

dog indbygget et sikkerhedsnet i aftalen, ifald de optimistiske skøn ikke skulle holde, idet den skal tages op til revision hver tredje måned. Og i noget mindre målestok har JVC også optrådt som økonomiske bagmænd for Jim Jarmusch' seneste opus, *Mystery Train*, der bare har kostet 5 millioner dollars.

Omend JVCs Hollywood-operationer endnu er forholdsvis få og små, så er der al mulig grund til at tro, at Matsushita Inc. (JVCs moderselskab) vil føle sig foranlediget til at forsøge at følge trop med SONY. Man skal derfor næppe blive forbavset, hvis JVC inden for en overskuelig fremtid forsøger at overtage en anden af de amerikanske majors. Det kunne måske blive det sårbare Paramount, eller måske MGM/United Artists. I alt fald er der ikke noget, der tyder på, at vi har hørt det sidste ord fra JVC i kampen mod SONY, og hvis SONY fører kampen til Hollywood, må JVC næsten også gøre det.

Jacques Delors bekymrer sig således med rette – blot er perspektiverne langt mere vidtrækkende end amerikanske programmer fremført ved hjælp af japansk teknik i Europa. Hvis de japanske elektronikgiganter og de amerikanske multimediekolossoer i skøn forening får gennemført HDTV som generel film- og TV-standard, vil det blive om muligt endnu vanskeligere for europæisk film og TV at begå sig. Ja, Berlusconi og de andre mediebaroner i Europa skal såmænd nok overleve via alliancer med amerikanere og japanere, men hardwareindustrien og de(n) europæiske kultur(er) får problemer. For den lidt gumpetunge europæiske elektronikindustri kan det blive et nyt Pearl Harbor – den må sandsynligvis i vid udstrækning forlade sig på *handouts* i form af licenser fra japanerne, når/hvis disse finder ud af, at de ikke kan klare hele efterspørgslen på hardware selv, og på den kulturelle front er løsningen næppe euro-pudding eller europæiske Batman – den slags storstilede produkter kan laves meget bedre i Hollywood – men snarere, at man i stedet satser mere på beskednere produktioner med rødder i de enkelte landes nationale kulturer. Det er den opskrift, man med så stor succes har fulgt i Canada, hvor filmbranchen nærmest var gået nedenunder og hjem i sit forsøg på at konkurrere med den store nabo i syd på amerikanernes præmisser. Finder man i Europa ud af, at den canadiske model også kan være gangbar mønt her, ja så er der vel en del sandhed i det gamle ord om, at intet er så galt, at det ikke er godt for noget.



MODERNITETENS MYTOLOGIER

Black Rain (Black Rain) USA 1989. I: Ridley Scott. M: Craig Bolotin, Warren Lewis. F: Jan De Bont. Kl: Tom Rolf. Mu: Hans Zimmer. P-design: Norris Spencer. Medv: Michael Douglas, Andy Garcia, Ken Takakura, Kate Capshaw, Yusaku Matsuda.

Historien kan være god eller dårlig. Og den kan være fortalt godt eller dårligt. Ridley Scott har en svaghed for dårlige historier. Hans styrke er at fortælle dem godt. Så godt, at *stilen* ender med at fortælle en helt anden historie end manuskriptets.

I *Blade Runners* science fiction (82), i *Aliens* chiller-science fiction (79) og i *Someone To Watch Over Me's* film noir thriller (87) ses samme skematiske historie – den ensomme helt, presset i defensionen af overmagten, der forbliver mere eller mindre skjult indtil det endelige opgør – eneren mod det onde, som vi kender det fra utallige westerns, krimier og gysere, hvor ondskaben blot antager mere eller mindre konkret form. Det skematiske i de nævnte films historier hæves imidlertid til noget universelt og mytisk i kraft af production design og kameraarbejde, hvis gennemført ekspressive stil udtrykker en vision, et undergangsunivers, hvor billedmotiverne og lydene emmer af sønderbombet underbevidstheds skraldespand af traumer og fortrængninger. Og så sidder vi dér, med øjnene spærret op som ladeporte, så filmen projiceres direkte ind i vores egen underbevidstheds mørke, hvor verden er en irrationel drøm, mens budskaber og fornuft er forvist til dagslysets bevidsthed med dens strukturer og kon-

Andy Garcia langt fra hjemmet.

struktioner, som danner lige netop historier.

Scotts blanding af det traditionelle og det originale ses f.eks. i *Blade Runners* start. Kameraet kører langsomt frem, mens Vangelis tolker fremtidens psykosomatiske rum på lydsiden, fra ultratotal over den rygende 21. århundredestorby til frøperspektiv af et højhus til interieur fugleperspektiv over en ventilator ned i et sterilt blåskinnende lokale til kontormandens møde med en replikant. Det er den klassiske Hollywood-establishing fra det tid/sted-præsenterende overblik frem til detaljen, personerne, hvor selve handlingen går igang. Men det opleves ikke som klassisk, derimod som nedslag i en forurenset psyke, fremhævet af et ultrakort indklippet ultranærbillede af et øje, der spejler den ydre verdens ild og røg fra skorstenene. Det ydre overblik spejlvendes til den indre labyrinth, som Scotts billedsprog fortæller om i resten af filmen, i rumskibets indre anatomi i *Alien* og i Mimi Rogers' uoverskuelige, overfyldte lejlighed i *Someone To Watch Over me*.

I *Black Rain* er historien den værste, Scott endnu har lagt hånd på. Michael Douglas Spiller ærkeklicheen af en supercop på privat korstog i ridderordenens hellige navn = politikorpsets ære. Æresbegrebet får middelalderlige dimensioner, da han havner i Japan, hvor både politi og mafia opfører sig som i en samuraifilm, ligesom i Sydney Pollacks *The Yakuza* (75), hvor Robert Mitchum er i en lignende konflikt (iøvrigt også sammen med Ken Takakura) og efter japansk tradition besegler venskab ved

selv at skære en finger af – nu er det blot skurkens finger, der ofres. Opgøret mellem Øst og Vest – New York cop mod asiatisk mafia – som Michael Cimino gav hele den etniske kompleksitet i *Year of the Dragon* (85), er ren tegneserie hos Scott; så primitivt, at Sylvester Stallone havde været et bedre valg end medproducent Douglas, der snarere svarer til Mickey Rourke i *Year of the Dragon* med masser af tangenter – han er faktisk pinlig som endimensionel hævner, fordi han er for god. Men går man i biffen for at se action, så er der bestemt ikke sparet på krudtet.

