

KÆRLIGHED BINDER

Only the Lonely (Only the Lonely) USA 1991. I & M: Chris Columbus. F: Julio Macat. Kl: Raja Gosnell. Mu: Maurice Jarre. Prod: John Hughes, Hunt Lowry. Med: John Candy, Maureen O'Hara, Ally Sheedy, Kevin Dunn, Anthony Quinn, James Belushi, Macauley Culkin, Milo O'Shea.

Det handler om at give slip. Det fortælles med humoristisk distance i historien om den ufrivillige ungarl under mors tøffel og i castingen af komikeren John Candy. Distancen gør historien almen. Det gælder mor og søn og også alle andre, der opbygger et dybfølt forhold til hinanden og ikke kan give slip, når tiden er inde.

Danny Boy er 38 og bor sammen med sin mor. En af hans venner fra politistationen har skaffet billetter til årets baseballkamp samme aften, som Danny plejer at følge mor til bingo. Tænk ikke på mig, siger mor, og Danny forestiller sig i en ren gyserscene mors endeligt alene på vej til bingo. Da Danny møder en sød pige, sætter mor alle sejl til – efter alt, hvad jeg har gjort for dig – og bror med familie i forstadsvilla sekunder som så ofte før – hun er ikke god nok til dig – og både Danny og pigen udebliver fra brylluppet. Og så fremdeles, indtil Danny sluttelig sætter mor i et fly til pensionistghettoen Florida, og hun – i hans drøm – nedkæmper de uundgåelige flybortførere, mens han – i virkeligheden – stopper toget med pigen på vej væk, vinder hende tilbage, og tager væk med hende.

Situationerne veksler mellem de dagligdags, hvor vi gennem det velkendte lærer personerne at kende, og de skæve, hvor bruddet på det dagligdags og velkendte blotter desperationen og potentialet for noget andet. Miljøerne er slidte og levende – politistationen, hvor man kommer og går, baren, hvor kvarterets beboere mødes, familiehjemmet, hvor intet er ændret siden børnene var små – med det velkendtes tryghed og massive blokering af ændringer. Og belyst i billeder af traditionens varme og udsigtsløshedens kulde, der står ud fra personerne – også bi-personerne, der spejler hovedpersonerne – og slår ind om tilskueren, der higer efter bruddet med den gamle orden og forløsningen i en ny, den altovervindende kærlighed.

Kærligheden er eventyrets sande løsning, men også virkelighedens bagstopper. Den ophæver ensomheden, men den hindrer også den ensomhed, som er en del af at frigøre sig, stå på egne ben og være bare sig selv.

Historien er af de sjældne, der handler om noget reelt uden at tro, at alt dermed er sagt. Uden at tro på patentløsninger, og uden af den grund at tro, at tingene er uløselige. Kærlighed og ensomhed, afhængighed og frigørelse, er to sider af samme sag, ligesom eventyr og hverdag. Dannys drømme om mor i farlige situationer spejler hverdagen, ligesom hans charmeoffensiv overfor piger spejler drømmen og eventyret, fra picnic'en på den tomme fodboldbane, over frieriet udenfor pigens 2. sals vindue (med brandvæsnetts hjælp) til last minute rescue'n på toget – altsammen natsscener, altsammen drøm i hverdagens gevandter, drømmen om den lykkelige slutning på baggrund af en uafklaret psykisk tilstand.

Børn og forældre, skilsmissepar, gamle venner o.s.v. frigør sig fra hinanden i en proces, der ikke har nogen slutning. Bindingen er der stadig, Dannys og hans mors uafklarede og uforklarende binding til den afdøde far/mand lever videre hos dem, og det vil deres indbyrdes binding også gøre – på godt og ondt – ligesom den indesluttede piges uforklarede binding til sin far (hun pynter lig i hans bedemandsforretning!), og det hele fortsætter i det nye forhold. Ikke som en ond cirkel, men som en levende spiral, hvor kærligheden både hæmmer og frigør.

