DEN ANDEN VIRKELIGHED

Min far (Dad) USA 1989. I & M: Gary David Goldberg (efter William Whartons roman). F: Jan Kiesser. Kl: Eric Sears. Mu: James Horner. Medv: Jack Lemmon, Ted Danson, Olympia Dukakis, Kathy Baker, Kevin Spacey.

Liv og død og kærlighed. Andet er der ikke at fortælle historier om. Heller ikke for William Wharton, pseudonymet bag romanforlægget til *Dad* og tidligere *Birdy*, som Allan Parker filmatiserede. Der er mange rygter om, hvem forfatteren er, jeg har endda set påstanden, at det er selveste Laing, der skriver sit psykologiske verdensbillede ud i romanform. Hvem han end er, for en han er jeg sikker på forfatteren er, så formidler hans historier Laings ide om, at sindssygdom er en sindssyg forestilling om en nødvendig og levende proces i mennesker, der kæmper for livet. Ikke bare for at overleve, men leve helt og fuldt. Vi kalder så denne kolossale vilje til indhold i livet for en sygdom, fordi mennesker undervejs kan fjerne sig fra verden. Endda så langt, at de dør af det.

Hvor *Birdy* var en meget eksotisk casestory, er *Dad* det modsatte. En historie, enhver familie i verden vil genkende i næsten alle detaljer. Far er ved at blive rigtig gammel, han forfalder hastigt hen mod seniliteten. Mors indlæggelse får sønnen til at prøve at genoptræne faderen, så forældrene ikke skal på et hjem. Genoptræningen går over al forventning. Far kan hurtigt alt hvad han tidligere kunne, når den dominerende mor ikke er der til at tage initiativet fra ham.

Senilitet findes ikke. Den er en menneskelig beskyttelse mod et mere og mere urimeligt tryk, som rammer mange, ikke nødvendigvis men især, gamle mennesker. Men der er stadig en time tilbage af filmen. Far er forfærdelig bange for døden. Og straks da han er helt oppe på dupperne igen, får han at vide, at nu skal han dø. Han har kræft.

Han nøjes ikke med at fortrække til seniliteten. Han går i coma for at dø uden nogen viden om det. Hans søn og læge slås med kærlighed og medicin for at få ham til at vende tilbage til afslutningen af hans liv. En af dem vinder, de er enige om, at de begge foretrækker at tro, at det var kærligheden, der vandt. Det er en meget klog læge fra Afrika, vi har med at gøre.

Og nu starter historien for alvor. Far er helt og fuldt i live og ser endog døden i øjnene. Han gør sig fri af mors husmoderlige tyranni. Deres liv ændres, de bliver under mors protester gladere. Og sønnen ændres af oplevelsen.

Ikke mindst da en rystende ny oplevelse indtræder. Far begynder at tale om børn, naboer og venner de aldrig har hørt om. Han bringes fluks for en psykiater, der meddeler de chokerede pårørende, at Far er skizofren og har været det årtier. Han har blot været i stand til at holde sine to virkeligheder ude fra hinanden, indtil dødschokket fik skillevæggen til at brase sammen.

Den anden virkelighed ser vi billeder af filmen igennem, indtil vi henimod slutningen forstår, hvor de kommer fra. De ligner Amerikas svar på Carl Larsson. Smuk landlig idyl med søde børn og milde kvinder.

Fars virkelighed var at være maskinarbejder på Lockheed-fabrikkerne og en temmelig skrap kone og et par børn, han ikke havde så forfærdelig meget sammen med. For ikke at dø i levende live opbyggede han så en fuldstændig komplet parallelverden, hvor han får de oplevelser, han ellers ikke kan få. En vellykket skizofreni kaldes det.

Jeg ynder ellers ikke handlingsreferater. Men i dette tilfælde er det ikke selve handlingen, der er det bærende. Det er vores samliv med personerne, mens de går gennem handlingen. Filmen gør sig umage for at være så lettilgængelig som mulig. Det er alles verden vi går rundt i.

Gary David Goldberg, TV-serieinstruktør af bl. a. hundredognogle afsnit af *Blomsterbørns Børn*, har instrueret. Ikke på nogen måde noget ophidsende filmisk værk, men en effektivt fortalt historie. Lidt for effektiv måske. Jack Lemmon spiller Far og er overvældende troværdig. Ted Danson er sønnen, der får sin selvopfattelse ændret. Han har ikke så mange udtryk, at gøre godt med. Men dem han har, bruger han godt. Olympia Dukakis er Mor, så man dukker sig i stolen. Og dog. Hun skulle måske have haft lov til at udfolde lidt mere af modertyranniet, for at Fars fantasiverden bliver helt forståelig i sin nødvendighed.

Spielberg har sat penge i filmen. Og selv om han måske ikke har fået dem allesammen hjem gennem biografkasserne, så ved han, at de kommer når filmen, uden at miste ret meget i udtryksfuldhed, vil rulle over alverdens TV-skærme.

Mogens Kløvedal

DET RÅ OG DET KOGTE

Kokken, Tyven hans Kone & hendes Elsker (The Cook, the Thief, his Wife & her Lover) England 1989. I: Peter Greenaway. F: Sacha Vierny. Kl: John Wilson. Mu: Michael Nyman. Medv: Richard Bohringer, Michael Gambon, Helen Mirren, Alan Howard, Tim Roth.

Denne film, det seneste værk af den umådelig produktive engelske forfatter, maler, filminstruktør m.v. drager tilskueren ind i en på alle tangenter mægtig fortæring. *Kokken, Tyven...* opviser et non stop udbrud af opulente dekorationer, akustiske sug, storladne rumskildringer, kontrastfyldt kolorit, uhæmmet vulgaritet og et møde mellem den højere kogekunst og kannibalisme.

En barok og frådende historie spændt op med pomp, en betydelig teatralsk intensitet, holdt i ave af et stiliseret persongalleri, en spinkel intrige og de tomme, formelle ordensprincipper, Greenaway i lighed med de sidste årtiers internationale billedkunst og arkitektur er meget optaget af.

Peter Greenaway begyndte sin karriere som avantgardistisk kortfilmskaber og har siden frembragt en række spillefilm blandt hvilke *Tegnerens Kontrakt* er et hovedværk i de sidste tyve års internationale filmproduktion, en til mindste detalje koncentreret og stramt intelligent film. Fuld af rebus'er der som tilfældige og i nogle tilfælde overfladiske ordenssystemer styrer hans øvrige værk. Hvor hans kortfilm kunne være optaget af at undersøge en række mennesker, der har stavelsen **FALL** i deres navn, eller en gruppe som kun har det til fælles at være blevet ramt af lynet, så er ordensprincippet i *Kokken, Tyven...* et forløb på ni dage og ni afsnit, samt en farveskala plukket ud af regnbuen.

Farver udpenslet i en mægtig dekoration, der som rumafsnit på rad og række rummer parkeringspladsen (blålig) foran restauranten 'Le Hollandais', dennes køkkensektion (grønlig), restaurationslokalet selv (rødt og sort) og toilettet, hvor alt løber sammen i et sterilt, hvidt lys og hvide flader.

At Greenaway ved siden af sin filmproduktion er maler røber sig i, at filmen er 'spækket' med referencer, fortrinsvis til hollandsk maleri i 1600-tallet – dets **nature morte** opstillinger af frugter og andre fødevarer og den tids

dragter, som filmens kostumetegner, Jean Paul Gaultier, bl. a. har fantaseret over. Mere direkte fremgår inspirationen af Frans Hals' kæmpelærred 'Skt. Georgsordenens Officersbanket', der hænger på restaurantens bagvæg.

Den maleriske pointering af hele arrangementet, filmens rumstruktur, består endvidere i, at de scenerum, som kameraet kører på langs ad, i tur og orden er billeder sat i bevægelse, **tableaux vivants.** Greenaways ekstreme optagethed af centralperpektivet, som han i andre film har understreget ved scenografien og meget lange faste kameraindstillinger, optræder også her. Hele dekorationen har på langs store fløjdøre, der åbnes og lukkes med et monumentalt akustisk drøn. Døre som ligger **en suite** i symmetriaksen og fortsætter i form af gule stiplede vejstriber på parkeringspladsen. Kameraet følger med forkærlighed denne symmetriakse når det optræder inde i dekorationen. På parkeringspladsen står der skråtstillede kølevogne med henholdsvis havets dyr og landjordens, strengt symmetrisk i forhold til aksen. Deres flisebelagte indre og to vidtgående fjøjdøre er bygget over den minimal art container, der kan beses i Pompidou Centrets permanente samling.

