

**Miraklet** (The Commitments) Irland 1991. I: Alan Parker.

Roddy Doyle har skrevet en bog, der fortæller, at det kan lade sig gøre at samle et fabelagtigt soul-band blot ved at lede i det fattige Dublins arbejderkvarterer. Alan Parker har levet en film, der beviser, at bogens påstand er sand.

I filmens sidste halve time gynger biografen af god musik, der får en til at glemme alle de musikvideoer, man nogen sinde har set. Og det band vi ser på, havde aldrig set hinanden før filmen gik i gang. Og ingen af medlemmerne var på nogen måde musiknavne, inden de blev valgt til filmen. Det er flere af dem nok nu.

Men pas nu på, filmen er på ingen måde nogen succeshistorie, sådan som vi har set dem masser af gange. Den er en rå fortalt, hæslblæsende og usentimental fortælling, hvor ingenting går som det skal. Bandets interner affærer er en lang gang skænderier og grotesk morsomme sammenstød mellem kønnene, egoerne, ambitionerne o.s.v. Man sidder filmen igennem med livet i hænderne. Det her kan aldrig gå godt.

Først og fremmest har ingen nogen penge. Hverken Jimmy Rabbitte, der vil være manager og samle bandet, eller nogen af de hundreder af ansøgere, der oversvømmer hans forældres lejlighed for at få chancen for at komme med i noget. Men vanskelighederne overvindes en efter en. Det umulige er gjort, orkestret er samlet med dejlige juhpiger og det hele. Nu mangler blot miraklet. De skal blive gode, rigtig gode. Og tværs gennem jalousi, skænderier og slagsmål oplever vi, at de er ved at blive virkelig gode. Men der mangler noget. Den store udfordring, der får alt frem i dem. Den får de, jeg skal ikke røbe hvordan. Men det kan alligevel aldrig gå godt.

Og det gør det dog alligevel, bare på en helt anden måde end man venter, selv om den ligger lige for. Sig det ikke til nogen, det kunne let få dem til at afstå fra oplevelsen af en dejlig film, men den er faktisk også en tænderskærende social anklage mod et system, der år efter år ikke kan bruge al den fantasi og glæde, der findes blandt titusindvis af unge, men blot kasserer dem, spærret dem inde i en udsigtsløs tilværelse.

Så den gode historie er, at hvis man virkelig får gjort noget rigtig godt, virkelig godt, ligegyldigt hvad det er, så vil det flytte en væk fra håbløsheden, den bliver ikke længere en valgbar mulighed.

Arbejderklassedrengen Parker med succes i Hollywood har sikkert haft sin helt private fornøjelse af at levere dette spark i nosserne på al pænheden, snobberiet, kunstnerdyrkelsen. Det er i hvert fald en fornøjelse at se på. **MK**

**Hudson Hawk** (Hudson Hawk). USA 1991. I: Michael Lehmann. Med.: Bruce Willis, Andie MacDowell.

Willis' succes som vittig toughguy i *Die Hard* 1-2 følges op i farceform med mestertyven, som et kullet sortiment af depraverede forbrydere med verdensherredømme i kikkerten presser til at stjæle diverse kunstfigurer, der er skjulested for brikkerne til Leonardo da Vincis løsning af alkymistens gåde. Det er folkekomedie a la Olsen-banden, og diverse detaljer ligner rent plagiat: Willis starter med at blive løsladt fra fængslet, banden 'har en plan', han skal bruge de særeste remedier til sine kup, han skal åbne et penge-

skab, som præcist er oversat til 'Franz Jäger m.v. Men enhver mulig charme drukner effektivt i det 50 gange større budgets ophobning af pinlige indfald og dumme stunts, der ikke bruges til noget og arbejder i hver sin retning i den rene amatørismes forsøg på at skjule et gab med et bøvs. **KS**

**Manden fra Amerika** (The Field) UK 1990. I: Jim Sheridan. Medv.: Richard Harris, John Hurt, Sean Bean, Tom Berenger, Brenda Fricker.