Går man i biffen for at se moderne kunst, er der heller ikke sparet på krudtet i Jan De Bonts modlys- og røgfylde hyperrealistiske telebilleder, hvor Osaka ligner *Blade Runners* Los Angeles og *Metropolis'* Metropolis, koncentreret i blankpolerede reklamesøjler; i Hans

Zimmers massive lydteppe som tusind brolæggerjomfruer til svendeprøve i Vesuvs indre: og i Tom Rolfs continuity-destruerende klip, hvor bevægelsesretninger ser ud til at støde frontalt sammen, så tilskueren placeres hinsides al logik.

Selv om historiens platheder råber til himlen med paddehatteskyens sorte regn, er det ikke nødvendigvis i modsætning til stilen og dens historie. Det ekspressive er jo selv lige så overdrevent, så story og stil forenes snarere på et mytologisk plan, hvor politifilmsvolden bliver det moderne sidestykke til ridder-tidens gralslegende på linie med westernuniversets stilisering i Leones spaghettiwesterns og adventureuniversets i *Mad Max*-filmene. Og det er moderniteten i dette myteunivers, der er Scotts anliggende: forsøget på at drive det igennem i eventyrets konsekvens faldt

tungt til jorden i den anstrengte *Legend* (85), hvor spændingsfeltet mellem stil og story var væk, da Scott pludselig befandt sig midt i en Disney-film, helt uden dennes poesi og skrækromantik.

Som tegneserien og Campbell Soup-dåsen i popart'en rives historien i *Black Rain* op med rode, ud af sin egen trivi-verden, og stilles med alle sine klicheer til skue. Det er ikke parafrase, ikke ironisk distance og leg med genrekonventioner, men nøjagtig den konsekvent gennemførte afbildning, hvor grænsen mellem den ægte trivi-vare og kunsten består i, at nogen kalder det kunst. Ligesom når kunstneren stiller et lokum op i et galleri og sætter sin navn og pebret prisskilt på: det er stadig et lokum, men udstillingen giver det en ny dimension. Om man vil bruge det på den ene eller den anden måde, er op til én selv.

Kaare Schmidt

ERINDRINGSUDTRYK

Lad Isbjørnene danse. Danmark 1990. I: Birger Larsen. M: Birger Larsen, Jonas Cornell efter Ulf Starks roman. F: Björn Blixt. Kl: Birger Møller-Jensen. Sc: Peter de Neergaard. Medv: Anders Schoubye, Tommy Kenter, Birthe Neumann, Paul Hüttel, Hakim Frank Bellman Jacobsen.

Birger Larsen har debut som instruktør i *Lad isbjørnene danse*. Han viser ikke blot talent for filmfaget, som han iøvrigt har lært uden om Den danske Filmskole, først og fremmest viser han mod og nytænkning.

Dansk film har i mange år gjort et stort nummer ud af 'den tidstypiske detalje' – og danskerne har sukket nostalgisk over kaffeerstatningspakninger og andre rekvisitter fra 'dengang'. Tidbilledet af det forgangne har været filmenes mål snarere end middel.

Birger Larsen tør og gør noget andet: Han lader det tidstypiske være midlet, der beforder stemningen. Som publikum 'afsoner' vi ikke 90 min. i en svunden tid – vi oplever situationer og mennesker i en *al-tid*, der genialt skabes ved manipulation med forskellige årtiers sæder og tegn.

Lad isbjørnene danse handler om en 12-årig dreng, der på grund af forældrenes skilsmisse oplever et miljøskift, der fremtvinger refleksioner over livets værdier. Drengen, Lasse, og hans gravide mor flytter fra faderen og den hyggelige, lille småborgerlige lejlighed. Den elegante tandlæge, der har gjort Lasse til storebror in spe, bor sammen med sin 14-årige datter i en fornem, moderne villa. Lasses liv forandres naturligvis drastisk i den nye familiære situation og de nye omgivelser. Lasse er for den vel-



menende men snævertsynede tandlæge en positiv udfordring. Ulastelig påklædning, gode manerer og boglig uddannelse er hans opskrift på en velafrettet dreng. Lasse stritter ikke imod, da tandlægen metodisk går igang med at tilpasse ham sine egne og systemets foretrukne dyder – men datteren, Lollo, er til gengæld meget jaloux over al den opmærksomhed, som kommer sted-lillebroderen til del. Jo mere dydsmønster Lasse bliver, des mere foragtes han af sine ellers trofaste kammerater – og des mere ondskabsfulde bliver Lollo's overgreb mod ham. Det er en – på mere end een måde – klog dreng, der til slut vælger at flytte tilbage til sin elskede far.

Birger Larsen arbejder, som nævnt, meget bevidst med det tidsspecifikke i sin miljø- og stemningsskildring: Lasses udgangspunkt – den gammeldags lejlighed i Vanløse – er visualiseret ved 50'er/60'er interieur, og modsætningen hertil – tandlægens villa – er hovedsagelig af nyere dato. Det gammeldags TV-apparat, sofa-arrangement, pladespiller, bil osv er, som akkompagnementet af Elvis Presley, ikke et nostalgisk forsøg på at gøre døde museumsgenstande levende – de bruges til at fortælle os tilskuere, hvordan Lasse oplever sit hjem. Ligeså velkendte og trygge de ting er for os – ligeså velkendt og trygt er hjemmet for Lasse. I det moderne hjem har musik-

anlægget CD-afspiller, og når man endelig tror at have fundet skraldespanden, dukker fra skabets indre en røremaskine frem istedet. At man ikke engang kan finde skraldespanden i sit eget hjem, gør ikke nødvendigvis hjemmet ringere. Og Lasse giver ikke fortabt overfor det nye og fremmede – det er hans mulighed for at lære et nyt spil at kende og nogle nye regler.

Den skoleform, Birger Larsen har valgt at vise, er ligesom lejligheden temmelig 'oldnordisk'. Nu om stunder kender børn ikke til regnebøger med endeløse baner af stykker, der skal skrives af og løses. Idag er hæfter og bøger udformet farvestrålende og indbydende, men derfor kan 'skolen' som begreb jo sagtens være ligeså trøstesløs som overskriften i Lasses regnebog: '71. Time – Division'. Igen bringes tiden altså tilbage for at beskrive Lasses *følelser*. Når Lasses kammerat, Gubbi, efter skoletid haler en 100-lap frem og indbyder til snold, er

seddel og købekraft hjemhørende i 1980'erne. I det tilfælde er der absolut ingen grund til at skære følelserne ud i pap – her kan alle følge med; og det ville faktisk forvirre begreberne, hvis Gubbi havde haft en gammeldags 50'er, for så ville vi straks begynde at lede efter en dybere mening med snoldepengene og overse pointen, nemlig Lasses dilemma: kammerater eller pligter?

