

PÅ SKINNER

Runaway Train (Runaway Train) USA 1985. I: Andrei Konchalovsky. M: Djordje Milicevic og Edward Bunker efter Akira Kurosawa. F: Alan Hume. Kl: Henry Richardson, Mu: Trevor Jones. Medv: Jon Voigt, Eric Roberts, John P. Ryan, Rebecca DeMornay.

I et interview fra 1983 fortæller Tarkovskij om sin landsmand og tidligere medarbejder Andrej Michalkov-Konchalovsky, der flyttede til Vesten i 1979: »It is apparent that he wanted to be liked: for people to like him. He needed to be appreciated, and to receive compliments. And he has come to want fame. For him, success is natural, since he wants it. But that isn't what he should be doing...«. Andrei Konchalovsky, som han nu kalder sig, er da også langt fra de ideale sfærer hvor Tarkovskijs kompromisløse kunst bliver til. Hans russiske produktion, debut'en *Den første lærer*, der var en smuk historie om kulturchok i Kirgisien, klassikerfilmatiseringerne *En adelig rede* og *Onkel Vanja*, den følsomt sentimentale *Romance om forelskelse* og den stortaalagte *Sangen om Sibirien*, er alle distingverede og sensitive kunstværker, men uden det stærkt personlige præg: Det er nydelig, lidt behagesyg kunst sådan som den med forkærlighed fremelskes af Sovjet-systemet.

Mærkeligt nok har hans film fundet en ny og mere personlig tone nu, hvor han skal indrette sig på den kommercielle filmindustri betingelser: Hans amerikanske film, *Marias lovers* og nu *Runaway Train*, markerer et talent for at tilpasse det medbragte russiske gods til amerikansk films temaer og narrative traditioner. *Marias lovers* er et af de stilfærdigt formfornyende værker i de senere år: det omkvædsagtigt gentagne billede af stolen i landskabet, hvor Maria og hendes elskede plejede at mødes, skabte en metaforisk visuel stil der behændigt var kombineret med Hollywoods pragmatiske fortællestil.

Runaway Train er et nyt forsøg på den samme blanding af tilpasning og fornyelse. Med udgangspunkt i noget så overraskende som et originalmanuskript af Kurosawa (med visse affiniteter til såvel *Himmel og helvede* som *Dersu Uzala*) fortælles en spændingshistorie om fængselsflugt: det er den amerikanske myte om den hårde kompromisløse ener (langtidsfangen Jon Voigt) der ikke lader sig tryne af magthaverne, personificeret af John P. Ryan som bestialsk direktør for sikkerhedsfængslet midt i Alaskas ødemarke. Det er den klassiske amerikanske konflikt mellem individualister, med *the wilderness* som medspiller og det løbske tog som den



Jon Voigt udfører fra togets knuste forrude sin forfølgelse i en helikopter.

ukendte faktor: Konchalovsky tilgodeser på én gang den plotorienterede actionsfilms krav og fastholder samtidig den metaforiske 'russiske' stil, hvor tingenes visuelle symbolkraft træder frem: Det er egoernes iskugede vidder vi suser igennem som passagerer på urkraftens ekspres. Der er ingen spor af Tarkovskijs dybsindighed, men til gengæld et fortællende *drive* der buldrer af sted – på skinner.

Peter Schepelern

FORUROLIGENDE

Efter fyraften (After Hours) USA 1986. I: Martin Scorsese. M: Joseph Minion. F: Michael Ballhaus. Mu: Howard Shore. Medv: Griffin Dunne, Rosanna Arquette, Verna Bloom, Teri Garr, Linda Fiorentino.

Det var så enkelt dengang i Neil Simons og Arthur Hillers *Sikke'n nat* (The Out-of-Towners) fra 1969, en genre-ren farce, hvor alt måtte gå galt på de rette uventede måder. Dramaturgien var soleklar: et ægtepar fra en flække i Ohio på en døgnlang lidelseshistorie i New York, hvor den stressede kontormand skulle søge nyt job. Ægteparret var disponibelt for al grinagtig modgang i Jack Lemmons og Sandy Dennis' skikkelser.

Der er ingen af de dramaturgiske klarheder, men masser af paralleller i Martin Scorseses episodiske og stemningsladede *Efter fyraften*, der mere konkret er en newyorker

pendant til John Landis' ligeledes fabulerende Los Angeles portræt i *Ud i natten* (1984).

