

## KØDETS LYST

For en gangs skyld en præcis dansk titel: *Kødets lyst* – og vi fortsætter for os selv, det bedste vi har lært – og sjælens ubodelige ensomhed. Dette er Jules Feiffers og Mike Nichols' tema i »Carnal Knowledge«. Temaet kan jo ikke siges at være nyt, og netop i disse år falder vi ustandselig over det, først og fremmest i den moderne, amerikanske roman, hvor de potensforstyrrede helte står i kø for at få udleveret deres frustrationer og neuroser. Man kunne derfor være ondskabssfuld og sige, at naturligvis må succesdrengen Mike Nichols også levere sit bidrag til de mondæne stormløb mod mandschauvinismen, og vise os et par amerikanske gennemsnitsmænd med seksualliv på hjernen, og den deraf følgende ynkværdige emotionelle og intellektuelle impotens. Nogle vil måske betragte filmen på den måde, andre vil i filmen finde Don Juan-typen i tidssvarende nederlagsudgave, og man kan næsten være 100 % sikker på, at »Carnal Knowledge« også vil blive udlagt som et værk, der handler om det kapitalistiske samfunds traume-fremkaldende undertrykkelse af det såkaldt naturlige og frie kønsliv, og filmens to mandlige hovedpersoner vil blive opfattet som repræsentanter for den voksne, mandlige del af den amerikanske befolkning, der er blevet så forfærdelig, som nogle vil synes, på grund af forholdet til kvinderne, et hadkærlighedsforhold, hvori indgår lige dele kvindehad og kvindeskræk. Alt dette kan man sikkert finde i »Kødets lyst«, hvis man ønsker det. Væsentligere er det nok, hvis man i øvrigt synes, at denne Mike Nichols' fjerde film også er blevet hans hidtil bedste film, at »Kødets lyst« ikke er så forfærdelig forhippet på at få sagt en hel masse repræsentativt eller alment (som f. eks. Cassavetes' »Ægtemænd«, der jo tematiske har store ligheder med »Kødets lyst«), den er ikke demonstrativt optaget af at moralisere, og den er overhovedet ikke opsat på at fordele sine personer i bekvemme skuffer med etiketterne: god-dårlig-sympatisk-usympatisk osv. »Kødets lyst« vil som anden god scene- og filmdramatik (og »Kødets lyst« minder på mange måder om et godt skuespil) få nogle mennesker levendegjort for vore øjne, få os til at forstå deres handlinger ved at lære os deres følelser at kende. Den vil ikke pædagogisere og bastant fortælle os, hvad vi skal mene. Som al god kunst vil den ramme vort intellekt via følelsen, og jeg synes, at det er lykkedes. »Kødets lyst« etablerer – ved anvendelsen af mange midler – en uafbrudt forbindelse til sine tilskuere. Vi synes meget hurtigt at lære personerne at kende, men vi lærer dem aldrig så godt at kende, at vi ikke konstant er interesserede i at erfare, hvad der sker med dem. »Kødets lyst« bruger både erindringen og nostalgien, den rummer de tabte illusioners og de uopfyldte drømmes stemninger, den har desperationen og resignationen i sig, og den er hele tiden melankolsk i sin tragi-komik. Måske er det en pessimistisk film, men man er ikke helt sikker derpå. Og i hvert fald antager dens pessimisme aldrig den smægtende, defaitistiske skikkelse. Den vil som sagt nok kunne ses på flere måder. Nogle vil finde den meget morsom, andre vil måske finde den meget sørgelig. Måske er den endelig en film, som vil blive stærkere følt og oplevet af et publi-

kum over de 35. Af filmens syv personer er de 6 formentlig på Nichols' egen alder, omkring de 40, og de tre væsentligste af dem møder vi o. 1950, i den første af filmens tre »akter«, da disse tre personer er omkring de 20.

Jonathan (Jack Nicholson) og Sandy (Arthur Garfunkel) er studiekammerater og *room mates* og på en college dance møder de – akkompagneret af Glenn Millers »Moonlight Serenade« – Susan (Candice Bergen). Hun er indbegrebet af den tids attraktive studenterforeningspige: blond, høj, køn, intelligent og dobbelttydig. Og med hende mister de to kammerater deres dyd. Hun er ingen *slob*, skønt hun går i seng med dem begge. Hun finder, at Sandy er så sensitiv, og han er da også inkarnationen af den unge, følsomme student, mens Jonathan tilsyneladende er den stærke, der promenerer en ungdommelig kynisme, som allerede indicerer hans uafbalancerede forhold til sit eget følelsesliv.