Lasse bliver med tandlægens hjælp hurtigt den dygtigste elev i klassen. Han nyder den triumf, det er at høre læreren sige undskyld; men Gubbi og de andre kammerater er skuffede over ham. Gubbi lægger ikke skjul på, at han bevidst har fravalgt at beskæftige sig med tom udenadslære – han vil ikke være systemets lakaj. Lasse genvinder imidlertid de andres respekt, da han viser, at han langt fra er blevet hjernevasket – at han faktisk nu først rigtigt kan foretage sine egne valg. Idet Lasse *vælger* at svare forskert på lærerens spørgsmål bliver oprø-

ret mod de uigennemskuelige autoriteter virkelig effektivt.

Lad isbjørnene danse kan ses og forstås på flere niveauer – af såvel børn som voksne. Særlig spændende er den som erindringsudtryk, sådan som virkelige erindringer nødvendigvis må være: Hovedvægten ligger på *indtrykket* af virkeligheden – fremfor *gengivelsen* af den. Fx oplever Lasse og hans far en dag sammen i Zoo (her glimrer titlens isbjørne ved deres fravær); i haven er det øvrige publikum udelukkende enlige fædre med hver et enkelt barn ved hånden. Publikum i Zoo er selvfølgelig altid mere broget end som så, men de to vil alligevel altid *huske* situationen, sådan som den vises. Det tegner godt for den 27-årige instruktør, og det er godt at den danske filmbranche tør satse utraditionelt – både på instruktøren og det filmiske originale.

Maren Pust

ELVIS' SPØGELSE

Mystery Train (...) USA 1989. I & M: Jim Jarmusch. F: Robby Müller. Kl: Melody London. Mu: John Lurie. Medv: (1) Masatoshi Nagase, Youki Kudoh; (2) Nicoletta Braschi; (3) Joe Strummer; (alle) Screamin' Jay Hawkins.

'Hvorfor tager du altid kun billeder af hotelværelserne, når vi rejser, og ikke af de ting vi ser, når vi er ude?'

'Fordi de ting vi ser, når vi er ude, husker jeg, men hotelværelserne dem glemmer jeg.'

Dette replikskifte fra Jim Jarmusch's nyeste film *Mystery Train* kan passende bruges til at beskrive det unikke Jarmusch er i stand til, nemlig at fokusere på trivialiteterne i livet; de ting vi gør, eller de steder vi besøger, som er så nedslidte og forlængst rensat for betydning, at de er blevet usynlige, gennemsigtige for os. Hotelværelserne, cafeteriaerne, støvsugningen, tv-kiggeriet, banegårdshallerne, alle gennemgangsstederne, ventepositionerne vi passerer igennem og glemmer lige så snart vi forlader dem.

Jarmusch, der oprindeligt startede som digter, formår i formidlingen af disse situationer at skabe en poesi og en humor, der giver menneskene, hvor forudsigteligt og trivielt de end opførte sig, livet og charmen tilbage. Klicheerne og banaliteterne bliver taget på ordet, udpenslet og derved gjort synlige på en anderledes og positiv måde.

Denne form for filmpoesi gennemfører han stilrent i *Stranger than Paradise*, hvorimod han i *Down by Law* mere koncentrerer sig om at tage filmpastillerne på ordet. I 1. del af den 3 del lange

Mystery Train har han imidlertid igen fået taget virkeligheden på kornet ved at bruge denne hans helt særegne sans for at formidle trivielle situationer.

I fortællingen, der kaldes 'Far from Yokohama', er et teenagepar fra Japan på rundtur i USA. Vi møder dem i Memphis, hvortil de er valfartet for at bese Sun Studio og Graceland. De to unge japanere virker håbløst uimodståelige i deres næsegruse beundring for byen, hvis indbyggere alle på den ene eller anden måde lever af myten om Elvis, the King. Men drømmen om Amerika har svært ved at leve op til virkeligheden. Selvom parret ikke indrømmer det hverken over for sig selv eller hinanden, keder de sig røven ud af bukserne.

Det lader til, at det eneste, der binder de to personer sammen er rockmusikken. Istedet for at tale sammen har de en fælles walkman med to hovedtelefoner, og når de endelig taler, er det om Elvis og andre gamle rocknavne. Ligesom de først forsones efter et skænderi, da Elvis 'Blue Moon' lister ud af radioen. De to japaneres drøm om Amerika er temmelig fasttømret, deres forventninger er så store, at de er ude af stand til at tolke trivialiteterne omkring sig som andet end indfrielsen af deres vildeste forventninger; det slidte kitsch-maleri af Elvis på deres lille hotelværelse eller hans neonoplyste statue er nok til at få dem i trance; og selv et håndklæde fra hotellets badeværelse får status af et uundværligt stykke souvenir.

Idet de netop *ikke* ser trivialiteterne omkring sig som trivialiteter men istedet tillægger dem betydning indenfor

deres eget univers, får vi øje på trivialiteternes absurditet og de træder ud af deres usynlighed og forvandles til charme og poesi. I filmens 2. del 'The Ghost' skildres en smart italiensk marfiosokone, der er havnet i Memphis ved et tilfælde og skal vente et døgn, før hun kan tage et fly hjem til Rom. I modsætning til japanerne har hun absolut ingen forventninger til byen. Ja, hun aner faktisk slet ikke, at hun befinder sig i selveste Elvis' hovedstad.

I stedet for at opsøge steder eller hændelser fordriver hun tiden med at vente, og der sker det, at alle oplevelser kommer *til* hende. Hun modtager dem åbent uden nogen form for subjektiv forudindtagethed. Hun er istand til at se tingene omkring sig præcis som de er og er derfor istand til at gennemskue og tackle enhver form for situation. Måske er det netop derfor Elvis' spøgelse viser sig for hende, hende der netop *ikke* har søgt det, ikke har brug for myten om Elvis til at leve på. Hende, der absolut ingen drøm har om Amerika, men hviler i sin egen italienske kultur.

Filmens sidste del 'Lost In Space' beskriver ligesom *Down By Law* tre desperate mænd; ved en fejltagelse skyder den ene en kioskindehaver, og de er derfor alle nødt til at skjule sig. De er alle tre indbyggere i Memphis men virker ikke specielt knyttede til byen. Deres forventninger til livet er farvet af diverse amerikanske actionfilm. Denne sidste del formår aldrig at blive andet end en lidt kedelig pastiche på *Down By Law*.