I antipsykiatriens tid blev det kaldt dobbeltbinding: Man holder fast i noget (nogen), man hader, og slippet noget (nogen), man elsker. Det er selvmodsigende ud i det absurde, som kun kan udtrykkes og forstås i vitsens form – vitsen som to uforenelige planer, det smækkes sammen. Derfor er den gode vits den største kunst. Og derfor er castingen af John Candy en genistreg.

Uden ham og den absurde humor som mere en tone end en komediestil kunne vi have fået et indfølt melodrama eller en rablende farce (eller et miskmask), men ikke dobbeltheden i eventyr og hverdag, hvor ingen af delene skal tages for pålydende. Det er to forestillingsverde-

ner uden fast grænse mellem det, man har lyst til, og det man føler sig forpligtet til, idet man lige så vel kan føle sig forpligtet til lysten som have lyst til forpligtelsen – og hvad er det så egentlig, man vil?

Denne absurditet var drivkraften i Billy Wilders kynisk menneskevarme komedie-melodramaer som f.eks. *Nøglen under måtten* (60), og den videreføres på samme niveau i *Only the Lonely*. Efter at have raget tårnhøjt op over nogle tredierangs farcer viser Candy sig som skuespilleren, der kan løfte arven fra Wilderparret Jack Lemmon og Walter Matthau som karakterskuespiller med stjernemagnetisme og en farce-timing, der spænder fra antydningen med den store virkning (bl.a. i reaktionsbilleder efter man tror alt er sagt) til det præcist styrede overspil, f.eks. da mor kommer hjem om morgenen, og han skjuler pigen i soveværelset – 'I'm 38. I don't need this!'

Original og indforstået casting bærer også frugt i de øvrige roller. Den gamle he-man stjerne Anthony Quinn i en birolle som den snerpede mors uhæmmede græske (*Zorba!*) tilbøder. Den pæne all-American girl Ally Sheedy som den aldrende ungmø med forstenet desperation i det pludselig (i forhold til *War Games*, *Kliken fra St. Elmo*, *Alle gode gange to* m.fl.) kantede ansigtsafdækning af hæmninger og viljestyrke. Og Maureen O'Hara, der efter 20 års pause og 30 roller som ilter skønhed vælter alle kegler som den irske (*Den tavse mand*) mor med det forkvælede livsmod. At castingen sluger halvdelen af en amerikansk films budget, svarer til dens betydning for det kunstneriske resultat.

Chris Columbus hører til gruppen af Spielberg-ætlinge – han lagde ud med manus til *Gremlins* og *Goonierne* – og *Only the Lonely* er ligesom hans foregående kæmpehit *Alene hjemme* produceret af John Hughes, der har instrueret en lang række ungdomsfilm. Derfor betragtes *Only the Lonely* som årets *sleepers* i USA, den film, der brød forventningerne og viste sig som seriøs kunst for et voksent publikum, som selv har erfaringer til at følge spiralen gennem mange lag og evnen til at le ad tragedien og græde over lykken.

Kaare Schmidt

FRØPERSPEKTIV

En engel ved mit bord (An Angel at my Table) New Zealand 1990. I: Jane Campion.

Hvad er det ved en almindelig film, der fascinerer, så man har lyst til at se den igen? I dette helt konkrete tilfælde: hvad er det ved en film uden forventningsomgærdede skuespillere eller ditto instruktør, uden suspense, plot, mærkelige æstetiske overskridelser eller passionerede kærligheds- eller andre intriger – hvad er det, der gør den meget enkle film, *En engel ved mit bord*, til en god film?

Ja, det er ikke mindst skuespilpræstationerne. Specielt den lille pige, der spiller hovedpersonen, den new zealandske forfatterinde Janet Frame som barn, er nænsomt og overbevisende instrueret af den new zealandske instruktør Jane Campion.

Pigen hedder Alexia Keogh, og er som navnet afslører hverken i familie med Karen Ferguson eller Kerry Fox, som spiller Janet som henholdsvis teenagepige og ung kvinde, hvad man ellers gerne ville tro p.g.a. den store lighed og kontinuitet mellem de tre rollefigurer.

Titlen *En engel ved mit bord* er taget fra andet bind af Janet Frames selvbiografiske trilogi, hvis første bind netop er udkommet på dansk under titlen *Rejsen til Er-landet*, og hvis tredje bind hedder *The Envoy From Mirror City*.