En ung og kedelig EDB-mand Paul (Griffin Dunne) møder en spændende pige (Rosanna Arquette) på en bar efter fyraften, besøger hende hjemme (i boheme kvarteret SoHo) senere på aftenen og rodes i løbet af natten ind i en verden, der er et negativbillede på hans eget ordnede liv, delvis en rejse i hans egne fortrængninger med lige dele fascination og afsky.

Scorsese er en instruktør med intellektuelle ambitioner, så han vil både inkludere surrealismen og den sorte komedie i underholdningsregistret, og det hævner sig på både instruktør og publikum. Scorsese vil balancere mellem publikumsleflen i form af genrekonventioner og kunstneriske dybder i genreskift, der snyder publikums forventninger. Filmen anslår i starten forventningen om skildringen af en verden i eksistentielt kaos, så brydes der af med absurd komedie, og sådan går det frem og tilbage. Efterhånden tabes kontrollen, og for simpelt hen at afslutte denne lidelseshistorie med et vist publikumsvenligt perspektiv, tvinges han til at vælge en eksplicit komedieslutning.

Farcen (og komedien) vejer kvantitativt tungest fra og med Paul indleder sin natlige odysse efter den mystiske kvinde i en hyrevogn, der helt konkret danser spansk tango, fra da af er også musikken aktivt med! Man bliver usikker som tilskuer, og det skal man. Hvor Hitchcock frækt afliver Janet Leigh i ekspositionen i *Psycho*, dræber Scorsese med ret så plat sort-komedie-attitude sin kvindelige hovedperson, efter han i en rum tid har

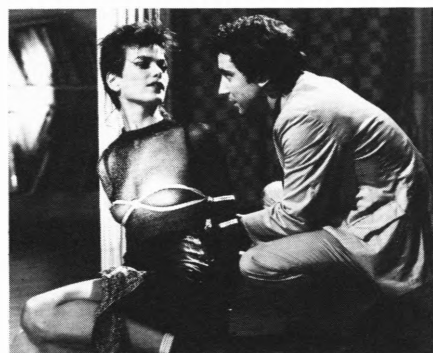
givet små fortællernøgler med antydninger om brandsår, sadomasochisme, diverse tubesalver og hvisken fra korridorer. Paul er fad nok til så småt at opgave pigen primært på grund af formodede fysiske defekter, hvorpå vi atter følger hans nussen rundt, som faktisk fører til, at hun tager sit eget liv, mens han har travlt med at aflevere nøgler.

Jo skævere proportioner des bedre, og frustrationen er smittende. Pigens død opleves som en flabethed, men også som usikkerhed. Scorseses kvindebilleder har ofte været betændte (med *Alice bor her ikke mere* som klar undtagelse), og her på grænsen til de surrealistiske vidder opstår en direkte 'kvindelig afgrund', ledende til farlig skulpturel kropskultur og sadomasochisme (pigens roommate dyrker lænker og det hele). Det optræder samtidig i karikatur med de hyperhysteriske og dumme piger (bl.a. Teri Garr som blæst servitrice med musefælder omkring sin seng), der ægger Pauls forfølgere, en evigt løbende vigilantegruppe = den irrationelle undergrund. Netop den er ved at få udrustet Paul med samme mohawkmanke, som Robert De Niro i sin desperate omsindhed forlevede sig med for overhovedet at blive bemærket som rituel morder i *Taxi Driver*.

Det er kun fordi filmen i sidste ende er en komedie, at man (den) kommer levende igennem forløbet. Filmen er skræmmende smagløs, men stilsikker og leger ondskabsfuldt og temmelig misantropisk med publikum og kritikerne. Banen står åben for det helt store, om Scorsese virkelig tør begive sig ind i den surrealisme, han her får anslået, og samtidig droppe alle konventioner om, hvad der er traditionelt god film.

Carl Nørrested

Linda Fiorentino som eksperimenterende skulptør, der sender Griffin Dunne ud i tovene.



PASOLINIS BLOD

Medea (Medea) Italien/Frankrig/BRD 1969. I + M: Pier Paolo Pasolini. F: Ennio Guarnieri. Kl: Nino Baragli. Medv: Maria Callas, Massimo Girotti, Giuseppe Gentili.

