisk fra fad.

Sådan er filmen også selv. Som om alt er forunderligt, lidt mærkeligt og spændende, uden nogen indre sammenhæng eller mening. Verden ruller forbi, og engang imellem langer man en pote ud efter en godbid – måske får man en over nallerne, men så prøver man bare igen. Filmen er som et kik direkte ind i et postmoderne hoved, hvor vasketøjet er hængt op efter en tur i mediernes tumbler. Her kan det ikke overraske, at der pludselig dukker en Mad Max figur op midt i søndagskaffen, sådan er det jo også i virkeligheden, når TV-et kværner.

Der er naturligvis også en slags historie. Den evigt uheldige døgnkioskrøver H.I. (hej) og den stålsatte politikvinde Edwina

(Ed - hej Ed) kan ikke blive ved med at mødes over hans fingeraftryk, de gifter sig men kan ikke få børn. Så stjæler de Junior fra familien Arizonas femlinger (de har for meget og vi har for lidt!) Men hr. Arizona, selvbyggermøblernes konge, udlover en dusør, som frister Hi's to gamle venner på springtur efter et vist gravearbejde, hvor de pludselig dukker op af jorden midt i det tomme billede af den flade mark med fængslet langt pokker i vold ude i baggrunden. Så de hugger Junior, men falder for ham og vender af lutter bekymring tilbage og samler ham op, da de har glemt ham foran en bank, som de just har lænset som led i resocialiseringen efter fængselsopholdet.

Hi og Ed er lige i hælene, men så kommer dusørjægeren (Mad Max) og snupper Junior, og filmen kører en tid af sporet i traditionel action, før bankrøvervennerne vender beskæmmet tilbage til hullet i jorden, og Hi og Ed til sidst kan levere den urokkeligt smilende Junior tilbage til Arizona.

Arizona Junior har godt fat i den absurde komik, og selv om ikke alle situationer er lige vellykkede, så er de fleste i hvert fald originale. Situationerne er kun løseligt kædet sammen af historien, der ikke står i vejen for veloplagte, irrelevante indfald. Det hele fungerer nærmest som familiens diasshow – og her kan I ikke se mor for skraldespanden på campingpladsen i Tønder – så der er en eller anden pudsig bekendthed over de sære foreteelser.

Kaare Schmidt

LYS I MØRKET

En hot date (Blind Date) USA 1987. I: Blake Edwards. M: Dale Launer. F: Harry Stradling. Kl: Robert Pergament. Mu: Henry Mancini. Medv: Kim Basinger, Bruce Willis, John Larroquette, William Daniels, George Coe.

Blake Edwards sikrede sin niche i filmhistorien med serien om *Den lyserøde panter* med Peter Sellers' inspektør Clouseau, som blev filmfarcens succesmæssige sidestykke til James Bond. Og samme series harmonikaudtræk af genbrug, bakket op af stadigt mere desperate forsøg på at skrælle sukkerovertrækket af hustruen Julie Andrews, gjorde lige så sikkert hans navn til en advarselstavle i flammende neon.

1981 nåede Edwards stadiet "misforstået geni". I *S.O.B. – Højt skum* (S.O.B. = Son Of a Bitch) hængte han filmmiljøet ud i skildringen af en succesinstruktør, der efter sin eneste fiasko behandles som pest og kolera. Og Edwards trådte selv i staklens sko ved at overtage lanceringen fra filmselskabet og organisere filmens Hollywood-premiere som en privat fest, hvor selskabets folk og kritiske kritikere var forment adgang. Det blev årets skandalehistorie i filmbyen, krydret med afsløringen af Julie Andrews' bryster, der var lige så kunstnerisk nødvendige i *S.O.B.* som Bo Dereks mere velkendte i *10* (1979).

Noget må have virket efter hensigten, for siden da har han hældt film ud i spandevis.

En hot date er ikke, som en avis gættede på, en fræk aftale men en *Blind Date*, og det kan jo være en fæl afbrænder. Det er hvad opadstræbende Bruce Willis frygter, da hans bror, brugtvognsælger i mere end én forstand, skaffer ham en ledsagerske til firmaets vigtige forretningsmiddag med en japansk tycoon. Blanco-chekken i form (halløjsa!) af Kim Basinger bliver hurtigt til hans fyreseddel, da hun får en tår over tørsten, og det i en aldeles kostelig sekvens lykkes hende på få minutter at pille fernisen af forretnings- og kønsmoralen på begge sider af Stillehavet med komplet og elegant udleveret opløsning til følge.

Herefter prøver Willis at slippe af med Basinger, skarpt forfulgt af hendes monomane ex-tilbeder. Katastroferne afvikles med alle forviklingskomediens kneb, som Edwards kender til hudløshed. Men det gør tilskueren også, så filmen kommer efterhånden under de 24 billeder i sekundet på vej mod et forudsigeligt antiklimax. Medvirkende til opbremsningen er Bruce Willis, hvis styrke tydeligvis ikke ligger i rollen som offer men derimod som den, der overhælder andre med uforskammetheder. Til gengæld overrasker Kim Basinger glædeligt som komedienne med sit følte underspil, der spidder enhver kedelig normalitet, og en sårbarhed, som i perioder giver filmen en sympatisk varme, man ofte må savne i destruktionskomedier, ikke mindst Blake Edwards'.

Kaare Schmidt

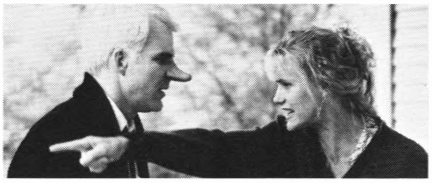
STEVE MARTIN, KOMIKER

Roxanne (Roxanne) USA 1987. I: Fred Schepisi. M: Steve Martin efter Edmond Rostands skuespil "Cyrano de Bergerac". F: Jon Baker. Kl: John Scott. Mu: Bruce Smeaton. Medv: Steve Martin, Daryl Hannah, Rick Rossovich, Shelley Duvall, Michael J. Pollard.

De kom, de så – de løb! (Three Amigos) USA 1986. I: John Landis. M: Steve Martin, Lorne Michaels, Randy Newman. F: Ronald W. Browne. Kl: Michael Campbell. Mu: Elmer Bernstein. Medv: Steve Martin, Chevy Chase, Martin Short, Patrice Martinez, Alfonso Arau.

Steve Martin er et fænomen i USA. 70ernes sjoveste mand på scenen, på plade og på TV; 80ernes sjoveste på film; ifølge en coverstory i Time Magazine (24.8.87), der nærmest finder det kriminelt, at han endnu ikke har fået en Oscar – eller mange. Debuten *Hvem sa' fjols* (The Jerk, 1979) blev en kæmpesucces, de følgende slog ikke rigtig an – *Pennies From Heaven, Little Shop of Horrors, Bogart Junior, The Man With Two Brains, Min bedre halvdel, De kom, de så – de løb!* Sidstnævnte, der fik premiere herhjemme i sommer, lod tre fyrede stumfilm-cowboyhelte (Martin, Chevy Chase og Michael Small) prøve lykken i Mexico, hvor de blev tilkaldt for at ordne ægte skurke, hvad de så gør, da de finder ud af misforståelsen. Nu er Martin aktuel med *Roxanne*, en moderne version af "Cyrano de Bergerac", produceret, skrevet og spillet af Martin.

Komedien er nok den vanskeligste genre at arbejde i og at blive kunstnerisk anerkendt i. Blandt andet fordi den gamle historie om smag og behag her er klippefast. Nogle ler, andre gør ikke, og det er umuligt at overbevise de sidste om det morsomme. Latter er en meget personlig sag.



Jeg lo meget til *Bogart Junior*, som via gamle filmklip bragte privatdetektiv Martin sammen med Bogart, Mitchum, Powell, Ladd og alle de andre gamle gutter fra 40ernes film noir. Bortset fra et par fnis lo jeg ikke til nogen af hans andre film. Lidt uretfærdigt, for manden har talent. Han kan – ganske som Jerry Lewis – gå i spagat og hoppe rundt på tungen og strække en tåbelig situation ud i det pinlige (eller omvendt), helt derud hvor jeg burde overgive mig. Jeg mener, Chevy Chase, *Fars fede ferie* og medspiller i *De kom*, er beviseligt ikke sjov. Han står bare og smiler undskyldende, som om han håber at nogen finder noget at le ad, helt uden hans hjælp. Steve Martin, derimod, han gør virkelig et stykke arbejde.