Sheridans *Min venstre fod*, der sidste år var Oscar-aktuel, havde en uafviselig appel – dels af rent fortælletekniske grunde, dels fordi almindelig anstændighed forbyder tilskueren at afvise emnet. Filmen havde et lidt anmasende krav om at blive opfattet som 'imponerende-følsom-og-realistisk-beretning' – og egentlig var den det vel også. Men Sheridan viser langt mere filmisk styrke i *Manden fra Amerika*, hvor en fortolkningsmæssig åbenhed karakteriserer menneskeskildringen. Der er lagt op til en spændende diskussion, og argumenter for og imod skal ikke mindst findes i billederne selv.



Bull McCabe forpagter en mark, som han ved hårdt slid i hele sit liv har gjort frugtbar. Hans største ønske er at eje jorden selv, og da der endelig er udsigt til, at han kan købe den ved en auktion, er glæden stor. Der kommer imidlertid en amerikaner mellem ham og jorden – en amerikaner, der ønsker at købe for siden at asfaltere den. McCabes voksne søn, Tadgh, er blevet lidt forskruet af konstant at være underlagt faderen, der med sine førkristne principper og moral er stærk som nogen viking. McCabe tvinger Tadgh til at gå i slåskamp med amerikaneren, men ender med selv at slå denne ihjel i et anfald af uoverlagt vildskab – og så nærmer der sig en afslutning på en historie med meget dybe rødder...

Skuespillerpræsentationerne i filmen udgør desværre et paradoksal svagt punkt: De er 'for gode'. Blandt andre er Richard Harris (McCabe) og John Hurt (Bird – en landsbyoriginal) temmelig selvbevidste i forhold til deres eget gulddommelige spil, så det er lige før spillet kammer over og bliver til manerer. **MP**

**Barton Fink** (...) USA 1991 I&M: Joel & Ethan Coen. F: Roger Deakins. Mu: Carter Burwell. Kl: Roderick Jaynes. Medv.: John Turturro, John Goodman, Judy Davis, John Mahoney, Michael Lerner.

Coen brødrene halede vor egen Lars von Trier indenom, da deres seneste *Barton Fink* vandt guldpalmerne i Cannes. Og hvor Coen-gutternes film tidligere har markeret sig fint – uden dog at skulle sættes i bås med 'Spielbergsyndromets' massive appel – har det omstridte festival/konkurrence-resultat i sig selv gjort det seneste værk interessant.

Lige fra den film/noir inspirerede debutfilm i '84 – *Blood Simple* – er enhver tvivl om et solidt talent udelukket; over *Raising Arizona* (87) til *Miller's Crossing* (90) har man så kunnet følge dem og deres 'auteur-skab'. Vi skal ha' fat i de meget 'tunge drenge' (Hitchock... når en enkelt særlig relevant skal nævnes), for at finde historisk pendant til den udvikling, vi er vidner til. Coen universet har sådan set fra starten været defineret, og nogle af nøgleordene er stilsikkerhed, kynisme og symbolik. En venligt ment kritik af de første film må nødvendigvis gå på den tendens, de har til at ofre mere energi på stilen end på den tanke, den angiveligt skulle bruges til at formidle. I *Barton Fink* er den kritik ikke relevant længere: Vi lokkes med ind i sindets kringelkroge, uden at der udleveres landkort ved indgangen – for at bruge filmens eget udtryk.

Historien handler kort og godt om en mand, der lider af 'det hvide papirs fobi' – dvs. alt går i stå på ham, når han sætter sig til skrivemaskinen for at fremtrylle et filmmanuskript; det er lidt usmart, idet han lever af det. Han bor på et højt aparte hotel, der går mere og mere i opløsning, i takt med hans voksende rædsel for sig selv og papiret. Han møder en mand, der 'har lidt vrøvl med hovedkontoret' i mere end een forstand. Manden lærer ham imidlertid at man aldrig skal lukke desperationen inde i sig selv, for så risikerer man at tabe hovedet og dermed gøre ondt værre...