Det, der kæder de tre dele sammen er en konguens mellem tid og sted. Alle

personer havner på samme lille lusede hotel, og alle rejser de videre næste dag næsten uden at ænse hinanden. Nogle tydelige kontraster eller en fælles tematik er svær at få øje på. 'Far From Yokohama' er i sig selv et lille mesterværk og burde være forblevet en selvstændig

kortfilm, 'The Ghost' kunne også stå alene som en lille pudsig anekdote om Memphis og Elvis's ånd, 'Lost In Space' derimod savner enhver form for charme både hos personerne og i de situationer, de befinder sig i.

Sat sammen blegner historierne og ef-

terlader et forvirrende løst indtryk af en film, der ikke rigtigt ved, hvilket ben den skal stå på, en film der både virker alt for enkel og som et underligt sammenkog af temaer fra Jarmush's tidligere film.

Kassandra Wellendorf

BIOGRAFEJERNES TÅREPERSER

Mine Aftener i Paradis (Cinema Paradiso) Italien 1989. I & M: Guiseppe Tornatore. F: Blasco Giurato. Kl: Marimora. Mu: Ennio Morricone, Andrea Crisanti. Medv: Jacques Perrin, Philippe Noiret, Leopoldo Trieste.

Mon biograffilmen, forstået som film om biografen, ligefrem skal blive en genre her i biografens krisetid? Tornatores *Cinema Paradiso* har samme filmhistorisk retrospektive og socialt nostalgiske tema om minderne fra provinsbiografens storhed og fald som *Scolas* (cinema *Splendor*, også fra 1989. Men hvor *Scola* samtidig er ude i kulturpolitisk ærinde, holder Tornatore sig mere til det sentimentale.

Centralfiguren Salvatore (Jacques Perrin) er lettere uafklaret primært moralsk skitseret i forhold til moderfiguren og Sicilien. *Splendor* knytter an til Appenninerhalvøen, perioden fra slutningen af 20'erne til 1987, mens *Paradiso* skildrer den sicilianske provins Giancaldo, perioden efter 2. verdenskrig til midten af 50'erne (Salvatores opbrud til Rom – og åbenbart til eskapistisk tom glamour) med en sørgmodig afstikker til senfirserne, hvor *Cinema Paradiso* forvandles til parkeringsplads og biografoperatøren Alfredo begraves.

Præsten (Leopoldo Trieste) har i efterkrigstiden et fast greb om filmen som lokal censor samt biografbestyrer og vi ser ham indledningsvis manisk fjerne kys-scener fra Renoirs *Natherberget*, som åbenbart måtte vente helt fra 1936 for at nå Giancaldo. Det er ikke tilfældigt at lysstrålen fra kulturforvalteren, operatøren Alfredo (Philippe Noiret), går gennem et udys flab. Salvatore har mistet sin far ved Østfronten og søger operatøren som faderfigur, mens det griber uheldigt ind i den mangelfulde familie, idet Salvatore bruger moderens indkøbspenge til biografbilletter og samtidig får farlig nitratfilm med hjem.

En rammehistorie hvor Salvatores mor melder Alfredos død til den nu åbenbart succesfulde gråsprængte instruktørs elskerinde, udløser et langt vemodigt flashback om kulturidentifitetens opløsning. Nutiden er ligegyldig. Den er bare succes – men på hvad: musikvideoer, voldsfilm, pornografi eller



Kirk Douglas og nyligt afdøde Silvana Mangano i Mario Camerinis *Odysseus*.

internationale filmproduktioner! – indiceret af tilfældige elskerinder, luksuslejlighed og smarte forevisningslokaler (hvor Alfredos kyssefraklip afslutningsvis paraderer).

Det er fortiden på Sicilien, der tæller. Vi får et bredt fortolket vue over hvor meget den nationale filmproduktion egentlig betyder for kulturen. Den lokale kommunist ekspederes ad 'Il cammino della speranza' til Tyskland. Alfredos bonmots om livet er udelukkende citater fra den amerikanske guldrube. Traileren fra *Diligencen* går lige hjem hos ungdommen, set i skævt perspektiv fra cowboyderrækkerne. De er til gengæld jævnt uopmærksomme ved ugejournalen *La settimas gennemgang af frihedskampen*. Viscontis *La terra trema* (1948 - rensat for kys) gør analfabeterne ængstelige ved en kilometerlang fortekst, der bl.a. fortæller at italiensk er ikke de fattige sicilianers sprog (i *Paradisos* Sicilien tales nemlig italiensk). Alfredo bliver populær, da han lader et tilløbsstykke med Totò projicere over på genbohusets mur. Det bliver den gamle biografens endeligt, da filmen eksploderer og Alfredo mister synet.

Salvatore overtager projektionen i Nuovo Cinema Paradiso, nu ledet af en smart napolitaner. Det bliver nye kom-

mercialiserede tider, der sætter præsten helt ud af spillet. Silvano Mangano synger El Bajon i buksedragt og bliver hurtigt begæret af Vittorio Gassmann i *Mambo* (1954), Vittoria De Sica bliver aldrende levemand, Gassmann og Alberto Sodi platter sig gennem systemet, Brigitte Bardots oversex i cinemascoppe og farver, og en ny udendørsbiograf markerer den internationale anonymisering med *Odysseus* spillet af Kirk Douglas (1954). Det er meget betegnende at den forestilling opløses i regn under Odysseus flugt fra Kyklopen, hvor Odysseus udråber sig som 'ingen'. Salvatore har da også helt mistet interessen for biografen og atter søgt til rødderne med alternative forevisninger i operatørrummet af egne 16mm kærlighedsbilleder fra hjemegnen, som han beskriver for den stakkels blinde operatør.

Sigtet er lidt uafklaret med udlægningen af begrebet folkelighed og biografdrift. Men ret beset foragter Tornatore vel amerikaniseringen og fremfor alt sin samtid.

Paradiso er sammen med *Splendor* sidste udkald for europæisk filmkultur. Det er betegnende at disse udkald stammer fra det europæiske land, der markerede sig stærkest i efterkrigstidens filmkunst med neorealismen. En bølge som netop blev nedkæmpet på regeringsplan, hvorfra redningen nu skal komme.

Carl Nørrested

MED HILSEN FRA NEW YORK

Det bli'r i familien (Family Business) USA 1989. I: Sidney Lumet. M: Vincent Patrick efter egen roman. F: Andrzej Bartkowiak. Kl: Andrew Mondshein. Mu: Cy Coleman. Medv: Sean Connery, Dustin Hoffman, Matthew Broderick, Rosana DeSoto.