Hvorfor ler jeg så ikke? Min undskyldning er, at ikke han, men hans film er for dårlige. Kathleen Turner kunne bestemt heller ikke se det sjove i *The Man With Two Brains* (fås på video) en parodi på 50ernes B-scifi (*I Was a Teenage Brain Surgeon*", vocal by The Mad Doctor, som det blev til hos Spike Jones), hvor hun var helt på spanden. Lili Tomlin var mere på hjemmebane i *Min bedre halvdel*, hvor hendes sjæl overtog Martin, så han skiftevis var mand og kvinde. Måske fordi hun kunne høre dåselatteren fra sine – meget sjove – TV-shows.

Martins vitser har brug for dåselatter. Men hans grovmotoriske gebærder kræver et filmlærred. Og en instruktør. Fred Schepisi (udtalt skepsi) kommer fra Australiens nye bølge og har senest i USA lavet *Iceman*, en tynd kop te om et hulemenneske der dukker frem fra Indlandsisen, og *Plenty*, hvor Englands og Meryl Streeps skæbner krydser hinanden i efterkrigstiden, og Schepisi glemte England undervejs. Hvis han har humor, så skjuler han det godt, også i *Roxanne*.

Martin er brandmajor med kæmpenæse, og for hæmmet af næsen til at lægge an på Daryl Hannah. Det er den store romance, hvor generetheden træder sig selv over tæerne, mens Martin arbejder i den højere poesi. Og det skal så være både poetisk og morsomt. Men det kører jo på kønsmoral, hvor den amerikanske kan forekomme noget puritansk, især i komedier, hvor vitserne over den bliver tilsvarende pubertetsagtige. Et rumskib er landet, bortforklarer Martin sit fald fra et træ ned foran nogle ældre damer på jogging, rumvæsenerne ønsker sex med ældre kvinder! Fnis, gør de virkelig, neeej – hvor er de?!

Er det morsomt?

Kaare Schmidt

ENGELSK VASK OG STRYGNING

Personal Services – smæk for skillingen... (Personal Services) England 1986. I: Terry Jones. M: David Leland. F: Roger Deakins. Kl: George Akers. Medv: Julie Walters, Alec McCowen, Shirley Stelfox, Victoria Hardcastle.

"Mænd kan li' sex, kvinder kan li' penge", lyder et af Cynthia Paynes bonmots, som har gjort hende kendt og elsket i England, efter hun blev arresteret som bordelmutter og trådte offentligt frem. Hendes historie inspirerede David Leland til *Personal Services*, hvor Julie Walters er *Lærenemme Rita*, men nu i en helt anden boldgade. Som den naive, lidt snerpede og meget nysgerrige Christine Painter, der finder ud af at betale huslejen med personlig service og herefter skaber en større forretning specialiseret i opfyldelsen af de mere særprægede seksuelle ønsker.

Filmen vil være komedie med mening (engelsk hverdagsrealisme med blink i øjet), men hvad der er hvad, er ikke særligt klart i Terry Jones' usikre instruktion. Efter den første anholdelse udfolder en af pigerne en fin kønsideologisk anklage mod mandssamfundet, og dette "forfatterens budskab" punkteres morsomt af en anden pige, "Vær nu ikke dybsindig!" Alligevel slutter filmen netop i retssalen med Christines vision af diverse kunder på anklagebænken, så det var altså alligevel forfatterens budskab.

Fatalt er det, at personen Christine, filmens centrum og drivkraft, aldrig defineres. Vel kender et engelsk publikum Cynthia Payne i forvejen, men Christine er jo fiktiv, og spørgsmålet om *hvorfor* står stadig åbent til sidst. Julie Walters' rapkæftethed og sympatiske dynamik dirigeres i en masse retninger, men uden retning. Filmen er som Cynthia Payne, der – ifølge Julie Walters på pressemødet i København – besvarer ethvert spørgsmål ved at snakke om noget andet.

Tilbage er forklaringer på nogle af brancheterminologiens spøjse gloser, som er det vovede indslag i den ellers hvidvaskede lummerhed, der regelmæssigt tangerer det pinlige. "Det er ikke en sexfilm, men en film om sex", har Leland sagt. Desværre.

Kaare Schmidt

FRANSK UNDERHOLDNING

Hjælp – vi flygter (Les fugitifs) Frankrig 1987. I+M: Francis Veber. F: Yves Agostini Kl: Marie-Sophie Dubus. Mu: Vladimir Cosma. Medv: Gérard Depardieu, Pierre Richard, Jean Carmet, Michel Blanc, Maurice Barrier.

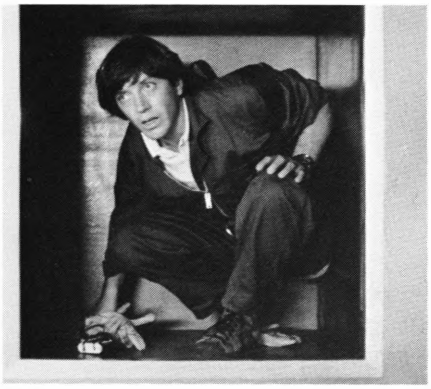
Vi kupper casinoet (Les specialistes). Frankrig 1986. I: Patrice Leconte. M: Patrice Leconte, Patrick Dewolf, Michel Blanc. F: Eduardo Serra. Kl: Joëlle Hache. Mu: Eric Demarsan. Medv: Bernard Giraudeau, Gérard Lanvin, Christiane Jean, Bertie Cortez.

Frankrig malker formlerne for eksportfähige folkekomedier. Efter Louis de Funès' eneherredømme, er odds bedre med komikerpar, der forholder sig mere til karakterkomedien end til farcen.

Instruktøren og manuskriptforfatteren Francis Veber fandt til *Vi er din far* (Les compères, 1983) den ideelle duo med Gérard Depardieu (der har korporlige ligheder med Obelix) og Pierre Richard (der er en europæisk pendant til Gene Wilder og ligesom ham bedst i det tantede): Bulldozeren og den hjælpeløse, hvilket giver associationer til næsten normale parforhold, uden at lave decideret fornærmende bøssekomedier.

I *Vi er din far* manglede der samspil med den karakterløse 16-årige dreng, det hele drejede sig om. Det er der rådet bod på i Vebers seneste opus *Hjælp – vi flygter* (hvis danske titel åbenlyst skal fange gamle inkarnerede Funès-fans) med samme duo, hvor der spilles op til en charmerende 6-årig mundlam lillepige – inspireret af Coline Serraus succes med en baby i *Tre mand frem for en baby* (Trois hommes et un couffin, 1985). Plottet flirter ligeså sikkert med det kriminalistiske som vor egen Erik Balling i Olsen Banden: Det drejer sig i al enkelthed om bankrøveren Lucas (Depardieu), der havner som gidsel for en håbløs amatørbankrøver (Richard) netop den dag Lucas løslades fra fængslet. Deres skæbner flettes sammen og Veber dyrker ganske dygtigt timet situationskomik uden at være synderlig subtil, ejheller trofast overfor helheden, men med en blank professionel overfladefernis.

