



## Kærlighedens smerte

Fire år er gået siden Nils Malmros' ikke udelt vellykkede, men alligevel jævnt underholdende, delvist selvbiografiske komedie *Århus By Night*. Hans nye film, *Kærlighedens smerte*, der således ganske typisk for Malmros har været længe undervejs, markerer den filmskabende læges hidtil største produktionsmæssige og økonomiske satsning.

Den tragiske historie bringer os ikke uventet tilbage i ægte uforfalsket Nils Malmros-territory, d.v.s. Århus med nærmeste omegn, og til ingens overraskelse er her endnu engang tale om en periode-film: Handlingen udspiller sig i al væsentlighed, må man formode, fra ca. 1968 (Procol Harums *A Whiter Shade of Pale* spilles til klassefesten) og så til engang midt i 70erne.

I denne årrække følger vi pigen Kirsten (Anne Louise Hassing) fra hun som smaskforkælet og overbeskyttet 17-årigt enebarn kaster sig ud i livet til hun ca. 5-6 år senere vælger selvmordet som løsning på sin manglende evne til at give og modtage kærligheden og lykken. Muligheden for at det kunne ende så galt er allerede blevet luftet i en kort indledende sekvens, hvor Kirstens mor fortæller sin 7-8 årige datter, at hendes morfar begik selvmord.

Den unge mani-depressive Kirsten

har det svært med kærligheden, hvis altså ikke hun får lov at bestemme farten. Forældrene, der bærer Kirsten på hænder og fødder, er glade for hendes faste kæreste, Anders (Peder Dahlgaard), en ung fyr af den solide ingeniør-studerende, pibe-rygende type. Kirsten forelsker sig imidlertid voldsomt i sin gymnasie-lærer, Søren (Søren Østergaard), en ældre fyr af man-kan-vel-ikke-gøre-for-at-man-har-charme-typen, der absolut ikke er uimodtagelig overfor Kirstens interesse. Hendes noget ensidige kærlighedsaffære forbliver dog ufuldbyrdet i fem år, hvor hun bl.a., efter en one-night-stand, gennemlever en traumatisk graviditet og sit første selvmordsforsøg.

Da Sørenes forhold til en stramtandet, jævnaldrende kollega, musiklærerinden Inge-Lise (Anni Bjørn), går i stykker, griber Kirsten chancen, og snart er hun og hendes lille datter flyttet ind hos Søren. Men lykken er lunefuld, og snart giver Kirstens sindslidelse sig udslag i sygelig jalousi, hvor hun får søvnløse nætter over endnu en ung studines tilbedelse af den populære Søren. Kirsten griber påny af en depression – den gang med fatale følger.

Tidsbilledet i *Kærlighed og smerte* er gjort med omhu og nænsomhed, og Malmros' faste fotograf Jan Weincke har igen leveret nogle

smukke billeder, behørigt understøttet af Gunner Møller Pedersens tragiske filmmusik.

Malmros' højt besungne filmsprog, udviklet fra *Kundskabens træ* og frem, fornægter sig således ikke. Scener som Kirstens første selvmordsforsøg og hendes afvisning af sit nyfødte barn besidder en vis effekt, men alligevel formår denne dybt tragiske film ikke at bevæge i det omfang, som den tårevædede beretning ellers lægger op til. Problemet er hovedpersonen og manuskriptet (skrevet af Malmros og John Mogensen). Den kønne amatør-skuespillerinde Anne Louise Hassing spiller bestemt med brask og bram både under op- og nedturene. Men i hendes skikkelse bliver Kirstens angiveligt vindende og charmerende væsen alt for pågående og støjende, og hun svigtes i disse sekvenser også af manuskriptet, der ikke lægger hende replikker i munden, som kan godtgøre at alle omkring hende må slå sig på lårene af grin. Falder man således ikke uddelt for Kirsten-figuren er det følgelig svært for alvor at gribes af hendes kranke skæbne.

