organisationens planløshed hindrer dem i at samle sig til en bolig for virkelige mennesker.

Hvad der desværre kun passer alt for godt til de papudskårne figurer, som færdes i Ørnbaks film. Direkte katastrofal er Birger Jensen som Arnold, for han optræder kun i en eneste funktion: som Birger Jensen, der har succes i en rolle som Vesterbro-dreng i et baggårdsdrama på Aveny! Den vrængende jargon, de fladtrådte pointer, der muligvis kunne forsvares som hårdtslående effekter i en forestilling, hvis rytme var baseret på direkte kontakt med publikum og deraf følgende latter-afbrydelser, virker i filmisk sammenhæng krukkede og parodisk udleverende. Man venter konstant at få kunstpauserne i hans replikføring udfyldt af lattermaskinen fra fjernsynets »Familien Flint«.

Over for denne larmende overstyrede dilettantisme er Tove Maës på forhånd spillet mat. Til forskel fra Ørnbak og Birger Jensen har hun tydeligt gennemreflekteret overgangen fra teater til film. Hendes fru Knudsen på Aveny var det rene fabeldyr med tjavseparyk og taletoner, som svingede fra det flæbende til det hujende. Mor-søn-forholdet tangerede det groteske: konen var ikke bare nymfoman, hun var simpelt hen altædende og kunne uden skrupler have sat det sønlige afkom til livs. Det fantastiske ved denne hårdtslående, næsten surreale præstation var, at den intet øjeblik sprængte rammerne i Leif Petersens værk. Ikke for ingenting overrasker fru Knudsen de unge elskende med bemærkningen: »Hvad bilder I jer ind, *boler* i min lejlighed!« og samme groteske, alt andet end hverdagsagtige atmosfære omgiver hendes dødsscene, hvor hun foreslår søn og vordende svigerdatter at spille Matador for at fordrive tiden, mens de venter på, at »21 magnyler og 4 søsygetabletter« skal gøre deres virkning. Tove Maës trængte igennem til den næsten overnaturlige vitalitet, digteren har antydet hos figuren, og gjorde herved Arnolds modstand forståelig, for ikke at sige livspåkrævet.

I filmen har hun skrubbet den kraftigste teaterpolitur af sit spil. Fremgangsmåden synes rimelig af hensyn til lærredets intimitet, men resultatet kæntrer på grund af omgivelserne. Hvad nytter det, at hun som den eneste ikke tager entré og sortie i værste teatralsk forstand, når hun modtages og følges til dørs af Birger Jensens mekaniske effekt-betoninger? Og hvilken værdi har det at dæmpe teaterversionens ekspressivitet, når instruktionen ikke har hjulpet hende frem til en tilsvarende indre intensitet, der kunne fylde billederne? At hun besidder råmaterialet til at tolke Leif Petersens moderdyr, ved man fra teatret – i »Det er nat med fru Knudsen« må man nærmest gætte sig til det tværs gennem traurig »en kvinde er overflødig«-sentimentalitet.

Filmisk vellykket er egentlig kun Ole Ernst – Århus-opførelsens Arnold – der tegner Benny med diskrete og disciplinerede virkemidler. Lise-Lotte Norup nærmer sig derimod det rent dilettantiske som den unge pige – en række usammenhængende situationsbilleder, domineret af en anmassende regi. I denne gennemført uselvstændige præstation står instruktionens utiltalende tendens – den snagende udlevering af personer og miljø – ubesmykket. Figuren typificeres og latterliggøres efter folkekomediens værste principper.