Den kriminalistiske franske tradition tages mere alvorligt i *Vi kupper kasinoet*, men Patrice Leconte vil samtidig gerne lave en slyngelkomedie. Det lykkes da indledningsvis også ganske udmærket. Duoen er her mere jordnær i Bernard Giraudeaus og Gérard Lanvins skikkelser som godt definerede dramaturgiske modsætninger. Lanvin spiller en småkriminel, der under et færdselsuheld under en fangetransport i de franske alper bliver lænket sammen med den hærdede storforbryder Giraudeau. Den forhærdede får kvalt en politimand med lænken og så går den vilde forbryderjagt, hvor både dialogen er økonomisk vaks og cinemascopeformatet udnyttes 100%. Men så kobles der en kølig fransk heltinde på komplottet og komedien viger for attacket på en elektronisk gennem



sikret boks i Nices spillekasino. Her kan filmen ikke leve op til salig *Guld på gaden* – endsige *Topkapi*. Den glemmer helt og holdent sit cinemascope og veksler til en minutiøs gennemgang af eventyrlige elektroniske sikringsanlæg, som den ikke evner at sandsynliggøre mere end i en hvilken som helst agent 007-film (ja, glemmer simpelthen at oplyse hvordan man kan omgå boksens fingeraftrykssikrede udløsning). Komedien drukner i uoverskuelig elektronik og karaktererne går i opløsning.

Der er liv i europæisk film, men vi bør ikke spises af med europæisk film der egentlig helst vil være amerikansk. Det gør de alligevel bedre over there.

Carl Nørrested

FORKOMNE PLATUGLER

Platugler for viderekomne (Flodder) Holland 1986. I+M: Dick Mass. F: Marc Felperlaan. Kl: Hans van Dongen. Medv: Nelly Frijda, Huub Stapel, René van't Hof, Tatjana Simic, Lou Landré.

Mens vi venter på Fons Rademakers' Oscarbelønnede *Assault*, er en "almindelig" hollandsk film nået hertil, og det er jo ganske ualmindeligt. *Flodder* er et typisk hjemmemarkedsprodukt, folkekomedie med ål i strømperne, løsslupne patter og jodlen i kælderen, så man skulle tro Næsbygårds arvinger havde solgt ud af dansk kulturskat. Og så taler de gæve folk da heller ikke i deres hjemlands malebariske tungemål men i et eftersynkroniseret engelsk, der også lyder hjemligt.

Familien Flodder er hillbillies fra 17. kartoffelrække, moderniseret til baggårdsslum oven på en kemisk losseplads. Et revolutionært byrådsmedlem med nærsynede venstrefløjsbriller og luvslidt skolelærermappe får familien installeret i en villa i Sjangtofte og det kan nok være de lokale samfundsstøtter får slået asken af cigaren og antændt kanonerne, det hele ender med et panserangreb, der sætter Flodder under vand.

Det er rimeligt fornøjeligt udtænkt, ganske som man kan mistænke somme danske film for at være, men som vi jo ved fra hjemlige prøvelser, er der langt fra tanke til handling. Efter forteksterne fiser det hele ud i planløs tumlen omkring, hvilket var nok til at lokke to millioner hollændere i biffen på 8 uger og gøre filmen til den største hollandske succes nogensinde. Den danske titel er lige i øjet.

Kaare Schmidt

DER SKAL TRE TIL –

She's Gotta Have It (She's Gotta Have It) USA 1986. I+M+Kl: Spike Lee. F: Ernest Dickerson. Mu: Bill Lee. Medv.: Tracy Camila Johns, Tommy Redmond Hicks, John Canada Terrell, Spike Lee.

Instruktøren har selv genrebetegnet sin film med trykte fortekster som "A Spike Lee joint", så lader man +9-brillerne blive i lommen. Ortografisk er den hjemme: Tænk om der havde stået "A joint by Spike Lee" (og navnet i håndskrift), så havde det hele oset af prætentioner. Hvis forteksterne havde været håndskrevne krible-krable-bogstaver, var man på forhånd stået af på grund af stjerneskæv indforståethed – og så indleder han alligevel med et digt, han må være en spøjs fætter.

Den næste overraskelse, filmen er i sort/hvid, dens all black cast introducerer sig selv i monologer, centreret omkring filmens star Nola Darling (– et navn der oser af skæv amerikansk underground, men, spillet af Tracy Camila Johns, er hun lige ud ad landevejen og oven i købet sød, så hende ser vi nok ikke mere til), og til monologerne føjes skuespillernes navne som et hult ekko af stjernesystemet.

Filmen slentrer småselvfølgeligt afsted, ledsaget af Bill Lees jazzende underscoring, og fortæller om Nola og hendes tre elskere: Jamie Overstreet (Tommy Redmond Hicks), der er den rare, forstående og følsomme, men alt for normale; den fønbølgede yuppie (buppie når man er black) Greer Childs (John Canada Terrell), der kan hive hende væk fra det dødsyge Brooklyn til smarte restauranter og er god for sex, når han endelig kan løsrive sig fra spejlet og fra at lægge joggingsættet i pressefolder; og endelig Mars Blackmon (Spike Lee), der er tåbelig og barnlig, og som hun kan pjanke med. Idealet er en kombination af dem alle tre, men de vil alle have eneretten. Selvom filmen drejer sig om sex, slipper vi for at instruktøren savler over sin dejlige hovedrollepige.

She's Gotta Have It er fortrinsvis komedie, men den er ikke problemløs. Den er en behagelig sort aflægger af de film fra undergrunden, der har nået offentlighedens opmærksomhed efter Jim Jarmushs gennembrud. Mens han står i fare for at knytte sig alt for inderligt til Europa, er Spike Lee befriende amerikansk, sort og uetableret.

Carl Nørrested

OPRØR, FRIHED OG KÆRLIGHED

Langfrakkerne (Les longs manteaux). Frankrig-Argentina 1986. I: Gilles Béhat. M: Jean-Louis Leconte og Gilles Béhat, efter roman af G. J. Arnaud. F: Ricardo Aronovitch. Mu: Jean-François Leow. Kl: Geneviève Vaury. Medv: Bernard Giraudeau, Claudia Ohana, Robert Charlesbois, Federico Lopez.

Den sydamerikanske prærie har som den amerikanske en speciel myteskabende kvalitet, der gør sig med effekt på billeder. En kvalitet, den herhjemme ukendte instruktør Gilles Béhat, har forstået at udnytte i sin film, *Langfrakkerne*, som blev vist i dansk tv 5. september. Den er historien om en lidt forsoren franskmand, en geolog, der af grunde som kun antydes, har søgt ensomheden i en øde grænseby.

Der er en aura af 60'ernes spaghettiwestern over lokaliteterne. Prærielandskabet underlægges med et skæbnefyldt musiktema, og vinden hvirvler jævnligt støvet op i den lille by, som et tegn på den død de "lange frakker" – øgenavnet for de halvmilitære enheder, der ligger i krig med den siddende demokratiske regering – vil føre med sig, da de pludselig og på ganske umærkelig vis indtager byen. Som i Leones westerns bliver scenerne tilføjet en mytisk dimension, billedernes referencer forekommer ikke længere at være reelle, men metafysiske.

Det er tilfældighed eller skæbnen, der involverer geologen i de voldsomme begivenheder, som omfatter et attentat på en løsladt venstreorienteret forfatter, der under den siddende demokratiske regerings beskyttelse skal eskorteres over grænsen til Argentina. Attentatet skal finde sted i grænsebyen, hvortil også forfatterens datter ankommer. Hun bliver den direkte anledning til geologens handlekraft, men forholdet mellem dem får aldrig lov til at blusse romantisk. Tværtimod, der er mere modstand end tiltrækning imellem dem. Det nærmeste de kommer hinanden er under et brutalt simuleret voldtægtsforsøg. Den kontante spænding er gennemsyret af en bizar nihilisme, der ikke efterlader indtrykket af endelig sejr eller at demokrati og diktatur skulle være hinandens modsætninger i et land, hvor regenterne sidder løst i sadlen og hvor militæret kan bestikkes. Oprør, frihed og kærlighed er filmens temaer, hvori man kan aflæse en politisk refleksion over et revolutionshærget lands blodige kriser. Men man kan også se det som udtryk for en almen menneskelig tilstand, som her males frem, sensuelt, voldsomt og overmåde spændende, af en instruktør, der bestemt er et nærmere bekendtskab værd.

Steen Salomonsen

SUKKER, MIN ELSKEDE...

Sugarbaby (Zuckerbaby) Vesttyskland 1985. I & M: Percy Adlon, F: Johanna Heer. Kl: Jean-Claude Piroué. Medv.: Marianne Sägebrecht, Eisi Gulp.