*Barton Fink* er svaret på enhver analyselysten sjæls drøm: den opfordrer driksk til at 'gøre en myg til en elefant' – hvert et billede, hver en bevægelse har netværk af betydninger. Men mit råd er: Don't go off your head! **MP**

**Life is Sweet** (...) England 1990. I&M: Mike Leigh. I: Dick Pope. Kl: Jon Gregory. Mu: Rachel Portmann. Medv.: Alison Steadman, Jim Broadbent, Claire Skinner, Jane Héroeks.

Vi skal tilbage til Ken Loach og hans filmatisering af David Mercers *In Two Minds* (film-titlen var *Family Life*, 71) for at finde rødderne til den socialrealisme, som *Life is Sweet* – instruktøren Mike Leigh trækker på. Meget har naturligvis ændret sig siden '71: Den noget dogmatiske 'klamrer sig til' R.D. Laings teorier om antipsykatrien, der gjorde tilskueren til medianalytiker på en case story, er droppet. Leigh's historie kræver respekt fra sin tilskuer, den er ikke et dødt objekt, hvis primære formål er at bevise denne eller hin psykiatiske teori. Filmen og dens personer trænger sig ind på een uden at være 'stakkel'; alle detaljer er så gennemarbejdede/tænkte, at de faktisk virker levende og på den rigtige måde tilfældige: Sproget, påklædningen, dialogen...

Leigh fortæller om en familie, som er fuldstændig normal – dvs. ikke fiktionstypisk. Familien består af mor, far og to piger, som er tvillinger; den ene pige, Nicola, er godt på vej til at blive fatalt vanvittig. Resten af familien accepterer delvis, at hun har en indre kamp, der skal udkæmpes, de blandet sig ikke, men fortrænger heller ikke. Pigerne er 21 år men bor stadig hjemme; forældrene fik tidligt børnene og er derfor ikke særlig gamle selv, dog føler faderen sig ikke så sprælsk, at han vil imødekomme konens ønske om at få en efternøle. Den jordbundne tvilling, Natalie, føler åbenbart lidt med moderen, for hun foreslår denne, at man anskaffer en baby-erstatning i form af en kat;

der sætter fru en i huset nu grænsen – hun svarer med et glimt i øjet, at en rottweiler ville være bedre, især hvis den så ville æde den umulige Nicola. Hermed får hun egentlig sagt, at hun godt ved, at den afmagt, man føler, når man står overfor et defaitistisk menneske, som Nicola, ikke kan afhjælpes ved at lade vedkommende erstatte med en baby. Nicola lider af nervøs spisevægning, og moderens barske joke er i virkeligheden et kærligt ønske om, at pigen ville komme til at gå positivt til angreb på livet (som jo ifølge titlen er sødt) – men samtidig konstaterer hun, at det ikke er muligt før Nicola har lært at sluge sig selv.

'Filmatiseret virkelighed' byder på dramaturgiske faldgruber i massevis – den værste ligger normalt i valget af start- og slutpunkt i fortællingen. Når man f.eks. herhjemme laver en historie om anorektiske piger, vælger man næsten altid 'det dramatiske hospitalsophold' som det dramaturgiske klimaks opågtet at man hermed vælger at bekræfte defaitismen. *Life is Sweet* vælger at starte der, hvor de andre historier slutter – hospitalet og det store drama er overstået; den når sit dramaturgiske toppunkt der, hvor den i forløsende grad endelig bryder igennem; og den slutter der, hvor alle de rosenrøde historier måske ville begynde. Nicolas indre rottweiler er vågnet!