Hermed distancerer Ørnbak sig klart fra Leif Petersen, hvis holdning i skuespillet er medmenneskelig, indforstået og følsom. Eksempelvis er skildringen af filejsens småborger-drøm, der munder ud i pigens kærlighedserklæring til de ny kvarterer, hvor der er »alting og et posthus«, ærlig – ikke udleverende; i filmen bliver den en række billedmæssige gags for Birger Jensen. Analyserer man forfatterens regi-bemærkninger, støder man gang på gang på anvisninger, der differentierer personernes menneskelighed: Arnold er »kejtet« i sit forsøg på at komme i kontakt med moderen efter den første morgensingsalia – Birger Jensen er uforanderlig, pågående og hujende. Fru Knudsen får mulighed for et »mildt«, ironisk farvet svar, da Arnold vil vide, om hun har betalt for malingen: »Jeg har jo en svaghed for at betale, Arnold.« Filmudgaven spiller hen over replikken i stedet for at give den mulighed for at udfolde sine undertoner. Helt åbenlys bliver instruktionens afstandtagen fra personerne i de scener, hvor der ikke bygges direkte på Leif Petersens skuespil: Samtalen med socialrådgiversken, der af Kirsten Walther nærmest fremstilles som imbecil; optrinnet med Arnolds forbrydervenner, der udfolder sig efter B-filmens konventionelle læderjakke-principper; billederne fra Hudegårdsaktionen med de latterliggjorte demonstranter, der karakteriseres ved deres infantile udspørgen af tilfældige forbipasserende. Intetsteds sporer man i dette materiale sympati eller interesse fra instruktionens hånd, kun bedrevidende udlevering og foragt.

Skal Ørnbaks værk karakteriseres i forhold til »filmatiseringsformlen«, må man således erkende, at det falder igennem på alle punkter: Det er tro over for værkets ydre bogstav i en grad, der grænser til den totale uselvstændighed (de netop omtalte tillægsscener uden for lejlighedens fire vægge beretter intet, som ikke allerede ligger eksplicit i Leif Petersens dialog). Og i forhold til ånden i skuespillet – den indforstået ærlige holdning til mennesker og miljø – svigter filmudgaven, så man nærmest må tale om forvanskning. På denne baggrund ville det nærme sig det pedantiske at analysere de rent håndværksmæssige brist, af hvilke det grelleste må siges at være den i passager totalt uforståelige diktion.

Henrik Lundgren

■ **DET ER NAT MED FRU KNUDSEN**

Arb.titler: Alting og et posthus, Alt lykkes i en gasovn. Danmark 1971. **Dist:** ASA Filmudlejning. **P-selskab:** Klaus Pagh Film. **P:** Bent Christensen, Klaus Pagh. **P-leder:** Leif Mønsted. **Instr:** Henning Ørnbak. **Manus:** Leif Petersen, Henning Ørnbak. **Efter:** Leif Petersens skuespil »Alting og et posthus«, baseret på hørespillene »Kaninerne« (1964) og »Filejsens drøm« (1967). **Foto:** Peter Klitgaard/**Ass:** Michael Christensen, Jørgen Eilersen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Svend Bregenborg, Villy Johansen. **Instr-ass/Klip:** Lars Brydesen. **Ark:** Peter Højmark. **Musik:** Palle Mikkelborg. **Tone:** Erik Jensen, Niels Ishøy, Ib Makwarth/**Ass:** Troels Orland, Søren Rasmussen. **Kost:** Ulla Astrøm, **Medv:** Tove Maës (Fru Knudsen), Birger Jensen (Arnold), Ole Ernst (Benny), Lise-Lotte Norup (Pigen), Kirsten Walther (Socialrådgiveren). **Længde:** 89 min., 2450 m. **Censur:** Gul. **Prem:** 8.2.1971 – Nygade, København; Fønix, Odense; Kino, Nyborg; Palæ, Aalborg; Strand, Esbjerg; Kosmorama, Haderslev.

film 71

nr. 4 er lige udkommet og indeholder bl. a. en artikel om Gøg og Gokke og en diskussion om folkelig film.

