

## 17 OP OG UDEN STOP

**17 op.** Danmark 1989. I: Brita Wielopolska. Dialog: Dorthea Birkedal Andersen. F: Morten Bruus. Kl: Kasper Schyberg. Mu: Øyvind Ougård, James R. Crabb. P-design: Peter Højmark. Medv: Jane Eggertsen, Mia El Mousti, Jonathan Grumme, Birgitte Bruun, Torben Jensen, Flemming 'Bamse' Jørgensen, Ulla Henningsen.

**Kærlighed uden stop.** Danmark 1989. I & M: Hans Kristensen. F: Peter Roos, Jesper Find, Søren Berthelin. Kl: Jørgen Kastrup, Lise-Lotte Havmøller. Mu: Anders Koppel. P-design: Bent Kielberg, Leif Stiltze. Medv: Otto Brandenburg, Ann-Mari Max Hansen, Benny Hansen.

SMIL FORDI DU ER DANSK – sådan lyder et af slagordene i filmen *17 Op*. At der ikke altid er grund til at smile af danske film, skal guderne vide. Men vi har desværre en kedelig tendens til at bære over med os selv. Og vore hjemlige filmproduktioner har altid haft en forkærlighed for den 'ægte', danske hjertevarme i udkanten og underkanten af samfundet. To nye bud fra dansk filmindustri – *17 Op* og *Kærlighed uden stop* bearbejder denne særdanske filmmytologi, men førstnævnte unægtelig med en del mere håndelag end sidstnævnte.

Begge film fører det forhutlede lillemands-Danmark ud i det ekstreme, ud i en undergangsverden. I *Kærlighed uden Stop* – et overspændt trekantdrama på symbolsk (tog-)rejse gennem underliv og undergang – er det hele så sort, og dårligt lavet, at man ville have foretrukket et sort lærred. Der står skrevet 'hudløs rea-

lisme' hen over hele forløbet, og den eneste eventuelle virkning det kan afføde i den givne sammenhæng er: hva' vil de med den? Da den ellers enkle 'afsender – budskab – modtager' model tilsyneladende slet ikke er overvejet i produktionen af denne film, bliver de uforholdsmæssigt mange småfejl evidente; man får god tid til at lade sig irritere over manglende læbesynkronitet m.m. Desuden er det for en inkarneret københavner besynderligt at se en taxa køre fra Jernbane Alle i Vanløse direkte til Århus Hovedbanegård.

I filmen *17 Op* har man ikke valgt at foregive super socialrealisme i skildringen af karakter og miljø. De enkelte fortællekomponenter – fremmedarbejdere, roligans, punkere og meget mere – er samlet i en mytisk betonsilo i Ishøj som et tværnsnit af Mor Danmarks tabere, i sig selv absolut plausibel, men i den givne konstellation understøtter og fremhæver de hinanden, således at der fremkommer en grotesk, humoristisk og frem for alt *karikeret* beretning. Der lægges ikke skjul på iscenesættelsen, og derfor bliver der plads til at holde den ud i strakt arm og dermed afkode det bagvedliggende budskab. *17 Op* er et eksempel på, at der godt kan blive et stor film ud af et beskedent budget; der er arbejdet grundigt og realistisk på alle niveauer.

Fald med døden til følge er åbenbart 'in', for det benyttes i begge film – sågar

på næsten samme måde. I nærbillede ser vi fødder, der balancerer på en kant, og med chok-effekt afsløres det, at tricket udføres i meget stor højde. Gyset er lige tilfredsstillende i begge film, det er motivering for det bare ikke. I *Kærlighed uden Stop* falder et beruset, dumdrigt fruentimmer ned på et lyntog, da hun forsøger sig som linedanser på broens rækværk – and so what? tænker man så, for det er stort set, hvad der lægges op til i filmen. Teenager-heltinden, Sally, i *17 Op* spadserer rundt på kanten af et (som titlen antyder) 17 etagers højhus, og hun slipper godt fra det. Episoden bruges dels til at fortælle noget om hendes karakter dels til at sætte selvmordshoppet i relief; Sally leger ironisk nok med døden netop på det sted, hvor mange desperate vælger at springe i den – so there!

Man kunne savne meget mere opmærksomhed omkring en film som *17 Op!* Der skabes ingen opmærksomhed om den, gøres ikke megen reklame, og den er for Palads-Teaterets vedkommende henvist til en lille, afsidesliggende sal – hvorfor? – det forekommer mærkeligt, når man f.eks. tænker på en film som *Jydekompaniet*. Den har gennem massivt PR-arbejde – trods dilettanteri på alle andre niveauer – formået at samle et stort publikum. Undertegnede skal blot erindre om det gode danske ordspil: Det er en sen død at lade sig træde ihjel af gæs!  
Maren Pust

## FRA VIRKELIGHEDENS VERDEN

**Salaam Bombay** (Salaam Bombay) Indien 1988. I: Mira Nair, M: Sooni Taraporevala, F: Sandi Sissel, Kl: Barry Alexander Brown, Mu: L. Subramaniam, Medv: Shafiq Syed, Raghuraj Yadav, Nana Patekar, Aneeta Kanwar, Hansa Vital