Roland Barthes bemærker et sted, at amerikaneren i begyndelsen af 60'erne konsumerede dobbelt så meget sukker som franskmanden. Dét har, siger han, ikke bare nationaløkonomisk interesse. Næh, sukkeret er en »holdning«, en institution, ligesom vinen er det i Frankrig. Pointen ved at bemærke amerikanerens sukkerforbrug er derfor at bruge *andres* særheder som indgang til sine egne.

Særheder er der nok af i Percy Adlons *Sugarbaby*. Den handler om den tykke (for meget sukker!) Marianne, der arbejder hos en bedemand i München. Hun lever et ensomt, glædesløst, kagespisende TV-liv (hvorfor opfattes kagespisning og TV-kigning egentlig som glædesløst?). Men pludselig forelsker hun sig i en *stemme*, der siger "Zurückbleiben, bitte!": elektroføreren i U-bahn. Marianne kusser sig alvorligt op og får – l a a a n g t om længe – opsporet ham. Sammen lever de 14 hektisk lykkelige dage; som leger de far, mor og ingen børn. Finalen er et rok og rulbal med jitterbug. Men: så vender elektroførerens kedelige kone hjem fra begravelse, svinger håndtasken og skinkerne (undskyld, men vi er vel i Tyskland) og så er *alles vorbei*. Marianne ser ud til at starte et nyt liv som elektrofører-luder.

Sugarbaby er en anderledes film. Det er anderledes at have en tyk kvinde som identifikationsobjekt. Det er anderledes at se kvinden jagte manden. Det er anderledes at se farver, der sætter gængs, realistisk farvebrug i relief som det, den er: en konvention (hvis man tænker på Kurosawas første, ligeså 'sære' farvefilm, *Byen uden årstider*, får man et tilnærmet billede af *Sugarbabys* farver). Det er anderledes med et kamera, der i lange sekvenser bevæger sig i bløde bevægelser op og

ned og frem og tilbage i forhold til personerne.

Så hvis man har en faible for det anderledes, for det sære, og ellers kan bære en noget lang midterdels intense interesse for undergrundsbanens køre- og turnusplaner, må *Sugarbaby* være sagen. I så fald skal der ikke lyde noget "Zurückbleiben, bitte:" fra min side.

Palle Schantz Lauridsen

TOFF SVENSK POLISFILM

I lovens navn (I lagens namn) Sverige 1986. I: Kjell Sundvall. M: Hans Iverberg, Leif G. W. Persson efter Perssons "Samhällsbärarna. F: Peter Mokrosinski. Kl: Ulla Lennman. Mu: Ulf Dageby. Medv: Sven Wollter, Stefan Sauk, Anita Wall, Ernst Günther, Carlo Barsotti, Pia Green, Marvin Yxner, Sven Holm.

Sverige fik med forfatterparret Sjöwall/Wahlöö en hel romantradition, der bl.a. var kritisk overfor politietaten. Deres 10 bøger kaldtes samlet "Roman om en forbrydelse". Leif G. W. Persson, der ovenikøbet er doktor i kriminologi fra Stockholms Universitet, har videreudviklet traditionen med romanen "Grisfesten" (1978). Den filmatiseredes 1984 af Bo Widerberg som *Manden fra Mallorca* med Sven Wollter som Göteborgkriminalinspektøren Jarnebring på specialopgave sammen med Johansson (Tomas von Brömssen) omkring et postrøveri i Stockholm. I Widerbergs foregående film *Manden på taget* (1976), der var en filmatisering af Sjöwall/Wahlöös " Den afskyelige mand', indledte Wollter sin karriere som strømer. Skikkelsen Jarnebring opstod i Perssons roman "Profitörerna" (1979) og Wollter inkarnerede rollen i TV-serien fra 1983 med samme titel, videreførte den i *Manden fra Mallorca* og derefter i *I lovens navn*, som er en filmatisering af Perssons seneste roman "Samhällsbärarna" fra 1982.

Det er ikke noget under at instruktøren Kjell Sundvall skal spille med Popeye-muskler. Det gør han lidt for bastant og er støttet bombastisk af den polske fotograf Peter Mokrosinski i flot Panavision af et neoninflammeret Stockholm, hvor der lykkeligvis også er lækager i fjernvarmesystemet samt komponisten Ulf Dagebys actionmusik med ægte amerikansk rattlesnake. Dageby har ligefrem specialiseret sig i dyster Stockholmermetropolmusik, ligefra socialpædagogisk skæbnetung determinisme i Stefan Jarls *Et anstændigt liv* til denne films actionamericana.

Det får altsammen lidt uheldige indvirkninger på karakteriseringen af bl.a. Jarnebring. Ellers holder instruktøren sig strengt til den lidt ulidelige svenska realistiska skolan, hvor sprittere brækker sig og slår en fis, når de får en på tuden, og blir man skudt er der blod og hjernevindinger i hele Stockholms omegn. Peckinpah kan gå hjem og vugge.

Filmen fortæller indigneret og helhjertet om selvtægtstendenser indenfor det svenske politi. En ung gruppe i det stockholmske politi har fået for vane at bekæmpe minoriteter fra sprittere til fremmedarbejdere og sætter ovenikøbet en kendingsmelodi på transistoren, når afstraffelsen foregår i dententionen for at overdøve hyl og skrig. Jarnebring forsøger at afsløre dem indenfor systemet. Han desillusioneres totalt, da selvste chefen for narkotikapolitiet (Ernst Günther) ikke viger tilbage for at anbringe falsk bevismateriale for at udrydde fremmedarbejderne, blot meget mere effektivt og systemvenligt end selvtægtgruppen.

Jarnebring afslutter dog ikke filmen med at smide politiskiltet i latrinen. Men hele attituden har paralleller til Dirty Harry-traditionen, omend Jarnebrings karakter ligger tættere på Popeye Doyle (Gene Hackman) i *French Connection*.

Fænomenet er interessant og sætter nordisk melankoli i amerikansk relief. I Danmark havde man næppe vovet at producere *I lovens navn*, her skal man nemlig helst have politiet med til at drøne rundt som velvillig gratis staffage. Men man kan vel alligevel snart forestille sig en dansk film, hvor fremmedarbejdere hoverer i despekt over danske strømere, indtil Okking svinger næverne.

Carl Nørrested

PALMES SIDSTE FILM

Brødrene Mozart (Bröderna Mozart), Sverige 1986. I: Suzanne Osten. M: Etienne Glaser. Suzanne Osten, Nichlas Rådström. F: Hans Welin, Selveig Warner. Kl: Christina Jernstrøm. Mu: W. A. Mozart ("Don Giovanni", radiosymfonien under ledelse af Ohko Kama). Medv: Etienne Glaser, Philip Zanden, Henry Bronett, Loa Falkman, Agneta Ekmanner.

Filmen foregår på et konservativt svensk stadsteater, hvor en instruktør, spillet af Etienne Glaser, giver sine eksperimentelle visioner frit løb under en opsætning af "Don Giovanni". Mozarts udødelige opera skal undergå radikale ændringer, såvel i handlingsgang som i selve den sceniske fremstilling. Skuespillerne skal iføre sig skaldepande og agere på en scene dækket med våd jord. Musikken skal peppes op, arierne parodieres med henblik på operaens erotiske aspekt. Altsammen for at synliggøre den angiveligt revolutionære kraft hos Mozart for et moderne publikum.

Naturligvis går dette ikke an på et velrenommeret teater. Man forgriber sig ikke på institutionen Mozart; hvad vil publikum sige, lyder det tilbagevendende spørgsmål i al dets banalitet. De klassisk skolede sangere reagerer med henholdsvis vrede og såret forfængelighed, når solopartierne henlægges til koret, og musikerne henviser til fagforeningen, da de sættes til at udvikle et erotisk forhold til deres instrument. Alligevel lykkes instruktørens projekt og egentlig til alles tilfredshed. Det lykkes ikke gennem åben kamp mellem temaets poler, kunstnerens frihed kontra borgerlig konventionalisme, men gennem forførelse. Kunstneren som forfører og kunsten som en uimodståelig proces, der kan bringe selv det mest konforme sind på gunstige afveje, det er hvad Suzanne Ostens *Brødrene Mozart* handler om.