I anden akt møder vi Jonathan og Sandy midtvejs. Sandy er blevet gift med Susan og har fundet sig en smuk og perfekt pige som elskerinde. Han har fået en god stilling, og seksuelt foretager han og hans kone sig alt det, som man bør og skal i det civiliserede liberale overklassemilieu, de tilhører. Men Sandy er allerede smittet af den moderne syge, kedsomheden, og også for os andre er han ved at blive en mindre spændende person. Jonathan træder mere og mere frem som filmens egentlige hovedperson. Det bliver han i sin affære med den noget nedslidte blondine Bobbie (Ann-Margret), der gerne vil giftes selvom hun skal underkaste sig Jonathans urimeligt umodne opførsel. Også Jonathan er ved at blive et banalt tilfælde. Han er den evige skørtejæger, der tror, at lykken er et par endnu større bryster og en endnu mere vild »nosseknaver« end sidste gang. Men han er tydeligvis ved at gå i stykker. Hvad han frygter mere end døden, impotensen, lurer på ham. Han har været ude for »some nasty innuendoes« sammen med kvinder, og der er ved at gå svamp i hans virilitet. Hans evindelige tagen brusebad hænger sammen med hans kropskompleks. Alligevel er der mere råkraft og liv i Jonathan end i Sandy, der i filmens sidste »akt« er havnet helt ude i den fyrretyveårige mands fashionable affektation. Nu har han fundet en dødsens trist-udseende hippie-teenager, hvis forplumrede livsanskuelse han søger at begejstres over. Han lader håret vokse og erstatter sit anonyme Madison Avenue-outfit med in-tøj, som han er 20 år for gammel til. Og Jonathan holder diarevy over sine sengekammerater. Sandy, der så skinhelligt tror at have fundet et nyt livsgrundlag, ynker Jonathan, men det er Sandy, vi andre ynker mest. Han er den, der har fundet sig til rette i en livsløgn, mens Jonathan med al sin umodne egocentricitet, sin rastløse jagt efter noget, som han ikke kender, ja selv med sin selvforagt, i hvert fald er et menneske, der ikke er slumret hen i selvtilfredshed.

»Kødets lyst« skildrer disse to mænd igenem et meget præcist udvalg af enkeltheder. Nichols, der selv siger, at musik betyder meget for ham, illustrerer tiden og det emotionelle forløb gennem smukt karakteriserende musik, der har været på mode gennem de tyve år, filmens handling udspilles. Filmen forløber i lange, gennemspillede forløb, og temperamentet udfoldes inden for disse for-

løb og ikke igennem en hidsig sammenstilling af scenerne. Nichols har samme production designer (Richard Sylbert) og klipper (Sam O'Steen) som på sine foregående tre film, og man genfinder den samme omhu i etableringen af det fysiske og tidsmæssige rum, som omgiver personerne, der er og bliver de vigtigste.

Det er ikke svært at finde forbindelseslinier fra »Kødets lyst« til Nichols' tidligere film for dem, der har lyst til det. Både debutfilmen »Hvem er bange for Virginia Woolf?« og »Fagre voksne verden« handlede jo også om menneskers følelsesmæssige (og i snævrere forstand erotiske og seksuelle) afhængighed af hinanden, og det er med disse to film, at »Kødets lyst« hører sammen. Det bliver mere og mere klart, at Nichols' filmatisering af Hellers »Punkt 22« i højere grad var en iscenesætter-tour de force end en original og personlig film.

Men måske er grunden til, at »Kødets lyst« forekommer at være den bedste af Nichols' film og den, der endelig overbeviser en om, at han er andet end en begavet og intelligent teatermand, der også vil lave film, den, at Nichols her for første gang instruerer efter et originalmanuskript. Og det vil næppe være rimeligt at negligere Jules Feiffers indsats i sammenhængen. Ideen til filmen er Feiffers, og ifølge Nichols er 98 % af dialogen Feiffers. Det er ikke svært at tro på, hvis man kender Feiffers tegneserier fra »The Village Voice«. Disse dialoger, der skrues sig mere og mere ind eller ned i ruinerende logik, finder man også i »Kødets lyst«. Samtalen mellem Jonathan og Sandy under forteksterne anslår straks Feiffers tone, som man nok finder mest 100 % i Sandys første forsøg på en samtale med Susan under ballet. Den kunne være oversat direkte fra en Feiffer-strip. Men hele filmen består i og for sig af feifferske konfrontationer mellem to personer, der nok tilsyneladende fører en dialog, men som først og fremmest hver for sig er interesserede i at have en tilhører til deres monologer.

