

Svensk film i 70'erne

Svend Klangs kvintet

»Sven Klangs kvintet« er et tilbageblik til en skånsk by i slutningen af halvtredserne. Filmens tidskolorit er forbløffende gennemført ud i de mindste detaljer. Den har ikke undgået at blive kaldt »nostalgifilm«, og vist rummer den nostalgiske elementer, men prædikatet er for snævert.

»Sven Klangs kvintet« vil afspejle en tid, som fornedede dem, der i dag er »de unge på fyrrer« med en margen på en halv snes år til begge sider. En af de medvirkende, Christer Boustedt, har sagt: »Det er just det som er idén, at med musikken og den här landsortkvintetten kan- ske förklara varför dagens beslutfattare och personer i karriären är vad de är: detta är deras bakgrund, deras ungdom, det som de har byggt sina liv vidare på.«

Filmen udtrykker ikke en hjemvé mod de såkaldt gode gamle dage før tresser- nes kulturelle omvæltninger, ungdomsop- rør, sexuelle frigørelse, blomsterbørn,

hippier o. s. v. Dens grundholdning er ikke nostalgisk.

Den foregår på tærsklen til tresserne. Den starter i 1958. Det vil sige to år efter Allen Ginsbergs »Howl«, året efter Jack Kerouacs »On the Road« og samme år, som Tony Richardson filmede John Osbornes »Look Back in Anger«. Der var noget på færde og i gære. Men i den skånske lilleby er det endnu kun småkrusninger på overfladen. Skriften på væggen er en Nina og Frederik-plakat.

»Sven Klangs kvintet« er baseret på et stykke af Musikteatergruppen Oktober, som har hjemme i Malmö og Lund. Den har et halvandet hundrede opførelser bag sig i Sverige. Instruktøren Stellan Olsson så forestillingen i Helsingborg og fik idé- en til filmen, som ifølge kritikeren Ingmar Glanzelius er bedre end teaterudgaven: »Man förstår personernas bakgrund bätt-

En scene fra
»Sven Klangs kvintet«.



re. Miljön kommer närmare på film, och han (Olsson) har inta gottat sig i nostalgiska detaljer, det hade varit lätt att fnissa åt handlingen med en rolig gam- mat hatt.«

»Sven Klangs kvintet« fortæller altså om »den här landsortkvintetten«, om fem medlemmer af et danseorkester i en svensk provinsby. Kapelmester Klang (31 år) spiller selv kontrabas efter mindre end fattig evne. Hvor andre har ører, har han to store kasseapparater. Han er de- spotisk til det fascistisk diktatoriske. Han stikker mere end broderparten af gagen i sine egne skræddersyede lommer. I det daglige sælger han biler efter ungefær de samme principper. I det hele taget en dejlig dreng.

Kvintetten hører til dem, der går mindst tolv af på dusinet i den svenske og for den sags skyld danske provins. Den spiller fortrinsvis til baller i weekenden. Resten af ugens dage er musikerne ganske almindelige mennesker. Pianisten Rolf (18 år) går i gymnasiet, trommeslageren Kennet (18 år) er metalarbejder og læser til realeksamen på et brevkursus. Sanger- inden Gunnel (17 år) er omstillingsdame.

Sven Klang har netop fundet en efterfølger for gruppens tidligere klarinettist. Det er altsaxofonisten Lars-Göran Nilsson (24 år) fra Stockholm, der virker som militærmusiker i Malmö. Filmen starter den onsdag aften, da han er til sin første prøve med kvintetten. Man er straks klar over, at man her har at gøre med en pro- fessional. Man fornemmer det allerede i måden han pakker sit horn ud på og samler det. Dette er en musiker med re- spekt for sit instrument. I musikken viser han sig også som *something else*, en jazz- musiker med rod i Charlie Parker-tradi- tionen. Han spiller bop-inspireret med nerve og verve. Han er en kunstner blandt amatører.