Det lykkes egentlig også ganske godt for Suzanne Osten at give dækning for kunstens uransagelige veje gennem en stil, der giver det velkendte en ny drejning. Filmen svinger mellem burlesk komedie og endda ren farce med aner i Marx Brothers (filmens kryptiske titel kunne blandt flere muligheder forstås som en henvisning til brødrene Marx), samt svulstig parodi, der trækker på både operafilmens uundgåelige teatralskhed, Fellini, Scola, Formans *Amadeus* og i et par enkelte scener ekkoer sanglektionerne fra Welles' *Citizen Kane*.

Referencerne træder imidlertid ikke frem som egentlige citater. De fremstår snarere som et væv, en slags baggrundstæppe, filmen spiller på, og som indlejret i forløbet netop gør stillejets ustandselige skift i filmen forførende i al dets troværdige uforudsigelighed. Det groteske finder her undervejs sin kunstneriske troværdighed, det usandsynlige får en poetisk rimelighed, også når Mozart selv, i en noget jordslået fremtoning, i glimt træder frem og kigger på under prøverne. I teatrets verden, når den kunstneriske proces er i gang, bliver alting muligt, det velkendte transformeres og konventionerne smuldrer.

Når så *Brødrene Mozart* ikke er blevet nogen videre kraftfuld film, skyldes det for det første de mange alt for letkøbte points, den scorer på teaterverdenens establishment, og for det andet at den ikke kan nære sig. Ikke blot kunsten, men også kunstnerpersonligheden idealiseres. Trods Etienne Glasers underfundighed forbliver hans instruktør temmelig hævet over de begivenheder, han har sat igang. Der er en god del frelsernykker i dette portræt af en kunstner ude på kanten, som filmen sagtens kunne være foruden. Men Suzanne Osten har altså åbenbart ville have det således: en film, der mere prosaisk også har til hensigt at propagandere for det eksperimentelle teaters eksistensberettigelse.

Steen Salomonsen

PÅ LYD-SPORET EFTER DEN TABTE TID

Han døde med åbne øjne (On ne meurt que deux fois) Frankrig. I: Jacques Deray. D: Michel Audiard. M: Jacques Deray, Michel Audiard. F: Jean Penzer. Kl: Henri Lande. Mu: Claude Bolling. Medv: Michel Serrault, Charlotte Rampling, Xavier Deluc.

"For Guds skyld, hurtigt! – hurtigt! få mig til at sove, eller væk mig – hurtigt! hurtigt! Jeg siger jer, jeg er død!"

Disse gruopvækkende, grænsebrydende ord kommer over læberne på Edgar Allen Poe's M. Valdemar. Han er i dødsøjeblikket blevet udsat for magnetiske strygninger, der sætter ham i stand til at tale – hinsides livet. Mindre uhyggeligt bliver det ikke, da Valdemar øjeblikke efter går i opløsning og ender som en "rådden, modbydelig stinkende pøl".

Valdemar kan tale efter sin død. Det har andre kunnet både før og siden, Hamlets far, f.eks. (eller rettere: hans ånd og andre ånder med den) – og Fritz Langs Dr. Mabuse. I *Dr. Mabuses testamente* optræder hans krop og stemme hver for sig. Enten den ordløse krop eller den kropsløse stemme, der – skjult bag et forhæng – udsteder sine ordrer ved hjælp af et sindrigt Storm P.-system med en tragtgrammofon som væsentligste ingrediens. Tænk i denne forbindelse også på Beineix' *Diva*, hvis operasangerinde først til sidst overvinder en panisk angst for at lade sin stemme optage på bånd.

Det kunne være spændende engang at skrue en filmhistorie sammen, der koncentrerede sig om stemmen i filmen. Man kunne f.eks. spørge: hvor taler den fra? Fra en krop? (hvilket er det normale! Men hvis kroppen er død opstår der problemer). Fra en højttaler, som hos Lang? Det *kan* skabe problemer. Fra det overjeg, der hos Freud ikke "på nogen måde kan benægte sin herkomst fra det hørte"? Altså fra en 'samvittighedens stemme', som da Marion i *Psycho* hører chefens bebrejdelser? Fra en kropsløs maskine som i *2001*, hvor computeren, Hal, ender med at tage kommandoen? Kan stemmen bringes til at sige mere end den selv vil, eller er den af en eller anden grund låst fast på kun at kunne sige bestemte ting? Er det sidste tilfældet, bliver de, der lytter til stemmen, med garanti død-frustrerede.

Det er Jacques Deray's *Han døde med åbne øjne*, der tjener som påskud for disse overvejelser. Filmens egentlige hovedperson er netop en kropsløs stemme. Den myrdede Charly Berliner har – *inden* (trods alt) sin død – indtalt en række kassettebånd. De handler en hel del om sex og sandelig om ikke Charly kommer med et bud på, hvem der kan have myrdet ham. Men selvfølgelig: han siger for lidt, han er ikke nok tilstede: det er ikke muligt at bringe hans krop og hans stemme sammen igen for derved at få *hele* historien. Den logiske løsning består selvfølgelig i at bringe denne mangel til ophør ved at give kassettebåndenes stemme en krop. Til det formål betjener filmen sig af kriminalassistent Staniland ("Robert Staniland, Bob for venner, Bobby for kvinder"). Han bliver sat på mordsagen og påtager sig efterhånden stadig flere af den myrdedes attributter og vaner. Det drejer sig altså for Bobby om at sætte sig i den dødes sted. Charly havde blandt andet for vane at gå i seng med en vis, mystisk Barbara (Charlotte Rampling), så det gør Bobby også – på trods af at han er noget skræmt ved situationen. Altsammen for at opklare, hvad der viser sig at være en lidt fortænkt blodskamssag: Barbaras bror, Marc (Xavier Deluc), elsker sin søster så meget, at han ikke kan lade hende have andre. Derfor blev Charly myrdet, derfor skal Bobby myrdes. Og selvom han, den midaldrende ungkarl, er blevet forført godt og grundigt (guderne må vide hvorfor) af Barbara, den katteøjede, livserfarne, Lauren Bacall-replikant, er han dog så meget en lovens mand, at han til sidst overgiver hende til videre retsforfølgelse. Tværs igennem opklaringshistorien klinger da slutteligen moralen: Barbara anklager Bobby for ikke at være oprigtig, hvad hun påstår altid selv at have været. Det er ligemeget, om man undervejs overskrider nogle tabuer, incesttabuet f.eks.: bare man er oprigtig i sine følelser og i de udtryk, man giver dem.

Han døde med åbne øjne er i høj grad en dialogens film. Replikkerne flænser luften som karateslag i en Bruce Lee film og overfører i fin stil den hårdkogte, desillusionerede film noir's Marlowe-univers til en fransk metropol, der er befriende renset for Eiffel-tårne og andre parisermytologier. Kan man se bort fra den dybsindigt-platte morale og holder man i øvrigt af elegante, franske variationer over velkendte krimi-temaer, kan man se frem til en lunende, indendørs oplevelse i efterårets vandkolde rusk.

Palle Schantz Lauridsen

UD AF JUNGLENS MØRKE...

Allan Quatermain and the Lost City of Gold. USA 1986. I: Gary Nelson. M: Gene Quintano. F: Alex Philips. Mu: Michael Linn. Medv: Richard Chamberlain, Sharon Stone, James Earl Jones, Robert Donner, Henry Silva.

Ud af junglens mørke tumler en miserabel Richard Chamberlain, skarpt forfulgt af blodtørstige sorte. Han ser faktisk ud af helvede til: forrevet, mørbanket og svedende febervild, så det nærmer sig dødsgrænsen, hvilket straks fik mine forventninger til denne anden ombæring af *Kong Salomons miner* fra 1985 til at stige skyhøjt. Måske der her var en manuskriptforfatter eller instruktør på spil, der virkelig havde set sig gal på Chamberlain og alle dumme gentagelser. For firsernes Alan Quatermain er ikke andet end et pauvert forsøg på at gentage, hvad Spielberg har gjort så godt med sin Indiana Jones. Meget af handlingen fra denne anden ombæring, en del af effekterne samt originaltitlens ordlyd og signatur er direkte hentet fra *Indiana Jones and the Temple of Doom*.

