

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«.



## ÆGTEMÆND

Når man taler om det meget enkle i John Cassavetes historie »Ægtemænd«, gør man sig til dels skyldig i en tilsnigelse. Filmens story-line har ganske vist en udvendig enkelhed. Til gengæld er dens denouement labyrintisk.

Ideen virker spontan, født. På alle tider i kunstens historie dukker der værker op, hvor man udbryder: Ja, sådan må og skal det værk være netop nu. Fortællinger eller film eksisterer før konceptionen i en tilstand af latens, så pludselig er der en eller anden med podeskæppen og ideen får krop. Her handler det om mænd (og kvinder), men mest om drenge, dem man i en boldklub ville kalde *seniores* eller *old boys* eller bare: gamle drenge.

De kalder sig ægtemænd, men de er ikke andet end drenge, og på dette punkt tager den indviklethed, som jeg snakkede om i starten, fat. Hvis vi betragter filmens begyndelse, vil man måske forstå, hvad jeg mener. Først kommer den indlysende idé: at lade tre gamle drenge mødes til den fjerde afdøde gamle drengs begravelse. Man ser dem på fortækkene i en serie dumme stills – alle fire – de står og griner, de viser deres hårede bryst frem, de drikker øl af dåsen, de er i gang med en eller anden sport. Men da de overlevende bliver »levende« (på billedet), er det kun de to af dem, der snakker sammen, Archie og Gus, den tredje, Harry, går et stykke foran med en meget gammel dame under armen. Filmen fortæller aldrig et muk om, hvem hun er. Hun droppes simpelthen, til gengæld er der filmen igennem afstand mellem Harry og de andre, og det er da også ham, der efterlades i det mytologiske England, den eneste hvis kone og svigermor, vi får at se, den eneste som undervejs bliver udstyret med et efternavn, der rummer ekkoer af flere forskellige arter, Fairy-Harry, Bosse-Harry, men også Eventyr-Harry – thi det vi ser for vore øjne er et eventyr i slægt med de ældste, en historie om en magisk konfrontation (med døden), som pludselig får tre riddere til at drage ud i verden for at lære at gyse og måske få lidt varme undervejs.

Stuart, vennen, er død, men man hører ikke meget om ham, han er sikkert magen til de andre, musketer som de er, men med fællestrek, der springer frem og tilbage. »He was a clown« siger Archie, det var det præsten skulle have sagt og ikke alt det andet sludder. Og med ordet »clown« afdækkes endnu et af filmens nøgleord. Både Gus og Archie og Harry er clown, og som det fremgår, kommer de hinanden og sig selv nærmest, når de falder helt ind i klovnenes rolle. Den giver dem det mod – og rummer den uskyldighed – som gør at de tør udfolde sig frit.

I konventionen, altså under begravelsen med dens forlorte højtid og uanstændige »sorg« dækker de tre mænd endnu over deres egentlige kostume: de er alle i sort, vi kender dem ikke og Harry ser strengt på sine to kumpaner, da de prøver at bryde ud ved at tænde en cigaret, inden begravelsen er kommet rigtig i gang. Men allerede i de første sportsscener falder kludene, de to af dem viser uden at skamme sig en del af klovnenes talenter (det akrobatiske), mens Harry stadig er lidt udenfor (han hader

basketball) og kommer først med, da de pjasker rundt i vandet, men først for alvor med, da han i rusens optakt finder de to andre på bræktoliet og er iført en kulørt dame-hat og lidt senere erklærer, at han *elsker* sine venner. Fairy-fairy-Harry.

Men eventyret er ikke rigtig begyndt, og det er karakteristisk, at out-sideren må overvinde de hårdeste odds, før han kan følges med de andre ud i det blå. Det er som om Harry skal slås med begge sine præfixer, før han er i stand til at træde frem som ridderen uden frygt og dadel, picareskens egentlige motor, eller skulle vi kalde ham Sprechstallmeister? Han siger til de to andre, at nu må det være slut, nu skal de hjem og vaskes, have det gamle kostume på og tale med konen. For hans vedkommende bliver det til næsten-mord og hel vold. Men han henter sit pas, og snart efter er de alle tre på vej over havet.

Det er værd at lægge mærke til i denne underlige historie, at først i England, først flere tusind miles fra det dystre Amerika kommer der kvinder ind i billedet. I drenges fantasi hentes prinsesserne også langvejs fra, eller dem man helst vil have fat i er både så kødelige og så spændende, at de ikke rigtig kan vises frem i villakvarteret. Det efterblevne, gotiske England med de skrøbelige sæder bliver da manegen for den næste etape i denne victorianske udflugt, hvor Sprechstallmeisteren og Den Hvide Klovner (Gus) og Dummpeter (Archie) efter at have sovet på gulvet i det kliniske hotelbadeværelse (hvor der ellers er så skræmmende engelsk) får festdragten på, klovnetøjet, Harry oven i købet med kalvekros, og går ud i byen for at finde lykken.

Også i England er Harry outsideren. Han er ikke blot den der bliver, han må også som alle Sprechstallmeistere overlade scenen til de *morsomme* klovner eller den tragiske klovner, til gengæld tager han springet helt derud, hvor selv de dristigste akrobater sjældent vover sig uden sikkerhedsnet. Og han forbliver på en vis måde den mest eventyrlige af de tre, i hvert fald den mest mystiske: først ordner han én pige, så sidder han pludselig med tre, og så hører man ikke mere. Blev han hos den ældste af dem (fjern slægtning af den gamle dame fra filmens optakt) eller gik han et andet sted hen eller forsvandt han bare ud i det sorte, som ham det hele handlede om: Stuart?