MP

**Once Around – Svigersøn uden lige** (Once Around). USA 1990. I: Lasse Hallström. M: Malia Scotch Marmo. F: Theo van de Sande. Kl: Andrew Mondshein. Mu: James Horner. Med.: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Danny Aiello, Laura San Giacomo, Gena Rowlands. På forhånd kunne man frygte den underfundige svenske instruktørs møde med filmmetropolen, og oplægget til hans første amerikanske film underbygger frygten: Det intime sammenhold i en italiensk-amerikansk familie sættes på en hård prøve, da familiens giftelystne datter kommer med en svigersøn, der i stil, holdninger og attituder er noget af en prøvelse.

Men Hallström gør historien til sin og lader os sammen med personerne tage en tur i familiens, livets og ja dødens rundkørsel, hele tiden på kanten af sentimentaliteten, men uden at overforbruge den. Den folkekomediefarvede film bliver en ganske fin skildring af kulturforskelle og -sammenhold, med fine registreringer af de små forskyndinger, der sker i grupperelationerne, når nye skal lukkes ind. Og helt forsonende er det, at den for familien så øretæveindbydende svigersøn netop ikke får forsonende træk, men bliver accepteret på sine egne præmisser.

DN

**Et kys før døden** (A Kiss Before Dying). USA 1991. I & M: James Dearden. Med.: Matt Dillon, Sean Young.

Den engelske veteraninstruktør Basil Deardens søn James debutterede med det lovende spionmelodrama *Pascal's ø* (88) fra kolonitiden, og havde allerede inden da banet vejen for et job i kolonierne med idé og manus til *Farligt begær* (87). Jobbet blev så en genindspilning af en film fra 1956, baseret på Ira Levins debut- og gennembrudsroman (53), som for de engelske 'vrede unge mænd' fortalte om fyren fra the wrong side of the tracks, der for enhver pris vil opnå *En plads på toppen*, hvor der alligevel ikke er plads til kærlighed, så pigen kan myrdes. Hos amerikaneren Levin er mordet ikke yderste konsekvens som hos John Braine, Jack Clayton og Laurence Harvey, men derimod den selvfølgelige forudsætning for overhovedet at kunne sætte foden på stigen.

Den engelske arbejderhelt mister sjælen i takt med opstigningen, mens amerikaneren har mistet den på forhånd. Trinene op modsvares så af gradvis afdækning af den lokale systematik i udførelse og planlægning, som spillets regler på toppen kræver, og som er ren ondskab, når man er udenfor det gode selskab.

Her er altså nok at rive i, både på engelsk og amerikansk. Dearden har valgt noget helt tredje, at myrde historien og bruge rammen til en krimi om farligt begær uden nogen speciel drivkraft. Levins litterære (krimi-)gimmick er, at læseren kender morderen, men alligevel et langt stykke af vejen ikke kender hans identitet (som afdækkes resten af vejen). Da film jo viser personer, ved vi fra første scene, hvem morderen er, så vi skal få resten af tiden til at gå med pigens voksende mistanke om det, vi godt ved. Og hun er ikke noget lys.

KS

**Hjælp, jeg er en kvinde** (Switch) USA 1990. I: Blake Edwards. Medv.: Ellen Barkin, Jimmy Smits, Jobeth Williams.

Edwards hører til på komedie-genrens old-boys hold – han har gennem tiden haft nogle pletsrud, men flere fusere. Den forrige Edwards-titel var *Skin Deep* (89), og han var f.eks. ophav til *The Pink Panther* (64) og *Victor/Victoria* (82). I sidstnævnte spillede hans kone Julie Andrews en kvinde, der var tvunget til at agere mand; i den seneste film spiller Ellen Barkin en mand, der er tvunget til at være kvinde – der er åbenbart et eller andet dér, som tiltaler Edwards. Barkin husker vi