Pier Paolo Pasolinis *Medea* er intens, gripende, og bemærkelsesværdig ved sin evne til at kombinere blod, ikke blot med vold, men også med soning, bod, ofring, formildelse og medlidenhed.

Medea-motivet kendes fra Euripides tragedie, hvor Medea hævnner Jasons svigten ved at myrde deres fælles børn og forære hans tilkommende hustru en falsk bryllups-gave, en forgiftet klædning.

Pasolinis udgave af Medea indeholder en lang beskrivelse af Medeas samfund, hvor hun er en højagtet troldkvinde. Her er filmen anderledes end tragedien, ved også at beskrive blodet og ofringen som del af en formildende rituel skønhed. Medeas samfund er et hyrde- og agrar-samfund, hvor de skrøbelige skud på markerne beskyttes med menneskeblod, under højlydt påskønnelse.

Jason kommer fra øen, hos sin beskyttende kentaur-stedfar, til byen, borgen, der



associerer til handel og stor rigdom, pga. de farvestrålende klæder, kongen og hans prinsesse, som Jason gerne vil have. Medea derimod kommer fra sære vindtilvirkede klippe- og landskaber, der ser forfinede og menneskeagtige ud, som om naturen og menneskene i fællesskab har skabt det logiske sted at bo.

Medea og hendes troddoms lærling er erfarne, stolte og selvbevidste. Den unge mand, som de skal ofre, er smigret og desperat/euforisk.

Og det er netop under ofringen, at Pasolini formår at overbevise et nutidsmenneske om blodets egentlige og hedenske, positive betydning. Selve ofringen er blodig, tryk og indlysende, når de ældre kvinder dypper fingrene i det opsamlede blod og smører det

ud på kornenes aks. Akkompagneret af en sær, sammensat lyd, der består af fårebrægen, dyb mandsmumlen, skingre slaginstrumenter i en klappende takt.

Medeas senere drab på sine børn, er det sorte modstykke hertil.

Pasolinis film er helt speciel ved at kunne etablere den forbindelse mellem skønhed og gru, sammenhæng og afbrud, så tilskueren indfanges. For det skal også nævnes, at Jason er en meget smuk mand, og han færdes sammen med sine søde (rent ud sagt lækre) soldater, der også er ubarmhjertige og effektive.

Jason får på et tidspunkt at vide af sin kloge kentaur-stedfar, at denne elsker Medea, og at han har medlidenhed med hende. Da græder Jason, for hvordan skal det hjælpe ham, andet end med at fuldbyrde tragedien.

På den måde gennemspiller Pasolinis film en mands følelsesmæssige afmagt og en kvindes amoralske lidelsesfulde styrke. Og det gør den med suveræn klar personkarakteristik, detaljeret, omhyggelig kostumering og troværdige locations. *Connie Bork*

FRA DYRERIGET

Skildpaddedyr (Turtle Diary) England 1985. I: John Irvin. M: Harold Pinter efter Russel Hobans roman. F: Peter Hannan. Kl: Peter Tanner.

Gris på gassen (A Private Function) England 1984. I+M: Malcolm Mowbray. F: Tony Pierce-Roberts. Kl: Barrie Vince. Mu: John du Prez.

I tiden efter krigen havde engelsk film en lille komedieguldalder, hvor film som *Masser af whisky*, *Syv små synder* og *Plyds og papegøjer* spredte almindelig hygge. Siden kom den forkromede Hollywood-underholdning og slog fødderne væk under engelsk filmindustri og det var svært for briterne at se komikken. To nye film er eksempler på den engelske komedies charmerende genkomst i de senere år. John Irvin (der efter den vel-

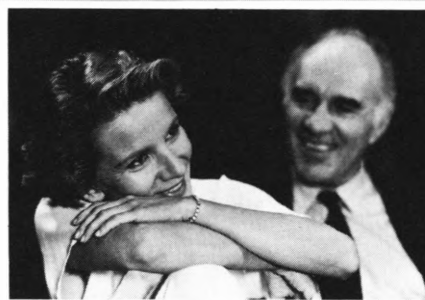
gjorte tv-serie om *Spionen der kom ind i kredsen* og actionfilmen *Dødens drabanter* lavede et par virkelig slæmme trivialfilm) har fundet det rette toneleje med den nydelige *Skildpaddedyr*. Den besjæles af samme menneskevenlige komedieånd, hvor det lovlig nuttede kombineres med det lokalkoloristiske, som slog igennem med John Forsyths lidt overvurderede *Local Hero*. Glenda Jackson er børnebogsforfatter og finder en ånds fælle i boghandler Ben Kingsley, da de sammen går i aktion for at befri zoos havskildpadder. Det er tæt på at blive for sødt og pudseløjerligt, men klarer sig behændigt på britisk understatement og en vis tørhed i de velberegne pointer. En anden side af britisk humor varetages af Monty Python-gruppen, der jo