Indisk film har ikke noget godt ry. Hør bare, hvad The Oxford Companion to Film skriver:

I en industri, der domineres af et Hollywood-lignende stjernesystem, må en film tilpasse sig en velkendt succesformel. Den må kunne bryste sig af et par velkendte stjerner, af en overflod af sange, af adskillige dansenumre og må efter vestlig standard være meget lang (...). Idet den hverken skaber en egen, sammenhængende fantasiverden eller afspejler Indiens samfundsmæssige virkelighed, skaber den populære, indiske film en blanding af sang og dans, af sentimentalitet og melodrama, der er behageligt smigrende for de velhavende blandt publikum og forførende eskapistisk for de fattige.

Det lyder jo ikke rart, og typisk nok kender man udenfor Indien intet eller i bedste fald lidt til den filmproduktion, der ellers – i et land, hvor TV endnu ikke har nedkonkurreret biograferne – er verdens største: 800 film om året, hvilket er omkring det dobbelte af, hvad Hollywood producerede i storhedstiden i 30'erne og 40'erne til et internationalt marked der kun nås af få atypiske indiske film som Satyajit Ray's.

Derfor er det lykkeligt, at *Salaam Bombay* nu har haft dansk premiere. Den har – som i sin tid Ray's første film – været turen over Cannes, hvor den i '88 fik *caméra d'or*; den pris, der uddeles for bedste spillefilms-debut. Ligesom Ray's film er *Salaam Bombay* ikke typisk for massen af indiske film. I begge tilfælde måske fordi instruktørerne har modtaget en kraftig inspiration fra vesten.

*Salaam Bombay* bringer i hvert fald en vestligt orienteret film-hjerne som min mindelser om værker, der alle handler om børns umulige vilkår i yderkanterne af storbyens sociale rum (gaderne, losse-

pladserne, barak-byerne, anstalterne) blandt samfundets 'udskud' (tiggere, narromaner, prostituerede, kriminelle). Jeg tænker på film som Nikolaj Ekks sovjetiske *Vejen til livet* (1931), de Sicas *I morgen, Mister* (*Sciucià*, 1946), Buñuels mexicanske *Fortabt Ungdom* (*Los Olvidados*, 1950), Truffauts franske *Ung flugt* (*Les 400 coups*, 1959) og Hector Babencos brasilianske *Pixote* (1980). Film, der gerne benytter 'rigtige børn' og 'rigtige locations': for det, de handler om, er virkeligheden – og den ligger jo derude og venter på at blive indfanget af instruktørens skabende bevidsthed. Sådan en har den 31-årige Mira Nair, der har instrueret *Salaam Bombay*.

Hun har tidligere gjort sig som dokumentar-instruktør med filmene *Jama Masjid Street Journal* (1979) om muhammedanske kvinder i Delhi, *So far from India* (1982) om indiske emigranter i USA, *India Cabaret* (1985) om indiske striptease-danseriinder og *Children of a desired Sex* (1987) om kvinder, der tvinges til at abortere, hvis det viser sig, at det

barn, de venter, er en pige. Uden at have set disse film kan jeg ikke være i tvivl om, at Mira Nair er en problem-søger. Hendes сюжет'er er hentet fra det moderne Indiens og de moderne inderes lusede verden.

Således også i spillefilmen, altså i *Salaam Bombay*, der fortæller historien om drengen Krishna. Han er blevet smidt ud hjemmefra med besked om først at komme tilbage, når han kan betale de 500 rupees, moderen fejlagtigt mener, han har stjålet. Vi møder ham først, da han bliver sendt til byen for det cirkus, han arbejder i. Vel tilbage opdager han, at cirkus er væk, og at han altså er helt alene i verden. Så han tager til byen, til Bombay, hvor han får job som te-sælger i et narko- og luder miljø. Her møder han filmens øvrige personer: alfonsen og nar-kohandleren Baba, luderen Rekba og deres datter Manju, narkomanen Chillum (ja, det hedder han) og flere andre, der-

iblandt pigen Solassal, der bliver solgt til et bordel, hvor hun står i luderlære, indtil hun kan sælges som jomfru til højst-berdende. Krishna, eller Chaipau (den, der henter te og brød), som han hedder i denne del af filmen, nærer til stadighed drømmen om at tjene sine 500 rupees; men det lykkes ikke for ham: dels bliver han udnyttet groft af sin arbejdsgiver, og dels stjæler vennen Chillum penge fra ham til stoffer. Chaipau, der i filmens start er en uskyldig 'underdog' fra landet, lærer efterhånden at begå sig i den sociale og menneskelige slum, der omgiver ham. Han forsøger at hjælpe Salossar, forhindrer Chillum i at begå selvmord og skaffer penge til ham, har held til at stikke af fra den 'opdragelsesanstalt', han havner på og slår til sidst Baba ihjel, da denne vil forsøge at forhindre sin kone i at rejse.