Sidney Lumet har siden 1957 været en i det mindste habil, produktiv og aldrig anmassende amerikansk filmskaber, bundet af teatertradition, med både humanistiske og sociale aspirationer. Han har formået at forene få dyder fra TV med amerikansk filmtradition. Racementet – Lumet er selv jøde – er ofte højt vægtet i hans film, og USA er jo en racernes smeltedigel. Hele hans baggrund er typisk østkystbetonet, og størstedelen af hans film er adaptioner af dramatik (også TV-dramatik) med utrolig effektivt skuespillerinstruktion. Han har aldrig været højt vurderet som auteur, fordi han har overladt manuskriptfasen til andre. Sjældent har man dog set en instruktør, der er så engageret og indforstået med de manuskripter, han ønsker at overføre til lærredet.

New York ved vi jo godt er blevet noget slemt skidt, og Lumet lægger ikke fingrene imellem i *Family Business*. New York opfattes som så lurvet, at han har forsøgt at lave en anarkistisk komedie, uden at miste det sociale engagement – og slipper helskindet fra det. Hele attituden skues i filmens establishing shot, der udgår fra det oprindelige settler-slum i Davidson Avenue, tilter op til 2.-generationens skyskrabere, som nu er ved at vige af yuppies multinationale postmodernistiske blæserøvsmonolitter – et sandt varsel om ulvetider. De udgør systemet og har dermed loven

på deres side, men de har ingen moral.

Dybt dernede i Davidson Avenue bor Adams (Matthew Broderick) morfar og mormor, Vitos (Dustin Hoffman) svingerforældre. Den jødiske gren repræsenterer ro, resignation og tradition (påskefesten udgør filmens ramme) midt i et rabarberkvarter.

Den kombinerede sicilianske og skotske gren, repræsenteret ved farfar Jessie McMullen (Sean Connery) er straks mere fascinerende, omkringfarende, utilpasset. Manuskriptattituden – Vincent Patrick (*The Pope of Greenwich Village*, 1984) – er, at blir de impulsive skotter ikke plattenslagere i politiet, blir de det i det virkelige liv. Det er der ikke noget urimeligt i længere, situationen er så pilrådden, som den kan blive, og systemet selv er åbenbart det mest bedrageriske. Komediegrundlaget svinder mærkbart på de præmisser. Det viger til fordel for et 'realistisk' anslag, eftersom komediaspektet mest baserer sig på brud med det fortællende univers' herskende normer. Men desillusionen vendes til anarki og anarkiet besidder desperationens situationskomik. Det er den komik der har gjort bl.a. Eddie Murphy og Bill Murray til nogle af samtidens mest populære skuespillere. Et modent overblik bliver der ikke tale om. Det er mændene der bevarer familiefacaderne, tilskyndet af kvinderne, der sjældent fatter hvad det hele drejer sig om. Karaktererne står skarpt tegnede og de får filmen bragt mere end tørskoet i land. Mor (Rosana DeSoto) har fået far Vito gjort respektabel. Far har faktisk fået banket et hæderligt slagteri op, uden at interessere sig synderligt for sit erhverv. Kun hans fortid som rod, kan holde arbejderne i skak. Adam har forladt sin uddannelse og vil hverken være yuppie

eller overtage slagteriet. Han foragter faderens facadehykleri og beundrer bedstefaderens åbenlyse driven plat med systemet. Adams egen tilkommende, en ejendomsrådgiver, spekulerer uden skrupler foragteligt og åbenlyst i folks afmagt og sygdom, den herskende nød. Farfar tar kun fra dem der har alt for meget. Adam baserer sit kommende liv på en fidus som principielt lyder 'moralisk' nok, nemlig at stjæle nogle komponenter til et genprojekt, som en opfindervæn har skudt ind i et korrump foretagende. Hvis tyveriet lykkes får han andel i en fremtidig produktion. Far og farfar stilles solidarisk op, men Adam bliver snuppet af politiet. Kuppet viser sig blot at være led i firmaets egen forsikringssvindler – man kan kun stole på sin families. Nu er facaden og illusionerne ved at rable for mor og hun forlanger at de to gamle forbrydere melder sig som forførere og medvidere. Derpå bliver Jessie – via en onskabsfuld dommer – systemets offer, fordi systemet vitteligt kun har brug for de unge og effektive. Det tager livet af Jessie. Yderpunkterne tangerer slyngelkomedie og tragedie, baseret på en sværtfordøjelig bastant morale. Sidney Lumet får den sandt at sige til at glide ned.

Nej, Lumet vil aldrig komme til at indskrive sig i den humanistiske Hollywoodtradition. Den fordrer naivitet og optimisme. Men han er nok et af østkystens interessanteste bud på dæmpede komedier, baseret på en realistisk tradition. Desillusionen er til gengæld så markant, at komedien aldrig nogensinde nærmer sig blot antydningen af det sublime, selvom besætning og skuespillerinstruktion er fremragende.

Carl Nørrested

DEN LANGE FØLJETON

Fanget bag fjendens linier (Bat 21) USA 1989. I: Peter Markle. M: William Anderson (efter egen roman) og George Gordon. F: Marc Irwin. Kl: Stephen E. Rivkin. Mu: Christopher Young, Jerry Reed. Medv: Gene Hackman, Danny Glover, Jerry Reed, David Marshall Grant.

De kaldte os helte (Casualties of War) USA 1989. I: Brian De Palma. M: David Rabe efter roman af Daniel Lang. F: Stephen H. Burum (Cs.). Kl: Bill Pankow. Mu: Ennio Morricone. Medv: Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey, John C. Reilly, John Leguizamo, Thuy Thu Le.

Peter Markles film er hvidvaskning med tørretumbling af Vietnam-veteranerne. Den amerikanske hær får stillet og løser en opgave. Om opgaven er rigtig eller forkert, kan i og for sig være ligemeget – under alle omstændigheder er den modsigelsesfuld. Oberst Hamble-

ton (Gene Hackman) er en skrivebordsmand, der isoleres bag fjendens linier. Han lærer for alvor at respektere den meniges baggrund og situation – ja, sågar hvor svært det er at dræbe civile, som man ikke kan kommunikere med. Den udsatte negerkogniseringsflyver kaptajn Clark (Danny Glover), der har arbejdet sig op fra scratch, opsporer alene Hambleton og vinder selvhævd ved sin undsætningsmanøvre. En lille vietnameserdreng, led ved krigens drab, er selve håbet for fremtiden. For simpelt hen at skåne liv, frelser han det amerikanske fjendebillede Hambleton fra en krigsfælde.