Ekspedition og abonnement:
Ellevadsvej 4, 2920 Charlottenlund
(01) OR 8863, giro 6 42 64

KÆRE IRENE

Der er langt fra den ene ende af filmkompasset til den anden. Det ved man jo nok, men det er sjældent, at biografrepertoiret på samme dag kan lade én se f. eks. »Rio Lobo« og »Kære Irene«. Afstanden mellem dem er enorm, på alle måder. »Rio Lobo« handler om næsten ingenting, men er en fryd for øjet, »Kære Irene« handler om næsten alting, men kildrer ingen lystkanaler. »Rio Lobo« er alt det, »Kære Irene« ikke vil være, opulent og en (sidste) blomst af den Hollywood'ske klassicisme, med de store klart komponerede billeder, den perfekt funktionelle klipning, de store stjerner, farverne, musikken, alt. »Kære Irene« er med klar kritisk bevidsthed alt andet, en asketisk pinagtig realisme, uden boller på suppen, uden professionelle skuespillere (så godt som), men med en påtrængende problematik.

Den afstand, mellem den bevidstløse, perfekte professionalisme, det glatte filmsprog, og det revolutionært opbrydende i indhold og udtryk (og produktionsmåde), har det været Chr. Braad Thomsens mest markante kritikerambition at tydeliggøre. Det har han gjort med indædt alvor, men en stadig præcisere ensidighed. Det har været hans umistelige styrke som kritiker, og er det også som instruktør.

»Kære Irene« er centreret omkring Ebbes og Irenes kærlighedshistorie. Dets udvikling er en march på stedet, og egentlig epik ejer filmen ikke, den lukker sig om sig selv. Der er tre faser i kærlighedshistorien.

Første afsnit handler om, at Ebbe igen skriver til Irene (de har kendt hinanden en tid) og om, at Irene genoptager forbindelsen med ham. Den første scene mellem dem fortæller klart, hvordan det står til. Det er kompliceret, Irene er oprigtig glad for at se Ebbe, har det godt og trygt hos ham, og Ebbe er oprigtig glad for at se hende. Dertil er alt idyl, men heller ikke længere. For Ebbe vil gerne i seng med Irene, hvad hun ikke har særlig lyst til. Og blive hos ham, bare ti minutter mere, kan hun ikke, hun har mand (Claus) og barn (Trine) derhjemme. Sådan går forholdet nogen tid, indtil Ebbe nødsages til at indse, at der ikke er nogle muligheder i foretagendet, og han siger hende et resigneret farvel.

Begge forsøger de sig nu i andre genrer, Irene med en kollega fra film-udlejningsselskabet, hvor hun er ansat, Ebbe med et tilfældigt værtshus-bekendtskab. Mens Ebbe alligevel er for bundet til Irene og derfor ude af stand til at have det rart med andre, kan Irene koble fra og nyde snapsen. Men i al sin villede frihed føler også hun sig på bunden frustreret og forvirret. På Strøget møder hun sin veninde og positive modfigur Agneta Ekmanner (gift med Jonas Cornell). I en af filmens nøglescener fortæller hun varmt og overbevisende om, hvordan hun mødte sin mand, og at de nu har levet lykkeligt sammen i 6 år. »Tænk dig godt om, ring til din Ebbe, og bestem dig så,« råder hun Irene. I hvert fald den midterste del af rådet følger Irene, hun sætter Ebbe stævne på restaurant »Scott« på Gråbrødre Torv.

Atter er alt idyl og gensynsglæde, intim middag hos Ebbe (hvor han kan spille sine bedste kort, at fortælle vildtflyvende løgnehistorier på en hyggelig understated måde), og ideel finish, et godt knald – men Irene kan

ikke blive, hun skal hjem. Så kører den igen. Irene kan/vil ikke forlade Trine og hun har det trods alt meget godt hos Claus. Hvis hun ikke har været det før, bliver Irene nu en besættelse for Ebbe. Ses de ikke, drømmer han onanerende om hende, ses de, taber han alt på gulvet ved at presse og plage med opgivende stemme, så hun næppe kan ånde. Det bliver mere og mere pinligt, han siger atter farvel, og hun bestemmer sig for Claus, men til allersidst bryder Ebbe freden, og et sølle trekantsdrama bliver resultatet. Ingen kan råbe den anden op, ingen kommunikation er mulig, det er følelsernes og sprogets fallit.