Som det fremgår, er der her stof til en gang fattigdoms-sentimentalitet af vær-

ste skuffe. Men det undgår *Salaam Bombay*. Slutningen er åben: Chaipau er alene, som han var til at begynde med – og det antydes på ingen måde, hvordan det skal gå ham siden. Hans tilsyneladende ukuelige livskraft, der hverken ladet Antoine Doinel eller Oscar (undskyld: Pelle) noget efter, synes at give ham mulighed for i det mindste at overleve under livsfjendske omstændigheder. Dertil kommer, at hans moralske habitus er i top: han er kvik, sanddru, hjælpsom, ukorrumpet og ukorrumpérbar. Selvom nok de færreste betragter biografen som et sted, hvor man modtager undervisning, er *Salaam Bombay* god at få forstand af. Den er tilmed godt fortalt, godt spillet og altså herligt usentimental. Det er en styrke, når man vil berette om en verden, der godt nok er den eneste, vi har, men som langt fra er den bedst mulige.

Palle Schantz Lauridsen

## FÆNGSLENDE FÆNGSELSFILM

**Rødder** (Weeds). USA 1987. I: John Hancock. M: John Hancock, Dorothy Tristan. F: Jan Weincke. Kl: Jon Poll, Chris Lebenzon. Mu: Angelo Badalamenti. Medv.: Nick Nolte, Lane Smith, William Forsythe, John Toles-Bey, Joe Mantegna, Rita Taggart, Anne Ramsey.

Gangsterfilm og fængselsfilm var filmtyper, der markerede sig i USA straks efter opfindelsen af tonefilmen. Lyden tilskyndede til action, så det var ikke underligt, at melodramaet indledningsvis forsvandt fra gangsterfilmen (de få gangsterstummfilm havde været udprægede melodramaer – som jo simpelthen er stummfilmens urhav) og fængselsfilmene koncentrerede sig om det spektakulære fangeoprør (jvf. *The Big House*, 1930).

Fængselsfilm har haft en temmelig enkel tematik omkring enten oprøret eller især i 50'erne, dødsstraffede-batten, som naturligvis koncentrerede sig om individet og derved drejede filmene mod melodramagenren (jvf. *I Want to Live!*, 1958). Springet var egentlig ikke stort fra den humanistiske debatfilmtradition, som prægede Hollywood i 30erne – og som med *Weeds* inddrages eksplicit i fængselsfilmen for første gang i nyere tid. Instruktøren John Hancock har tidligere lavet omstændelig amerikansk socialrealisme, f.eks. *Bang the Drum Slowly*, 1973, der udspiller sig i baseballmiljø.

Establishing-shot'et i *Weeds* leder tanken direkte hen på den traditionelle fængselsfilm. Fotografen, den danske Jan Weincke, har skabt en gråblå farveenheds-tekstur mellem uniforme og beton, effektivt kombineret med fængselslyde,

den infernalske larm, da fangerne samtidigt lukkes ud til gårdtur i et totalbillede, der spænder over alle statsfængslets fire etager. Her skilles livsfangen Lee Umstetter (Nick Nolte) ud, og han lægger ikke op til melodrama. Med hans selvmordsforsøg lades alt håb ude, indtil han i al udsigtsløshed be'r om den tykkeste bog på fængselsbiblioteket og får 'Krig og fred' stangt ud. Hollywoodhumanismen indfinder sig prompte ved hurtige overtoninger mellem hjemlånene, bl.a. Nietzsche og Genet, men man kan først være helt sikker på, hvor det bærer hen, da underlægningsmusikken sætter ind med klassisk pastiche, der for alvor implicerer tilegnelse af kultur (Komponisten Angelo Badalamenti takker på pladenslagets bagside John Hancock for hans udvalg af materiale fra Mahler og Wagner, kaldt 'Unity and Harmony'). Medfangeren er kun interesseret i om der kaldes i bøgerne. Det sker først med 'Valley of the Dolls'. Selve Umstetters handlingsanvisning gives ved et gæstepil i fængslet med Becketts 'Vi venter på Godot' og vægt på Esdragons replik 'I can't go on'. Derpå bliver filmen meta-film med sit eget realistiske materiale som grundsubstans i Umstetters bearbejdning med aktive indsatte til aktions-teaterstykket 'Weeds'. Elevationen fører via en kvindelig kritikers (Rita Taggart) indflydelse til Umstetters prøveløsladelse og direkte konfrontation med de hårde vilkår for det socialt engagerede teater i den barske virkelighed. I New York bliver de sågar til gruppen Barbed Wire Theatre(!), hvor det viser sig, at jo mere åbenbar vold og fængselsvirkelighed, des mere fascineres finkulturens publikum.

Samtidig pointeres kulturkritikkens bøddel funktion overfor det ikke-etablerede teater filmen igennem.

Gruppen opnår status af politisk teater, hvor der debatteres efter forestillingerne udenfor fængslet. Og denne succes fører til, at teaterstykkets handlingsanvisninger indenfor fængselsmurene tages for pålydende. Ved et gæstepil på et statsfængsel inspireres fangerne til at gøre oprør!