bl.a. fra *Sea of Love* (89), hvor hun var aldeles strålende – men det er peanuts i forhold til den nyeste præstation: Hun er en mand, som efter sin lidt voldsomme død – forårsaget af tre hævnerrige damer – af de højere magter er blevet 'dømt' til at gennemleve en periode som kvinde. Hvis han ikke finder blot en enkelt levende kvinde, der holder af hans blakkede sjæl, ender den med at brænde i helvede. Det er selvfølgelig umuligt at opstøve en pige, der har næret tilnærmelsesvis venlige følelser for manden – og iklædt Ellen Barkins flotte figur begynder han at forstå hvorfor. Barkin scorer et flot mål for Edwards ved bogstavelig talt at lade kvinden leve i den mand, hun for en stund er...

MP

**Flammehav** (Bachdrift) USA 1991. I: Ron Howard.

Hollywood i topform. Spændingsfilm med kerne af melodrama. Underholdning af den udødelige slags. Stunts, special effects og stjerner, der bare er på. Fotograferet af vores egen Michael Salomon.

En casting, som sidder hvor den skal. William Baldwins fysionomi og udstråling gør ham til det føl, han som nyuddannet brandmand også er. Kurt Russell er inkarnationen af the all-american guy, hvis indre motor er troen på fællesskab og til-døden-os-skiller-

sammenholdet. Den livsindstilling er jo lidt naiv, siger filmen, men den er samtidig det stof, rigtige helte er gjort af. De Niro er perfekt tænkt – til en birolle! Han er filmens eneste rigtigt voksne mand, den hvis person rummer det hele: mod og mandshjerte, idealerne i behold, og hovedet med. Og Donald Sutherland er et kup for filmen: et lallende legebarn, blid og afpampet – og dødsensfarlig. Han er psykopatisk pyroman.

Og hvad er *Flammehav* så for en film? En spændingsfilm, ja. Men mere end det en drengofilm. Og ikke bare en drengofilm. Nej, det er en drengofilm for drenge, der elsker brandbiler! Et skamløst helteepos med pauser og hele pivtøjet. Før de gik i gang med filmen, har de tænkt sig om. Skal vi lave en gysende thriller a la *Dybet*? Eller en katastrofefilm som *Det tårnhoje helvede*? Nej, for hvad skal vi egentlig stille op med al den ildebrand? Og svaret er: et eventyr. Flammehav skal være eventyret om alle drenge-drømme. Og det er den blevet.

LN

**Queen of Hearts** (...) UK 1989. I: Jon Amiel. Medv.: Joseph Long, Anita Zagaria, Vittorio Duse, Eileen Way.

Jon Amiel var instruktør på den engelske TV-serie *Den syngende detektiv*, som ikke des mindre altid benævnes 'Dennis Potter-serien'. Amiel har fået sin debut som spillefilminstruktør med en sympatisk – men knap så opsigtsvækkende – familiefilm. Den handler om en italiensk families liv i London (ikke at selve byen spiller nogen særlig rolle) og en lille drengs fantasi om, hvordan mor og far mødte hinanden i Italien engang for hundredvis af år siden, danner afsæt for hans videre fabuleringen over familiens op- og nedture. Amiel sætter sig mellem to stole: Den ene står i Dennis Potters 100% engelske univers, og den anden i det mediterrane melodramas. Hans næste projekt skal efter sigende være en filmatisering af den latinamerikanske forfatter Mario Vargas Llosas roman *Aunt Julia and the Scriptwriter*.

MP

**Air America – Luftens helte** (Air America). USA 1990. I: Roger Spottiswoode. Med.: Mel Gibson, Robert Downey Jr., Nancy Travis, Lane Smith.

Gibson optræder i hvad som helst i det håb, at hans stjerneudstråling kan trække hvad som helst. Spottiswoode har vist håndslag i nogle lette thrillers og talent med det politiske journalistdrama *I skudlinjen* om Nicaragua. Gibson som klassisk desillusioneret adventure-helt og Spottiswoode tilbage på en historie om USA som verdens selvbestaltede politibetjent – hvad kan gå galt?