Men hvad skyldes hvad?

Der er groft sagt tre mulige steder at placere skyld, hos Ebbe, Irene eller i samfundet. At lægge den det ene sted fremfor de andre lader sig ikke gøre, er heller ikke meningen. Sagen er, at man på samme tid med rimelighed kan mene, at både Ebbe og Irene burde tage sig sammen og finde ud af det, og at samfundet er et urimeligt sted, ødelæggende for enhver idealistisk stræben, menings- og følelseskorrumperet som det er.

At komme til rette med sig selv er også at komme til rette med omverdenen, og det har Ebbe og Irene lige svært ved. Straks i filmens start anskueliggøres det liberalistisk-kapitalistiske systems selvmodsigelse, sloganet om individuel frihed er (blevet) en tom kliché, er sproglig svindel. Ebbe fyres fra sin avis p.g.a. en artikel med divergerende politisk mening, og siges op fra sit værelse p.g.a. uborgerligt sene damebesøg og udlån af kætterske bøger til værtindens søn. Irene skældes ud af sin chef, fordi hun kommer for sent på arbejde (hvad han også gør, men det er jo noget andet), og får sine forslag til reklametekster til film (Robert Kramer's »Ice«) kasseret, for nok er direktøren gammel DKPer, men film skal sælges, dobbeltmoralen florerer. At have sine meninger er en menneskeret, blot skal man holde dem for sig selv. Hvordan (for)blive hel i denne spaltede verden?

Man kan som Ebbe lægge sig i forlængelse af den romantiske tradition, formet ved industrialiseringens fødsel, og blive digtende tragisk helt. Verden er ond, så hvad der ikke kan opfyldes i den, må man vinde i fantasien. Man kan finde en pige, gøre hende til den uopnåelige bærer af uopnåelige idealer og sige som Ewald: »Havde jeg bare min Arendse, så . . .«. Men pigen synes måske ikke, hun ligner billedet, virkeligheden står lige ubehagelig uden for døren og er ikke til at komme udenom i det lange løb. Efterhånden suges al kraft over i fixerings-objektet, man forbrændes indefra, handlingslammelse er følgen.

Eller man kan som Irene skyde hele skylden over på samfundet og kæmpe op mod det. Det giver styrke at kæmpe, når man vinder, og det gør Irene hver gang, for hendes kamp og sejr ligger i selve den proces at punktere samfundets normer. Dér kan man være stærk, der er nok af normer at forbruge af. Og det gør hun konsekvent, ser en modstander mod sin frihed i enhver restriktion. Hvad hun glemmer er, at vort samfunds værdihierarki er karakteristisk ved i et forvirrende miskmask at blande småborgerlige høflighedsformularer med udmøntninger af ægte, efterprøvet livserfaring. Dvs. viden om, hvad »det menneskelige følelsesliv« formår – og især ikke formår. Det fører uvægerligt til katastrofe blot at overtræde i flæng. Værst (og lettest) er det at acceptere alt, men at fornægte alt brænder både Ebbe og Irene sig på, på hver sin måde.

Over for disse blindveje skitseres kontrasterende to positive alternativer. I den forbindelse står to scener centralt i filmen. Der tales tidligt om det *at vælge* (værtinden i snakken med Ebbe, om sin splittelse mellem to mænd, og Irene i abortdiskussionen). I scenen med Agneta Ekmanner placeres ordet som etisk nøglebegreb. Man er nødt til at vælge, i det at beslutte sig til at lade sig binde ligger friheden. Til Irenes indvending, at det er lettere for nogen end for andre, at ikke alle er lige heldige, replicerer hun: »Det er ikke et spørgsmål, om det er svært eller let, det vigtige er, *at* man vælger.« Man kan indvende, at det lugter af kompromis og borgerlighed, beskæring af behov og ideelle bestræbelser, det laver ikke noget om i samfundet, men det fungerer, som sagerne står. Agneta Ekmanner synes at være den eneste harmoniske person i filmen.