Hvor fængsler og opdragelsesanstalter i amerikanske film altid har antydnet, at her lades alt håb ude, fungerer nu selve kunsten bevidsthedsmæssigt opløftende selv i dette Dantes Inferno. Det er ikke kun spørgsmålet om udjævnende underholdning. Det er intet mindre end kravet om kunst som det daglige brød.

Der er et enormt bevidsthedsmæssig spring fra *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941), hvor en filminstruktør, der er træt af sine egne trivialiteter, indser tegnefilmfiguren Plutos velsignelser for nedtrykte fanger. Og fra en aktuel film som *Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1988), hvor radio discjockeyen ligeledes mildner luften for soldaterne med frisk underholdning.

Faktisk virker det som om filmen *Weeds* er lidt bange for sit eget potentiale. Men alligevel: amerikansk film er ved at materialisere etiske budskaber i underholdningsfilmen og undgår de patetiske idealistiske handlingsanvisninger, der var gængse i 30'ernes film. Fra de tunge amerikanske socialrealister er der nu rigere eksperimenterende og vildtskyndede facetter hos både Nolte og John Hancock.

Carl Nørrested



## CLEAN HARRY

**Dirty Harry i dødsspillet** (The Dead Pool) USA 1988. I: Buddy Van Horn. M: Steve Sharon. F: Jack N. Green. Kl: Ron Spang. Mu: Lalo Schiffrin. Medv: Clint Eastwood, Patricia Clarkson, Liam Neeson.

Bag *Dirty Harry i dødsspillet* ligger en deal.

Warner Bros. ville gerne sige Eastwood tak for indbringende samarbejde ved at finansiere *Bird*. Betingelserne var blot at balancere det økonomiske svage projekt med en sikker gevinst, og så filmede de det femte bidrag til sagaen om Harry Callahan inden *Bird*.

Kalkulen med den sikre gevinst dikterer en vis forudsigelighed. Figuren Harry Callahan er en konvention i genren og som bankgaranti bestemt af gentagne handlinger. Men tiden er også gået, og enspænderen fra Nixon-araen er ikke den samme som individualisten i Reagans genfundne amerikanske paradys. Der er 18 år mellem 'Dirty Harry' og den nyeste og et skred i epoken.

Harry er symbolsk nok blev myndig, og filmen kan udjævne de tvivlsomme træk i hans karakter og placere ham som salonfæhig strømmer, mens det sociale og politiske dilemma overføres til mediernes og den rockverden, som en Charlie Parker-fan selvfølgelig ikke danser kinddans med.

Kort sagt er beskidte Harry blevet rene Harry – en gråsprængt og fåmælt helt på sin stædige kurs rundt i San Franciscos pittoreske landskab, hvor han lettere skeptisk over for udviklingen må se sig selv fremhævet i tv som en

ansvarlig og vedholdende politimand, der skaffer skattesnydere bag tremmer. Ganske vist brokker chefen sig stadig, når Harry smadrer den tredje vogn på en måned, og sjældent møder han på kontoret, uden at ligene ligger marcheret op til tælling. Men reprimanderne gælder først og fremmest hans manglende charmeoffensiv over for mediernes. Der er brug for god publicity, og Harry har ikke de overordnede respekt for tv-avisens scoop. Manden i marken kender sin risiko og vil ikke spille den blodige hovedrolle for en ivrig reporter. Det er den ny vinkel i *Dirty Harry i dødsspillet*.

Men Clint Eastwood har jo brug for pressen, så der slipper en enkelt sympatisk repræsentant ind i billedet. Efter en moralsk lektion på Harrys lille aftenskoledkursus er hun klar til at spise af hånden, og Harry hjælper hende galant frakken på og forsyner sig diskret med en teskefuld af hendes chokolademousse. Mindre blid er filmen ved det andet miljø, der udgør historiens egentlig intrige: En skrækfildsinstruktør og hans blodige fantasiverden, der sætter den gale morder i sving og placerer Harry på dødslisten. Mord og vold inspirerer syge sjæle, meddeler filmen ædelt og lader for skams skyld Harry beholde solbrillerne på.

Inden han går helt i kloster med forfremmelse og medalje, er der dog lige det med bankgarantien. Harry og hans Magnum Force er ofte i aktion, ganske vist uden den gamle replik 'make my day', men dog med en lille variant af 'do

you feel lucky', og de oprtrin afvikler Wayne 'Buddy' van Horn med den forventede effektive voldsomhed, der både tilfredsstiller de gamle kunder og minder den ny tid om, at politiets verden stadig er en underbetalt slagmark, som nødvendigvis må udstyre en Callahan med elastiske beføjelser.

Som genrefilm er *Dirty Harry i dødsspillet* altså lige dele formel og tilpasning. En tvetydig stenaldermoral ført ajour inden for action-rammerne og med antydning af ironi inden for skemaet. Den obligatoriske biljagt foregår til dels med legetøjsbil, og den etniske minoritet, der denne gang påduttet Harry som partner, kommer fra Kina og behøver kun få sekunder for at uskadeliggøre en forbryder med karate, mens Harry lidt betuttet kikker ned på sine tre perforerede gangstere.