Magten over disse formaliserede rumforløb – og Greenaway opfatter perspektivet som en magtform der presser tingene på plads i rummet – har tyven og restaurationsindehaveren Albert Spica. Han parkerer konsekvent og præcist sin bil på midteraksen før han som et monster af vulgaritet, ræben, sjofelheder og svovlende voldsanvendelse skrider frem til **the high table.** Spica, spillet af Michael Gabon, som man med glæde husker fra TV-serien *Den syngende Detektiv,* optræder her som en sortskægget, transvedende grobrian, der kørte sit monomane 'show' i restauranten omgivet af sit følge af fidusmagere, alfonser og døgenigte. En opførsel med udskældning og forulempelse af gæsterne iøvrigt, som i deres velbjergede kedsomhed øjensynlig værdsætter lidt spas med grovfilen.

Mens Spica ter sig i restauranten indleder hans kone et skørt kærlighedsforhold til en tempereret bogorm, som til Spicas rasende forurettelse tillader sig at læse ærværdige bøger i restauranten. I det følgende knepper de i den mægtige køkkenregions diverse nicher, under den kunstnerisk anlagte og melankolske franske koks beskyttelse – kokken spillet med halvkvalt og sagtmodigt engelsk af Richard Bohringer *(Diva),* og elskeren af Alan Howard.

Filmen kan ses, hvad Greenaway selv har antydet, som metafor over den nye skruppelløse middelklasse i Thatcherregimets England. Med restaurationslokalet som sæde for the establishment; køkkenet som sæde for den materielle produktion, den frie kunstneriske intentionalitet og udvekslingen med naturen; parkeringspladsen med dens skråplan, ruinøse lysreklamer og angstfyldte, vilde hundeglam, som et billede på sammenbrudet i det civile samfund. Toilettet som en superhygiejnisk renselsesmaskine, det profane borgerskabs sterile flugtrum og kliniske transcendens – i forlængelse af Bunuels satire over spisnings- og tømningsfunktioner i *Borgerskabets diskrete charme.*

Det som unddrager sig og endnu overskrider dette system er den akkumulerede lærdom i det fint gulnede bibliotek, hvor elskeren som hævn maltrakteres og kvæles i en bog om den franske revolution, den historiske begivenhed som politisk konfirmerede oplysningstidens overflod af jordens naturlige rigdomme i hvis midte en hermafroditisk dreng med glasklar sopran synger 'Tvæt mig fuldstændig ren for min skyld'. Denne renselse er det egentlige kontrapunkt til det blodige cirkus i brøleabens regi. Drengen repræsenterer (som en forvokset udgave af den hellige hermafrodit i Fellinis *Satyricon* eller slet og ret i sin engleagtige tvekønnethed) den ironiske drøm om kønnenes afspænding og hellig udfrielse. Og tvinges meget passende til at æde sin egen navle.

I et videre perspektiv kan man se filmen som en allegori over den tynde membran mellem barbari og civilisation, det rå og det kogte, ktonisme og oplysning, erotik og destruktion; vejen fra naturens grønne museum til civilisations blodige mørke. Og **the way all flesh.** Forløbet er angiveligt modelleret over 1600-tallets heftigt manierede og makabre engelske hævndrama og har i sin forkærlighed for Greuel og surrealistiske gags, sine moderne kilder i Artauds koncept om *Grusomhedens Teater* og Bunuel.

Med alle sine bombastiske, sataniske tirader, en skøn, grum og usædvanlig film. Omend anstrengende og sært stivnet i sin manieristiske maske, den rivende dynamik til trods.

Carsten Thau

EN ENGELS TRAGEDIE

Den sorte engel (Une affaire de femmes) Frankrig 1988. I: Claude Chabrol. M: Colo Tavernier O'Hagan, Claude Chabrol. F: Jean Rabier. Kl: Monique Fardoulis. Mu: Matthieu Chabrol. Medv: Isabelle Huppert, Francois Cluzet, Marie Trintignant, Nils Tavernier, Guillaume Foutrier, Nicolas Foutrier.

Set fra en københavnsk biografstol har man i de senere år fået et ret forstemmende billede af fransk film. Forhippet formalisme og forloren modernisme har domineret. Men naturligvis er fransk film mere nuanceret end danske udlejere vil give os indtryk af. Heldigvis er f.eks. Claude Chabrol, der fyldte 60 i juni, still going strong. Og det er synd, at Chabrol, hvis produktion det indtil begyndelsen af 1970erne var muligt at følge herhjemme, er blevet så stedmoderligt behandlet i Danmark. Chabrol laver i hvert fald én film om året, og siden 1979 har vi kun set fire af hans film, den ene af dem ovenikøbet kun i en fransk filmuge.

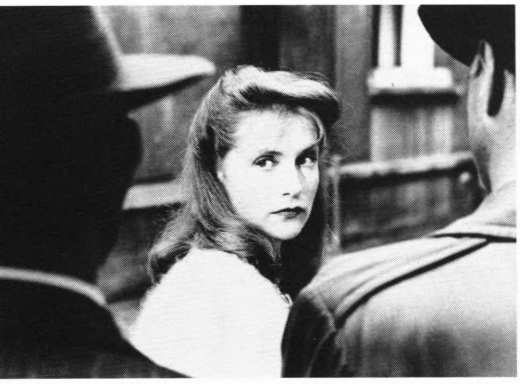
Lad os derfor glæde os over, at der atter er en god Chabrol-film på repertoiret. Nok kan *Une affaire de femmes* måske ikke måle sig med de mesterlige film fra omkring 1970. Men den har dog mange af de samme kvaliteter, som prægede den tids kritiske studier i det franske borgerskab. Og først og fremmest er den repræsentant for en klassisk tradition i fransk film. Velskrevet, velkomponeret, klart og logisk fortalt, med interessant psykologi, glimrende spil, overbevisende miljø- og tidsskildring. Og med en historie, som altid er spændende at følge, om et menneskes opstigen, triumf og fald, et klassisk tema i den bedste franske litteratur.

Chabrol og hans medforfatter på manuskriptet, Bertrand Taverniers tidligere kone, Colo Tavernier O'Hogan, har dog ikk hentet deres historie fra litteraturen. *Une affaire de femmes* er via en bog af Francis Szpiner frit inspireret af en kvindeskæbne fra virkeligheden. Den 30. juli 1943 blev en fransk kvinde fra provinsen guillotineret i Paris efter at være blevet dømt til døden for virksomhed som fosterfordriverske.

Filmen går nogle år tilbage og præsenterer os for Marie (Isabelle Huppert), så-

ledes at vi tror, at hun er enlig mor med to små børn, en dreng og en pige, i elendige kår. Hun bor i en slumlejlighed, er fattig og forslidt, og fornøjelser er det skralt med i provinsbyen under den tyske okkupation. Men en dag er hendes mand kommet hjem. Fra krigen, hvor han er blevet psykisk invalideret. Og Paul (François Cluzet) er en svag mand, der finder sig i, at Marie ikke vil have noget seksuelt samkvem med ham.

Marie er hård som en sten, synes han. Men Marie har sine drømme. Hun vil gerne være sangerinde og optræde på et teater. Af medlidenhed har hun en dag, inden manden kom tilbage, hjulpet en naboerske med at fremkalde en abort. Og da der er god brug for en englemagerske i en by, hvor mændene er borte i krigsfangenskab, og hvor pigerne og græsenkerne henter sig lidt seksuel opmuntring og nogen penge hos de tyske soldater, begynder Marie på den illegale



virksomhed, der bringer hende og den lille familie opad på samfundsstigen. En bedre lejlighed, bedre klæder, bedre mad er resultatet af aktiviteten, som Marie udvider med udlejning af værelse pr. time til prostituerede. En ung pige i huset kan det blive til, og hende opfordrer Marie endog til at gøre lidt for manden. Så er Marie fri og kan gå i seng med en arrogant fløs fra byen.

Men det ender galt. Og det er Maries mand, der forståeligt nok ikke kan udholde den tilværelse, Marie har skabt. Han angiver hende. Og Marie falder som urimeligt offer for en moralsk oprustningskampagne inden for den franske retspleje. Hendes dom står naturligvis overhovedet ikke i forhold til de forseelser, hun har gjort sig skyldig i, i et samfund, hvor alle meler deres egen kage.