Ikke nær så overbevisende fungerer Olaf Nielsen som Ebbes revolutionære, Godard'sktalende malerven og fotograf. Han går i rette med Ebbes navlebeskuende digtning, for hvis ikke man kan skildre *fællesskabet,* så hellere helt lade være. Vi må skabe et nyt sprog med et enkelt direkte budskab, så vi som barnet Trine atter kan kommunikere følelser. (Hun formår hvad ingen af de voksne formår, at give sin kærlighed direkte udtryk.) Vort sprog er tomt »telefonsprog« (meget af filmen bestiller Ebbe ikke andet end at telefonere), ordet er gået tabt og vi må genfinde det.

Mellem disse to poler svinger filmen uden at finde fodfæste, blot nøje registrerende, at de fleste ikke klarer den moderne tilværelse, men hænger frit svævende i luften. Tegnene på identitetsløsheden og ensomheden er mange. De varme følelser kan ikke kommunikeres og forsøger man, bliver det bogstavelig talt slag i den tomme luft. Følelsernes uplacerbarhed forårsager ofte pinlige situationer og giver sig groteske udtryk (f. eks. i bussen, når en venlig ældre dame forgæves prøver at forære en hat væk, eller når en anden dame på et cafeteria planlægger en (klichéagtig hyggelig) Tivoli-tur med en imaginær bekendt på den anden side af bordet).

Verden er faldet fra hinanden og »Kære Irene« er en film om, hvor vanskeligt det er at skabe sammenhæng, om de enorme krav, der stilles til det enkelte menneske, om omkostningerne ved at skyde ansvaret ud i omverdenen eller projicere egen mangelfuldhed ud på et fixpunkt. Afstumpning og pervertering af følelseslivet er den pris, de fleste må betale. Irene er typisk derved, at hun er ude af stand til at modtage, Ebbe ved sin manglende evne til at give.

»Kære Irene« er fundamentalt anti-episk. Der er ingen stærk historie at ordne alle detaljer ind efter. Nok er kærlighedshistorien vor røde tråd, men ikke principielt overordnet de andre brikker i den *mosaik,* filmen er.

Det er svært at lave en god mosaik. Delene skal kommentere hinanden, ind mod og ud fra »centrum«, og samtidig kræves en ubesværethed i detaljen, der lader den stå som *selvgyldig* (for så vidt) og ikke blot som pile peger ind mod en kerne. Dvs. en styring, man ikke mærker.

I sin realisme ligner »Kære Irene« på overfladen film som »Balladen om Carl Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang.: Lone«. For disse film gælder det, at en historie *breder sig.* Og at den improviserende optagelses-måde prioriterer de »gode scener« (med faren for tilfældighed), der på den ene side vokser frit, men også er underlagt en fast hovedlinje, en persons gradvise nedgang. I de tre film levede detaljen perfekt som »følelses-geografi«, baggrund.

Men Braad Thomsen er strengere i sine krav. Uden det faste centrum må/kan »geografien« kun brede sig inden for snævre rammer, alle ting i filmen er af principiel betydning, forgrund og baggrund ét. Braad Thomsens detaljer er tegn for den samme trøsteløse tilstand, som er hovedpersonernes, ikke livfulde detaljer *undervejs.* Risikoen er klar, nemlig at alle scener bliver helvedes betydningsfulde, koncentrater, uden før og efter, så skelettet skinner frem.