Til gengæld får han pigern. Der er romantisk otium i sigte, skønt det med Patricia Clarkson endnu en gang er lykkedes Eastwood at finde en anæmisk halvstjerne i Sondra Locke-klassen. Sex er et stadigt fraværende element i *Dirty Harry*-filmene, der har efterladt den seje oprydder som respektabel munk og gentleman. Måske skal han samme vej som Reagan. Ud at dase i Californiens solskin med bevidstheden om, at ingen kan gå amok ved at iføre sig Harry Callahans tilkæmpede image. Men det er selvfølgelig kun en mening, og som Harry siger: 'Det er med meninger som med røvhuller. Alle har dem'

Michael Blædel

## COSTA-GAVRAS' USA

**Forrådt** (Betrayed). USA 1988. I: Costa-Gavras. M: Joe Esterhaz. F: Patrick Blossier. Kl: Joëlle van Effenterre. Mu: Bill Conti. Medv.: Debra Winger, Tom Berenger, John Heard, Betsy Blair, John Mahoney.

Grækeren Costa-Gavras beskæftiger sig ikke med populistiske bevægelser som de senere års film om landbruget, bl.a. *Sidste udvej*. Han har sit udgangspunkt i 60'ernes politiske film, hvor statsmagtens repressive karakter var selve ondets rod.

Hverdagsfascismen har for Gavras sine forudsætninger i økonomisk stagnation, hvor man racistisk udser sig vilkårlige prægknaber. Således er modellen også for det kriseramte amerikanske midtvesten i Gavras' og manuskriptforfatteren Joe Esterhaz' fortolkning i *Forrådt*. Her mønter krisen sig ikke ud i et specifikt had mod banker og investeringselskaber, men 'det tavse flertal's chauvinisme med omfortolket had til jøderne som undertrykkende kapitalhavere og negrene som deres beskyttere,

strømmerne. Guvernøremner spiller behændigt på dette had udelukkende for at vinde egenhændig totalitær magt.

Gavras lægger fremragende ud med jøden Kraus' (Richard Libertini) progressivt provokerende irriterende radiomorgenprogram, ledsaget af billeder af stål og spejlglas i en tæt skyline med tilfældige minimale arbejdere hist og pist, der trasker rundt på tagene. Da Kraus opfordrer jødehadere til at reagere on line, har han afsagt sin egen dødsdom.

FBI lægger ikke fingrene imellem. De benytter sig af nedrigt provokerende infiltrationsmetoder for at afsløre medlemmerne af de oppositionelle grupper. Filmens hovedperson Cathy (Debra Winger) bliver anbragt som angiver og høsthjælper i Midtvesten og hun holdes i ilden af sin paranoide chef (John Heard). Hendes umiddelbare fascination af familiesammenholdet som reaktion på den iskolde agentverden, fører hende konkret lige i armene på Vietnamveteranen Gary Simmons (Tom Be-

renger), og så er forræderiet den nødvendige overlevelsestaktik – for Gary kender ikke til svig.

Lidt konventionelt viser Gavras demonstrativ 'amerikansk' realisme. Overgangen mellem familie-trygheden og fascismen demonstreres lidet overbevisende ved en slagting af en neger efter vilkårlige spilleregler, som er en karaktéristisk kliche i amerikansk science-fiction film. Allerbedst er Gavras i karikaturen, hvor de fascistoide fraktioners lejr møde er en cocktail, hvis repræsentative yderpunkter er Kukluxklan og nazister, som sælger ægte Lugere.

Fremmedforagten sættes på plads, og Cathys betingede fascination af det landlige familiesammenhold og afsmag for fascismen er til tider overbevisende. Det gør filmen nødvendig i en amerikansk sammenhæng og temmelig interessant i en europæisk, men alligevel forekommer den knapt så overbevisende som hans europæiske hovedværker.

Carl Nørrested

## POPULISME

**Sidste udvej** (Miles From Home). USA 1988. I: Gary Sinise. M: Chris Gerolmo. F: Elliot Davis. Kl: Jane Schwartz Jaffe. Mu: Robert Folk. Medv.: Richard Gere, Kevin Anderson, Brian Dennehy, John Malkovich, Penelope Ann Miller, Francis Guinan.

Reaganadministrationen fik sat lidt skub i populistiske samtidsorienterede landbrugsfilm. Tidligere har vi set *Stormfloden* (The River) og *Country*, begge fra 1984. Det seneste skud i majsmarken hedder *Miles From Home* (88). Man beskæftiger sig nødig med animalsk produktion fordi den simpelthen forudsætter dyreplageri i moderne landbrug. Titelmæssigt anslås et grumt perspektiv i udviklingen. Mens titlerne fra 1984 stadig antyder heimat, angiver 88-titlen opbrud, men den er alligevel en heimatfilm. Heimat-film er en solid germansk bondegenre, som havde sine kronede dage i facismens Blut und Boden (mest interessant er *Den gyldne stad* (Die goldene Stadt, 1942) og toppede kvantitativt i 50'erne, nu som lidet problematiseret hjemstavnsidyl, (f.eks. den hos danske pensionister meget populære *Hvor lyngen blomstrer* (Grün ist die Heide, 1951), der svarede meget vel til 50'ernes danske Morten Koch-film. Industrialiseringen af landbruget blev kun sjældent antydet, ja Blut und Boden forud satte dens fravær for at kunne afbilde bondens basale samhørighed med jorden.