Bogen *En engel ved mit bord* handler om Janet Frames otte års indespærring p.g.a. en tilfældig fejl-diagnose for skizofreni. Hun får i den periode over tohundrede elektrochok, som ifølge hende selv i angst svarede til en henrettelse hver gang. Til slut er der tale om at give hende det hvide snit, og kun en pludselig og uventet succes som forfatter redder hende fra denne hjerneinvalidering.

Det er naturligvis bl.a. i denne gribende historie om sindssygdom og indespærring, som altid appellerer så stærkt til vores nyfikenhed og rædselsblandede fryd, at en anden af forklaringerne på filmens tiltrækningskraft skal søges. Men det er ikke p.g.a. skrækeffekten eller den moralske forargelse over de sindssyges usle lod og den fejlagtige indespærring, at denne del af filmen virker så stærkt. Det er fordi der fra instruktørens side er gjort et stort arbejde med at bygge op til denne situation.

Barndommen og ungdommen igennem holdes der i filmen en intens indlevelse i den overfølsomme, indesluttede piges univers. Og midlerne hertil er bevidst filmiske. Der arbejdes meget med nærbilleder helt ned til makro af ting og personer i omverdenen. Synsvinklen/kamera-vinklen i disse subjektive optagelser følger Janets vækst, så der f.eks. er påfaldende mange frøperspektiver i barndomsafsnittet. Således f.eks. i en scene med en stram og moralsk fordømmende lærerinde, der udstiller barnet Janets kejtede forførelse som tyv for hele klassen. Hun troner knejsende og uovervindelig set fra barnehøjde, ligesom senere det fine bibliotek, Janet vinder frikort til som flidspræmie. I begge scener udnyttes kameravinklen til at skabe indtryk af det overmægtige, evigt bestående overfor det afmægtige synspunkt i bevægelse gennem denne urokkelige, monumentale verden af uomgængelige autoriteter og ærefrygtindgydende institutioner.

Det er gennem denne gennearbejdede brug af den realistiske films virkemidler, at det lykkes Campion at føre os ind i den udsathed og sårbarhed, der leder hovedpersonen lige lukket ud i ensomheden midt i en uforstående verden, og som ender med sammenbrud.

Filmens kvaliteter skal således søges helt nede på det sanselige, materielle niveau, hvor f.eks. Janets røde manke, der står lige ud fra hovedet, bliver et blandt mange små konkrete billeder på hendes særstilling blandt andre. I barndomsafsnittet er der f.eks. en vidunderlig scene, hvor den lille Alexis Keogh demonstrerer sit fine skuespillertalent. En veninde – den eneste – udviser interesse for Janets enestående røde, krøllede hårpragt, og hun bøjer fredeligt hovedet, for at den anden kan klappe på det. Scenen er et eksempel på Campions teknik, som er at vise os Janet gennem de små tildragelser snarere end at fortælle en dramatisk historie om New Zealands gale forfatterinde. I barnets gestus, da hun bøjer sig frem og lader den anden røre håret, er der den samme indadvendte hvilen i sig selv med åben uforståenhed overfor omverdenen, som karakteriserer såvel den usikre unge pige, der lader sig indlægge p.g.a. misforstået, overfladisk interesse fra en tilbedt og beundret psykologilærer, som den kvinde der senere rødmende og blussende har sin første kærlighedsaffære med en selvoptaget, overfladisk amerikaner.

Janets verden er en lille verden, hvor det er mødet med det nære, der udgør livets drama og leverer stof til fabuleringen. Det er den indre verden, der er stor. Det er den til gengæld også i en grad, så det fylder hende fuldstændig og gør hende til en eftertænsksom lille tavs grubler. Og fordi hun tumler så meget med alt det, der er i dette lille univers indeni og i en snæver cirkel omkring hende, er der ikke plads oveni hovedet til, at også verden udenom kan blive stor. Det understreges af det næsten fuldstændige fravær af totaler og store scenerier. Kun nogle ganske få gange i løbet af filmen hæver kameraet sig ud af Janets verden for at placere sig i den større verdens position med udblik og overblik. Er der noget Janet ikke har, så er det overblik, så halvtotale er for det meste det vildeste hendes daglige omgang med verden vover sig ud i. Og når dette princip fraviges er det som oftest for at vise det frodige og affolkede new zealandske landskab frem. Et naturligt øde kun befolket af vækster og umælende får.