Chabrols beskrivelse af det småbogerlige, provinsielle Frankrig under den tyske besættelse, er i overensstemmelse med det syn, som vist nu efterhånden er gængs. Og det er ikke svært for den desillusionerede Chabrol, der kender sin landsmænd ud og ind, at få det deprimerende billede af menneskenes egennytte og griskhed, som tegnes i filmen, til at virke troværdigt. Troværdig er også tids- og miljøskildringen. Chabrol har omhyggeligt udvalgt skuespillere til alle roller og biroller, der er fysiognomisk autentiske. Og Chabrols trofaste fotograf Jean Rabier har endnu engang med præcision og sensibilitet fået den virkelighed, som personerne er en del af, gjort næsten fysisk nærværende i sine billeder.

I samarbejde med Chabrol har Isabelle Huppert med sin Marie skabt en kvindefigur, der såvel i det ydre som i det indre, der reflekteres i de ydre reaktioner, er totalt tilstedeværende for os. Marie er på mange måder en enfoldig og simpel kvinde, og hun har en række egenskaber, der ikke er videre sympatiske. Hun er selvisk, grisk og uden nogen form for moralsk intuition. Og den 'service de femme', som hun med egne ord yder, udspringer ikke af nogen præfeministisk kønsbevidsthed eller udpræget søstersolidaritet. Hun kan til en vis grad beskyldes for at være afstumpet, at hendes virksomhed kan føre til død, selvmord og forældreløse børn synes ikke at gøre det store indtryk på hende. Hun snapper gerne de penge, som hun mener at have krav på. Alligevel forsvarer Isabelle Huppert hende med en hengivelse, der indebærer, at vi ikke skal gøre vold mod os selv for at have medfølelse med hende, da hun uden egentlig at forstå hvorfor må gå i døden for at tjene som et skræmmende eksempel i et pilråddent og gennemkorrupt fransk samfund.

Chabrol får smukt sammenført det individuelle og det sociale i *Une affaire de femmes*, og han har forhåbenlig stadig mange film oppe i ærmet til os i de kommende år.

Ib Monty

DEN YDERSTE GRÆNSE

Hvid jæger, sort hjerte (White Hunter, Black Heart) USA 1989. I & P: Clint Eastwood. M: Peter Viertel, James Bridges, Burt Kennedy. F: Jack N. Green. Kl: Joel Cox. Mu: Lennie Nichaus. P-design: John Graysmark. Medv: Clint Eastwood, Jeff Fahey, George Dzundza, Charlotte Cromwell, Marisa Berenson, Norman Lumsden.

Hvorfor tog John Huston til Afrika for at optage en film, som enhver anden havde klaret hjemme i studiet? Hvorfor tog Clint Eastwood til Afrika for at optage en film om John Huston?

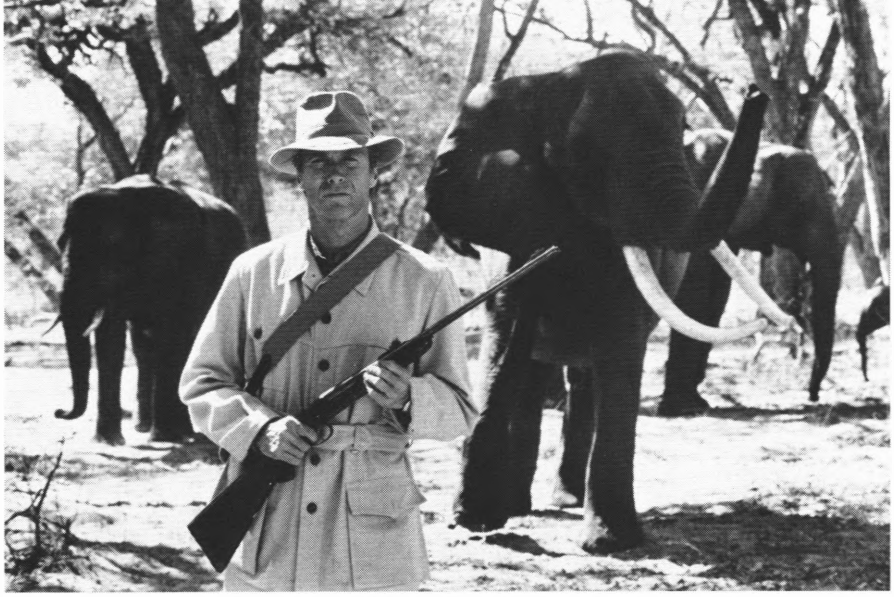
Huston var den sidste af Hollywoods store rygmarvsinstruktører, der betragtede film som hverken rent håndværk eller høj kunst med som adventure, et privat lejetøj, hvis gigantiske omfang i penge og kollektiv kreativitet ikke kan styres og kun kan afspejle sin egen produktionsproces. Har man det sjovt, konfliktfyldt og farefuldt under processen, kan resultatet få disse basale menneskelige kvaliteter. Hvis ikke, bliver det noget juks. Så film er livet selv i en nøddeskal. Hverken vigtigere eller mindre vigtigt end at male byen rød. Alt afhænger af, hvem man er sammen med, og hvad man selv får ud af det.

Huston tog til Afrika for at male byen rød. *Afrikas dronning* har atmosfæren og afspejler strabadserne og illustrerer filosofien. Målet for det umage par (Bogart og Hepburn), at sænke et tysk krigsskib, bliver ligegyldigt, mens deres kamp for at overleve bliver alt. Man sætter sig selv op mod håbløse odds og ser om man klarer sig. Livets mest elementære prøve, at holde sig i live.

Hvid jæger, sort hjerte drejer sig ikke om indspilningen af *Afrikas dronning* men om den prøve, Huston udsætter sig selv – og sine medarbejdere – for. Eastwood prøver ikke at spænde Huston for sin egen vogn – hej, jeg vil også ud at slås, jeg er også stor kunstner. Eastwood er som stjerne den fåmælte ener, handlingens mand, men i sine egne film er han nysgerrig og søger bl. a. dobbeltheden i sine handlingsfigurer – white hunter/black heart.

Huston ville på safari og skyde en elefant. Eastwood siger 'OK, men hvorfor?'. Det havde været mindre interessant for 40 år siden, da Huston tog til Afrika. Eller for 32 år siden, da Huston selv – med det franske tågehorn Romain Garys hjælp – forsøgte at lave en klog film om Afrikas elefanter som symbol på alt det sande i livet og de hvide jægere som verdens undergang, *Himlens rødder* (gentaget med vilde heste i *The Misfits*). Eller for 36 år siden, da Peter Viertel skrev sin nøgleroman over sine oplevelser som manusforfatter på *Afrikas dronning*, og som Eastwoods film bygger på. For det var før safari og elefantmord gav en dårlig smag i munden.

Eastwoods portræt af Huston kan ses som en dybt reaktionær eller ultramoderne hyldest til et rigtigt mandfolk – Huston eller Eastwood selv, som spiller Huston – og det kan opleves som så stupidt, at det må give en dårlig smag i munden. Men jeg oplever det anderledes. Hustons image var den utilpassede ener – levemand, buk, eventyrer, ansvarsløs fidusmager, stor kunstner. Eastwood tager dette image for pålydende og prøver hverken at bortforklare, at fordømme eller at pudse glorien med



den bagklogskab og de ændrede værdier, som 30-40 års afstand giver. Derimod repræsenterer forfatteren Peter Viertel, som også er filmens fortæller, den skiftevis kritiske og beundrende synsvinkel i historien, forsøget på at tale Huston fra sit forehavende og rationelt at forstå og i sidste ende bortforklare, fordømme eller hylde eneren.

Men det fundamentalt irrationelle i sagen forstår forfatteren ikke. Det gør Huston eller Eastwood heller ikke, men de ved at det er irrationelt. Filmens Huston siger, at han må skyde elefanten, fordi man ikke bør gøre det. Og da han står ansigt til ansigt med den, kan han ikke skyde – ligesom den ikke angriber ham. Som om de begge genkender sig selv i hinandens åsyn (Eastwoods furede ansigt ligner sågar elefantens grå hud, hvilket også er smukt fremhævet i filmens plakat). Huston er ikke pludselig blevet omvendt. De kan begge dræbe, men selvmordet er prøvens grænse.

Historien om elefantjagten er historien om det uforklarlige, som driver kunstneren og enhver anden, der sætter sig ud over gængse normer og god tone, rigtige meninger og pæn livsførelse. Filmen udfordrer alt dette og grænser til det selvmorderiske ved konsekvent at fastholde den mystik, der har være gennemgående tema i Eastwoods film, og som f. eks. gjorde *Pale Rider* langt mere spændende end Kasdans samtidige ophobning af westerneffekter i *Silverado.* For Eastwood er Huston ikke en helt men en udfordring, og han har ikke lavet en Huston-film men en film, der ligesom Hustons er en udfordring.