Nixon leverer fra TV-skærmen en af sine velkendte løgne: Ingen amerikanske tropper i Laos. Flyverne ude i junglen oplader en hånlige skoggerlatter. De ved bedre. De er i Laos 1969, Vietnamkrigen er en herlig tumleplads, hvor mænd bliver drenge, der med dødsforagt redder hinanden og stjæler fra de korrupte politikere og andre faderfigurer for at kunne stikke af hjemmefra til en øde ø, hvor mor ikke kan finde dem og en indfødt prinsesse med hestehale serverer burgere.

Vietnam er så længe siden, at den blev kæmpet af Kellys 'helte' og Robin Hood. Men ikke længere siden end at Golf-krigen førte til udskydelse af den danske premiere. Det ubehagelige ved filmen er ikke, at den laver løjer og langkål ud af noget alvorligt. Heller ikke at den er *Rambo* med dåselatter. Men at den er så uendelig dum.

KS

**The Doors** (...) USA 1991: I: Oliver Stone, M: Stone & J. Randal Johnson, F: Robert Ri-

chardson, Kl: David Brenner. Medv.: Val Kilmer, Meg Ryan, Kyle MacLachlan, Kevin Dillon, Frank Whaley.

Stone er ikke en mand, der går i små sko. Hans film handler om Salvador, Vietnam, Wall Street og efter The Doors kommer turen til Kennedy. Han er heller ikke en mand med små armbevægelser, men ekcellerer i muskuløse, visuelt opglejlede film med deprimerende smalsporede menneskeskildringer. Det er derfor ikke overraskende, at hans film om The Doors ikke handler om The Doors, men om den excessive Jim Morrison, der levede sit liv så kaotisk hårdtpumpet som en Stone-film. Og det er heller ikke overraskende, at Stone ikke får sagt to ord om Morrison som poet, men skildrer en shaman, en magisk, men selvdestruktiv folkefører, en dødsbesat desperado der bliver til myte.

Den historie fortæller Stone i orgiastiske billeder med en imponerende lydside – men ganske uden den karismatiske magi gruppen besad. De biografiske detaljer er måske korrekte, men ånden – tidens og Morrisons – ejer han ikke evnen til at fange. DN

**In Bed with Madonna (...)** USA 1991. I: Alek Keshishian. Prod.: Madonna. F. dok: Robert Leacock, F. koncert: Toby Phillips.

Dokumentarfilm der postulerer at gå tæt på eller skildre en stjerne som menneske, bør man være skeptisk overfor. Ikke mindst når det gælder en så ekstremt selvscenesættende megastar som Madonna, der endog er executive producer på filmen, der understreger sin ægthedskarakter med kornede sort-hvide cinéma vérité-agtige billeder. Hun har i mindste detalje styret hvad hun vil have frem, hvilket billede af den 'virkelige' Madonna, der tjener stjernen Madonna bedst. Og som hun nu på scenen optræder ekshibitionistisk, som sex-dulle og stærk kvinde, således er også billeder fra det private liv præget af en 'utilsløret' selvscenesættelse. Her spiller hun også rollen som hønemor for dansere og teknikere, spiller sorg over sin afdøde mor, spiller sin fars ydmyge datter osv.

Men netop i kraft af selvscenesættelsen, ser man også en kvinde, der er primus motor og drivkraft, som er personen, der har styr på enhver detalje i showet, der igen sætter konstant focus på hende. Og det er ærgerligt og overraskende, at filmen ikke et sekund skildrer hendes arbejde med showet, ikke skildrer showarrangøren.