Vietnam-krigen har lært de forskellige amerikanske race- og socialgrupper for alvor at indse hvor afhængige de er af hinanden, så de nu kan stå sammen

mod halvfemsårserdepressionen – måske var det ikke så galt. Negrene er garanteret for sidste gang skraldemænd i en amerikansk krig. Grundet oberstens interesse for golf (den amerikanske titel er golfjargon), kan man kommunikere pr. radio uden at vietcongerne (og for den sags skyld negrene og Carl Nørrested) fatter en brik af hvad der foregår. Krigen er i gode hænder hos specialisterne?

Den etiske ballast er langt mere interessant i Brian De Palmas *De kaldte os helte*. Det er den mest eksistentielle film om Vietnam-krigen hidtil og som sådan lidet trøstende for deltagerne. Den pointerer faktisk hvor ansvarlig den enkelte er, og hvor svært det i det hele taget er at realisere et eksistentielt valg i en ideologisk ladet krigssituation.

David Rabe (*Streamers*) har skabt et

fremragende manuskript, der virkelig får aktualiseret Vietnamkrigens attitudemodsatninger. Den nyankomne Eriksson (Michael J. Fox) undsættes indledningsvis af den hårdkogte sergent Meserve (Sean Penn) og kommer naturligvis i taknemmelighedsgæld. Erikssons grundindstilling er, at amerikanerne er til stede for at hjælpe vietnameserne. Delingens flinke fyr Brown (Erik King) plaffes ned i en formodet venligsindet landsby. Det er et dramatisk godt udgangspunkt for at sende delingen på den absurde mission.

Meserve arrangerer indledningsvis et raid på en landsby med delingen for at få lidt 'portable R & R' (vietnameserpigen Thuy Tu Le). Det nægter Eriksson at tro er muligt, men for Meserve er reglerne som hos hans overordnede 'what happens in the field stays in the field'. Eriksson nægter at voldtage den tilfangede pige og får på tomandshånd en allieret i halvindianeren Diaz (John Leguizamo), der i delingens kollektiv bliver medløber. Den stærkeres ret bekræf-

tes af Clark (Don Harvey), som er Meserevs forlængede arm og den stupide bondekold Hatcher (John C. Keilly), som oplever amerikanernes tilstedeværelse i Viet Nam som en decideret spændende Djengis Khan-mission. Pigen skydes som unyttigt vedhæng i en træning. Voldsfascinationen i cinemascopet (af Palmas faste fotograf siden *Body Double* 1984 Stephen H. Burum) fornægter sig ikke i denne sekvens. Men Palma forekommer oprigtigt indigneret.

Eriksson er henvist til sig selv. Han bliver direkte afvist i at gå videre med sagen både af en negersoldat og en hvid veteran højt oppe i hierarkiet, der er bange for Amerikas veteraners internationale omdømme i en sensibel udenrigspolitisk situation, når den gridske presse får færten af sagen. Feltpræsten bliver udslagsgivende, og sagen ruller langt udover Erikssons fatteevne i presens og juristernes fortolkninger. Eriksson opnår ganske rigtigt samtlige veteraners fulde foragt og mulige repressalier.

I filmens rammehistorie sidder Eriks-

son i en bus med forfølgelsestraume og skyldkompleks. Året må være 1974, for de tre aviser headlines, vi ser strategisk placeret i cinemascopet, meddeler 'Nixon resigning? Skyldkomplekset udløses bombastisk ved at Eriksson ser en vietnamesisk pige i bussen, der minder om 'prisen', og som han nærmest desperat belejrer, efter hun er slået af. Efter Morricones nærmest bibelske motiv at dømme, har han bestemt fundet nåde. En kort eftertekst i filmen – efter slutcredits – meddeler at appelretten frikendte Hatcher. Der ligger en bitter ironi i at anbringe denne pointe som sluttekst. Publikum har faktisk forlængst forladt salen.

De kaldte os helte er et hovedværk i Vietnam-filmene. Palma har en ret klar samvittighed i denne sag. Han var faktisk tidligt ude med at sige fra overfor USAs engagement i denne krig, med sine ungdommelige *De Niro*-komedier *Greetings* og *Hi Mom* (begge fra 1968), udsendt i præsident Johnsons værste selvrencelsesperiode. Carl Nørrested

STEMNING FRA STEPPERNE

Yaaba (Yaaba) Burkina Faso/Frankrig/Schweiz, Vesttyskland/Italien. I & M: Idrissa Ouedraogo. F: Matthias Kälin. K: Loredana Cristelli. Mu: Francis Bebey. Medv.: Fatimata Sanga, Noufou Ouedraogo, Roukietou Barry.

Den burkinske filminstruktør Idrissa Ouedraogo har efter 6 højt priste kortfilm og en berømt spillefilm *Yam daabo* klaret springet over kulturkløften mellem Afrika og lille Danmark; hans anden spillefilm *Yaaba* er af så høj kvalitet, at Kærne-film har fået øje på den og taget *chancen*; Flot! Men måske er vi for afhængige af amerikansk films hastige tempo til at kunne nyde *Yaabas* rolige rytme og fremmedartede miljø? Det er 25 år siden Thorvald Larsen i Alexandria havde en afrikansk film, *Postanvisningen*, på programmet; den blev en suc-

ces og anvendes fortsat meget i gymnasiernes franskundervisning.

Yaaba betyder Bedstemor på sproget moré, og det navn får den ensomme, radmagre og urgamle Sana af drengen Bila og hans kusine og legekammerat Nopoko. De to børn er de eneste i landsbyen, der gør noget for den gamle dame. – Alle andre tager hende for at være en heks. Der er uheld ved hende; som spæd mistede hun begge sine forældre, og ingen har derfor turdet gifte sig med hende. I Afrika skal man ikke falde udenfor normerne, for ude i landsbyerne på de knastørre stepper, er der intet overskud og ringe tolerance. Dér drejer det sig om at skaffe det daglige brød. – Dér tager man een dag ad gangen.

Der er et mylder af flinke, onde, dumme og sladdervorne personer i denne landsby; de går ud og ind hos hinanden og giver os et fint indblik i dagligdagens problemer med utroskab, overtro, mis-

undelse og smålighed. Børnene og landsbyens drukkenbolt får de reaktionære voksne tvunget til at se med nye øjne på den ensomme Yaaba, som ved en aktiv indsats – og ikke bare bønner til Gud – redder Nopoko fra døden.