Sekvensen er en slags musikalsk pro- log til resten af filmen. Den gennemspil- ler filmens grundtema, modsætningsfor- holdet og magtkampen mellem Sven og Lasse, i sin kontrastering af den første- fup-spil og den andens suveræne beher- skelse af sit instrument. Her konfronteres *the square* og *the hip*, som de hed den- gang.

Sven er ikke længere så begejstret for sit ny fund, som da han på sin typiske markskrigeriske facon introducerede Las- se for de andre. Prøven bliver ikke lang. Sven går, og trækker med mandschauvi- nistisk selvfølgelighed Gunnel med sig.

Er Sven ikke begejstret, er Rolf og ikke mindst Kennet det. Kennet øjner en mu- lighed for at få sit ønske om at spille »rigtig jazz med soul«. Lasse bliver en slags guru for dem. Han åbner deres ører musikalsk. Han åbner deres øjne for

seks nye eksempler

Svens skrupelløse udbytning af dem. For ham er musikken en magt. Den tredje verdensmagt, som han udtrykker det. Han fortæller om tenorsaxofonisten Lucky Thompsons ældgamle bedstemor i Alabama, som engang sagde, at ethvert menneske har en udslykt stjerne i sit indre, som musikken kan tænde igen. Uden sin musik havde den amerikanske neger ikke overlevet, siger han.

Det er naturligtvis sort snak for Sven, som bare vil sælge musik som han sælger biler. Folk skal have, hvad de vil have. Det kommer til flere sammenstød mellem ham og den stilfærdige Lasse. Sven vinder i sidste omgang, for hvem sidder på produktionsmidlerne? Hvem betaler Kennets trommer? Hvem betaler Gunnels lejlighed? Det gør farbror Sven. Uden ham kan de ikke klare sig.

Til sidst bliver Sven Klangs publikumsgejl og sirupsmusik (»sven-klang« er allerede i Sverige blevet synonym for svensk-top-musik) Lasse for meget. Hans resignation forvandles mere og mere til vrede. En aften Sven vil slutte af med kendingsmelodien med indlagt tak for i aften, fortsætter Lasse i en lang koda, hvor han spytter af sin foragt og lede ud af hornet. Han forlader kvintetten, han forlader Sverige, han forlader kasernen råbende: »Jeg vil skide på kongen, flaget og fædrelandet«, forfulgt af MP'erne. Der er ikke så lidt af en Jimmy Porter i ham nu. Han er en vred ung mand. Jimmy Porters replik fra »Look Back in Anger«: »*Anyone who doesn't like real jazz, hasn't any feeling either for music or people*«, er som talt ud af hans mund.

Lasse rejser først til København og derefter videre ud i Europa. Han skaber sig et navn som jazzmusiker, men vender tilbage året efter som et desillusioneret menneske, som en karikatur af den hippe jazzmusiker med Lester Young-hat og solbriller. Han tør ikke længere se verden i øjnene. Han er havnet på sprøjten. Han bliver hilst velkommen med begejstring af Gunnel (som i mellemtiden har fået et barn med Sven), Kennet og Rolf. De åbner en mulighed for at lave en kvartet sammen med ham og spille »rigtig jazz med soul«. Uden Sven.

Men Lasse »flygter« igen efter et endeligt opgør med Sven, som fortæller ham, hvad der jo er rigtigt, at han ødelægger sig selv. Til gengæld fortæller han Sven, hvad der er lige så rigtigt, at han ødelægger andre mennesker.

Sven har vundet igen. Sven Klangs kvintet fortsætter med de andre, som ikke kan klare sig uden farbror.

Så klippes der hårdt up to date. Af interviews med Sven, Gunnel, Rolf og Kennet fremgår det, at Lasse er død. Sven er ikke overraskende blevet pampet. Han

sælger kurser og studiekredse for oplysningsforbundet ABF og ser ingen forskel på det og at sælge biler eller musik. Rolf har sit på det tørre i en statslig stilling. Lasse kom en enkelt gang og bad om husly. Rolf stak ham en hundredelas. Hvad andet kunne han gøre? Gunnel har gjort sig fri. Hun har en ledende stilling i et rejsebureau. Den eneste for hvem musikken stadig er en magt er Kennet. Han nåede at fuldføre sit kursus, men er stadig på samme fabrik. Men han har alle Lasses plader i sin store samling. Han er også så småt begyndt at spille igen opfordret af nogle unge mennesker. For ham fik Lars-Göran Nilsson virkelig betydning.