Kaare Schmidt

HELT VILDT

Vilde hjerter (Wild at Heart) USA 1990. I & M: David Lynch (efter Barry Giffords roman). F: Fred Elmes. Kl: Duwayne Dunham. Mu: Angelo Badalamenti. P-design: Patricia Norris. Medv: Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Dafoe, Crispin Glover, Diane Ladd, Isabella Rossellini, Harry Dean Stanton.

Vilde Hjerter er som hårdtslående erotik betragtet lidt af et vildskud. Som volds-lir lidt bedre ramt. Som postmoderne metafilm lige i øjet. Der er bare et problem: Sindets kringelkroge, de fortrængte drifter – ja, kort sagt det psykologiske univers, der forudsætter den surrealistiske æstetik, er 'erased' væk. Klicheerne står tomme tilbage, og filmen selv er kliche i anden potens i forhold til forgængeren *Blue Velvet.*

Filmen er et eventyr, der handler om en umådelig ond mor (heks) og hendes liderlige datter. Heksen har slået sin ægtemand – den liderlige datters far – ihjel ved at lade sin elsker – en lejemorder – overhælde staklen med petroleum og dernæst stikke ild til ham. Det ved datteren egentlig godt, men hun har fortrængt det. Faderen var ellers ret flink, synes datteren, og heldigvis minder hendes kæreste en del om ham. Kæresten hedder Sailor, og han ved også godt, at heksen har myrdet salig svigerfaderen, men han har ikke fortrængt det. Ved et fornemt bal – ikke på kongens slot, men et sted der hedder 'Cape Fear' – forsøger heksen at forsegle Sailors viden, idet hun ved et stormangreb ude på det antiseptiske herretoilet lægger an til at besejre hans pik. Det lykkes ikke (vi får den end ikke at se!). Så går den vilde jagt, heksen vil for enhver pris have udraderet datterens bejler fra jordens overflade; hun hyrer straks efter en knivstikker til at udføre hvervet her og nu. Desværre går det ikke helt som tænkt, for Sailor slår skurken ihjel med de bare næver – ved bl. a. at knuse hans hovedskal mod marmorgulvet.

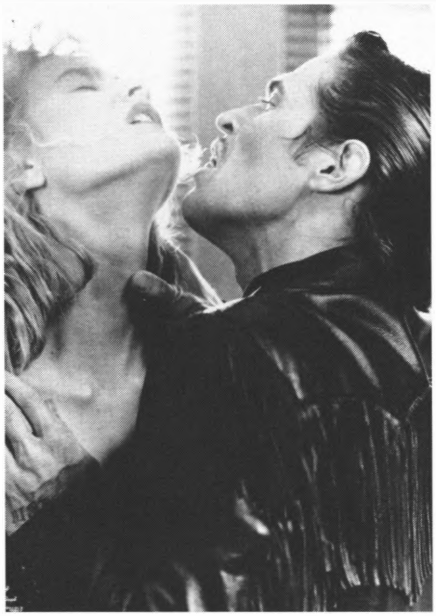
Resten af den underfundige historie skal ikke berettes her. Der er et overdådigt udbud af perversiteter repræsenteret, men kun sjældent kan det opfattes som andet end distanceret latterliggørelse. F. eks. fortælles der i en narrativ blindgyde om en fyr – vistnok en fætter til heksens datter – der lader kakerlakker kravle rundt i underbukserne, fordi han godt kan lide, når de kryber op i hans numsehul.

Hvor *Blue Velvet* virtuost tog drømmelogikens symbolanvendelse i brug, lader *Vilde Hjerter* sig nøje med et langt 'løsere' tegnsystem til fordel for den blotte æstetik. Et eksempel: Ild er for begge films vedkommende det mest fremherskende seksualdriftssymbol. I *Blue Velvet* ser vi, hvorledes ilden både kan kunstigt hæmmes og øges; indledningens berømte brandbil samt faderens haveslange skal begge antyde en dæmpning af drifterne, fordi vandet slukker ilden. Faderens ophold i respirator og skurkens inhalationer før kamp eller samleje er en håndsrækning til døende drifter, fordi ilten nærer ilden. I *Vilde Hjerter* er ilden tegn for to forskellige tilstande – den 'lille' og den 'store' død. Heksen brænder sin mand til døde, hvilket må siges at udgøre det ultimative knald: den 'store' død. De unge bruger ilden efter knaldet til at tænde smøger med – cigaretrygning er måske nok den visse død på længere sigt, men i første omgang betyder ilden, at de netop har overstået den 'lille' død. På lydsiden glider tændstikkens svovlblus ofte over i flammehavets brusen, og seksualdriften knyttes således noget bombastisk sammen med vold og død uden noget overjeg-bestemt regulerende 'aberdabei'.

Middelalderens kirkelige shows, hvor den onde selv blev levendegjort for hele meningheden til skræk og advarsel, havde sine fordele for både aktør og publikum. Ingen besværlige forklaringer i retning af, at Antikrist er forklædt som lysets engel på grund af en narcissistisk beskadigelse i de tidlige barneår. I opposition til det onde var altid den uselviske godhed. *Vilde Hjerter* jonglerer gerne med freudianske antydninger og løsrevne opvisninger af filosofiske dybder. Men dens primære ærinde er flirten med den uforklarede ondskab. Fænomenet finder vi imidlertid langt mere elegant lanceret i Greenaways *Kokken, Tyven hans Kone og hendes Elsker,* hvor titlens tyv er indbegrebet af ondskab. Ondskaben er i begge de to film bundet op på 'vild narcissisme, men

for Lynch' vedkommende har fristelsen til at indføre et endnu mere uforklaret element af uselvisk godhed været for stor, og i modsætning til Greenaway trøster han sig med begrebet 'god fe'.

David Lynch har nogle fikse ideer, som går igen i hans film: Udtrykket 'fuck', ild-symbolet, Isabella Rossellini, insekterne, gamle pop-melodier osv. De hjælper os til at sluge de naturtro detaljer vedr. en mand, der skyder hovedet af sig selv – og de hjælper Lynch med at skjule, at han tør volden bedre end erotikken. Tintede billeder giver sexscenerne en tækkelig distance, som dybest set ikke engang er nødvendig, idet man næsten ikke får noget at se... De stuerene samlejegengivelser, der forekommer hyppigt i filmen, kunne dårligt bringe selv den mest snerpede på glatis – og det ved filmen godt selv, for på et par steder får vi trods alt noget af det rigtige: Sailor er stukket af med heksens datter, og da de på et tidspunkt sidder på en bar, fortæller han frejdigt om en vild sexoplevelse, han tidligere har haft. Hans fortælling krydres med korte indklip af den meget frække dame, han angiveligt har gjort det med. Hele hans beretning pirrer datteren så meget, at alt ved og om-



kring hende sitrer – spændingen er lysten, intens og uforløst; og man fatter så småt, hvad titlens 'vilde hjerter' dækker over.

Senere i filmen formidles hendes hjertes vildhed på en anden og mere bizar måde. Sailor har ladt hende alene i et bræk-stinkende motelværelse, og en psykopatisk mand med grimme tænder, som tidligere er blevet præsenteret for dem, trænger under vage påskud ind i rummet. Han siger, at han skal tisse og går ud på toilettet; vi hører strålen ramme plet i tønden gennem den åbne dør, og vi ser hendes ansigt reagere i en blanding af fascination og forbløffelse. Så kommer han tilbage fra toilettet – uden at have trukket ud eller vasket hænder – går direkte hen til hende og forlanger, at hun skal tigge ham om at kneppe hende. Hun nægter, men han holder hende fast og vil ikke slippe, før hun har sagt *fuck me*. Da han begynder at nive hende i brystvorterne og den slags, giver hendes stakkels over-jeg op, og hun stønner: 'fuck me!'. Så går den psykopatiske mand med de grimme tænder sin vej.

David Lynch kan alt, hvad han vil – men i forhold til *Vilde Hjerter* kan det være lidt svært at afgøre, hvad han egentlig vil. Det æstetiske er tip-top, f.eks. er lyden i sig selv genialt lavet, og ydermere er den brugt til noget. Spørgsmålet er bare, hvad dette *noget* dækker over.

Undertegnede er tilbøjelig til at tro, at der ikke er meget kejser under særken.

Maren Pust

TROEN I TIDEN

Jesus fra Montreal (Jésus de Montréal) Canada 1989. I: I & M: Denys Arcand. F: Guy Dufaux. Kl: Isabelle Dedieu. Mu; Yves Laferrière. Medv: Lothaire Bluteau, Catherine Wilkening, Johanne-Marie Tremblay, Rémy Girard.