Filmen har et *metaplan,* hvorigennem den

Mette Knudsen og Steen Kaalø i Chr. Braad Thomsens debutfilm »Kære Irene«.

fungerer som indlæg i den debat om filmsproget og dets korrumpering, som Braad Thomsen selv har ført an i. Der er Godards »Made in U.S.A.« som manus, plakat for Truffauts »Skyd på pianisten«, Poul Malmkjærs rablende snak om Rochas »Antoniodas-Mortes«, og i genforeningsscenen en tydelig meningshenvisning til Demys »Lola«. Gennem disse fire favoritinstruktører har Braad Thomsen opridset nogen muligheder, hvis modsætninger både er filmpersonernes egne grænser, og som Braad Thomsen kan ses i forhold til.

Godard og Truffaut fungerer både som indholds-pejlere (som udbrudsmulighed og som væsensangiver om Ebbe) og som æstetiske forbilleder. Dvs. forbilleder at forholde sig til, ikke at efterligne. (Og det følgende er ikke et forsøg på urimelig mandjævning). Godard laver ikke borgerlige film længere, og »Kære Irene« er via sit emne (og efter Braad Thomsens eget udsagn) en borgerlig film, en pinefuld lukken sig om sig selv, uden reelle udveje, de kan kun skitseres i ord. Men Godards collager fra tidligere kan anføres for at skitsere Braad Thomsens egenart: Hvor Godard associerede poetisk (»En gift kvinde«, »Masculin-feminin«, »Jeg ved 2–3 ting om hende« ...), associerer Braad Thomsen pinlig nøgternt og logisk.

Truffaut kan kunsten at skøjte en historie igennem i flere planer, både i kriminalfilm og hverdagsfilm. Men hans rumfornemmelse og humoristiske detaljering er ikke Braad Thomsens. For det første anser Braad Thomsen Truffauts filmsprog for korrumperet (specielt de senere film), for det andet er han ikke humorist.

Rocha og Demy magter i hver sin ende af spektret (fra politik til kærlighed) at stilisere til myte. Kun som referencer og påmindelser om det romantiske drag i Braad Thomsens fysiognomi (som kritiker og filmmand) har de relevans, for Braad Thomsen er konkret som nogen.

Det er en helt femte, unævnt, instruktør, Braad Thomsen lægger sig op ad, formodentlig bevidst. Det er Eric Rohmer. Braad Thomsen har mange gange reflekteret over underground-eksperimenter kontra det etablerede, tydeligst i »Farvel til filmen? Betragtninger over en 35 mm Arriflex« (Kosmorama 93). Der anvises en Warhols og Shirley Clarkes (»Portrait of Jason«) konsekvente statik, en plads som historisk betingede nødvendigheder og kongenial løsning af en bundet opgave. Men som direkte forbilleder dur de ikke, men de hjælper grundigt med til at flytte erkendelsen af »det filmiske« fremad. Begge undlader f. eks. at klippe »korrekt«, går til det ekstreme i den henseende, og Clarke lader *ordene* være mere end billederne.

Som en realistisk borgerlig mellemproportional i disse bestræbelser placerer Rohmer sig. Braad Thomsen har rost specielt »Min nat hos Maud« for modet til netop at forrykke balancen mellem ord og billede, for at turde lade to personer snakke uendeligt, i (og det er vigtigt) velkomponerede billeder. Det er hvad Braad Thomsen selv forsøger. Der snakkes meget, og billederne lukker sig i klaustrofobisk halvmørke om personerne, i faste indstillinger. Det er en stærkt insisterende form, som giver filmen dens helhedstone, dens sammenhæng.