Blandt de voksne, der som et andet græsk kor, ser så godt som passivt til på Kirstens sjælekvaler, spilles de spidsborgerlige forældre fortrinligt af Waage Sandø og Birthe Neumann. Som Søren undgår Søren Østergaard klædeligt alle tilløb til de for ham så karakteristiske klovnerier, men man bliver ikke rigtigt klog på denne mand, der samtidig med at han velvilligt øser til højre og venstre med sine følelser og altid er god for en platitide, der lyder rigtig, dog synes at holde af Kirsten. Finn Nielsen, type-casted som Kirstens forfører for en nat, udstråler vanlig professionalisme.

Er man i det hjørne kan *Kærlighedens smerte* fremstå som en tilfredsstillende weeper af den mere ambitiøse skuffe, men det ville være forfriskende, hvis Malmros i kommende film, ville lade Århus' skole-søgende ungdom fra anno dazumal ligge, og så i stedet afsøge nye horisonter.

Peter Risby Hansen

**Kærlighedens smerte.** Danmark 1992. I.: Nils Malmros. Medv.: Anne Louise Hassing, Søren Østergaard, Birthe Neumann, Waage Sandø, Peder Dahlgaard, Anni Hjørn, Finn Nielsen.

## 'Traberg' – virkeligheden der ville fortælles

*'I didn't know where it would lead me. It was this thing about old friend Traberg. I wanted to tell a simple story. But it was harder than I thought.'*

Sådan begynder Jørgen Leths seneste filmværk *Traberg* med at definere sit projekt. Men det særlige ved filmen er netop, at projektet ændrer karakter undervejs, fordi virkeligheden griber ind og og insisterer på at blive fortalt.

Jørgen Leth er i de senere år blevet mest kendt for sin rolle som TV2s cykelekspert og medkommentator på reportager fra de store cykelløb, og nogle vil stadig huske ham som en af den danske systemdignings repræsentanter. Men det er glædeligt, at TV2-jobbet og hans status som udlandsdansker i store dele af året ikke forhindrer ham i stadig at lave det han er bedst til, nemlig film. Leths nye værk får nu premiere, og der er endnu engang tale om et dybt personligt værk, en film der ikke just ligner noget af det vi er vant til at se på de danske lærreder.

Filmen følger Jørgen Leths ven, journalisten, poeten m.m. Ebbe Traberg som en fiktiv person, der dog bærer samme navn, på en rejse gennem det nordlige Spanien, til Haiti, til Miami og tilbage til Haiti igen, hvor filmen slutter. Han er tydeligvis involveret i et foretagende af lyssky karakter, han fører fordækte telefonsamtaler, tæller penge, afleverer lukket kuverter hist og her, og bevæger sig ensomt, eftertænksomt omkring eller hviler blot på sine enkle hotelværelser uden at et ord bliver målet. Hoveddelen af filmen foregår på Haiti. Fortællerstemmen, der i denne film for én gangs skyld ikke er Jørgen Leths egen, men skuespilleren Erik Mørks, taler om sin ven Traberg, beskriver ham som nær og konkluderer, at hans veje er uransagelige. Fortælleren er selv på Haiti for at søge Traberg, men han kan ikke finde ham. Og så griber virkeligheden ind i billedet. Den folkevalgte præsident Jean-Bertrand Aristide indsættes den 7. februar 1991 i sit embede (som den første i sit land), men allerede inden det har der været tumult, da rygterne svirrer om, at kræften arbejder på at forhindre ham i at komme til magten. Tiltrædelsen fejres og sætter sine præg, især på hovedstaden Port-au-Prince,

mens Traberg, der glider lidt ud af billedet, i en afkrog af landet kan skue ud over havet i ro og mag eller ryge en smøg på hotelværelset. Den 30. september væltes Aristide ved et kup og en general tager magten og indsætter en ny regering; *Everything started all over again*, meddeler fortælleren os. Filmen bliver her et dokument om et stykke af vor tids historie, og fortælleren interesserer sig altså i lange perioder mere for Haitis politiske situation end for hovedpersonen Traberg.