*Express Yourself* hedder et af hendes numre. Det gør hun så sandelig. Konstant og for fuld fascinerende tryk. Udtrykker hun tiden, er hun også udtryk for den. DN

**Rocketeer (The Rocketeer)** USA 1991. I: Joe Johnston. M. Danny Bilson, Paul De Meo efter Dave Stevens' tegneserie. F: Hiro Narita. Mu: James Horner. Med.: Bill Campbell, Alan Arkin, Jennifer Connelly, Timothy Dalton.

Med humoristisk og selvbevidst sans for filmens kulturhistorie gjorde Spielberg og Lucas de gamle tjubang seriefilm til superfilm med *Indiana Jones* og *Stjernekrigen* som en hyldest til Hollywood som det 20. århundredes ægte eventyrtæller. Ud fra specielt Spielbergs Disney-inspiration er der en vis bagvendt konsekvens i, at Disney fornyer sig fra de gamle tegnefilmens skrækmatiske 1800-tals børneeventyr til Spielberg-inspirede superfilm over tegne- og film-seriernes børneeventyr fra første halvdel af 1900-tallet. Sidste års billedflotte *Dick Tracy* var vel anstrengt i sin opfattelse af de gamle drengestreger som en kunst, man må have finkulturel respekt for. Dette års *Rocketeer* hopper med mindre talent og større held i den mod-

satte grøft, hvor de mellemliggende års distance er væk, og de naive løjer tages for pålydende uden at blinke.

De gamle seriers charme ligger både i de primitive historier og – i hvert fald retrospektivt – i den hjælpeløse afvikling. Men nutidens flotte effekter bevarer ånden fra eventyrverdenen, hvor alt kan ske. De udspringer selvfølgelig af den primitive teknikbegejstring, der er fælles for de naive sort-hvide personer før og nu, og de er som sådan udtryk for drengefilmens univers i såvel *Rocketeer* som Costner-versionen af *Robin Hood*. Det er også på den baggrund, løjerne i *Rocketeer* bliver helt løsslupne, da effekterne for en stund forlades til fordel for de gamle films papkulisser, som personerne får væltet midt i optagelsen af slutopgøret mellem skurk og helt i noget, der kun kan være *Robin Hood* anno 1938 (med venlig hilsen til Costner?). Helten i filmen hedder dog ikke Errol Flynn, for filmhelten er skurken i historien. I Timothy Dalton's figur og skjult for de naive amerikanere i filmhelten's projektørlys leder han de allestedsnærværende nazisters jagt på Howard Hughes' opfindelse af et hemmeligt våben, som i individualistisk ånd giver hver mand sin raket på ryggen og så derudad. Den hostende prototype havner hos en ung stuntflyver, der som den sande drengheft lader pigens og den showtoppende romantik vente til han har reddet verden og er blevet voksen. Disney havde efter sigende svært kvaler med at få kvant Jenni-



fer Conellys sexappeal for at holde stilen med en Lady Marian i baggrunden, og den behageligt splatterfri *Rocketeer* er helt igennem herlig underholdning for dem, der har barnesindet i behold. KS

**Kærlighed på kredit (Object of beauty)** UK 1990. I: Michael Lindsay-Hogg. Medv.: Andie MacDowell, John Malkovich.

Tina og Jake – MacDowell og Malkovich – lever på lånte midler, men ejer et 'object of beauty', der imidlertid er så lille, at det let kan blive væk eller stjålet; og eftersom det faktisk sker, havde det nok været klogere at satse på sin egen sjælelige 'beauty'. En lille statuette af Henry Moore er det objekt, der afgør parrets stil – når de har den, er de kønne, når de ikke har den, er de temmelig fordærvede.