Tilbage bliver imidlertid, at »Kødets lyst« intet ville være uden skuespillerne. Nichols er tydeligvis en fænomenal skuespillerinstruktør. Det har han demonstreret allerede fra sin første film. Hans interesse ligger i det menneskeskildrende, og hertil behøver han skuespillere. Holdet i »Kødets lyst« er eminent. Jack Nicholson formår endnu engang at fængsle med en variation over den type, som han stadig altid spiller. Der lurer nok en fare for, at Nicholson ligesom andre skuespillere med så stærk en personality kan ende i det stereotype. Men foreløbig kan man ikke få nok af ham. Han formår at formidle en indre spænding, en selvoptagethed og en næsten destruktiv individualisme på en formidabelt inciterende måde. Nicholson er kommet med meget selv. Desto mere beundringsværdigt er det derfor nok, at Nichols har kunnet få noget så sammenhængende ud af ikke-skuespilleren Arthur Garfunkel. Og Candice Bergen er i denne film styret på en måde, som hun ikke er blevet længe. Der er blevet talt meget om Ann-Margrets gennembrud, og det er det måske, men det er et gennembrud, der ikke får filmen til at stoppe i bjergtagen overraskelse over, at her fødes en ny stjerne. Ann-Margret dækker nydeligt den lidt dumme, men flinke kropdue, der drømmer så småborgerligt-fornuftigt.

Forbløffende er den diskrete måde, hvor- på skuespillerne angiver, at de bliver ældre. Her er ikke tale om nogen vældig indsats fra make up-afdelingen. Alligevel synes Garfunkel og Nicholson på ethvert tidspunkt i filmen at have nøjagtigt den alder, de skal have, netop fordi de spiller alderen.

Efter »Kødets lyst« synes man at kunne vente sig meget af Nichols.

*Ib Monty*

#### ■ KØDETS LYST

Carnal Knowledge. USA 1971. Dist: Avco Embassy. P-selskab: Icarus Productions, Inc./Avco Embassy Pictures. Ex-P: Joseph E. Levine. As-P: Clive Reed. P-leder: Joe L. Cramer. P/Instr: Mike Nichols. Manus: Jules Feiffer. Efter: egen synopsis. Foto: Giuseppe Rotunno. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Sam O'Steen. P-tegn: Richard Sylbert. Ark: Robert Luthardt. Dekor: George R. Nelson. Kost: Anthea Sylbert. Musik: »Moonlight Serenade« af Mitchell Parish, Glen Miller; »I'm Getting Sentimental Over You« af New Washington, George Bassman; »Falling Leaves« af Mack David, Frankie Carle; »Tuxedo Junction« af Erskine Hawkins, William Johnson, Julian Dash, Buddy Feyne; »A String of Pearls« af Jerry Gray, Eddie De Lange; »Georgia On My Mind« af Hoagy Carmichael, Stuart Gorrell; »Sari Waltz« af Emmerich Kalman; »I'm Coming Back to You« af Arthur Kent, Ed Warren; »Der Rosenkavalier Waltz« af Richard Strauss; »Dream« af Johnny Mercer; »I Walk Alone« af Jule Styne, Sammy Cahn; »I'll String Along With You« af Al Dubin; »La Paloma« af Yradier; »Ampola« af Joseph M. La Calle, Albert Gansse; »Raga Kedara Alap Gat Taal Teental« af Kaiyan Roy, Ali Ahmed Hussein; »Matthæus Passionen« af J. S. Bach. Tone: Lawrence O. Jost, Richard Portman. Instr-ass: Tim Zinnemann. Medv: Jack Nicholson (Jonathan), Candice Bergen (Susan), Arthur »Art« Garfunkel (Sandy), Ann-Margret (Ols-son), (Bobbie), Rita Moreno (Louise), Cynthia O'Neal (Cindy), Carol Kane (Jennifer). Længde: 97 min., 2695 m. Censur: Grøn. Udl: Fox. Prem: Palads 14.1.72.

Indspilningen startet 14. september 1970, eksteriør-scener indspillet i New York City samt i Vancouver, Canada, hvor også interiørscenerne med Ann-Margret er foretaget – fordi Mike Nichols ønskede ro omkring optagelserne.

## KLUTE

I efterårsnummeret af »Sight and Sound« anmelder Tom Milne »Klute« meget udførligt og kalder den en »film noir«. Milnes anmeldelse står først i anmeldelsessektionen, foran »Taking Off«, »Carnal Knowledge«, »King Lear«, »Joe Hill« og »La Vie Conjugale«, og på tidsskriftets sidste side, hvor man holder oversigt over repertoire og giver stjerner, karakteriseres »Klute« som »the nearest thing to a true film noir in years«. Der er en påfaldende forskel mellem denne begejstrede modtagelse i »Sight and Sound« og så den skepsis og beskedne tilstrømning, som blev filmen til del i Danmark.