På den anden side kan en sådan insisteren ikke stå alene, uden at den kommer til at bære præg af amatørisme og for gustent overlæg (de ting hænger nøje sammen). Det, som gør Rohmer genial, er, at han foruden denne indramning kan klippe på en måde, så hans scener får kontinuitet (gerne i dagsrytme) og rum, optakter og afslutninger. Men lige på det punkt slår »Kære Irene« ikke til. Alle scener starter og slutter i betydningsfuldhed, uden pauser, og en vigtig person som Olaf Nielsens fotograf får ingen historie, men hentes ind som nyttig rekvisit, i rette moment. Hans eksistens og skæbne er uforklaret, og hans (centrale) sag tabes på gulvet.

Kun få steder forsøger Braad Thomsen at hæve tonefaldet over den bevidste anonymitet (en gang til: Braad forsøger ikke at lave en velsmurt maskine), i de to afskedsscener og genforeningsscenen på Gråbrødre Torv. I de to første komponeres der betydningsladet i dybden og i den sidste hæver kameraet sig med vore glade hjerter højt over de to, der går bort. Men igen er problemet der, alle tre scener er så velovervejede og så distinkte i forhold til resten, at man lammes, spontaneitet skal man ikke forvente.

Den kan man finde et andet sted, hos skuespillerne i lykkelige stunder. Både Steen Kaalø, Agneta Ekmanner (skønt hendes scene ikke virker improviseret), Poul Malmkjær, Erik Nørgård og den lille Katrine Behrendt. Man glæder sig derover, men havde nok været mere lykkelig, hvis Mette Knudsen i den afgørende hovedrolle havde besiddet den i højere grad. Hun spiller sig klogt og »beskedent« gennem sin svære rolle, men opnår ikke, at man for alvor føler sig *fanget* af hende, som Ebbe. Og når det glipper, bliver også hans fortræffelige hundeøjne lidt trivielle.

Den oprigtige alvor, der gennemtrænger hele filmen, slutter som en handske om det borgerlige univers, hvis opløsning vi bevidner. I *det* er der en holdningsmæssig enhed, som er sjælden. Braad Thomsen håber, at »Kære Irene« bliver hans sidste borgerlige film. At det er en borgerlig film, trofast mod sit univers i al sin bitterhed, får man bekræftet af den scene, der som den eneste peger ud deraf, Olaf Nielsens. Til den slår den Rohmerske »borgerlige« æstetik ikke til, Olaf Nielsen ræser sit hvide, tomme lokale rundt, fulgt af kameraet, men der er over scenen en ganske uforløst desperation. Det kan skyldes Olaf Nielsen, dårlig *casting* af instruktøren, men også at den holdning, der bærer resten af filmen, her er ubrugelig. Og at det i *den* film er svært at skitsere en anden.

Det ville være urimeligt at forlange mesterværker af debutanter. Og man kan kun være glad for, at Braad Thomsen i sin film ambitiøst har bragt problemet ind i en hverdagsramme, langt væsentligere og mere vidtrækkende end i de »sikrere« og mere livlige »Balladen om Carl Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang.: Lone«. De film var lettere at lave. Man kan sagtens mene, at Braad Thomsen i sin prisværdige indædthed har gabt for højt, men lige nu er det vigtigste måske, at der bliver gabt. Og: produceret kollektivt, demokratisk. Og det helt sikre: Braad Thomsen kan ikke undgå at have lært en fantastisk bunke af at have lavet den film. Så: Right on, Christian!