Som det seneste husker vi hende fra *Green Card* og ham fra *Under himlens dække*, som begge – om ikke andet – i det mindste var 'rigtige' spillefilm. *Kærlighed på kredit* kan bedst beskrives som et prætentøst kammerespil, der på forhånd giver op overfor filmiske tiltag – til gengæld lever de 'TV-ske' i bedste velgående. TV-fimsen kan formodentlig forklares med, at filmen er produceret af BBC og instrueret af den fra *Brideshead*-serien kendte Michael Lindsay-Hogg. Filmen er på linje med TV-mediet i det hele taget meget svært ved at erkende sine egne begrænsninger: Den påstår at være en

komedie, men lider af en mellemting mellem national (britisk) selvmedlidenhed og generel misantropi. Et trostesløst billede af engelsk underklasse-ungdom, der vises som forklaring på tyveriet af statuetten, er egentlig ikke særlig komisk: Lindsay-Hogg, som selv er ansvarlig for manuskriptet, har misforstået noget: Det er lettere at acceptere, at man skal lede efter dyb alvor bag sprudlende komik, end det er at skulle drømme sig til den sprudlende komik bag en alvorlig dyne! MP

**New Jack City (...)** USA 1991. I: Mario van Peebles. F. Francis Kenny. Kl: Steven Kemper, Mu: Michel Colombier. Med.: Wesley Snipes, Ice T, Allen Payne, Mario van Peebles.

Et traditionelt gangstermelodrama tilsat lidt udvendig social indignation. Uden person-tegning og uden interesse for personerne som andet end typer har den i stedet læsesvis af blodig action, udpenslet i så mistænkelige slow motion detaljer at ens skepsis overfor de postulerede oplysende hensigter stadigt vokser.

Hovedpersonen Nino får opbygget et crack imperium i New Yorks sorte ghetto og opnår en unik magtposition, som han forsvarer med allehånde midler. Altså en traditionel gangsterhistorie, der med sans for de nemme slogans slår på Reagan-æraen som hovedansvarlig for de voksende sociale problemer og samtidig beretter om, hvorfor crack bliver en vej ud af elendigheden, en vej som de smarte forstår at tjene sig rige på.

Betænkeligt svælger filmen i Ninos vulgært prangende luksus og er i sit formsprog rapt klippet, dynamisk bevægelig – i det hele et barn af 90'ernes sorte rap og den stilrablende videokultur. Underholdende er den heller ikke. DN

**Den hårde måde (The Hard Way)**. USA 1991. I: John Badham. Med.: Michael J. Fox, James Wood.

Den selvglade sukkerindpakkede Hollywood-stjerne øjner comeback i genreskiftet til skrammet strømmer i slum og neon. Bag dækningsnavn og solbriller drager han på research i skorterne på en ægte superhelt, der ønsker ham hen, hvor beberet gror, og i det hele taget er 'utroligt realistisk'.

Det er historien også. Det er film om film, idet den typiske strømmer naturligvis er den typiske politifilmhelt, og stjernen er typisk for virkelighedens opfattelse af den typiske stjerne. Hvad kan være mere realistisk end det, vi tror er typisk? Afsløringen af det som kliché? Eller afsløring af klicheen som sand? Og så videre, frem til filosofiens ældste spørgsmål: Eksisterer verden i sig selv eller kun som vi ser den?

Og det kan jo ikke udtrykkes bedre end i Sein-und-Schein kunstarten over alle: Eksisterer filmen i sig selv, eller kun som vi ser den? Så *Den hårde måde* stiller sig en Lars von Trier'sk opgave – mesterværk eller lige-gyldig – hvor den skal leve op til sit ideal om Hollywood som den egentlige sandhed.

Men det klassisk veloplagede manuskript er mere begavet end Badham, som opdager pointerne, efter vi har grinet af dem. Woods mestrer den tredobbelte balance med den elegante lille overdrivelse – eller bliver det underdrivelse? – af sine præcise filmgørende virkelighedsstrømmer, mens Fox slet ikke har opdaget, at det er filmen, der er virkelighed, så han parodierer i stedet sig selv. Filmen bekræfter, at Hollywood kan lave skæg og ballade bedre end alle andre, men ikke at det er bedre end alt andet. Det må vi hente bevis for andre steder. KS