Industrialiseringen af landbruget er selve forudsætningen for driften af slægtsgården i USA og afføder derfor sjældent idyl men artikulerede populistiske debatindlæg. Målet er 60'er-idyllen, midlet er kampen mod den onde storkapital, repræsenteret af banker og investeringsselskaber, der går monopolkapitalens storbyærinde.

Filmens prolog er en bastant rekonstrueret filmjournal fra Independence Iowa 1959 om selveste Krusses besøg på mønster-fædredgården, hvor faderen bliver gestaltet af den magtfulde kante-de Brian Dennehy.

Den tid repræsenteres i filmens beklæmmende 80'er-forløb ved den resignerede, falmende trofæhylde, mens Central Trust Independence dominerer egnens gældtyngede gårde – selve firma-navnet er en påfaldende selvmodsigelse. Og hvem kan give indfødt krossproglig langbenet forbitret fortvivelse mere monomant end Richard Gere? Men søn af Dennehy? Her er vist overset en vital faktor i ellers ret indædt methodacting. Faderen er for længst død af hjertekvababbelse, og Gere har fungeret som faderbillede for lillebror Terry (Kevin Anderson). Trusten interesserer sig ikke for bedriften, men forrentningen, så slægtsgården står i fare for at blive feriehem. Trustens repræsentant har ingen sans for de veltrimmede marker og ej heller

sans for proportionsforskellene mellem udgifter til maskinpark og stagnerende indkomst for landbrugsprodukterne.

Gere kan ikke bare sidde hjemme med mavesår, men brænder med broderens samtykke både gård og høst startende ved husalteret.

De har reageret spontant og bliver depressionens lokale helte. En reporter fra Rolling Stone (John Malkovich) får via sin japanske fotograf solgt et funktionelt image af dem. Gere føler sig ved massemediernes skub som en krydsning mellem Robin Hood og Batman, men her siger lillebroderen støttet af kæresten (Penelope Ann Miller) fra, da de er godt på vej til at plyndre banken. Lillebror tager sin straf og storebror flygter op til landbrugsbyen Saskatoon i Canada med en positiv efterladt Americana-myte.

Gary Sinise fra Steppenwolf Theatre Chicago har skabt en temmelig sentimental sikker debutfilm, der langtfra smager af teaterfilmatisering, og som griber centralt ind i Americana-traditionen. Han er bedre dramaturgisk og mere skuespillerbevidst end man er vant til i nyere amerikansk film, så ham skal man være temmelig opmærksom på i fremtiden. Han er godt hjulpet af den ligeledes featuredebuterende manuskriptforfatter Chris Gerolmo.

Carl Nørrested

## VED SAMLEBÅNDET

**Tucker** (Tucker – The Man and His Dream) USA 1988. I: Francis Ford Coppola. M: Arnold Shulman, David Seidler. F: Vittorio Storaro. Kl: Priscilla Nedd. Mu: Joe Jackson. P-design: Dean Tavoularis. P: George Lucas. Medv: Jeff Bridges, Joan Allen, Martin Landau, Frederic Forrest, Peter Donat, Dean Stockwell, Lloyd Bridges (ucrediteret).

Francis Coppola har genoplivet mellemnavnet Ford til sin seneste film. Måske fordi *Tucker* er hans eget projekt i modsætning til hans store økonomiske og/eller kunstneriske succeser, fra *Godfather* til *Peggy Sue blev gift*. Ford er også en bilfabrikant, men Coppola identificerer sig med et af hans ofre, en innovativ bilkonstruktør (aerodynamik og alskens sikkerhedsudstyr), som blev torpederet af de store bilfabrikker i 1948. Og historien svarer da også til Coppolas egne halsbrækkende forsøg på at gå sine egne veje i filmindustrien og -kunsten. Han satsede f.eks. alt på sit private filmstudie og *Elskede jeg hader dig*, og tabte.

*Tucker* lægger ud som *Citizen Kane* med et portræt af manden – og ville ifølge Coppola være blevet i samme aggressive stil, hvis han havde lavet den i sin ungdom, hvor han fik ideen. Trods nog-

le velleske kamerature og modernistiske illusionsbrud (forskellige lokaliteter i samme billede med studievæg imellem), så er stil og tone lagt op ad Frank Capra og dermed tydeligt gammeldags. Det er temaet også, og Coppola prøvede endda at inddrage den 90-årige, men: 'Man kan ikke lave en Capra-film om en taber. Mener du, at det amerikanske system ikke du'r?', svarede Capra forarget.