Skønt jeg er enig med Milne i hans høje vurdering af filmens kvalitet og synes, den har fået en helt urimelig modtagelse i Danmark, er jeg uenig med ham i hans fortolkning af filmen og navnlig i hans genrebestemmelse. Mange har set filmen i forlængelse af Chandler (Marlowe) traditionen, men det er efter min mening et vildspor. »Klute«s intrige er lige så enkel som Chandlers er komplicerede (jeg gættede morderen i hans første spole, og det var vistnok også meningen), og dens tempo er lige så dvælende som de klassiske Marlowe-films er hektiske. Kun i selve Klute-figuren er der lighedspunkter: den ubestikkelige privatdetektiv med pokeransigt og pokerpsykologi. Men hvor Marlowe og efterfølgere (Bogart, Newman, Garner, Sinatra) slagfærdigt arbejder sig gennem en kompliceret intrige med en flaske whisky i baglommen og villige damer undervejs, dér holder Klute sig til gingerale og det er kun Bree Daniels (Jane Fonda), han – første gang i halv-

søvne – indlader sig med. Besat af retfærdighedstørst forfølger han fra begyndelsen kun det ene mål at finde eller rehabilitere sin bedste ven, som er forsvundet, måske død, i New York. Bree viser sig at være nøglen til den gåde, publikum får lov til at løse længe før Klute, og herefter er filmen først og fremmest en kærlighedsfilm, ikke mere »noir« end den lader den mulighed stå åben, at Klute kan »omvende« den hårdkogte og ulykkelige call girl og tage hende med sig hjem til fredelige Pennsylvania som hjemmegående husmor.

Den »sorte« tradition er tilgodeset i filmens slutning, hvor Jane Fondas stemme (til psykiateren) høres i den forladte lejlighed: »Jeg kommer formodentlig igen i næste uge.« Men her opererer filmen med forskudt kronologi, samtalen med psykiateren må ligge forud for udflytningen, og alene af den grund får billedet af det forladte rum større vægt end Fondas provokerende kyniske stemme. Filmens slutning er »åben«, og hvis Klute virkelig er den tålmodige elsker, han skildres som, så kunne det tænkes, at Bree slap gennem sin identitetskrise (som er filmens egentlige emne), lærte at elske i stedet for – med hendes egne ord – at »manipulere« og faldt til ro som hustru og mor og alt hvad der ellers er ærbart.

I en nøglescene forklarer en teateragent Bree, at hun ikke blot må kunne forstå sig selv – det er jo det hun er gået til psykiateren for – men også lære at kommunikere. Seksuelt har hun aldrig kommunikeret, hun har altid i sengen praktiseret en »one way« kontakt, hun har mod rigelig betaling behaget, og hendes eget behag har altid højest ligget i, at hun nød at kunne behage andre. Da hun første gang har forført Klute, spørger hun ham bagefter provokerende, om han er skuffet, fordi hun ikke har fået orgasme. »Det får jeg aldrig med kunder«, tilføjer hun. Spørgsmålet er, om hun nogen sinde har haft andet end »kunder«?

Det er ikke tilfældigt, at hun ønsker at udskifte sin position som fremragende call girl med rollen som skuespiller. Hun ved, hun kan spille komedie, hun ved, hun kan »manipulere« mænd – og det får hende til at foragte mænd. Kan hun lære at holde op med at spille komedie? Kan hun lære at »glemme sig selv«, som det hedder i lidt ældre kærlighedsromaner? Tør hun give afkald på det, hun kan (hendes identitet som hun selv har defineret den), og prøve at kunne noget nyt? Tør hun prøve at elske sig selv gennem den besværlige proces, det er at elske andre?

Da hun endelig i filmens helt traditionelle konfrontation står alene over for morderen, får hun en sandhed slynget i hovedet, som hverken psykiateren eller Klute kunne formulere. Sadisten, som (måske i et ønske om at få sin straf?) satte Klute på det afgørende spor – som han selv havde plantet! – anklager hele kvindekonnet. »Piger af din slags er kun ude på at ægge og pirre os«, siger han. »Der er i ethvert menneske nogle små skævheder, som vi allesammen var bedst tjent med forblev skjulte. Men I kan ikke lade være med at bringe dem op på overfladen.«

Morderen skubber skylden fra sig. Og i dødsøjeblikket klarhed forstår Bree at han taler med en vis rimelighed. Ved at manipulere mænd i stedet for at prøve at elske dem, har hun påtaget sig en del af skylden for tre mord – og for det forestående mord på hende selv. Og i det øjeblik forstår hun nødvendigheden af at slippe sin gamle identitet og finde en ny. Klute kommer hende traditionelt til undsætning, men det er morderen, der forklarer hende, at hendes tidligere liv ikke bare har været goldt (og farefuldt), men også destruktivt.

»Klute«s New York er blot en projektion af Bree's kærlighedsløse verden. Derfor skåner filmen os næsten konsekvent for »establishing shots«. Vi er hele tiden tæt på per-

*Donald Sutherland og Jane Fonda i Alan Pakulas »Klute«.*