Det er en fin pointe fra instruktørens lager af raffineret og intelligent menneskeforståelse at reservere panoramaet på denne måde, så man selv som publikum føler lettelsen ved at løfte hovedet og se ud, se sig vidt omkring – nu da ingen andre er til stede.

Denne økonomisering med virkemidlerne fastholdes i filmens tredje del, som handler om Janets Europaophold. Det lykkes at lade Janet leve i såvel London som på Ibiza uden at hendes univers ændres nævneværdigt, dvs. vider sig ud eller påvirkes af de ændrede omgivelser. Hun genetablerer sin snævre verden og kun nogle få store stunder på Ibiza med kæresten eller alene på stranden omfatter hele landskabsscenerier.

En anke mod den sidste tredjedel om Europa-turen er, at man slet ikke får fornemmelsen af, at Janet Frame faktisk boede og arbejdede dér i syv år. Snarest fornemmes det som en lang, lidt blandet ferie på ca. 1½ år, hvor hun når at få udgivet en enkelt bog. En anden anke er, at det ellers strålende og diskrete skuespil de tre kvinder leverer, i sidste del går lidt død og truer med at ende i en stereotypi: den kejtede, indelukede kvinde som kliché, snarere end som den oplevelse hun er i filmens første to dele.

Mærkværdigt nok er det netop i kærlighedsaffæren, at filmen mest

tenderer mod at vælte. Hvor indlevelsen hidtil har virket godt og draget tilskueren ind i den foruroligende store, lille verden af undrende konstateren, så udraderes nuancerne stort set her i en sympati for den søde, naive ind-med-fire-toget pige, som af uransagelige grunde falder for og sjoffes af en indbilsk nar.

I det hele taget må man nok sige, at det er i barndoms- og ungdomsafsnittene, at Campions talent for scenografisk iscenesættelse folder sig mest overbevisende ud. Når hele bil-

ledfeltet udfyldes af de tomme, brune flasker, Janet og veninden leget skole med, eller af Janes hænder der undrende vender og drejer et stykke kridt kort før sammenbruddet, så fortæller det med filmsprogets præciseste gloser alt om henholdsvis barnets tids- og stedophævede leg med typer fra dets omverden, og om den yderste fortvivlede og desperate meningsløshed.

En engel ved mit bord er Campions syvende produktion, og TV2 har allerede købt den, så de der ikke

har muligheden i biffen, får en chance for at se den i TV senere. Og de, der så den i biffen får muligheden for at gense den. Og det er faktisk en god idé. For Campions filmsprog er sin stilfærdige realisme til trods – eller måske netop derfor – slet ikke af den slags, man kan sige at have tilegnet sig og være færdig med efter første gennemsyn.

Agnete Dorph Stjernfelt

ROBIN BLIVER VOKSEN

Robin Hood (Robin Hood – Prince of Thieves) USA 1991. I: Kevin Reynolds. M: Pen Densham, John Watson. F: Doug Milsome. Kl: Peter Boyle. Mu: Michael Kamen. Med: Kevin Costner, Morgan Freeman, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman, Nick Brimble.

En del af fornøjelsen ved at skrive om film i et tidsskrift er, at man kan nå at læse, hvad alle dagbladene har fået kogt sammen på deres knapt til-målte tid. Jeg har læst en del skrivelser om *Robin Hood*. De handlede allesammen om Kevin Costner, Errol Flynn og alt det imponerende isenkram en amerikansk eventyrfilm i dag kan præstere. Mange nostalgiske suk over den manglende Errol Flynn-charme, som om den strimmel ikke stadig findes og vil blive vist igen og igen.

Men jeg har ikke set nogen spekulere over, hvad det er der gør denne *Robin Hood* anderledes end de tidligere. Jo, man har da lagt mærke til, at der nu er kommet en arabisk følgesvend ind mellem de andre lystige, men deromkring holder det op. Der gættes lidt på om denne *Robin Hood* vil blive det hit, producenten håber på, mens alle er enige om, at nogen klassiker har vi ikke foran os.