Det mener Coppola tilsyneladende. Preston Tucker er Capras lille mand, individualisten med ideerne, idealerne og gå-på-modet, og han holder endda den obligatoriske Capra-tale – som Mr. Deeds i 1936 og Mr. Smith i 1939 – til sidst i retssalen. Hvor han da også bliver frikendt. Men de onde indser ikke (som hos Capra), at han har ret, og de falske anklager fra bilindustrilobbyen har allerede ødelagt hans publicity og lukket hans fabrik for stede.

Tucker er da også i modsætning til Deeds og Smith en autentisk person. Virkeligheden er ikke caprask? Men Coppola har jo heller aldrig interesseret sig for 'virkeligheden', derimod for kunsten som kunst eller kunstig (f.eks. *Cotton Club*, *Aflytningen*) og filmen som drøm (f.eks. *Dommedag nu*, *Peggy Sue*

*blev gift*), og *Tucker* handler om en drøm. Opskriften er Capras, budskab under komedien overflade, og budskabet er også, blot er det præsenteret anderledes: 'Det er drømmen, der tæller', siger Tucker optimistisk i nederlagets stund. Verden/USA burde altså være som hos Capra. Ikke mærkeligt, at en ener som Howard Hughes – selfmade milliardær og særling – får lov at fremstå som sin egen myte (en slags Gud) i en lille scene, hvor han prøver at hjælpe Tucker.

Man kan mene, hvad man vil om rendyrket amerikansk populisme, det værste ved Coppolas personlige drømme-projekt er, at den er grumt kedelig. Ganske ligesom *Elskede jeg hader dig*. Coppolas mod til at gå egne veje er del af hans uomtvistelige format, men hans talent folder sig åbenbart kun fuldgældigt ud i de film, han laver for de store selskaber. *Tucker* er banal som en TV-serie (såsom *Ford the Man* om Henry Ford), klicheer på samleband, løst indpakket i 25 millioner dollars filmteknik. Snarere end en Tucker er Coppola selv en Lee Iacocca, succesdirektøren, som Ford fyrede, hvorefter han reddede Chrysler.

Kaare Schmidt



## USKYLDEN I ÅRHUS

**Århus by Night.** Danmark 1989. I & M: Nils Malmros. F: Jan Weincke. Kl: Birger Møller Jensen. Mu: Gunnar Møller Pedersen. Prod.: Per Holst. Medv.: Thomas Schindel, Tom McEwan, Michael Carøe, Søren Østergaard, Lars H.U.G., Line Arlien-Søborg. Udl.: Kærne film. 99 min. Oprindelig 106 min., men klippet ned kort inden premieren.

Godt 5 år er der gået siden Nils Malmros sidst var fremme med en film. Og nu kommer han med *Århus by Night*, der ikke alene er den bedste danske film i umindelige tider, men også ligger i klar forlængelse af Malmros' tidligere film, er en forlængelse og udvidelse af den klart selvbiografiske, minutøst præcise erindringskunst som han kan sanselig-gøre med suveræn kunstnerisk virtuositet, med uforlignelig sans for detaljen i replikbehandlingen, instruktionen, klip, ja for hele fortællingens rytmiske forløb.

En fortsættelse er den for så vidt som selvbiografien nu er nået til voksenlivet, til den første større professionelle film *Drenge* fra 77, hvis mindre vellykkede dele instruktøren har erklæret han ville have revanche for med sin nye film. Og den er en fortsættelse ikke mindst tematisk, så sandt som at også den nye film handler om uskyldstabet.

Udvidelsen sker med Malmros' karakteristiske små skridt. Han udvider forsigtigt sit register, tilføjer historien en større grad af frihed og selvironisk humor, en lettere komedietone som man allerede kunne mærke i *Skønheden og udyret*. Og så vælter filmen sig formentlig i selvbevidst freudianske billeddannelser af den type som instruktøren i *Drenge* veg blufærdigt tilbage for.

I *Århus by Night* instruerer Malmros Thomas Schindel som sit alter ego, den unge noller-filminstruktør Frederik, der

er ved at optage en film om *Drenge*, baseret på sine egne erindringer fra en opvækst i halvtredserne på det lokale hospital hvis underjordiske netværk af gange og tunneller og hvis kulbuelysbadende nøgne kvinder bliver en skræmmende og fascinerende sexuel farvet verden. Den lidt skræmte dreng får besøg af sin anderledes robuste fætter, der, ligesom det københavnske filmhold på nutidsplanet, fremtvinger uskyldstabet. I *Drenge* ender hovedpersonen med forsigtigt at soppe rundt i vandet i den oversvømmede kælder, nu han ikke må nærme sig den farligt fascinerende branddam. I den nye film får filmholdet det arrangeret så Frederik boltrer sig lystigt i vandsengen med et par betalte piger. Det er både folkekomedie og Malmros' selvironi. Og således får han revancheret sig overfor tilbageholdenheden i *Drenge*.