Skuepladsen er Montreal. En moderne, kosmopolitisk storby, der ikke står meget tilbage for det Babylon, hovedpersonen Daniels gammeltestamentelige navnebror færdedes i. Hverken hvad angår sprogenes mangfoldighed eller gudernes. Her dyrkes astrologien, mystikken, kroppen, populærvidenskaben, ungdommen, Mammon og Vorherre – altsammen, når det kommer til stykket, kun for at dæmme op for en forskræmt uvished om, hvad der venter på den anden side af døden.

Den unge skuespiller, Daniel Coulombe, adskiller sig i den henseende ikke synderligt fra sine omgivelser, bortset fra ét afgørende punkt: frem for at bortforklare sandheden ønsker han at afdække den. Han sætter sin lid til kunsten – teatret – og i sin søgen efter nye udfordringer henvender han sig til Leclerc, en katolsk pater, der i sin yngre dage skrev et passionsspil. Den patetiske tekst er i mellemtiden kommet til at virke noget antikveret, og Daniel sætter sig for at forny og genopsætte stykket.

Forvandlingen viser sig imidlertid at være så gennemgribende, at der opstår problemer med den gejstlige øvrighed. Ganske vist opfører han og hans trup et passionsspil. Men samtidig med at de illustrerer evangeliet, tillader de sig at kombinere teksten med rationelle historiske hypoteser og personlige filosofiske kommentarer.

Der er med andre ord tale om to tekster: en gammel og en ny. Den gamle har hele den konservative gejstlighed i ryggen, hvorimod den nye opfattes som en trussel mod den etablerede kirke. Daniel og hans teatergruppe befinder sig altså i en situation, som minder om den, der er beskrevet i det oprindelige udgangspunkt for deres opførsel. Der er i det hele taget mange hentydninger til det nye testamente i filmens moderne virkelighed. Daniels etablering af teatertruppen er at ligne med en veritabel discipelkaldelse. Der er – ligesom i evangeliet – tale om en broget forsamling: Constance arbejder som servitrice på en varmestue for subsistensløse. Martin møder vi i færd med at eftersynkronisere en pornofilm, fotomodellen Mireille er i kløerne på reklamebranchen og en primat af en mandsperson, og René optræder som speaker på et populærvidenskabeligt medieshow om verdens skabelse. Fælles for dem er imidlertid at de befinder sig midt i noget, som de – mere eller mindre tøvende – forlader for at realisere projektet sammen med Daniel. Også i det øvrige persongalleri genkender man adskillige skikkelser fra det nye testamente: Herodias møder vi forklædt som en reklameproducent, der ikke kan se en teaterforestilling, uden straks at indlede forhandlinger om skuespillernes 'hoveder' til kommercielt brug. Farisæismen finder sin fortolker i føromtalte pater Leclerc, som bærer kors på reverset og i det hele taget udadtil – som selv navnet lader skinne igennem – fremstår som et samvittighedsfuldt medlem af kleresiet. Ved nærmere eftersyn er han dog ikke helt i overensstemmelse med de moralske idealer, hans gerning gør krav på. Ikke blot udfører han sit arbejde uden synderlig entusiasme – hvad værre er: han udfører det uden overbevisning, og accepterer følelsen af at føre sin mening delvist bag lyset. Desuden deler han i al hemmelighed seng med Constance. I virkeligheden er han blot en ynkelig, desillusioneret og mageligt anlagt embedsmand, der af praktiske grunde giver sig ud for noget andet.

Endelig er der Daniel, hvis engagement i forestillingens emne er så helhjertet, at det griber ind i hans forhold til omverdenen – og hans forbillede er ikke vanskeligt at identificere. Han gør oprør mod den profanation, det elskede teater og skuespillerne lider under, nøjagtigt som Jesus gjorde det, da han så

kræmmerne i Jerusalems tempel. Daniel iværksætter med andre ord en 'teaterrensning'. Da han har overværet hvordan prangerne i skikkelse af reklamebranchens repræsentanter ydmyger Mireille og – alene i kraft af deres rent kommercielle intentioner – vanhelliger Scenen, går han amok. Han smadrer deres tekniske isenkram og sender hele flokken på porten.

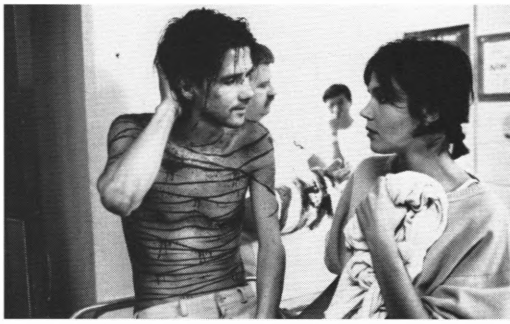
Der er dog intet, der tyder på, at Daniel i denne situation ligefrem *forveksler* sig selv med Jesus. Han gør nemlig udtrykkeligt opmærksom på, at det er en *scene*, han opfører, og den tendens er karakteristisk for måden hvorpå filmen i øvrigt håndterer det evangelistiske stof: Der er ikke tale om en regulær filmatisering af det nye testamente. Handlingen er bygget op omkring et *teaterstykke* om evangeliet, et stykke, der tilmed – indenfor sine egne rammer – konstant bryder illusionen ved nøgternt at kommentere sig selv.

Man kommer naturligvis ikke uden om, at Denys Arcand drager paralleller mellem den hellige tekst og den moderne virkelighed. Men ligeså lidt som to parallelle linjer krydser hinanden, blander Arcand tingene sammen, og han pointerer samtidig, at det må forholde sig tilsvarende med kunstens affinitet til virkeligheden. Nok er begreberne indbyrdes forbundne, men man skal alligevel ikke tage fejl af dem. Der er derfor god mening i, at den kvinde, der midt under passionsspillet lader sig rive med af stemningen og bryder ind i forestillingen, venligt, men bestemt, kaldes tilbage til virkeligheden.

Daniel bliver offer for sin egen kompromisløshed – og også lidt for tilfældighederne. Leclerc mobiliserer ordensmagten for at få afbrudt forestillingen, der opstår tumult, og Daniel bliver dødeligt såret, da korset falder ned over ham. Han havner på et jødisk hospital, hvor man sætter alt ind på at redde ham – en temmeligt éntydig kommentar til myten om jøderne som Jesu bødler, også selvom det ikke lykkes at holde liv i andet af Daniel end de af hans organer, der genopstår som transplantater i fremmede kroppe.

Jesus fra Montreal er en film fuld af pointer, hvor allussionerne til evangeliet spænder fra det kritisk kommenterende over det karikerende til det filosoferende. Men som sagt: Denys Arcand glemmer ikke, hvor han befinder sig. Den gamle tekst holdes ud i arms længde, og kommer hos Arcand til at belyse vilkårene for, hvad der for ham – og for Daniel Coulombe – er det egentligt forløsende, nemlig kunsten.

Lisbeth N. Jørgensen



EN FISKETUR

Jagten på Røde Oktober (The Hunt for Red October) USA 1990. I: John McTiernan. M: Larry Ferguson, Donald Stewart efter Tom Claneys roman. F: Jan De Bont. Kl: Dennis Virkler, John Wright. Mu: Basil Poledouris. Medv.: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, Sam Neill, James Earl Jones, Joss Ackland, Richard Jordan, Stellan Skarsgård.

Det er ikke fingeren på den politiske puls, der præger sagen, og heller ikke den spænding, man kan kræve af en superthriller på den storpolitiske arena. Røde Oktober en en ubåd på størrelse med et hangarskib, og den er lydløs, konstrueret med ét formål, at omgå USAs varslingssystemer, så Sovjet kan slå først. Under en øvelse stikker den af – vil kaptajnen ligesom generalen i *Dr. Strangelove* slå først, eller vil han hoppe af til vesten?

CIA-agenten regner sig hurtigt frem til afhopningen, og tilbage står: kan han overbevise sine chefer? Hvem finder ubåden først, USA eller Sovjet? Og hvad motiverer kaptajnen? Da CIA-agenten er en fin fyr, giver de to første ting sig selv. Agenten kan også regne kaptajnen ud (han har engang set ham in person!), og der er da heller ikke meget at regne ud. Kaptajnen er bare flink – Sovjet bør ikke have våben, som USA ikke også har! – og plages i øvrigt af noget sludder omkring sin kones død. Spændingen forsvinder fra intrigen, der bliver lige så afhængig af de actioneffekter, som gjorde McTiernans *Die Hard* svært underholdende.