Der er også andre ting, der fanger fortælleren opmærksomhed og finder vej til lærredet: Der er små dagligdags scener fra Port-au-Prince, der er dansende folkemængder i natten, der er en karakteristisk af det sagnomspundne Hotel Oloffson (der blandt andet kendes fra Graham Greenes univers), der er lokale, som fremsiger mundheld og ordsprog foran kameraet, og der er scener så umiddelbart intetsigende som den hvor en pige dansende bringer en bakke med drinks i retning af kameraet – der blændes ned og op, og hun danser væk igen med den tomme bakke – er det filmholdet der får kolde drinks? Der er mange spørgsmål i filmen, og meget få svar...

Fortælleren leder en smule efter Traberg, men koncentrerer sig altså mere om den politiske udvikling. Traberg arresteres på et tidspunkt af militærpolitiet, men i slutningen af filmen er han tilsyneladende enten undsluppet eller blevet løsladt, og vi ser ham forsvinde ud af landet; i smukke morgengrysbilleder løber han over en mark mod en ventende flyvemaskine, billedet fryser og fortælleren afrunder *I had a feeling that it was over...*

### Mellem dokument og fiktion

Som det turde fremgå af ovenstående refererende afsnit er *Traberg* ikke nogen helt almindelig film, ej heller noget let film for tilskueren. *Traberg* peger naturligvis i nogen grad tilbage på Leths øvrige produktion, selvom den også som Leth-film er *anderledes*. Først og fremmest i kraft af formen, hvor den blander flere gængse fortællemåder: den er en fiktionsfilm om en vis Traberg, der har sine ligheder med virkelighedens Ebbe Traberg (der imidlertid næppe er indblandet i illegale forretninger), og den er en dokumentarisk fremstilling af virkelige begivenhe-

der, hvilket selvfølgelig ikke betyder, at den i den forbindelse skal ses som ren fakta – hvis det da overhovedet findes – men som et dokument af personlig karakter fra Leths hånd. Den er også en kærlig beskrivelse af landet Haiti og dets folkeliv, hvorved den kommer til at ligne Leths øvrige antropolitisk-etnografiske produktion en del, altså film som den spøjse *Livet i Danmark*, det statiske, stilfulde studium *66 scener fra Amerika*, rejsefilmen *Notater fra Kina* og andre. Denne sammenblanding af fremstillingsformer skaber naturligvis nogle helt særlige fortælleforhold, der gør at man som tilskuer hele tiden vågent må engagere sig i flere perceptions- og oplevelsesprocesser. Fortællingen om Traberg og hans forehavende provokerer først og fremmest tilskueren til at søge at skabe mening i historien. Den almindelige tilskuer vil kende til nogle filmsproglige koder, der søges aktiveret for at finde ud af filmens diegetiske forhold. Og i denne situation vil man jo nok blive lidt skuffet og frustreret, da der ikke er nogen udvikling i historien; der er ingen forviklinger, ingenting, næsten ingen oplysninger gives, og tilskueren efterlades med en rudimentær historie eller bare en fornemmelse at arbejde med selv.

I denne fiktion optræder fortælleren som den eneste kilde til information, udover hvad vi måtte se på billederne – og her er Traberg som sagt en fåmælt figur. Men det er heller ikke meget fortælleren giver os. Han skaber et billede af Traberg, som tilskueren må søge at identificere med den tavse figur, og i den forbindelse er det nok værd at dvæle ved begrebet *myte* – et begreb Leth gennem årene har dyrket til stadighed, for eksempel i cykelfilmene, *Stjernerne og vandbærerne* og *En forårsdag i helvede*, eller i det lille mesterværk *Pelota* om baskernes næsten sagnomspundne spil af samme navn. Traberg er en *mytisk* figur og ikke en almindelig person, som man på nogen måde kan identificere sig med. Fortælleren tildeler Traberg-figuren nogle egenskaber, som ganske enkelt må accepteres som sande.