Titelpersonen er Sven Klang, men den egentlige hovedperson er Lasse. Det er ikke mindst Christer Bousteds mesterlige fremstilling af denne skikkelse, der gør filmen til noget særligt set med jazz-øjne. Jeg mindes ikke at have set så overbevisende en levendegørelse af en jazzmusiker før. Han er det samlede led. Men han er jo også selv jazzmusiker af den generation, som det drejer sig om. Man ser træk af Lasse Gullin og ikke mindst af Rolf Billberg, som nu begge er døde, i ham. Rollen kan opfattes som et portræt af Billberg, hvis livsløb formede sig ikke uligt Lasses.

Lasse er jazzmusiker. Han taler som en jazzmusiker. Da han kommer tilbage og fortæller om København, siger Rolf, at der er der jo bare dixieland. Danskerne vil kun høre dixie. Lasse giver ham »ret« på typisk jazzmusikermanér med et put-on, som han fortsætter med at bruge. Jo, han har spillet med bl. a. Stan Getz. I København digger man jo kun dixie. Og da Sven udtrykker sin foragt for ham, fordi han bare spiller bop og ikke noget almindelige mennesker (som Sven) forstår, svarer Lasse, at han skam ikke spiller bop, men dixie. I hvert fald én dansk anmelder blev også offer for Lasses put-on. En indvending mod boppen af filmens almindelige menneske er, at man jo ikke kan danse til den. Man mindes LeRoi Jones' svar på samme indvending: »*You can't dance to it – or anything else for that matter.*« Lasses svar er, at man så kunne forsøge at lytte til den.

»Sven Klangs kvintet« forekommer mindre at være en »instruktør-film« end resultatet af et team-work i fortsættelse af teaterforestillingen. Alle Oktober-gruppens medlemmer har været involveret, ikke blot de fem aktører. Paula Brandt, Bousteds kone, der var fortælleren i sceneudgaven, fungerede som script-girl. Forfatterne til stykket, Henric Holmberg (som spiller Kennet) og Ninne Olsson, skrev drejebogen sammen med instruktøren. Mange sekvenser har formentlig

direkte kunnet overføres til filmen. Jeg vil tro det f. eks. gælder den meget smukke sekvens, hvor Lasse får den næsten selvudslettende generte Kennet til at læse et digt, han har skrevet, og som Lasse giver en ny dimension ved at spille til det. Her fornemmer man virkelig den musikkens magt, som Lasse taler om.

Musikken spiller i det hele taget en enorm rolle i filmen. Det er bestemt ikke nogen musikfilm, men musik behøver ikke at være »god« for at fungere dramatisk, og det gør den i allerhøjeste grad i »Sven Klangs kvintet«. Ikke mindst udtrykker Christer Bousted (i hans tilfælde er musikken god) en masse på sin altsax. Formidabelt i så henseende er hans »fri-ri« til Gunnel.

Fungerer de fem aktører ikke perfekt som kvintet i musikalsk forstand, så gør de det til gengæld i dramatisk. Man har samme fornemmelse af tæt sammenspil og indbyrdes fortrolighed, som præger et godt jazzensemble. Der er næppe tvivl om, at sceneversionen har åbnet muligheder for improvisationer, som har været med til at forme personerne i den »endelige« filmudgave. Man fornemmer en næsten telepatisk fortrolighed, som ikke bare kommer til udtryk i ordvekslingerne, men også i minespillet. Der udtrykkes en masse i de enkeltes ansigtsudtryk i f. eks. den nævnte jazz & poetry-sekvens.

»Sven Klangs kvintet« er virkelig *something else*, og det kan kun beklages, at den blev overset af det store publikum på premierebiografen. (Sven Klangs kvintet – Sverige 1976).