Det er bare ikke nok og ikke godt nok i *Jagten*, for det storpolitiske lægger op til overraskelser i intrigen. I stedet er vi på det plan, hvor ubådens navn må forklares (den russiske revolution, venner!); hvor en russisk ubåd torpederer sig selv (de kan bare ikke finde ud af nogetsomhelst!); og hvor amerikanerne hele tiden kan høre den lydløse ubåd (den sædvanlige whiz kid, hvis musikøre overgår sonarelektronikken) – og lignende lapperier, der fjerner både den mystik og den logik, som spændingen skulle have bygget på. Til sidst kan man kun håbe på, at den hidtil umotiverede sabotør (!) på ubåden har en god grund. Men han er en løs ende, der kun tjener til at blive jagtet af vor agent i ubådens labyrint, ligesom Bruce Willis jager terrorister i højhuset *(Die Hard)* og i lufthavnen *(Die Hard 2)*.

I slutscenen filosoferer kaptajn og agent så om at tage på fisketur. Det skulle de have gjort fra starten.

Kaare Schmidt

SPIELBERG OG FOLKELIGHEDEN

Always (Always). USA 1989. I: Steven Spielberg. M: Jerry Belson, Diane Thomas (efter filmen *A Guy Named Joe)*. F: Mikael Salomon, Kl: Michael Kahn. Mu: John Williams. Medv: Richard Dreyfuss, Holly Hunter, Brad Johnson, John Goodman, Audrey Hepburn.

Spielberg er nu en moden mand. Det er man i USA, når man officielt vedkender sig ansvaret for et barn. Han har dog modgang. Ja, han føler sig afmægtig over, at han ikke kan organisere hele det ideologiske amerikanske beredskab for den såkaldt frie verden, der belejres af alverdens onde jordiske magter. Spielberg savner simpelthen krigen for at blive et rigtigt mandfolk. Han må for fri udblæsning, som kompensation, bekende sin kærlighed til triviel folkelighed, udnævnt til arketyper. Står heppekoret rede? Capra forbliver nok den største populist i amerikansk film.

Spielberg har fundet en sær og ingenlunde vellykket løsning ved at transformere Victor Flemings interessante 2. Verdenkrigsberedskabsfilm *Flyvere dør aldrig – !* (1943) om til en moderne udgave af Howard Hawks' dagligdagsberedskabsfilm *Kun engle har vinger* (1939), som også Flemings film stod i gæld til. Dalton Trumbo stod bag manuskriptet til *Flyvere dør aldrig*, som *Always* noget mekanisk transformerer til skovbrandsbekæmpning i nutiden, oven i købet så godt som støvsuget for økologiske perspektiver.

Bevidst gammeldags følger Spielberg i store træk Flemings film, hvor Richard Dreyfuss (Pete Sandich), Holly Hunter (Dorinda Durston) og Brad Johnson (Ted Baker) svarer til hhv Spencer Tracy (Pete Sandige), Irene Dunne (do) og Van

Johnson (Ted Randall). Faktotumet Al (John Goodman) – 'a bad poet, but sure a poet' – filosoferer over uforanderligheden i anvendelsen af krigens B-26'ere til 80ernes skovbrandsbekæmpelse: det eneste der i det isolerede Montana skiller da fra nu, er fraværet af Glenn Millers orkester. Omverdensbevidsthed er rekvisitter. Mennesket er i samdrægtighed med basal hardware, mens software skifter karakter, men forbliver bestandig i sindet. Al bliver dermed en vægtigere kontinuitetsfaktor, end han var i Ward Bonds udgave i 40'er-filmen. Tidløsheden har ikke så meget at gøre i en beredskabsfilm, der markerede sit her og afgørende nu med 'Up We Go into the High Blue Yonder'. *Always* giver tidløsheden raffineret med anonym incidental og underscored trivialmusik, der spænder lige fra 'Gary Owen' over slagere fra krigens tid op til 60erne ('Smoke Gets in Your Eyes' figurerer sågar i forskellige udgaver). Glenn Miller undgås – og der var da også en schlager der hed 'Always' – den undgås osse.

I begge filmene dør helten forholdsvis uforløst i forhold til heltinder, men får som ånd udsendt af de højere magter en funktion som retleder af den kommende generation og kan derefter falde til ro.

Den store forskel filmene imellem ligger i, at den beordrende Helligånd i *Always* er feminin, naturbunden (Audrey Hepburn). I fyrreskovafsvedetheden får hun en jordisk græsplæne med margueriter til rådighed, omgivet af småbirke. Kun hun kan beordre ophævelsen af selviskheden, så man kan erkende sin *bevidste* deltagelse i den positive *teknologiske* udvikling. I *Flyvere dør aldrig* sad vor Helligånd maskulin og bedstefaderlig i Lionel Barrymores skikkelse som enehersker på en krigsflyveplads mellem himmel og jord og prækede solidaritets- og korpsånd, uden at tangere socialistiske faldgruber: 'Free is the air... Men has said that ever since they crawled out of caves and came down from trees. That's what we are fighting for, the freedom of the very air we breathe... the freedom of mankind. ... No man is really dead unless he breaks faith with the future. No man is really alive, unless he accepts his responsibility to it!'. Den krigspatos kan Spielberg ikke tillade sig, men jeg tror lumsk han ønsker den.

Spielberg er stadig bedst tjent med at fabrikere decideret eskapistisk underholdning for den kriseramte samtid. Indiana Jones har simpelthen mere substans end Pete Sandich.

Carl Nørrested

EN SVUNDEN VERDEN

Perfect World. Danmark 1990. I: Tom Elling. M: Peter Laugesen, Tom Elling. F: Per Dreyer. Kl: Jesper W. Nielsen, Tomas Gislason (supervisor). Medv: Anne-Mette Rosenkilde, Tabitha Vinten.

Danmark producerer stadig ambitiøse eksperimentalfilm i spillefilmlængde. Fænomenets tilstedeværelse i 1990 er ligefrem at betegne som et mirakel.

Tom Ellings og Peter Laugesens totale mangel på plot samt insisteren på højstemt og antidramaturgisk lyrisk fabuleren, udgør en enorm udfordring for publikum. Der er ingen direkte lænkning mellem billede og lyd, den er vilkårlig. Filmens udstrækning i psykisk/fysisk tid er ligeledes vilkårlig. Stemningen er den eneste tilbageværende traditionelt filmiske kvalitet ved *Perfect World*. Den har noget patetisk postmodernistisk samt Tarkovski'sk deja-vu over sig. Stemningerne er sansede og rumligt koreograferede, sågar smukkere end i den af Elling fotograferede *Forbrydelsens element*.

Som tilskuer bider man sig som betinget refleks desperat fast i alle referencer. 'Burnt Norton' anbringer os belejligt i Elliott'sk lyrisk relativisme – en kuffert der driver afsted i vandløb (story?), to kvinder på flugt? – en ikke nærværende hovedperson (Mister)? – blafrende skriftsider... Filmillusionen – det billedskabte univers – udgør marven i antydningen. Et gammelt flyverskrog (med indlagte citater fra *Feuertaufe)* giver skæve referencer til handlingsfilmens bastante garvede gutter lige fra Wyler *(The Best Years of Our Lives)* til Spielberg. Jeg får den meditative oplevelse ødelagt af en for udspekuleret billedkonception og talestrøm, der først får 'funktion', når den kobles ud som tegnsystem og fungerer som 'underscoring'. Fabulering og film er et delikat emne.

Minimalismen og konceptualismen har udgjort en vis andel af 70'ernes og 80'ernes kunsthistorie. Begreberne dukker frem i ens hjernekiste, når man overværer *Perfect World*. Filmisk fabulering er vel nok kun en gribende sag med et vist dramaturgisk, essayistisk eller allegorisk element. Det er jeg overbevist om efter at have set *Perfect World* og *Notater om kærligheden*. Problemstillingen bliver oplagt sat i relief ved forekomsten af Peter Greenaways *Klokken, tyven og hans kone og hendes elsker* (1989). Netop den film er i mine øjne et af de få eksisterende fabulerende filmiske mesterværker i helaftenslængde, bl.a. fordi den har dramaturgisk forløb og allegorisk funktion.

Carl Nørrested

HELTEN ER LAMMET

Min venstre fod (My Left Foot) 1989, I: Jim Sheridan, M: Jim Sheridan & Shane Connaughton, Baseret på bogen 'My Left Foot' af Christy Brown. F: Jack Conroy, Mu: Elmer Bernstein, Medv: Daniel Day Lewis, Brenda Fricker, Ray McAnally, Hugh O'Coner, Fiona Shaw.