Fortælleren er samtidig meget levende og engageret og forsøger energisk at komme til at bestemme, hvordan tingene skal fortælles – hvordan filmen skal tage sig ud. Men samtidig presser der sig altså ting på, som fortælleren *ikke* har styr på. Tilskueren må i den forbindelse lade



sig *guide*, og acceptere, at det næste der sker nok ikke er det man umiddelbart skulle tro. Fortælleren bliver som nævnt grebet af den politiske udvikling i Haiti, og filmen får karakter af levende dokumentarisme fra åstedet. Pludselig må tilskueren aktivere et helt anderledes sæt koder; dels viden om politiske forhold i Latinamerika, der er en stærk militær tradition... etc., dels kulturelle koder for, hvordan man aflæser formidlingen af virkelige begivenheder. Der er ikke tale om, at Jørgen Leth bruger filmen til at score billige points – den skal ikke ligne amerikanske docudrama'er. Virkeligheden er barsk og stærkt i evidens, hvor fortællers projekt jo ellers var, med Haiti som ramme, fordi Traberg nu engang opholdt sig der, at fortælle historien om myten Traberg. *Meningen var at fortælle en simpel historie, men virkeligheden kom bare og slugte opmærksomheden, det må I undskylde!*, synes filmen at forklare.

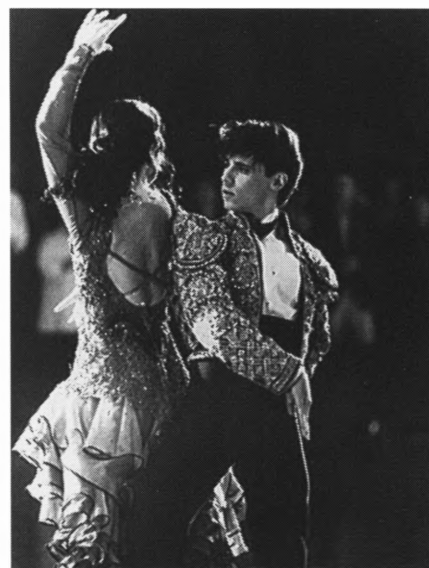
Som nævnt er der også reminiscencer fra Leths etnografiske engagerede produktion, da han uvægerligt lader sig fascinere af hverdagens små historier og giver sig til at beskrive dem i sin meget enkle stil, der i høj grad tillader tilskueren selv at danne billedet af en helhed og *fornemme* Haitis miljøer, på godt og ondt. Således er der ingen som helst motivation i fortællingen, hverken i fiktionen eller i den dokumentariske fortælling, til at lade indstillingen af en betjent der dirigerer trafik stå og tale for sig selv i et stykke tid, ligesom de meget morsomme mundheld, foretalt af forskellige lokale, savner resonans i filmens helhed, eksempelvis where a frog pees in the river, the water rises; ikke at meningen med dette mundheld er uklar, men dets optræden virker som en lille bombe, en forstyrrelse, en forrykkelse af filmens meningsdannelse. Pointen skulle imidlertid her være, at filmens helhed naturligvis er en anden end blot en afrundet fiktion og/eller et historisk, politisk dokument. Filmen er ekstremt åben og tilskueren er på herrens mark, hvis han eller hun søger enkle meninger og forklaringer. Filmens oplevelsespotentiale er stærkt projektivt.