Birger Jørgensen

Den hvide væg

Stig Björkmans film »Den hvide væg« beskriver en ganske almindelig dag i en ganske almindelig kvindes liv. Monika Larsson er midt i trediveerne. Hun er fraskilt og bor med sin 8-årige søn i udkanten af Stockholm. Hun er ensom og ganske særlig almindelig i den forstand, at hun illustrerer nogle tidstypiske træk ved den gruppe kvinder, som lades mest i stikken i disse tider. Kvinder, som bare blev gift og fik børn. For sådan gjorde man nu dengang, d. v. s. dengang det ikke var noget, man tog (u)bevidst stilling til. Og det er slet ikke så længe siden endda.

Monika spilles stærkt, varmt og vedkommende af Harriet Andersson. For et par måneder siden kunne man se hende i Mai Zetterlings »Flickorna« om tre kvinders problemer med at forene mand og børn med dét at leve sit eget liv. »Den hvide væg« beskriver de problemer, der opstår, når man er blevet gået og – fra aldrig før at have levet sit eget, men der-



Harriet Andersson i scene fra Stig Björkmans »Den hvide væg«.

imod andres liv – pludselig selv skal fylde den tid ud, der ligesom synes alt for stor.

Monikas tilfældige dag starter med, at hun vågner op ved siden af en mand, hun har mødt aftenen før. Hun er rastløs og utilfreds. Men til trods for, at de ikke er i stand til at veksle to ord sammen, og til trods for det skærende mislykkede og uforløste ved situationen insisterer hun alligevel på at give ham sit telefonnummer, for: »Det ku' være rart at mødes igen«.

Hvorfor er Monikas – og mange andre kvinders – situation lige netop så fastlåst og umiddelbart uløselig? Man kan komme med en masse fordi'er. Men sikkert er det, at det er en selvforsvækkende ond cirkel, der starter med, at man ikke har nogen uddannelse og dermed bliver økonomisk afhængig. Og sikkert er det også, at Monika aldrig har valgt noget rigtig af lyst eller interesse. Hun har været væk fra arbejdsmarkedet i en halv snes år. Dengang var hun noget på et kontor. Men det er lang tid, når man ikke har fulgt med udviklingen, når man er enlig mor uden uddannelse og tilmed arbejds-søgende på et tidspunkt, hvor arbejdsgiverne kan skalte og valte og vrage. Hendes problem er lediggang, i ordets helt konkrete betydning. Efter at hendes mand har forladt hende, sidder hun pludselig uden noget at forholde sig til. Et enormt tomrum og et uendeligt kontaktbehov kaster hende i armene på tilfældige mænd.

Kernen i »Den hvide væg« er kommunikation, og det vil sige: mangel på kommunikation. Kommunikation er sam-tale, dialog. Men hvordan dialogerer man, hvis man aldrig har haft interesse uden for hjemmet, aldrig har gjort ting eller levet

eller valgt af lyst? Utallige er de gange, Monika i løbet af denne ene dag befinder sig i en telefonbox. Og smertefulde er de ydmygelser, hun bliver mødt med, når hun desperat forsøger at kontakte sin eks-mand. Hun bare beder og tigger, græder og undskylder. Hun er den skyldfyldte, passive, (af)ventende kvinde. Da hun til sidst blotter sig helt og spørger, hvorfor han ikke vil se hende: »Jeg ved ikke engang, hvorfor du skred«, stejler han rædselslagen. Havde hun dog bare i stedet talt konkret om noget kontant. Han efterlader penge til sønnen i en konvolut, uden ord, og stikker af.

Harriet Andersson leverer et hudløst og indfølelsefuldt portræt af en af de mange stille eksistenser. Et ensomt masse-menneske, en kontakthungrende kvinde i et umuligt og umælende samfund. Blandt mennesker, der bevæger sig som bag glasvægge, som i akvarier. Monikas dag er én lang søgen efter kontakt, et skrig om hjælp og om ord. Men hun skriger for døve øren. Kun to mennesker i filmen ser ud til at »tale« sammen. Det sker via tegnsprog. To døvstumme, som ses gennem en glasvæg ivrigt og intenst gestikulerende og kommunikerende.