Min venstre fod (My Left Foot) om den spastisk lammede Christy Brown blev nomineret til 4 Oscars for bedste film, bedste instruktør, bedste script og bedste mandlige hovedrolle. *Født den 4. juli* om en rullestolsinvalid instillet til 8 Oscars. Sidste år vandt *Rainman* om en autistiker 5 Oscars. For tre år siden var det *Kærlighed uden ord* om en døvstum, der vandt prisen for bedste kvindelige hovedrolle.

Vi har før set handicappede i film, men oftest har den vanføre krop været anvendt som skræmmende udvendiggørelse af filmskurkens indre ondskab. Her er en linie fra Jokeren i *Batman*, 400 år tilbage til *Richard d. III* – og længere endnu tilbage den inkarnerede onskab: den halte Fanden.

I *Min venstre fod*, og med den andre film, skal publikum som det væsentligste identificere sig med en handicappets lidelser. Det er måske ikke nyt. Men den massive succes for filmene er ny; og måden, handicappede vises på, er ny.

Jeg mindes ikke tidligere at have set scener som i *Født den 4. juli*, hvor en Hollywood-ungdomsstjerne som Tom Cruise tømmer sit kateter i toilettet. Jeg har heller aldrig set nogen spille spastisk lammet så påtrængende, savlende, tænderskærende troværdigt som Daniel Day Lewis.

Filmproducenterne tør nu stole på, at

publikum ikke frastødes af handicappede helte. Hvis vel at mærke filmene har en almenmenneskelig relevans. Og det har *Min venstre fod*.

De kampe, vi hver især kæmper for at gøre os forståelige og for at få kærlighed, er små som solskoldede næsetipper i forhold til den martrende skærsild af stumhed og kærlighedshunger i Christy Browns liv.

Christy Brown blev født spastisk lammet. Læger, sygeplejersker, naboer, familie opfordrede forgæves hans forældre til at sende det tilsyneladende idiotiske barn væk – og underforstået lade ham dø ude af syne. At han i løbet af sin barndom faktisk lærte at forstå, hvad der blev sagt, lærte at regne og lærte at stave, var det ham umuligt at vise nogen. Han var fra starten helt alene indespærret i en krop, hvor hans eneste normalt fungerende kropsdel var den venstre fod.

Den irske detutant-instruktør Jim Sheridans film bygger på den virkelige Christy Browns selvbiografi. Chistiy Brown blev født i et fattigt arbejderhjem i Dublin 1932. Han var selv den eneste der kunne vide, at han ikke var dummere end rotterne. Han bekæmpede indædt andres fordomme og sin egen fjentlige krop, til han endelig som voksen blev en kendt forfatter og maler i 50'ernes Dublin. Hans selvbiografi er bearbejdet af Jim Sheridan og den ligeledes irske Shane Connaughton.

Filmen *Min venstre fod* lugter langt væk af virkelighed. Den er alt det bedste, der kan siges om et prøvet menneskes selvbiografi. Den er levet: varme minder, grum erfaring.

Christy (der som dreng spilles af den dygtige barneskuespiller Hugh O'Conor) vokser op i et børnerigt hjem, hvor der i perioder kun er grød til måltiderne, og hvor kul til ildstedet er jublende luxus. En rullestol får han først som 19-årig, efter at familien i flere år har sparet op.

Men hans forældre (Brenda Fricker og Ray McAnally) insisterer på at lade ham indgå i familiesamværet. På pubben nikker faderen uden betænkning manden, der håner hans søn, en hård skalle. Christy elsker at være med i familiens liv, centreret om den store varme mor. Men han må være med på sin egen måde, det vil under omstændighederne sige forvreden, umælende, i kramper på gulvet, som var han en syg hund.

Christy forstår, når naboerne helt uanfægtede af hans tilstedeværelse kalder ham en hæslig byrde for moderen. Han ved, hvad hun gør for ham, og han elsker hende hæmningsløst for det. Men han kan intet fortælle. Indtil den festdag, hvor han – 7 år gammel – med tæerne griber et stykke kridt og skriver sit første ord: MOTHER på gulvet.

Først da ved familien sikkert, at der er noget inden i ham. Børnene tager ham med i deres lege. De løber glade og grinende op og ned ad den trøstesløse, grå gyde med ham i en trillebør.

Daniel Day Lewis overtager rollen som Christy, efter at Christy er fyldt 17 år. Hvordan spiller man en person, som har meget at sige, men hvis væsentligste kendetegn er, at han netop ikke kan kommunikere det?

Daniel Day Lewis drejer problemet til et kolossalt fortrin. Han har fundet et hul igennem den realisme, som ellers er fællesnorm i filmmediet. Han ser muligheden for her med Christys evigt virrende ansigt, skævvredne mund og sammenknyttede krop at udvikle et helt egent ekspressionistisk og varieret kropsudtryk.

Han er en monolit af ekspressionisme omgivet af dokumentarisk realisme. I enhver anden rolle, i enhver anden film ville dette buldrende non-verbale udtryk selvfølgelig virke fuldstændig illusionsbrydende. Men ikke her. Hans krop er konstant forvreden, forkrampet, som var han malet af Munch. Hans ansigt er grimt savlende, forrevet af smerte, som var han malet af Francis Bacon.

Og han kommunikerer. Man kan sanse hans smerte mere direkte, hudløst, end det er muligt med replikker, med vemodige ansigtsudtryk eller med tårer i øjenkrogen.

Før optagelserne begyndte tilbragte Day Lewis 8 uger på en Dublin-klinik for spastikere. Og under optagelserne gik han ikke ud af rollen mellem de enkelte takes. Han tilbragte hver dag i næsten 7 uger i rullestol, blev madet, og kunne ikke tale tydeligt med andet end sin fod. Dette var ekstra pinefuldt, fortæller Day Lewis i et interview i Rolling Stone (8/2 1990), da Christy Browns familie uden hans forudviden en dag besøgte filmholdet. Det lykkedes ham dog også at blive i rollen, mens han talte med dem.

Efter at Christy kan vise sig som et tænkende væsen, løses nogle af problemerne i hans liv. Han vinder sejre, selvom de er små. I fodbold ligger han uformeligt foran målet og redder bolde med hovedet.

Men nye problemer kommer til. Først og fremmest er hans glødende ungdomsforelskelser amputerede for den mindste gnist af håb.

På dette tidspunkt er Chistys karakter allerede tegnet. Han har en kulsort humor, som kommer ud i hans trekvart uforståelige replikker. Han har lært sig at male med sin fod, og han er intimt knyttet til skønlitteratur.

Dr. Eileen Cole (Fiona Shaw) fra en klinik for spastikere lægger stor energi i at træne ham til at kunne tale forståeligt og kunne beherske sine hovedryk. Også hende falder han altovergivende for. Han gør store fremskridt, men som hans mor siger: 'Jeg kan ikke lide det. Der er for meget håb i hans stemme.'

Eileen Cole får arrangeret en udstilling af Christys billeder på et galleri. Det antydede trekantdrama mellem hende, galleriejeren Peter og Christy sitrer spændt, indtil Dr. Cole efter ferniseringen på en restaurant med nogle venner fortæller Christy, at hun skal giftes med Peter. Så eksploderer Christy. Han begynder at råbe op i diffust mumlede brøl. Alle i restauranten bliver pinligt berørt, deres fordomme og angst for det upolerede vælder op fra den overflade, der ellers venligt har 'accepteret' ham. Christy vender sit handicap imod deres angst, indtil Peter let og ydmygende kan trille hans kørestol væk. Christy griber med tænderne dugen, der bliver hevet af bordet og lægger sig over hans kørestol. Christys afmægtigt hadende ansigt over hans formummede krop er et af de enkeltbilleder fra filmen, der prenter sig.

Disse udtryksladede sekundkorte indstillinger ryster Jim Sheridan ud af ærmet. Man kunne fortsætte med at remse op. Jim Sheridan kan virkelig kunsten at fortælle i billeder, uden at tempoet sænkes. Her er ingen selvsmagende dvælen ved de mange stærke billeder.

I *Min venstre fod* er Christy anstrengelser for at blive forstået og for at finde kærlighed, der er mere end platonisk, overmenneskelige. Almenmenneskelige problemer fremkaldes hermed i så høj en kontrast, som det er muligt inden for et medium, hvor det realistiske udtryk har fået monopol. Og hvor alt skal fortælles inden for én vedtagen fortællemodel. Nemlig: en protagonist kæmper en hård kamp gennem vold og erotik for til sidst i en happy ending at løse sit problem og få sin udkårne.