Også sine oplevelser med datidens filmhold får han revanche for i en både kærlig og kritisk revidering af rødderne fra København der benytter jobbet i provinsen til at komme i nærkontakt med så mange som muligt af de lokale ungmøer. Der er forskellige grader af held med det projekt, og filmen får præcist antydning af forskellige karakterer, og ikke mindst den bløde mand der kan tricket med at nedlægge de århusianske piger med phølsomme berøsing om hvordan han savner kærresten i København. Han er ræven i hønsehuset, fyren der sidste nat tager sig af Frederiks udkårne Lisa, der spiller med i filmen.

Det kunne meget nemt blive en rabalderkomedie. Man Malmros fastholder sin understatede humor og den kærligt-kritiske dobbelthed til personerne så det bliver fin komik og samtidig en fin skildring af de mekanismer der får et hold unge til at fungere, og af de konflikt-punkter der uvægerligt og uforudsig-

ligt kan opstå når en gruppe individer for en stakket frist samles om ét projekt.

Mindre humoristisk ser han ikke på sit alter ego. For Frederik er en noller, en fyr med tydelig moderbinding der måske også laver film for at få moderens ros, samtidig med at hans udkårne Lisa skal spille med selvom hendes kæreste opponerer. Nej, Frederik vil ikke røve Lisa fra ham, bedyrer han og tror tilsyneladende selv på det. Han er ikke ringe til at stikke blå i øjnene på sig selv, den unge noller, og Malmros er ikke ringe til samtidig at vise os i salen hvad der egentlig er på færde.

'Malmros er bedst til børn', har det lydt gennem årene. Og her ser vi den unge instruktør Frederik der også får det at vide af sin mor, der dermed også kan fastholde ham i rollen som sit barn. Og her ser vi Frederik som iagttageren af filmholdets seksuelle eskapader, mens han selv helst tager sig af sine *Drenge*, af filmen og dens børneskuespillere.

Han kravler rundt under bordene med dem i en visuel parallel til filmhospitalets underjordiske gange, og da filmholdet på film har gjort grin med hans forkrampede forførelsesscene med Lisa, kravler han ud mellem stolerækkerne, ned i barn-dommens tryghed.

Det er på mange måder en dybt tilfredsstillende film, en film der lykkes på sine præmisser. De forskellige planer væver Malmros sig ud og ind igennem med en virtuositet der skaber overrumplende spring hvor poesi træder magisk i kontur, eller hvor grumheden og trygheden pludselig kan skride over i hinanden.

Dybt tilfredsstillende ja, men når nu instruktøren har bevæget sig fra den hjemlige kælder til den seksuelle vandseng, kan man håbe på han snart tør kaste sig ud på det dybe vand. Han har potentialet til det.

Dan Nissen

## I PACIFISMENS VOLD

**The Raggedy Rawney.** England 1988. I: Bob Hoskins. M: Hoskins, Nicole de Wilde. F: Frank Tidy. Kl: Alan Jones. Mu: Michael Kamen. Medv: Bob Hoskins, Dexter Fletcher, Zoe Nathanson.

1988 blev ikke bare året, hvor Bob Hoskins fik sit definitive gennembrud som superstjerne i *Who Framed Roger Rabbit?*, men også året for hans debut som instruktør: *The Raggedy Rawney*. Filmen er produceret af det spændende uafhængige britiske selskab HandMade Films, hvor en af de udøvende producenter er George Harrison, ikke ukendt musiker (se i øvrigt Kosmorama nr. 182).

*The Raggedy Rawney* er på een gang en antikrigsfabel, en kærlighedshistorie og en varm beretning om et forfulgt folkeslag: sigøjnerne. Vi møder den unge

Tom, som efter en kort erfaring med krigens rædsler deserterer, skjuler sig bag sminken og kvindeklæder, og slår sig sammen med en sigøjnertrup. Han forelsker sig i den unge pige Jessie, den eneste blandt sigøjnerne, som ved, at han er en flygtet, bange soldat og ikke en troldkvinde i laser og pjalter (raggedy rawney).

Hoskins magter at fortælle sin historie varmt, medfølelse og virkningsfuldt. Krigens rædsler vises uden den sædvanlige udpensling i stride og langvarige strømme af blod, de overrumpler snarere tilskueren i korte chok, som føles helt ind til benmarven.

Hvilken krig det drejer sig om, er uvæsenligt. Hvilket land ligeså. Tid og sted for handlingen antydes bare vagt

(Østeuropa en gang i mellemkrigstiden?). Krigens kulde og råhed over for sigøjnerne varme og venskab (dog ikke uden kurrer på tråden) er det vigtigste i skildringen. Om soldaterne er 'ven' eller 'fjende' har ingen betydning, en uniformeret mand er under alle omstændigheder en mand der dræber, og almindelige mennesker bør holde sig uden for syns- og skudvidde.

Og samtidig er det så smukt, så smukt. Stille, følelsesladte øjeblikke, ung kærlighed og syngende sigøjnere til hverdag og fest. Sigøjnerne symboliserer menneskeheden set med Hoskins' øjne: de vil bare arbejde, fest og elske, ganske enkelt leve i de luftlommer de kan skaffe sig på deres evige flugt fra krigens kvælende åg.

Arild Andrézen