Udover opbygningen over flere forskellige diskurser, den mytiske, den etnografiske og den dokumentaristiske, hvilket naturligvis må forvirre tilskueren, så bidrager en række løsrevne, *excessive* elementer i *Traberg* altså til dens helt særlige ka-

rakter. Man kunne jo kalde det den Leth-sindige diskurs... Her kan som sagt nævnes Leths pludselige interesse i trafikmylderet i Port-au-Prince og de lokale lommefilosoffer med deres mundheld, men også fokuseringen på de andre gæster på Hotel Oloffson, der ikke har det fjerneste med historien at gøre, og mange andre detaljer i filmen henhører under disse modfortællende elementer. Leth kommer også med et par kærlige hilsener til sine tidligere film, hvilket vel også må bemærkes i denne skuffe: Første gang vi møder Traberg, er vi på en baskisk pelotafrontón, og senere i filmen, da Traberg er hos barberen, er det måske en hilsen til Leths tidlige *Se frem til en tryk tid*, der til dels blev optaget hos en barber i Spanien. Og med det måske bedste, mest stemningsskabende eksempel skal oplevelsen af *Traberg* sluttelig karakteriseres: Som begyndelse og afrunding i filmen ser vi i dragende natbilleder en menneskemængde danse til lokale trommerytmer. Hensigten er at give tilskueren mulighed for at *mærke* Haiti, det har ikke med filmens fortælle-mæssige projekter at gøre – motivationen er udelukkende oplevelsesrettet... Det er vel netop dette, der er særligt ved Jørgen Leths univers. Om han tager os med cykelrytterne på et mystisk eventyr i cykelfilmene eller i TV2s reportager fra forårsklassikerne, eller om han placerer os stort set midt i skudlinjen i det borgerkrigshærgede Haiti, så er der altid plads til en indlevelse, der ikke er betinget af et plot. Leth tør stadig give os filmoplevelser der ligner lysår fra Danmarks øvrige filmproduktion. Og Traberg er en sådan fængslende oplevelse, en spændende og meget personlig cocktail af dokumentarisme, fiktion og myte.

Ander Leifer

**Traberg.** DK 1992. I&M: Jørgen Leth. Foto: Dan Holmberg. Medv.: Ebbe Traberg, Erik Mørk (fortæller).



## Melbourne goes Hollywood

Den sidste aften i Paris var mørk og regnfuld, forkølelsen rasede og feberen nærmede sig de 39. Valget stod mellem en engelsk film med Vanessa Redgrave (i øvrigt en stor favorit), og en for mig ukendt australsk film, som af en eller anden grund var meget omtalt. Mobiliteten var begrænset, hvorfor valget faldt på *Strictly Ballroom* – eller *Ballroom Dancing*, som den hedder på fransk.

Det skulle vise sig at blive en af de oplevelser man kun får i biografen. Fra første billede var vi indfanget, og efter kun et minut gjaldede latteren. Inden filmen var færdig, havde vi leet og grædt, og det var vi ikke alene om. Selv de pæne parisere lod sig rive med, og var lige ved at grine flere gange!

Den australske instruktør Baz Luhrmann har skabt en dansefilm i den gamle tradition, men med alle klicheerne støvet af og med en humoristisk drejning. *Strictly Ballroom* foregår i det mest usandsynlige af miljøer – nemlig sportdansens. Et miljø, som inviterer til parodier, med dets sminkede livsglæde og smagløse kostumer. Der er da også nogle grumme karakterklicheer – med moderen som den bedste (I'm wearing my happy face!) – men serveret med kærlighed. Alle skuespilpræstationer er sublime, og Luhrmann giver os med stilsikkerhed en moderne historie – serveret med gamle klicheer, og dog med tungen i øjet. Amerikanske *Flash Dance* og TV's *Fame*-serie kan godt pakke sammen, med deres gymnastik-opvisninger og papfigurer. Her er dans med hjerte og underliv, og midt i klicheerne to

virkelige, levende, varme, unge mennesker. Filmen er lavet af kærlighed til dels musical- og dansegenren, men behandler også temaer som konservatisme, fordomme, fremmedarbejdere, sportslivets konkurrenceræs og kærlighed – og så indeholder den en morale, nemlig at *A Life Lived in Fear is a Life Half Lived*, som den fortælles i den genrerigtige historie i historien.