dels har manifesteret sig i fælles enterpriser som *The Life of Brian* og *The Meaning of Life*, men også enkeltvis lyser op i film- og tv-produktioner. Det gælder først og fremmest John Cleese og, som i *Gris på gassen*, Michel Palin. Med baggrund i efterkrigsårenes knappe forsyningssituation fortællers her en snafte historie om småborgerlige provinstrininger, centreret omkring et illegalt griseopdræt. Det er sort, morbide og især uappetitlig humor, men det ekskrementale og lavkomiske formidles af Palin og den spidse Maggie Smith med sarkastisk vid. Filmen kunne godt have brugt et eller andet overdådigt festfyrværkeri til slut – à la *Plyds og papegøjer* – men den slår til i den engelske komedies sølvalder. *PS*

SKUERETTER

En Farlig forbindelse (Pénil en la demeure) Frankrig 1985. I: Michel Deville. M: Deville, Rosalinde Damamme, efter René Belletos roman. F: Martial Thury. Kl: Raymonde Guyot. Medv: Michel Piccoli, Nicole Garcia, Anemone, Christophe Malavoy.

Ifald man troede, at den største risiko ved at spille guitar var hård hud på fingerpuderne, så må man grundigt revidere sin opfattelse efter at have set *En farlig forbindelse*. Langt større farer truer, i alt fald hvis man som yngre, rimeligt sexy, mandlig guitarist indlader sig på at give lektioner til pubertetspiger af det bedre franske borgerskab – det med den diskrete charme! Ikke mindst da, når moderen er en sexhængende blondine af den dybfrosne slags og faderen en satanisk hanrej med hang til perversiteter (det kunne naturligvis kun være – og er da også – Michel Piccoli), som i øvrigt ernærer sig ved at fremstille instrumenter til måling af vibration (sic!). Når så ydermere ens vej krydses af 1 stk. falsk haltende nabokvinde, som måske lyver, måske taler sandhed, og hvis kæreste adspredelse er at fotografere sine naboers gøren og laden, 1 stk. sentimental lejemorder (med en stemme, som end ikke Rod Stewart



med halskatar kan hamle op med), 1 stk. antik miniglobus indeholdende en ikke nærmere defineret mikrofilm samt 1 stk. sofistikeret bombe, der udmærker sig ved at kunne reducere genstande og menneskelige væsener til en lille bunke aske, ja så kan det hurtigt udvikle sig til en mere end kompliceret affære at være guitarlærer.

Sammenkøgningen af alle disse ingredienser tilsat et par pikante krydderier fra pseudo-freudianismens overdrev lægger op til adskillige farlige kemiske forbindelser, hvoraf den mest truende synes at være en stinkbombe. Helt så galt går det imidlertid ikke, for Michel Deville er en fremragende

kok, der forstår med stor præcision at tilberede et absolut fascinerende og indbydende måltid – at det så mestendels består af skueretter er en anden sag.

Filmens handling skrider frem i superelliptiske sekvenser, der overlapper hinanden i fikse associationsklip eller sammenkædes ved en fortløbende dialog, som (i alt fald i begyndelsen) chokerer ved at bryde med hævdvundne traditioner for behandlingen af tid og sted. Æstetisk henter »En farlig forbindelse« sin inspiration i reklamefilmens verden – billedsiden er appetitvækkende og tingsfokuserende, hvad enten det så drejer sig om knoppen på en gearstang, en »café à bol«, en kassettebåndoptager eller et kvindebryst. Desværre er slægtskabet med reklamefilmen imidlertid ikke begrænset til det rent formmæssige. Også personerne bliver uvedkommende ting, og selv dialogen minder sine steder i uhyggelig grad om tomme reklameslogans. Det store ubesvarede spørgsmål er blot: Hvad er det, denne film vil sælge? Man sidder tilbage med en underlig fornemmelse af, at den i virkeligheden er én stor reklamefilm for sig selv. *Eva Jørholt*

AT VÆRE UDEN GRÆNSER

Grænseless (Grenzenlos) BRD. 1983. I+M: Joseph Rödl. F: Frank Brühne. Mu: Peer Raben. Medv.: Therese Affolter, Siegfried Zimmerschied, Antonia Rödl.