Idrissa Ouedraogo er en stor billedmager; hans lysende gule dagstemninger og blå nattebilleder er uforglemmelige og så har han for første gang haft en europæisk lydmand og har nydt at lægge alle steppens bittesmå lyde ind under handlingens. Feks.: Drukkenboltens utro kone vender ubemærket hjem fra et natligt stævnemøde. – Cikaderne larmer, en hund gør i det fjerne, mens hun lister inde langs husmurene, angst for månens prægtige lys. Her er poesi og stemning – her er billeder til glæde for sjælen.

Yaaba er en smuk film om venskab og intolerance i en for os meget fremmedartet verden. Karen Hammer

NATURENS EGEN FARVE

Guderne må have slået hovedet (The Gods Must Be Crazy 2) USA (Sydafrika) 1989. I & M: Jamie Uys. F: Buster Reynolds. KI: Renee Engelbrecht, Ivan Hall. Mu: Charles Fox. Medv.: Nlxa, Lena Farugia, Hans Strydom.

Så har den sydafrikanske filminstruktør Jamie Uys og hans grinagtige farcer atter vakt harme hos Sydafrika-komiteen i København. I juni 1983 afholdt komiteen en demonstration på Rådhuspladsen imod Dagmar-biografen, der dengang havde premiere på *Uys I Gu-*

der (The Gods Must Be Crazy, 1980).

Jamie Uys har nu klogeligt sørget for at få sin nye film *Guderne må have slået hovedet* produceret af et amerikansk selskab, så han ikke kan rammes af de mange sanktioner imod varer fra Sydafrika, og han har fjernet den racistiske tone, der skæmmede *I Guder*, men han har intet ændret i sin beskrivelse af Sanfolkets liv. Uys præsenterede stadigvæk buskmenneskene som Naturens ædle, primitive sønner og døtre – som de eneste der er i stand til at overleve i denne

tørre verden – og lader dem underfundigt filosofere over de mærkelige hvide dyr, der altid skal hjælpes og følges hjem. Uys paternaliserer Sanfolket, der i virkelighedens Sydafrika og Botswana er blevet drevet sammen i én slags reservat med forbud mod at dyrke deres traditionelle jagt.

Filmene lader en overordnet speaker kommentere handlingens forløb og San-jægeren Xixo og hans børns tanker og tale, mens den smukke og letpåkledte jurist, den gnavne zoolog, den hjem-

Pigerne på taget (Kvinnorna på taket) Sverige 1989, Carl Gustaf Nykvist.

Umiddelbart før den store krig (1914-18) kommer Linnea, en svensk uskyld til den store by og drages ind i Annas sært fascinerende fotografiske atalier med en vovet virksomhed. Filmen formeligt vrimler med skønfotografering og en understrøm af forborgener erotik. Men Linneas fascination forløses ikke til en fascinerende film. Den forbliver helt fjern og uvedkommende. **DN**

Ghostbusters II (...) USA 1989, Ivan Reitman.

Der er gået fem år siden nummer et, og det giver anledning til filmens eneste morsomme pointe: Ghostbusters er glemt og forsøger at overleve ved at optræde ved børnefødselsdage. Heldigvis kommer et spøgelse til undsætning og jægerne vinder igen befolkningens opmærksomhed. Men ikke denne publikummers. Dertil er lærerne for tamme og de gode spænde for sjældne. En typisk nummer 2. **DN**

Da Harry mødte Sally (When Harry Met Sally) USA, 1989, Rob Reiner.

– er en filmisk soufflé. Dygtige kokke har gjort den stor at se på – men den fylder forsvindende lidt, når den først er konsumeret. Filmen handler om parforhold. Pointen er, at moderne mennesker har så travlt med at stille værn op om deres egen sårbarhed, at der til sidst ikke er nogen grund til det. Harry får Sally i enden – en mildt sagt selvmodsigende slutning, hvor en anden måske kunne have tilført menuen lidt substans. Dog, for det kunstneriske indtryk: tre kokkehuer. **MP**

En tør hvid årstid (A Dry White Season) USA 1989, Euzhan Palcy.

Paul Simon blev uretmæssigt beskyldt for at bryde den kunstneriske boykot af Sydafrika da han brugte sorte musikere på sit *Graveland*-album. Vi møder nogle af de samme musikere, nemlig Ladysmith Black Mambazo. Den musik synes at være synonym med den sorte befolknings kamp mod apartheid. Og med den hvides. Dens rytmik, dens harmonik og de sjove anderledes, underligt utilpassede stemmelyde, der skanderer den, går lige ind. Ligesom *En tør hvid årstid*. Uden den nytestamentlige sentimentalitet der skræmmede Attenboroughs Biko-film, *Cry Freedom*, fortæller den historien om den hvide skolelærer (Donald Sutherland), der langsomt, men særdeles sikkert får øjnene op for apartheid-styrets umenneskelige politistatismetoder. Marlon Brando låner i sit comeback efter ni års fravær sin monstrøse krop til forsvarsadvokaten McKenzie. Det gør han godt i en film, der nok skræmmer ved sit virkeligheds-henvisende tema, men som hverken formmæssigt eller i øvrigt æstetisk flytter grænser. **PSL**

Valmont (...) Frankrig/England 1989, Milos Forman.

Forman har et timing-problem: først kom han med *Hair* ti år for sent, og nu kommer hans adaption af 'Farlige forbindelser' halsende efter Stephen Frears'. Nok er Forman en bedre instruktør end Frears, men Frears havde bedre skuespillere. Og selv om Forman leverer nydeligt arbejde, kan det ikke nægtes at historien virker déjà vu. **PS**

Manden fra Berlin (The Package) USA 1989, Andrew Davis.

Netop da Berlin-muren revnedes, kom denne politiske thriller, hvor topgeneraler i USA og USSR rotter sig sammen om at hindre en nedrustningsaftale via mord på 'Gorbatjov'. Blændende er starten i Berlin, hvor kort deles ud, som vi ikke aner, hvad betyder. Så bliver det mere og mere genrekonventionelt, den politiske pointe kommer ikke længere end de tidlige tøbrudsfilm, f.eks. *7 dage i maj* (64), og the last minute rescue er nærmest antiklimaks i forudsigelighed. Indtil da holder Gene Hackman og Joanna Cassidy som det umage par på sporet dog tilskueren i ånde. **KS**

Dagens Donna, Danmark 1990, Stefan Henszelman.