Filmens kulører er af en sådan karakter, at selv undertegnede – som er farveblind – kunne se farverne, og da biografens døre åbnedes valsede og tangoede en 200 mennesker ud i natten, og bragte minder om Bastille-dage. Jeg vil ikke påstå, at forkølelsen var væk, men den var glemt i nogle timer! *Strictly Ballroom* blev af Australien film Institut tildelt 8 ud af 13 priser og vandt Prix des la Jeunesse i Cannes.

Filmen har dansk premiere 1. juledag – og lyt til mit råd: *se den* – i biografen!

Claus Kjær

## Møl mod lys

Den engelske dramatiker Stephen Poliakoff har både skrevet for film og efterhånden også instrueret et par stykker. Hans *Hidden City* fra 87 har aldrig været herhjemme. Det var med hans egne ord en film 'vort samfunds hemmelighedskræmmeri' og i øvrigt også 'en film om London'. Hans nye film *Med lukkede øjne*

handler på sæt og vis også om London, men især om et søskendeforhold, der udvikler sig incestuøst – altså hemmelighedskræmmeriet.

Richard og Natalie et vokset op hver for sig og har kun sporadisk kontakt. Da hun er i en depressiv periode og kontakter ham for støtte, investerer han ikke megen energi i hendes problemer: kommer for sent, vil helst ikke møde op og har, hvis han kommer, kun venstrehånds fraser til nødtørftig trøst. Og sådan går årene: Hun er ensom og med triste rutinejobs, han frivillig ungarl med en lovende arkitektkarriere. Men forholdet skifter da han har kvittet sit job for at arbejde for en miljøorganisation der forsøger at bløde op på de store arkitekt-projekter der er ved at smadre Londons Dockland, mens hun bliver gift med den rige, arrogante og ironiske finansrådgiver Sinclair og bor luksuriøst og mægtigt på overklassens side af floden.

Søskenderelationen bliver til sex, eftertragtet af begge. Men mens han hengiver sig totalt, plages hun af det forbudte i forholdet og prøver at bryde det.

Efter optakten der i korte scener lader adskillige år gå, koncentrerer filmen sin hovedhistorie omkring en varm, solfyldt sommer, i en historisk epoke hvor Thatchers England forgyldte folk som Sinclair, mens Richards miljøorganisation får mere og mere at kæmpe imod. Sinclairs og

Natalies hjem, der får Richard til at føle, at han 'træder ind i et blads farvetillæg', kontrasteres med det stadig tomme, futuristisk postmoderne byggeri af glødende glasfacader og kølige, dunkle kontorer med monstrøst prangende detaljer der udstiller overflade-overfloden.

Mens rigdommen udstilles skjules de forbudte følelser, der i Poliakovs instruktion og i Clive Owens og Saskia Reeves spil får en ægte, men befriende usensationalistisk, følelsesintensitet. Deres første seksuelle kontakt opleves som et brændpunkt de begge har søgt mod som mølet mod lyset, og da hun kræver af ham, at han får en kæreste, der kan gøre hans besættelse mindre farlig og krævende, må han tvinge sig til at interessere sig for andre end den forbudte søster. Uden held. Hans forvirrede følelser og desperation bliver rørende og bevægende, udtryk for ægte kærlighed, der blot er forbudt.

Witold Stok står for de farvemættede, glødende og underfuldt smukke billeder, fra den lange varme sommer, der ender i efterårets melankolske farver med de tre vandrede reflekterende mod floden. Er besættelsen forbi, er følelserne ikke afklaret, er 80erne fordi, er regnskab bet ikke gjort op. Dan Nissen

**Med lukkede øjne** (Close My Eyes). England 1991. I & M.: Stephen Poliakoff. F.: Witold Stok. P-design.: Luciana Arrighi. Med Alan Rickman, Clive Owen, Saskia Reeves.

**Sofie.** Danmark 1992. I: Liv Ullmann. Medv.: Karen Lise Mynster, Ghita Nørby, Erland Josephson.

For et par år siden lavede Danmark socialrealistiske film om integrationsproblemet. I 90'erne har der været et par uproblematisk film om jøderne i Danmark. Denne gang blev det Nathansens tur.