Joseph Rödl står i sin stærke, men også uhyggeligt deterministiske film *Grænseless* (Grenzenlos) tematisk i gæld til 60'ernes og 70'ernes tyske Heimatfilm, Reinhard Hauffs *Paule Pauländer* og Peter Fleischmanns *Klapjagt i landsbyen* (Jagdszenen aus Niederbayern) f.eks. Formmæssigt er han også inspireret af den stiliserede spillemåde i Fassbinders film, og han vedkender sig gælden til denne fader ved både indirekte og direkte at citere ham. F.eks. går en ordløs, drømmagtig forelskelsesscene igen fra *Martha*, og *Angst æder sjæle op* er både på plakaten og i personernes hoveder i *Grænseless*.

En omfattende og opslugende angst er orienteringspunktet for hovedpersonen Agnes, men Rödl's univers er ikke storbyen som hos Fassbinder, derimod en landsby i Bayern med dens klaustrofobiske mangel på livsglæde og dens knægtelse af enhver individualitet. Hårdt og glædesløst arbejde er på én gang landsbyboernes livshorisont og moral; det er bedst at være en mand og en kvinde sammen, for et ægtepar er dobbelt arbejdskraft; en enlig mand er ikke nogen mand og en enlig kvinde ikke noget menneske.

Men det er den unge Agnes: både enlig kvinde og et menneske, der forsøger at tilkæmpe sig følelsesmæssig nærhed på trods. Som et symbolsk udtryk for ødelæggelsen af hendes individualitet udstyrer filmen hendes fortids med en traumatisk voldtægt, der ender i hendes lige så traumatiske drab på

voldtægtsmanden. Disse begivenheder er baggrunden for hendes angst for mænd, og hun bliver en paria i landsbyen, fordi hun giver ømhed til en halvtosset dreng, og fordi hun nægter at gifte sig. At være uden grænser – at søge at sprænge sine rammer – er det mest truende for en landsby, der kun holder sig i live ved at sætte grænser. Og over denne struktur våger kirken – vittigt og besk karikeret. Den overvåger arbejdsmoralen og tager samtidig jorden fra landsbyboerne for at udvide kirkegården!

Herimod forsøger Agnes at gøre oprør. »Jeg gider ikke mere« er hendes vægtige argument, men inderst inde er hun drevet af længsel efter »Heimat«. »Hjem er der, hvor man ikke behøver at være bange«, siger hun, og derfor drager hun ud i verden, til en nærliggende by, for at blive angsten og syndsbevistheden kvit.

Men i Rödl's univers har heller ikke storbyen noget at tilbyde. Dog har *reisen i sig selv* forløst noget i Agnes, og da hun kommer tilbage igen er hun i stand til at føle lyst og give den til kende overfor Adi – for blot øjeblikket senere at erkende afmagten, da Adi afslører, at han i sin kærlighed til Agnes har dræbt den kvinde, der som den eneste kendte Agnes' fortid.

Problemet for både Agnes og Adi er, at de ingen redskaber har til at overleve med. Ikke engang naturen kan bringe forløsning – af Rödl symboliseret ved, at den ofte fotograferes gennem en rude. Men i sidste ende synes jeg også, at denne udvejsløshed bliver filmens problem. På den ene side binder den gennemførte billedkompositoriske og tematiske knuethed og manglen på generøsitet,



på den anden side bliver personerne, især Agnes, først og fremmest symbolske udtryk for denne klaustrofobi – mere end levende personer, der ikke bare går restløst op i ødelæggelsen. Filmen giver f.eks. kun i negativ forstand en forklaring på, hvorfor Agnes vender hjem – fordi der heller ikke er nogen muligheder for hende andre steder.