Det viste sig da også, at jeg havde set galt i junglemørket. Det er ikke helten, men blot en bekendt af ham, der her i filmens start raver forstyrret rundt. I næste scene træder Chamberlain frem, iført sit stiveste tropepuds, og giver alt hvad han har i sig. Og straks falder filmen til et niveau, der må være en ny bundrekord for rabalder-producenterne Golan og Globus.

Steen Salomonsen

NYT FRA SPIELBERG

Fantastiske fortællinger (Amazing Stories). USA 1987 (med TV-episoder fra 1985-86).
Sidste togt (The Mission). I: Steven Spielberg. M: Menno Meyjes (efter udkast af Spielberg). F: John McPherson. Kl: Steven Kemper. Mu: John Williams. Medv: Kevin Costner, Casey Siemaszo, Kiefer Sutherland.
Da mumien blev far (Mummy, Daddy). I: William Dear. M: Earl Pomerantz (efter udkast af Spielberg). F: Robert Stevens. Kl: Joe Ann Fogle. Mu: Danny Elfman, Steve Bartek, John Williams. Medv: Tom Harrison, Bronson Pichot, Brian James, Tracey Walter.
Da Mr. Beanes tabte hovedet (Go To the Head of the Class). I: Robert Zemeckis. M: Mick Garris, Tom McLoughlin, Bob Gale. F: John McPherson. Kl: Wendy Greene Bricmont. Mu: Alan Silvestri, John Williams. Medv: Christopher Lloyd, Scott Coffey, Mary Stuart Masterson.

Det kræver efterhånden beherskelse af utallige mytologier for overhovedet at forstå, hvad der foregår i mange af tidens USA-billeder. Undsigelsen af den moderne, politisk dominerede virkelighed har de alle tilfælles. Det gælder lige fra den rene klaustrofobiske science-fiction – netop belejligt repræsenteret med *Star Trek IV: The Voyage Home* (1986) – til klikerne omkring Spielberg, Lucas og (i mindre grad) Coppola, samt den europæiserede/intellektualistiske underground med afstikkere op i offentligheden omkring Jim Jarmusch' marginaliserede weirdos.

Den største mytolog er branchens Peter Pan – Steven Spielberg, der lægger billet ind på intet mindre end Disney-arven (se Peter Schepelerns artikel i Kosmorama 177). A propos Disney-arven – der forhåbenligt ikke viser sig at være en Pagtens Ark – er Spielberg sammen med Universal producent på en tegnefilm instrueret af Disney-udbryderen Don Bluth *(The Secret of NIMH)* kaldt *An American Tail* – en musehistorie fra det store indvandrerår 1885 – og i samarbejde med selveste Walt Disney Pictures familiefilmen *Who Framed Roger Rabbit?*

I 1985 startede Spielberg som executive producer og idémand TV-serien *Amazing Stories* med korte, afsluttede eventyrfilm med tendens til gys. Almindeligvis er det biograffilm, der holdes tilbage et stykke tid fra TV, men her har vi en TV-serie, der er holdt tilbage fra salg til TV udenfor USA – så den kunne lanceres i biografen, her med tre episoder produceret af David Vogel (tidligere producent for gyserinstruktøren George Romero). Kortformen er som skabt til filmatiserede eventyr og tegneserier, og i Hollywood kan man, når man er Spielberg, tillade sig at køre på minutproduktionspris, hvor der ellers er tradition for at lavbudgettere kortfilm.

The Mission er simpelthen Spielbergs kunstneriske trosbekendelse. Det imaginære action-mættede tegneseriemiljø er helt og holdent syntetisk skabt i atelieret både hvad angår in- og eksteriører. Filmen er et studieobjekt i krigs-sekvenser uden realoptagelser, hvor vægten er lagt på en fingerfin fornemmelse for klaustrofobiske kamerakørsler i

rum (a la Wolfgang Petersens i *Das Boot* – der netop dyrkes som studieobjekt udi klaustrofobiske stemninger på de amerikanske filmskoler), nærbilledets økonomi kombineret med suveræn lydmixing både i vekslende niveauer og overgange til underscoring. Sådanne gennemførte stiløvelser tillader producenter sig ikke ustraffet i spillefilm (jvf. Hitchcocks *Rebet*).

B-17-maskinen Friendly Persuasion får et egetliv som transporttoget Casey Junior i tegnefilmen *Dumbo* uden at være så gemytlig – næ, den har symptomer på selvdestruktion i sin talmytologisk uheldssvangre 24. mission. Teamets og flyverens kampmod holdes fortrinsvis oppe af helten Jonathans (Casey Siemaszko – 3-D i *Tilbage til fremtiden)* karikerende skitser, der har umiskendelige ligheder med disneyske storyboards. Fantasiens livsfunktion er netop det, der diskuteres under missionen. Her kan mænnerne kun tilbyde individuelle materielle smagløsheder omkring levendegørelse af det sexobjekt, den kyniske filmindustris stillbilleder har skabt i fænomenet Betty Grable. Jonathan derimod griber direkte ind i det kollektive ubevidste, og det agter han netop at efterkrigstidsforløse i den *filmindustri*, der i hans øjne er *kunsten* for hele det amerikanske folk – nemlig det der kommer fra Disneys tegnefilmsstudier. Så er det spørgsmålet, om der netop ikke skal en Spielberg til, for at elevere 80'ernes Disney-produkter, når det kollektive ubevidste vistnok sidst har været berørt af produkterne med *Peter Pan* i 1953?

Jonathan er skytte i maskinens bug. Han isoleres katastrofalt under slaget ved at blive lukket ude fra maskinen i sin kapsel, og samtidig blokeres landingshjulene, så man ikke kan buglande uden at han, flyets mascot, bliver dræbt. Alle de tekniske detaljer evner Spielberg at anskueliggøre uden at gribe til nogen tekniske forklaringer. Det er som bekendt djævelsk svært, men netop i denne stiløvelse fungerer det som en leg. En stadig strøm af tegninger vælder op fra lugen og ved fantasiens uendelige kraft slår et par gule tegnefilmshjul med gemytlige lapper og fe-støv ud på flyveren efter Jonathans blueprint. Først da han kommer til bevidsthed efter en lykkelig landing, forsvinder hjulene i fe-støv. Javel, det er grumme naivt, men harmonerer med en utrolig barnlighed, som netop er forudsætningen for vor vedvarende kærlighed til filmmediet. Så det er ikke så dumt, det. Samtidig har filmen det noget buldrende selvsmagende, selvmytologiserende, som går igen i næsten alle Spielbergs produktioner.

Det buldrende og udelukkende storyorienterede er fremherskende i de to øvrige *Amazing Stories*. William Dears *Mummy, Daddy* bygger på et udkast fra Spielberg. Dear er en ny protegé (f. 1944), der har arbejdet med 8mm hjemme på køkkenbordet og ellers slået sine folder som assistent for Paul Schrader og arbejdet med reklamefilm og en enkelt musikfilm (*Rio* med Michael Nesmith). Han debuterer i år med spillefilmen *Harry and the Hendersons* produceret af Spielbergs selskab Amblin Entertainment.

Mummy, Daddy leger med den idé, at man indspiller en sequel på de locations (selvom det oplagt er atelier), hvor mumien åbenbart raserede i Karl Freunds film *The Mummy* fra 1932. Den blev netop indspillet 10 år efter man sensationelt havde åbnet Tutankhamons grav i oprigtig forventning om idelige forbandelser for forstyrret gravfred. Mumieskuespilleren (Tom Harrison) får at vide at hans kone skal føde og han fiser afsted til klinikken iført sit mumiekostume, skræmmer folk fra vid og sans og løber ind i den rigtige mumie, som selvfølgelig havner i filmoptagelserne, mens skuespilleren, bl.a. på motorcykel, forfølges af alle mulige, inklusive den genrenødvendige lynchningsmob, der roder slemt med monstrenes afmægtighedsformler. Det er en vittig situationskomedie, med tegneseriepointe a la gru-serierne "Tales of the Crypt", og ikke destruktivt udmattende som *1941*.