Oluf Gandrup
og Peter Kirkegaard

■ **KÆRE IRENE**

Danmark 1971. **Dist:** Nordisk Films Kompagni. **P-selskab:** Kollektiv Film. **P-leder:** Gert Fredholm. **P-ass:** Erik Crone. **Instr:** Chr. Braad Thomsen. **Manus:** Chr. Braad Thomsen, Mette Knudsen. **Efter:** idé af Chr. Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Teit Jørgensen, Andreas Fischer-Hansen. **Lys:** Per Jørgensen. **Klip:** Anders Refn. **Musik:** Blue Sun. **Tone:** Gert Madsen/**Ass:** Søren Ellesøe. **Instr-ass:** Esben Højlund Carlsen. **Medv:** Mette Knudsen (Irene Holst), Ebbe (Reich) Kløvedal (Claus Holst, hendes mand), Steen Kaalø (Ebbe, hendes elsker), Agneta Ekmanner (Agneta), Elin Reimer (Damen med hatten), Poul Malmkjær (Manden ved biografen), Erik Nørgaard (Hr. Thorsen, Irenes chef), Birgit Brüel (Ebbes værtinde), Bent Conradi (Irenes kollega), Børge Høst (Chefredaktøren), Niels Ufer (Journalist), Susanne Giese (Den lesbiske pige), Olaf Nielsen (Kunstneren), Vagn Peyk (Abort-debattør), Lene Larsen (Pige på værtshus), Kasper Neergaard (U-landsinteresseret), Katrine Behrendt (Irenes datter), Mary Berntsen (En som dame på cafeteria), Steen Grove Møller, Bodil Birket-Smith (Strip poker-deltagere), Claus Hesselberg, Bente Simonsen (Passive deltagere i abortdiskussion), Jette Boysen (Irenes kollega), Bente Graugaard (Hendes veninde). **Længde:** 102 min. (stopur), ca. 2900 m. **Censur:** Ingen. **Prem:** Dagmar 26.2.1971.

KONG LEAR

Det er vanskeligt i vor tid at spille Shakespeare på teater, og det er endnu vanskeligere at filmatisere den gamle elizabethaner. I stumfilmens tid, som myldrede med Shakespearefilm, forholdt man sig litterært til filmatiseringerne, filmen gengav på mere eller mindre vellykket måde en kulturarv. Men i nutiden, 60'erne og 70'erne, hvor man kræver, at kulturarven skal fungere i samtiden, ideologisk eller politisk, er der behov for en omvurdering eller nyvurdering af klassikerne. Som et eksempel hentet fra teatret kan man nævne de seneste års Holbergopførelser, som i høj grad skatter til den nyvurdering, der er foretaget af Jens Kruuse i bogen »Holbergs maske«. Og som et eksempel fra filmen fremstår Peter Brooks »Kong Lear«.

Peter Brook er i sit syn på Shakespeare inspireret af den polske teaterprofessor Jan Kott, som med sin bog »Shakespeare, vor samtidige« i 1964 gjorde Shakespeares stykker vedkommende og politisk og filosofisk placerede dem centralt i verden af i dag. Peter Brook er personlig ven med Jan Kott, og han har skrevet forordet til den epokegørende bog. Forbindelsen skulle altså være klar. Jan Kott knytter i sin bog Kong Lear til det absurde drama, specielt i den udformning Beckett har givet det. Kong Lear er for Kott ikke en melodramatisk tragedie om en naiv konge, som giver sit land bort til to af sine døtre, der så lader deres ondskab komme for en dag og driver ham ud i regnen, ud af riget og ind i døden. Kong Lears forfald bliver for Kott verdens forfald og fald, og dramaets univers er et galehus, hvis medlemmer er gale, foregiver at være gale eller bliver gale. Verden er af lave, den blinde ser klart, og de gale siger sandheden, sådan er det hos Beckett i »Vi venter på Godot« og i »Slutspil«, og sådan er det i Peter Brooks filmatisering af »Kong Lear«, hvor tillige filmens tekniske muligheder hjælper med til at beskrive galskaben, blindheden og vanviddet.

Tre scener i filmen afspejler klart denne tolkning, Lears vanvidsscene, scenen i stalden og scenen på stranden, hvor Lear og Gloucester mødes. Lears vanvidsscene understreges i høj grad af teknikken. Lears ansigt, da han ligger på jorden, ses skiftevis i skarp og soft focus, der klippes fra nærbillede af Lears ansigt i fugleperspektiv til total af Lear i frøperspektiv, voldsomt og brutalt. Når vanviddet helt formørker Lears sind, bliver lærredet sort, et ydre udtryk for en