Jeg kan godt lide den nådesløse realisme og afsløringen af de økonomiske og psykologiske tvangsmekanismer i bondeidyllen i de tyske Heimatfilm. Men jeg savner, at instruktørerne også forsøger at skildre den binding til disse miljøer, der vel i sidste ende også er deres egen baggrund for at lave filmene: den mere eller mindre irrationelle længsel efter at være knyttet til en egn, længslen efter at kunne »strække øjnene«, f.eks., en lyst til at finde styrke i personer ved siden af indskrænketheden, sådan som det så mesterligt bliver gjort i Edgar Reitz' *Heimat*. Hvor landskabet bliver skildret i al sin skønhed, og hvor hovedpersonen Maria både skildres som en stærk og indsigtfuld person, men også som et menneske, der i sidste ende lider og får andre til at lide, fordi hun ikke har været uden for sin hjemstavn.

Anne Jerslev

PUDDERKVASTER OG BØFFER



Pumping Iron II – Kvinderne (*Pumping Iron II: The Women*) USA 1984. I: George Butler. M: Butler, Charles Gaines. F: Dyanne Taylor. Kl: Paul Barnes, Susan Crutcher. Mu: David McHugh.

Bev Francis har et problem. Med en fortid som balletdanser (?) og vægtløfter og en nutid som verdens stærkeste kvinde stiller hun op til verdensmesterskabet i bodybuilding for kvinder. Hun er ubestridt i besiddelse af de største både bi- og triceps (jo, det er der virkelig noget, der hedder), men alligevel bliver hun kun nr. 8. Hvorfor? Jo, simpelt hen fordi hun har begået den fejl at tro, at det i bodybuilding drejer sig om at udvikle så store bøffer som muligt. Javel ja, sådan er det måske i mændenes rækker, men for kvindernes vedkommende gælder det i

mindst lige så høj grad om at være feminin, og dét er den hærdebrede australske Bev mildt sagt ikke! Rachel McLish der også deltagere i konkurrencen, har forstået, hvad kvindelig bodybuilding går ud på: »I've always considered myself a powder puff, but a real strong powder puff«, siger hun meget rammende.

En af de aldersstegne mandlige dommere udtrykker med filosofisk visdom sit syn på kønnene: »Women are women and men are men. There's a difference and thank God for that difference. That's all I have to say!« Så enkelt er det, men i den sammenhæng er Bev bare hverken fugl eller fisk – med sine gode australske bøffer falder hun uden for de accepterede rammer for kvindelighed.

Bev Francis er det ekstreme eksempel, men også de øvrige mere eller mindre voluminøse konkurrencedeltagere, som vi følger på deres vej til Caesar's Palace i Las Vegas, hvor mesterskabet afholdes, kan berette om, hvordan deres muskler ofte er en torn i øjet på mænd. Stærke kvinder rokker ved de traditionelle kønsrollemønstre, og det er da også betegnende, at flere af dem netop har fundet sammen med mandlige bodybuildere på størrelse med mindre parcellhuse. Dét skal

dog ikke forlede nogen til at tro, at hverdagslivet blandt bodybuildere kønsrollemæssigt minder om almindelige parforhold blot i lidt højere potens. Lori Bowen stræber således inderligt efter 1. præmien, fordi hun med de 25.000 dollars, der følger med, vil kunne forsørge sin ven Randy, som tjener til livets ophold som en art King Kong-mavedanser i en natklub, og dermed gøre ham til en ærbar mand.

»Pumping Iron II – Kvinderne«, der med held balancerer et sted midt imellem fiktionen og dokumentarfilmen, finder sin styrke netop ved, at den placerer sig i kraftfeltet mellem det maskuline og det feminine og sætter spørgsmålstegn ved vedtagne normer og myter – omend det forbliver på et meget kødeligt plan, turde man sige. Det er en kurios og overraskende intelligent film, som også vi, der har deller eller hulninger, hvor Rachel, Bev og Lori har bøffer, kan se med udbytte. Desværre – men måske naturligt nok, emnet taget i betragtning – kammer filmens sidste halvdel over og bliver udelukkende et orgie i kød indsvøbt i olie, sved, diminutive bikinier og popmusik. Vi ikke-inkarnerede bodybuildere begynder at flytte uroligt rundt på vore magelige lemmer, grave dybere i Piratos-posen og længes efter at komme ud og få en smøg. Eva Jørholt