Robert Zemeckis' bidrag er en skuffende vandet makaber vittighed, hvor glade drenge (ledet af Rick Carter) har tilbragt mange lystige timer i special-effectafdelingen på at skabe et tåbeligt omkringfarende afhugget hoved. Hovedet tilhører Dr. Emmett Brown fra *Back to the Future*, som tyranniserer en ignorant ungdom med Shakespearecitater. Christopher Lloyd er åbenbart blevet Zemeckis favoritskuespiller og har da også en rolle – forhåbenligt med hoved – i hans næste film *Who Framed Roger Rabbit?*

Back to the Future resulterede i morsomme periodesammenstød, de optræder som en ejendommelighed i denne episodefilm, hvor gadebilledet udelukkende består af 50'erbiler, skønt filmen foregår i samtiden. En funktion man kun kan sige "nå" til, det er ikke værd at spørge "hvorfor".

Carl Nørrested

GAMMELT FRA SPIELBERG

I Wanna Hold Your Hand (I Wanna Hold Your Hand) USA 1978. I: Robert Zemeckis. M: Robert Zemeckis, Bob Gale. F: Donald M. Morgan. Kl: Frank Morriss. Mu: EMI Records med The Beatles. Medv: Nancy Allen, Bobby Di Cicco, Marc McClure, Susan Kendall Newman. Theresa Sadana, Wendie Jo Sperber, Eddie Deezen.

Tyveåret for udsendelsen af Sgt. Pepper er den ydre anledning til dansk distribution af Zemeckis' periodpiece og debutfilm *I Wanna Hold Your Hand* fra 1978, hvor Spielberg er executive producer. Den er tydeligvis opstået i kølvandet på nostalgisucceserne *The Last Picture Show* af Peter Bogdanovich (1971) og *American Graffiti* af George Lucas (1973). Den giver et øretæveindbydende godt billede af ofrene for og skaberne af den amerikanske succesmyte, og så er den ovenikøbet hægtet på nogle langhårede Liverpooldrenge, som vi kun aner fra udsyn under sengestolper og dækket af TV-udstyr under Ed Sullivanshowet i New York, 1964.

Filmens spinkle handling fortæller om en gruppe kulrede unge fra Maplewood, New Jersey, der på må og få begiver sig afsted i en flot limousine (som de får kapret ved at få en kedelig bedemandssøn med på slæb) til Beatles' domicil i New York. Alt drejer sig om at komme tæt på idolerne, få fat i relikvier og fremfor alt få fat i billetter til Sullivanshowet. Den heterogene gruppe spænder lige fra en psykopatologisk freak (Nancy Allen), der standser bilen ved samtlige telefonbokse, når Murray the K (der for øvrigt spiller sig selv) er i luften, for at vinde billetter til showet, til en fanatisk Beatleshader (Susan Kendall Newman). Filmen er til tider veloplagt situationskomedie, der dog ikke kan bære spillefilmlængde – alt i alt for meget nostalgi. Filmens mest groteske præstation ydes af Eddie Deezen, der i frenesi endog overgår Nancy Allen.

Allerede i sin debutfilm har Zemeckis sans for sære detaljer: Man sælger ægte Beatleslagenstumper i en foyer til en biograf, der viser intet mindre end *Tranerne flyver forbi* (er det for at sætte russisk tristesse i relief?).

Carl Nørrested

SÅ FLÆNSES DER IGEN

Mareridt på Elm Street – Dream Warriors (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors) USA 1987. I: Chuck Russell. M: Wes Craven, Bruce Wagner. F: Roy Wagner. Kl: Terry Stokes. Mu: Angelo Badalamenti, Dokken. Medv.: Robert Englund, Heather Langenkamp, Patricia Arquette, Larry Fishburne, Priscilla Pointer, Craig Wasson, Brook Bundy, Rodney Eastman, Bradley Gregg, John Saxon.

Freddy Krueger, spillet af Robert Englund med et sæt barberknive som fingre, udvisket gummiansigt med intakte øjne, udtjent borsalino uden svederem, strikketrøje og slasket jakkesæt, er et fænomen fra en række nye succesrige, ulækre gysere, *A Nightmare on Elm Street 1-3*, startet af instruktøren Wes Craven 1984 i den slidte kæde fra *Motorsavsmassakren*.

At Freddy nu kommer til danske biografer skyldes at 3'eren i marts slog *Platoon* af pinden som mest indbringende film i USA. De øvrige titler kan man herhjemme kun få set ved at sende sine søde børn ned til den rare videomand og spørge efter *Morderisk mareridt 1* og *2*. Wes Craven er på 3'eren gået over i executive producerens geledder og har overladt instruktionen til debutanten Chuck Russell, som ligger på linje med George Romero, David Cronenberg, Tobe Hooper osv.

Freddy opererer i drømmeverdenen som en forpint, forlængst afdød sjæl, der trækker en masse kønne, sagesløse teenagere ind i selvmordet, når de overgiver sig til søvnen. Det er hævnen, fordi teenagernes forældre engang gjorde fællessag mod barnemorderen Freddy og brændte ham i en ovn på en bilkirkegård. Freddy opererer da også fortrinsvis fra (ovnen i) et mystisk hus' kælderrum, der alt i alt kan oversættes til "det' et" i horrorgenren.

Der er ikke sparet på usarte effekter, som drengede mediemænd har muntret sig med i mange arbejdstimer. En fyr føres i døden som marionet ved Freddys hiven i sener og årer og et par arme af krystalliserede trykte kredsløb og andet TV-indmad slår ud fra en monitor, hvor Freddy popper frem med stueantennen i panden og hiver en pige durk ind i Dick Cavett Show med Zsa Zsa Gabor som gæst (og Freddy som uindbuden), hele bagvæggen er sodet.

En filmsituation er hvad man gør den til, det udnyttes til fulde. Der blæses på sandsynligheden og det appellerer til vor underernærede hang til surreelle biografoplevelser, som vi åbenbart får lidt indfriet her i 80'erne.

Carl Nørrested

BANG-BANG

Afpresning (52 Pick-Up) USA 1986. I: John Frankenheimer. M: Elmore Leonard, John Steppeling efter Leonards roman. F: Jost Vacano. Mu: Gary Chang. Medv: Roy Scheider, Ann-Margret, John Clover, Vanity.
Heat (Heat) USA 1987. I: R. M. (Dich) Richards (og tre andre undervejs). M: William Goldman efter egen roman. F: James Contner. Kl: Jeffrey Wolf. Mu: Michael Gibbs. Medv: Burt Reynolds, Neill Barry, Karen Young, Peter MacNichol.
Kærlighed i kugleregn (The Big Easy) USA 1986. I: Jim McBride. M: Daniel Petrie Jr. F: Affonso Beato. Kl: Mia Goldman. Mu: Brad Fiedel. Medv: Dennis Quaid, Ellen Barkin, Ned Beatty, Ebbe Roe Smith, John Goodman, Lisa Jane Persky.

"To protect and serve" er politiets motto i USA. Men det er et mildt sagt velkendt tema i amerikanske krimier at klare ærterne selv. I bedste fald er politiet udueligt, i værste fald er det forbryderne, som politiet vil "protect and serve".

I *Afpresning* er Roy Scheider manden, der ser rødt. Via et videotape af et sidespring afpresses han af en gruppe plattenslagere af skuffen sexklub, narkohandel og mord for sjov. Han opsporer dem og spiller dem ud mod hinanden – jævnt kedeligt, bortset fra nogle ekvilibristiske kamerakøreture, der afslører, at instruktøren er den engang så talentfulde John Frankenheimer.