Klassiker eller ej, er den nye *Robin Hood* en god historie? Ja, vel er den så. Ganske vist er den rigeligt opsulet i sin brug af effekter, helt hen til grænsen, hvor historien går i stå, mens vi venter på at få demonstreret endnu et par utrolige tekniske fif, men den er alligevel helt sin egen.

Det er en revolutionshistorie. Hele filmen kredser omkring selve det at blive til menneske. At gå imod fattigdommen og elendigheden og de stupide magthaveres

udplyndring, for derigennem at vinde sig selv som menneske. At blive et jeg, hvis udsagn har vægt og mening. Så magtens ondskab er karikeret, unuanceret. Denne historie er ikke et spil mellem adelsfolk, med de lystige svende som den gode konges flinke hjælpere, den fortæller om de fattige, som tager magten fra de rige.

Robin har ikke megen hjælp i selv at være overklasse. Det giver ham fordele i indsigt og viden, men han er selv en forkælet overlasse-dreng, der på det personlige plan prøver at komme til sig selv. Over for de fattige gør hans baggrund ham utroværdig, upålidelig. Her er indført et bindeled mellem det personlige og det sociale. Will Scarlet, som lægger op til at være en Judas, der vil forråde hele kampen med det onde, viser sig at være Robins halvbroder med en tjenestepige som mor. Hun og han blev forstødt, fordi den forkælede Robin ikke kunne acceptere en ny kvinde på sin afdøde mors plads.

Forsoningen mellem de to for-midler menneskeliggørelsen af de fattige og af Robin, som endelig kan begrave sin mor og blive en voksen mand. Herved kan han også for alvor nærme sig den overdådigt yndige Marion, som nok kan erstatte de fleste mødre.

To andre scener i filmen bruger begge Lille Johns dejlige runde, men ikke særlig kønne eller unge bondkone til at fortælle om Robin som menneske. En gang rodes han ind i en af hendes sikkert mange fødsler, som den vidende araber redder ham ud af. Den anden gang er hele det store speciel effects og stuntapparat rullet ud, for at Robin i bedste *Den knaldrode pirat*-stil kan redde dette uglamourøse, men dejlige menneske. At selv denne scene ikke har fået øj-

nene op på flere filmskrivere, kan jeg ikke begribe. Er *Den knaldrode pirat* en klassiker? I hvert fald er det snarere den man burde sammenligne med, end andre Robin Hood-film.

Jeg kan sagtens pege på flovser i historien. Den ærgerligste er, at den yndige Marion præsenteres som en meget handlekraftig og selvstændig kvinde i starten, mens hun i den afsluttende fægtescene mellem Robin og skurken må nøjes med et enkelt spark eller to, og ellers resten af tiden må tage til takke med den hændervridende ungpigefigur fra meget gamle filmdage.

Herefter er der vel ingen grund til at vride ud i klejnedej, hvorfor Kevin Costner er en helt udmærket Robin Hood, på trods af amerikansk accent og hvad som helst. Han er selve indbegrebet af det besværlige menneske på grænsen mellem barn og voksen, mellem egotripper og socialt ansvarlig.

At filmen har gjort meget mere end tidligere versioner ud af at være autentisk i kostumer og rekvisitter er lige så indlysende. Denne film benytter en myte som afsæt til at fortælle om mennesker. Ikke til at skabe sin egen filmmyte.

Så alt i alt er mit gæt omkring denne film, at den vil skovle en masse penge ind, men sikkert falde ind i den heldigvis store bunke af dejligt underholdende film med noget på hjerte, men som alligevel ikke røg op på hylden med de læderindbundne. Og pyt med det.

Hvad ville der egentlig ske, hvis Robin Hood døde, som han gjorde i den første Robin Hood-bog, jeg læste engang? Ville det stadig være en god filmhistorie? Ja, sikkert. Men den ville sikkert også gøre producenten mere solidarisk med dem, filmen handler om. De fattige.

Mogens Kløvedal