*Sofie* fremmaner på mange måder i besætning og stemning – spændende fra 1887 til perioden efter 1. Verdenskrig – minder om Ingmar Bergmans afskedsfilm *Fanny og Alexander*. I *Sofie* kan man ligefrem opleve erindringer om en 'den gode vilje'-tematik. Men det er irriterende at vi hele tiden i Norden skal trækkes med det skide Bergman-spøgelse. Bortset fra at det bekræfter den rene reaktion, har Liv Ullmann været modig i sin debutinstruktion ved at lade stemningen dvæle i filmens tre kontrasterende miljøer – undertiden tangerende voksmannequinstadiet. Det er pæne, men traditionelle skuespillertraditioner, der håndhæves og er udtænkt med traditionelle filmiske virkemidler. Det hele er pænt og professionelt og lumsk, prætentøst kedeligt. Filmen vil gøre sig godt i udlandet, hvis den lanceres ordentligt, for den ligner en rigtig elegisk festivalfilm. Miljøerne er nydeligt gennemarbejdede og kan kun desorientere inkarnerede københavnerne og musikalskere, der vil

undre sig såre over brugen af Carl Nielsens Festpolonaise. Schuberts 'Du bist die Ruh' er det helt rigtige. CN

**Skønheden og Udyret** (Beauty and the Beast). USA 1991. I: Gary Trousdale & Kirk Wise. M: Linda Woolverton.

Efter *Junglebogen* i 1967 har Disneykoncernens produktioner lidt under at være stilet til en yngre aldersgruppe (tænk på *Bernhard og Bianca* eller *Oliver & Co.*). Det har drejet sig om en række morsomme og søde udviklingshistorier, som kun i ringe grad opfordrer til tolkning i dybere aspekter. Denne tendens blev grundlagt i Disneys egen tid med film som *Hund og hund imellem*, og ved at fastholde denne genre har Disney-folkene fortaget den pondus, som filmatiseringerne af eventyrene kan have.

*Skønheden og Udyret* rækker, som sin forgænger *Den lille Havfrue*, tilbage mod gamle klassikere som *Snehvide*, *Pinocchio* og *Tornerose*. Gudskelev.

Forlægget er et gammelt fransk folkeeventyr. Selvom filmen har gjort meget ud af, at handlingen er lagt i Frankrig, er personerne alligevel blevet amerikaniserede efter den gode, gamle Disney-model. Der synes at være en bevidst betoning af moralen: en pige må forlade sin far for at leve med sin ægtemand. Filmen gør meget ud af, at det er

den viljestærke heltinde Belles eget valg. Dette falder godt i hak med, at den amerikanske kulturideologi altid har været antihierarki i miniformat. Hos Disney er familien altid ufuldbyrdet; forældrene er erstattede af onkler eller tanter, eller, hvis forældrene er der, er de børnene jævnbrydige eller underlegne. Belles far er et gammelt, godmodigt fæ. I Udyrets slot finder vi Mrs. Potts (hun er en te-kande), som har en søn - Chip - men ingen mand. Gaston, filmens skurk, er ude efter Belle som mor til et projekteret væld af børn, men som sagt - han er også filmens skurk, og det bliver heldigvis ikke til noget med ham og Belle.

Belle har fået en tidssvarende ansigtsløftning; hun er den Disney-heltinde med den største mund og de fyldigste læber (lige for tiden får hver anden skuespillerinde i Hollywood foretaget en kosmetisk operation med netop dette sigte). Hun er også belæst, fordi det i 1990'erne virker seksuelt tiltrækkende at 'have nogen hjemme'. Men at Belle skulle være mere seksuelt pågående end tidligere Disney-heltinder, kan man ikke sige - thi enhver Disney-heltinde fra *Snehvide* til *Tornerose* har været udrustet med sin tids seksual-attributter. Men Belle er alligevel livligere, kvikkere og mindre kedelige end sine forgængere.

LK