Heat begynder lovende med en oppustet og usympatisk Burt Reynolds, der får tærsk af en lille nar med briller. Men, ak, Burt var betalt af narren, og snart vælter han sine kilo rundt i karatespring, som må have skaffet special effects manden lønforhøjelse. Et par af Burts venner får ilde medfart i Las Vegas, så Burt må ordne en hel hær af svært bevæbnede mafiamordere med de bare næver for at få orden i regnskabet. Her er ingen kamerakøreture.

I *Kærlighed i kugleregn* omkommer en del lejemordere på mystisk vis, og en politiløjtnant finder med en kvindelig statsadvokats hjælp ud af, at politifolk står bag for at sikre sig bestikkelse. Vor helt er selv lidt småkorrupt og dertil ret charmerende, så damen vakler lidt, men de finder dog kærlighed i kugleregn. Det er rimeligt underholdende, med god New Orleans-stemning og den opløftende Dennis Quaid som en lidt anderledes actionhelt.

Kaare Schmidt

KUNST OG KLIPFISK

Babettes Gæstebud (Danmark 1987), I+M: Gabriel Axel efter Karen Blixens fortælling. F: Henning Kristiansen. Mu: Per Nørgaard. Medv: Stéphane Audran, Birgitte Federspiel, Bodil Kjer, Jarl Kulle.

"Den middag ville jeg gerne lave", sagde en ældre, kvindelig tilskuer, da lyset tændtes efter *Babettes Gæstebud* – "men min mand vil kun have risengrød", fortsatte hun på vej ud i en verden, der er knap så guddommelig som Babettes festmiddag: Skildpaddesuppe med amontillado, Blinis Demidoff med Veuve Cliquot 1860, Cailles en Sarcophages (vagtler i butterdejsreder) med Clos Vougeot 1846 fulgt op af kage og eksotiske frugter. Min kære medtilskuer har faktisk – ligesom gæsterne til gallapremieren (den markedsføring!) – mulighed for at gøre Babette – eller rettere kokken Jan Pedersen – kunsten efter: opskrifterne på herlighederne stod faktisk i adskillige aviser i forbindelse med premieren (de medier!). Med den beklagelse, at ægte skildpaddesuppe ikke må laves mere. Om et kulnarisk mesterværk vil have effekt på den risengrødsspisende julenisse, er så spørgsmålet. Filmen ville svare "Ja". Babette forbrødrer med sine gastronomiske tryllerier de jordbundne, puritanske vestjyder, hun er havnet i blandt. Nid og nag afsløses af kærligt drilleri og varm sympati, gulligt gustne gammelkone-kinder farves med livets og vinens røde kulør. De vandige lymfatikere bliver til vinøse sangvinikere. Altsammen på grund af madkunstens forvandlende kraft.

Babettes Gæstebud er en meta-tekst; et kunstværk om kunsten og dens betingelser, funktioner og udøvere. En blixensk selvros, der ikke stiller sit lys under en skæppe: "Se bare, hvad vi kunstnere kan. Vi kan fremstille anekdoter om kunstneren og derved berede modtageren den samme himmelske nydelse, som anekdotens kunstner bereder *sine* modtagere".

Bortset fra nogle geografiske revisioner (handlingen udspilles i Vestjylland og ikke som hos Blixen i Norge) er Gabriel Axel så tro over for baronessens 'ur-tekst', som det nu er muligt, når der gåes fra en udtrykssubstans til en anden: to aldrende præstedøtre, Martina og Philippa, har en franske tjenestepige, Babette. Filmen forklarer hvorfor. De to søstre fortryllede tidligere de unge mænd, men deres far – den lokale profet – betragtede den jordiske kærlighed og ægteskabet som begreber uden større betydning; så søstrene måtte skænke deres kærlighed til Gud og menighedens fattige. Det gik i sin tid ud over husar-løjtnant Lorens Löwenhielm, der end ikke kunne få sig selv til at bejle til Martina. Derfor måtte også han sublimere. Han valgte karrieren i erkendelse af, at der er ting i denne verden, "som er umulige". En tilsvarende ulykkelig skæbne overgik den berømte sanger Achille Papin, der forelskede sig i Philippa og hendes sangstemme, men måtte se sig skuffet i sin dobbelte kærlighed og derfor rejste tilbage til Paris. Det er dog ham, der senere sender søstrene Babette på halsen. Som flygtning fra Pariserkommunens efterdønninger kommer hun til dem med en anbefaling fra Papin: "Babette kan lave mad", skriver han lakonisk. Derfor bliver franske Babette tjenestepige for de vestjyske gammeljomfruer. Da de mange år senere i det små vil festligholde faderens 100 års fødselsdag, beder Babette om lov til af egne midler at afholde en fransk middag for den splittede og aldrende menighed. Søstrene giver tøvende deres tilladelse, men ængstes i gudfrygtighed så meget ved synet af vinen og det øvrige djævelskab blandt Babettes indkøb, at de enes med deres brødre og søstre om, at ingen skal sige et ord om tragtementet. Blot ved de ikke, at Löwenhielm, der i mellemtiden har indfriet sine karriereønsker og er blevet general, tilfældigvis er i nærheden og også bliver gæst ved taflet. Han kommer til at virke som djævelens advokat. Dels er han den eneste, der véd at værdsætte bordets glæder, og dels genkender han Babettes *cailles en sarcophages* fra et besøg på den udsøgte pariser-restaurant Café Anglais. Han må, selvom det strider mod hans ungdoms erfaringer, på baggrund af sin uventede oplevelse konkludere, at "i vor smukke verden er alting muligt". Selv de gode, skærmydslende søstre forstår, at Babette er kunstner, og at hendes kunst ikke er af denne verden: "I Paradis vil Du være den store Kunstner som det var Guds Mening af Du skulde være! – Oh, hvor Du vil henrykke Englene!" slutter Philippa i en parafrase af slutordene i Papin anbefalingsskrivelse. Ord, der var møntet på den syngende præstedatters eget talent.

Så kunsten sejrer, Papins diskurs bliver – bl.a. qua dens fordobling i Philippas punchline – filmens "morale". Man skal ikke i misforstået gudsfrygtighed betragte kunsten som djævelens værk. Den kan nemlig bringe det profane i midlertidig kontakt med det sakrale, momentvis hæve mennesket op fra den sure, dagligdags trædemølle.

Denne "morale" trækker spor baglæns i fortællingen. Ghitas Nørbys fortællerstemme er således kærligt ironisk over for det barske liv, der leves i elementernes nærhed. Fortælleren *bag* Nørby bærer ved til det samme bål. F.eks. vækker den boblende øllebrød, der er par gange fylder billedrammen helt ud, moro i biograf-salen: stemningen er lagt tilrette inden de afsluttende pointer falder.

Babettes Gæstebud er først og fremmest et indre drama, så den er en stille film. Den skifter ubesværet mellem de forskellige miljøer (Vestkyst-beboelsens lave hyter, hofballet på Stockholm slot . . .), og dens stilfærdige humor stemmer én forsonligt over for det ellers tunge kunsttema. De mange transformationer filmen igennem fungerer – tematisk (det er vel Blixens skyld) og visuelt (det er vel Axels skyld): øllebrød og klipfisk bliver til skildpaddesuppe og Blinis Demidoff. De mørke salmesyngende jyder bliver til lyse, næsten muntre "svirebrødre", det syndflodsagtige regnskyl, der ledsager Babettes ankomst, bliver til stjerneklar nattehimmel.

Babettes Gæstebud lader langsomt op til sin afsluttende, synliggjorte og altså ydre klimaks: kunstværket, der ikke blot er en fryd for de spisende ganer, men også for deres og vore blikke. Sådan er det hele vejen igennem. Kun i to tilfælde er skønheds-æstetikken mig *for* påfaldende, nemlig i de scener, hvor Babette i tankefuld ensomhed vandrer omkring først i solnedgangen på heden og siden langs en krøyersk strand; scener, der bringer ubehagelige mindelser om Pollacks Blixen-farvelade *Out of Africa*.

Men under alle omstændigheder: *Babettes Gæstebud* er en film, jeg er meget glad for at have set. Velbekomme!

Palle Schantz Lauridsen