For Harry slutter eventyret ikke, eller rettere sagt, han overlader det til os at digte videre. Derimod må de to, der folder sig livligt ud, Gus i en af filmhistoriens morsomste og mest desperate *senge-pas de deux*'er med den vidunderlige Jenny Runacre og Archie, der dummer sig hjerteskerende med sin kinesiske veninde, som er ganske stum, men senere finder mælet på den vidunderligste måde, tilbage i kulissen, hjem, hvor der ingen ord er, men måske alligevel en chance hos det eneste uspolerede publikum, børnene.

Man behøver ikke at se ret længe på John Cassavetes ansigt, før drenge-eventyrlig-klovnmotivet i »Ægtemænd« dages for en. Det er klart, at han er gået til opgaven med hele sin ballast af dokumentarisme-bevidsthed, actors-studio-improvisationer, side op og side ned af egg-headedde spaltetilmetre om filmens betydning som virkeligheds-afdækker. Men læg mærke til, hvor mange gange han flækker af grin undervejs som

sonerne, så meget desto stærkere virker det, når kameraet trækker sig tilbage som i den virtuose tiltning, hvor morderen ses gennem en rude i toppen af et højhus, hvorefter vi dykker ned i storbyen med dens små menneskeprikker. Som ved hjælp af skydevæggen med astronauter visualiseres her hans isolation og svimmelhed. Men New York er ikke nogen nem »forklaring« på Bree og hendes morder. New York er tværtimod summen af sine guld mennesker. Og morderen er ikke New Yorker. Han kommer fra Pennsylvania, hvor der altså også findes guld mennesker.

Og hvis Klute fra Pennsylvania overhovedet har en »psykologi«, så må man tro, at heller ikke han repræsenterer den rene, stædige kærlighed. Det kan næppe passe, at han kun forelsker sig i Bree, som han tror hun kan blive. Givetvis falder han også for hende, som hun er. Er det kun et tvivlsomt fremtidsprojekt, han binder sig til (binder til sig), så er heller ikke hans kærlighed »ren«. Hun har også nok en eller anden »lille skævhed« et sted. »Klute« er under tiden for smart, men den er ikke naiv.

Alan Pakulas instruktion er en kraftpræstation, der kun undtagelsesvis forfalder til det demonstrative. Den skaber sit eget New York, en tilstand snarere end en by. Den fastholder den elementære spænding uden nogen sinde at forhaste sig, og får skuespillerne til at spille, så man virkelig tror de forstår hvad de gør. Jane Fonda har aldrig spillet mere overbevisende end her, og Donald Sutherland gør aldrig en kliché ud af sin stædighed. Man kan ærgre sig over de forklarende scener hos psykiateren, men de er nok uundværlige i filmens stramme økonomi. Kameraarbejdet transformerer locations såvel som dekorationer til et sært »bevogtet« Kafka-land, og Lolita-musikken anvendes så funktionelt, at den ingen undskyldning behøver. Filmen fungerer upåklageligt både som thriller, som kærlighedshistorie, som øjeblikksrapport og som skildring af en pinefuld identitetskrise, hvor alle muligheder står åbne og enhver tvinges til at digte sin egen »slutning«. Med »Klute« har Amerika fået en ny instruktør i den store klasse.

Anders Bodelsen

### ■ KLUTE

Klute. USA 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Warner Bros. En Alan J. Pakula Produktion. P/Instr: Alan J. Pakula. Co-P: David Lange. Ex-As-P: C. Kenneth Deland. P-leder: Ed Fay. P-ass: Mary Hughes. Manus: Andy K. Lewis, Dave Lewis. Foto: Gordon Willis. Kamera: Michael Chapman. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Carl Lerner /Ass: Irene Bowers. Ark: George Jenkins. Dekor: John Mortensen. Kost: Ann Roth. Komp/Dir: Michael Small. Tone: Chris Newman. Instr-ass: William Gerity. Makeup: Irving Buckman. Frisurer: Bob Grimaldi, P. MacGregor (for: Jane Fonda). Fortekster: Arthur Eckstein. Rollebesættelse: Alix Gordin. Medv: Jane Fonda (Bree Daniel), Donald Sutherland (John Klute), Charles Cioffi (Cable), Roy Schneider (Frank Ligourin), Dorothy Tristan (Arlyn Page), Rita Gam (Trina), Vivian Nathan (Psykiater), Nathan George (Politilejtnant Trask), Morris Strassberg (Mr. Goldfarb), Barry Snider (Berger), Anthony Holland (Impressario), Richard Shull (Sugarman), Betty Murray (Holly Gruneman), Fred Burrell (Mand i hotel), Jean Stapleton (Goldfarbs sekretær), Robert Milli (Tom Gruneman), Jane White (Janie Dale), Shirley Stoler (Momma Reese), Mary Louise Wilson, Marc Malvin (Reklamefolk), Jan Fielding (Psykiaterens sekretær), Antonia Ray (Mrs. Vasek), Robert Ronan (Teaterinstruktøren), Richard Ramos (hans assistent), Margaret Linn (Evie), Rosalind Cash (Pat), Lee Wallace (Nate Goldfarb), Joe Silver (Dr. Spangler), Jerome Collamore (Opsynsmand), Tony Major (Bill Azure). Længde: 114 min., 3130 m. Censur: Hvid. Udl: Warner & Constantin. Prem: Kinopalæet 1.11.71.

Indspilningen startet 3. august 1970 med eksteriørscener optaget i New York City. Interiorscener filmet i Filmways Studios i New York.