Årets første danske film handler om 'faste forhold og løse forbindelser'. Men det er de faste forhold, der løber af med sejren i en generationsfilm om to kvinder sidst i tyverne. De kan ikke rigtigt finde ud af om de skal gifte sig og få børn eller om de skal blive ved med at satse på karrieren. Den nydelige, men også intetsigende *Dagens Donna* er en 'debatfilm', der trækker de velspillende og rigtigt cast'ede hovedskuespillerinder Birgitte Simonsen og Hanne Windfeldt Lund rundt i massemediernes manege, hvor de fortæller om deres personlige opfattelser af filmens problem. **Gab!** **PSL**

Dansen med Regitze. Danmark 1989. Kaspar Rostруп.

Der er mange grunde til at holde af *Dansen med Regitze*. Det er en dansk film om voksne mennesker, henvendt til voksne mennesker. Den fortæller en smuk historie om en stilfærdig, midaldrende mand, der i løbet af en lang sommerdag gør status over sit liv sammen med en betagende, erotisk dragende, altid overrumplende kvinde, som han véd, snart vil dø. Detaljer, hverdagsbegivenheder, livets gang i stort og småt passerer revy i en egen lavmælt erindrende og smertende frydefuld tone. Ikke alt fungerer lige godt. Der er scener, som ikke kommer ud af læredet, passager, som er kedeligt ufilmmiske, følelsspændinger, som forbliver uforløste. Alligevel holder man af den – fordi Frits Helmuth og Ghita Nørby spiller så godt. Man bliver, som han er – helt vild med Ghita! **LN**

Soursweet (...) England, 1988, Mike Newell.

Newell er en farveløs TV-instruktør (jvf tillige *Dø – min elskede*, 1984), der her ikke ved hvordan man skal få dramatiseret køkkenvaskrealismen, som han alligevel heller ikke tør vedkende sig. Den peppes op af eksotisme som ganske vist lader skuespillerne sejle i deres egen sentimentale sø, samt dramatisk omkring den hongkongske mafias – Triaderne – huseren i London. Stephen Frears' kultursammenstød er langt mere givende end denne sekundavare efter en overvurderet roman af Timothy Mo. **CN**

Tre søstre (Paura e amore) Italien-Tyskland 1988, Margarethe von Trotta.

Von Trottas tredje 'søster-film' har benyttet sig af Tjekhovs skuespil som forlæg og har flyttet det til nutidens Italien. Men familie- og kærlighedsdramaet bliver dennegang kun tungt og traurigt, et stivebet skematisk postulat, dog vibrerende af temaer og tråde, der får tilskueren til at ærgre sig, tænke, hvad filmen kunne have været. **DN**

Christian. Danmark 1989. Gabriel Axel.

En ung mand med kunstnerdrømme og udlængsel kommer på kant med det etablerede samfund, drager ud i verden og finder – sig selv. En pudsig naiv, sentimentalt gammeldags og filmisk kedsommelig vision om verden, som den burde være. **LN**

Retfærdighedens rytter. Danmark 1989, Jesper W. Nielsen.

En lille modernisering af juleevangeliet, optaget i og omkring City 2, hvilket har fået en ellers lovende film til at gå grassat i overtrumfende nyekspressionistiske billedorgier. Filmen råber så højt at det trætter. Og det er sjældent en god idé at skulle proppe alle idéer ind i én film. Den revner. **DN**

Den røde tråd, Danmark 1989, Piv Berntsen.

Folkekomedie med tegneseriepastiche og germanerplatitude med mediesikre navne præger den første danske film i fifty/fifty-ordningen. Upersonlig instruktion, et mangelfuldt manuskript af for mange mennesker. Shu-bi-dua fjoller rundt i maskeringskomedie, så deres børn må blive flove over dem. Der er til gengæld ingen forsøg på indlemmelse af smarte musikvideoer. **CN**

Walter & Carlo i Amerika. Danmark 1989, Jarl Friis Mikkelsen, Ole Stephensen.

Ja, nu synes Mor altså, at Far blir for meget. . . Når man nu er fan af Walter & Carlo, ville man jo gerne ha' set figurerne udvikle sig lidt mere hen i den menneskelige retning fremfor dette. . . Måske sku' d'herrer ikke ha' droppet mor og Elly? **MP**

Jydekompaniet 3. Danmark 1989, Finn Henriksen.

Fire personer inklusive hovedpersonerne Finn Nørbygaard og Jakob Hougaard har udtænkt det røde manuskript. Når man har så lidt på hjerte, skal man lade være, selvom man har charme. Det er ikke let at være populær. Finn Henriksen har instrueret med træt klunret rutine i hvad der tegner til at blive 50/50-stilen. **CN**

Camping. Danmark 1990, Sune Lund Sørensen.

Til forskel fra *Jydekompaniet III* og *Den røde tråds* lagkagerevynumre, forsøger *Camping* sig med en storyline om en postuleret charmerende plattenslager (Palleen), der i konsumudbud forvalter fantasien og stiver en forhenværende tugthuskandidat (Pilmærk) af. Han virker som et levn fra salig Egon. Filmen er ufrivilligt en ren metafor på fifty-fifty-ordningen og naturligvis en forvirret omgang sludder og vrøvl. Muligvis lokker den nogle nye stakler i biografen. De fleste vil dog gå hjem og tænke, at dansk film skal man simpelthen holde sig fra. Hastværk er lastværk. **CN**

veplagede Cuba-soldat, den dumme UNITA-soldat og de forbryderiske boerkrybskytter får lov til selv at udtrykke sig i et underligt ørken-savannemiljø med masser af bagprojektioner. Handlingen er tynd, miljøet er kunstigt, og den ædle vilde er forlængst gået til i druk; alligevel grinede jeg med skam at meddele meget under filmen!

Uys lader de vilde dyr få en meget aktiv rolle i historien: En snedig abe ved en vandpost, en rasende struds der vogter sine æg, og en ultrastædig, meget udholdende honninggrævling skaber ustyrligt barokke situationer for vore

klumrede hvide helte, medens en sulten og meget eftertænksom hyæne længe forfølger den lille San-dreng, der med et stort stykke træ på hovedet håber, at det er rigtigt, at hyæner aldrig angriber mennesker, der er over en meter og tyve høje! Måske kan man lære noget om dyr, men filmens mennesker er farcefignur skåret ud i pap og ingen demonstration værdig. Alligevel udkommanderedes 40 kampolitbetjente til at passe på Scalas glasmiljø en af dagene kort før Jul, forårsaget af politiets 'fantasi' og en meget lille julemandsdemonstration på Rådhuspladsen. *Karen Hammer*