Og måske er det sådan de genkommende handicappede protagonister blandt Oscarvinderne skal forstås. Fortællestrukturen i kommercielle film er så snærende, at filmindustrien byder enhver ny mulighed for at udvide vingesuset i beskrivelsen af almenmenneskelige konflikter velkommen. Alt nyt kan bruges – selv bjørne – hvis det kan presses ind i det etablerede dramaturgiske standardforløb.

Men *Min venstre fod* kunne have været endnu mere uafrystelig, hvis ikke historien var blevet indlejret i en temmelig intetsigende rammehistorie, hvor

Christy skal optræde ved en velgørenhedsfest på et slot. Den eneste mening med denne ramme synes at være at skabe en sikker distance – at vi allerede fra start ved, at det vil gå ham godt. Og dertil er rammehistorien nødvendig for at klistre den obligatoriske happy ending på filmen: Christy møder her en sødt smilende sygeplejerske, og de bliver forelskede. Efterteksterne fortæller, at de bliver gift.

Således spærrer standardfortælleforløbet denne vedkommende, velinstruerede og eminent spillede film inde.

Men den virkelige Christy Brown blev gift med en sygeplejerske, kan man her indvende. Ja, men lige så sandt er det, at Christy Brown få år senere fik noget mad galt i halsen, ikke kunne hjælpe sig selv og følgelig kvaltes i sin egen søndagsmiddag. Dette nævnes ikke i efterteksterne.

Min venstre fod viser, hvor langt filmindustrien i dag kan strække sig i skildringen af tilværelsens bagside. Men filmens markante redigering af virkeligheden i efterteksterne viser også tydeligt, hvor grænsen går – hvad der i dag kan vises i en film med Oscar-chancer: alle nye stofområder kan bruges – og skal bruges for at øge filmfortællingernes udtryksfelt – når blot intet truer produkternes hellige fortællestruktur. Det er så langt, der er igen.

Christian Jungersen

FARVEL SOVJET

Lille Vera (Malenkaja Vera) USSR 1988. I: Vasilij Pitchul. M: Maria Khmelik. F: Jefim Resnikov. Mu: Vladimir Matetskij. Medv: Natalia Negoda, Andrej Sokólov, Ljudmila Satseva, Jurij Nasarov.

Troende marxister er den eneste kirkelige retning, jeg har kunnet holde ud. Jeg må indrømme det var noget af en lidelse for undertegnede at overvære *Lille Vera:* En sovjetisk film der tager skridtet fuldt ud og fremtræder som omstændelig *hverdagsrealisme.* Nej, det troede jeg simpelthen aldrig jeg skulle opleve. Østeuropæisk hverdagsrealisme må nødvendigvis blive mere trøstesløs end den engelske og svenske køkkenvaskrealisme. Nogle sovjetiske *socialistisk realistiske* karréskildringer – *Vi lever kun en gang* (1958) og *Romance i Moskva* (1964) svirrer i erindringen mod en forbitret, forløjet sødme om en for altid svunden kultur.

Den stalinistiske tradition i samtidsfortolkningen har kun haft samlingskraften i Den store Fædrelandskrig. Fædre og mødre har slidt sig op i efterkrigstidsopbygningsfasen og har udviklet sig til skrantende, forbitrede mandlige alkoholikere og totalt nedslidte husmødre med dobbeltarbejde. Ungdommen kaster vrag på det hele og vender blikket mod Vesten. Det sker bastant og kompakt endog med selvforagt i *Lille Vera.* Sjældent har jeg set en så demonstrativ venden sin egen kultur ryggen. Det lønner sig nok ikke. På den anden side håber jeg aldrig filmen skal stille op til tæsk i sit hjemland. Handlingen udspilles med skæbnens ironi i Ždanov ved det Azovske Hav, opkaldt efter Stalins vigtigste forkæmper for den antivestlige kampagne i 30erne.

Lille Vera må blive et vigtigt studieobjekt i fremtiden, ligesom Khmeliks filmroman.

Carl Nørrested

KÆRE HR. FREUD – VED DE HVAD SØMANDEN SAGDE TIL NONNEN?

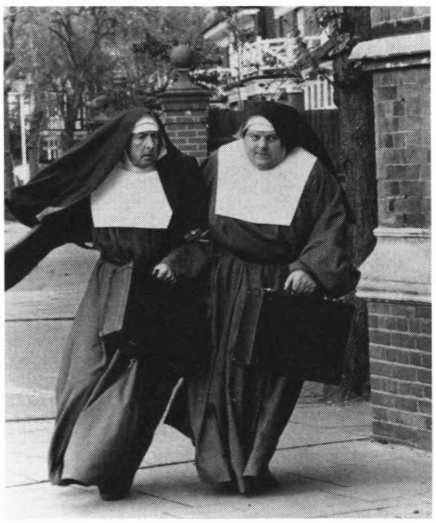
Nonner i løbetid (Nuns On The Run) England 1990. I & M: Jonathan Lynn. F: Mike Garfath. Kl: David Martin. Mu: Yello & Hidden Faces. Medv: Eric Idle, Robbie Coltrane, Camille Coduri, Janet Suzman
Vi er ikke engle (We're No Angels) USA 1989. I: Neil Jordan. M: David Mamet. F: Philippe Rousselot. Kl: Mick Audsley, Joke van Wijk. Mu: George Fenton. Medv: Robert De Niro, Sean Penn, Demi Moore, Hoyt Axton, Bruno Kirby, Ray McAnally.

'Sie werden jetzt denken, ich will etwas Beleidigendes sagen, aber ich habe wirklich nicht diese Absicht'

Ifølge Freud betyder ovenstående, at jeg faktisk *har* tænkt mig at fornærme Dem – jeg vil bare nødig være ved det. I et essay fra 1925 gør han rede for benægtelsen/negationens betydning i forhold til afdækning af det ubevidste. Men allerede i sin bog *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* fra 1905 er Freud inde på, hvorledes en negeret vurdering er en intellektuel erstatning af fortrængningen: '.. dette er noget, jeg egentlig ville foretrække at fortrænge'. Og det er netop i forbindelse med vittigheden, at vi her haler et noget slidt bind af Freud ned fra reolen.

I eftersommeren har biografgængere haft mulighed for at stifte bekendtskab med hele to komedier med den katolske kirke i centrum: *Nonner i Løbetid* og *Vi er ikke engle.* Førstnævnte film foregår i England og sidstnævnte i Canada. Begge er spundet over nogenlunde samme plot, der går ud på, at et par forbrydere på flugt finder på at gemme sig i et kloster. I forklædning som henholdsvis nonner og munke fupper de sig til en status indenfor dette specielle hierarki. Det er naturligvis den engelske version, der har mest drag-show og mindst Gud: men ingen af filmene kan dy sig for at ville omvende skurke-heltene en lille smule – de er jo gode nok på bunden ...

Det er heldigvis en meget privat sag, om man morer sig over den form for komik eller ej. Jeg synes, at *Nonner i Løbetid* er sjov – så er det sagt. Det mest interessante ved filmene er imidlertid brugen af den freudianske benægtelse – dels i udfoldelsen af de enkelte vittigheder, dels i det totale udsagn. Overordnet nærmer filmene sig trosspørgsmålet med følgende attitude: 'De tror måske, at jeg har tænkt mig at tage katolicismen alvorligt, men det har jeg slet ikke...' Ifølge Freud betyder det: 'Jeg synes, at religionen er go' nok, men jeg har svært ved at få det sagt'. Mange af filmenes komiske detaljer er bygget op efter samme model: *Vi er ikke engle* lader den ene skurke-helt optræde som prædikant – og situationen bekræftes og benægtes indtil flere gange. Først lokkes vi til at tro, at han ikke vil klare opgaven – en stor gruppe tilhørere venter spændt på hans ord, men intet høres. Så begynder han pludselig at sige noget – kameraet fortæller os, at han citerer fra en knaldroman – vi tror straks, at resten af forløbet munder ud i lyksalig komik. Men vi er igen blevet snydt, der kommer faktisk en prædiken til sidst.



Med lidt god vilje kan man kalde nævnte komedier en 'stime' af religiøse film – tidens udbud omfatter iøvrigt mere seriøse værker om samme emne (F. eks. *Jesus fra Montreal* og *Dekalog).* Og det må altså være tydeligt for enhver, at Gud overhovedet ikke er død – blot fortrængt!

Maren Pust