Ellers er det eneste kommunikationsmiddel den uforpligtende, anonyme, ordløse sex.

Filmens mest intense scene foregår på en café, hvor hun over en ensom kop kaffe spørger en tilfældig fremmedarbejder, om hun godt må tale lidt med ham. Og så får han hendes lange historie om hendes livs store, men korte kærlighed og om hendes lyst og ønsker, d. v. s. det lidt, hun selv er i stand til at formulere og konkretisere. Det er noget i retning af »lysten til at være et andet men-

neske ... Ikke mig«. Eller udtrykt på en anden måde: »ønsket om, at alt er anderledes«, for hun »vil så gerne finde ud af noget«. Men det er svært, når man i en moden alder pludselig skal have egne ben i næsen. I en halv snes år har hun jo fået sin identitet ud fra det lille hjem og det glade barn.

Stig Björkman siger et sted: »Det er endnu ikke lykkedes for Monika at gennemskue sammenhængene og gøre sig fri«. Også Monika er én blandt mange kvinder under indflydelse ...

Selv om »Den hvide væg« slutter, næsten som den begyndte: med at Monika tager en fremmed mand med hjem, anes der måske en udvikling. For denne gang siger hun nej til den tilfældige anonyme sex. Måske er det et første skridt henimod at bryde den onde cirkel, en første åbning ud mod de handlemuligheder, hendes situation rummer. Hun kan reagere på to måder: resignation eller protest. Og dét at sige nej er et tegn på en begyndende erkendelse af tingenes sammenhæng, tegn på bevidstgørelse og dermed på forandring. Også selv om det spæde »nej«, hun står alene tilbage med, umiddelbart efterlader hende endnu mere ensom og isoleret blandt følelsesmæssige analfabeter. (Den vita väggen – Sverige 1974). Lone Backe

Långt borta och nära

Læsere af tidsskriftet »Chaplin« vil kende Marianne Ahrne som den svenske Bresson-skribent. Denne hendes beundring for filmkunstens mest blufærdige, mest religiøse instruktør viser sig ikke at være

tilfældig; i hvert fald rummer hendes første regulære biografilm (debutfilmen »Fem dagar i Falköping« spiller kun tre kvarter) »Långt borta och nära« træk, som gør denne films beretning om en kvindes kærlighed til en svensk pendant til Bressons skildring af en mands målbevidste stræben mod næstekærlighed i »En landsbypræsts dagbog«. Det er klart, at hvor Bressons hovedperson må leve sit liv inden for den katolske kirke i 50'ernes Frankrig, må Marianne Ahrnes terapeut i et afkristnet svensk samfund af i dag udføre sin kærlighedsgerning på det sociale område, og hvor den katolske landsbypræst opnår sin lykke ved den totale selvforsagelse, finder den engagerede kvinde meningen med sit liv i den totale kærlighed, kærligheden som begreb og livsform, snarere end som besidderglæde i forholdet til et enkelt menneske. Der er noget Erich Frommsk eller noget Suzanne Broggersk over filmens programslutning, men den egentlige inspiration skal formentlig findes i Bressons filosofiske kærlighedsbudskaber.

Filmen er altså en love story, og den handler om en ung kvinde, Mania, der ansættes på et statshospital, hvor hun betages af og forelsker sig i en mandlig patient. På visse måder knytter filmen sig til andre film om psykiatri med Laing som forudsætning, men den afviger fra dem ved at gøre behandleren – og ikke patienten – til hovedperson og ved ikke at give for overfladiske løsninger på patienternes problemer (men den falder i grøften ved at have en psykiater som filmens manipulatoriske, karrieresyge og liderlige skurk). Hvad Ahrne tilfører emnet er først og fremmest en formel sikkerhed i udnyttelsen af de billedmæssige virkemidler som f. eks. en drømmesekvens, hvor Mania befinder sig i en slags vestibule med et utal af døre, der åbner og lukker sig, og som har megen suggestiv kraft. Men hun har også en stærk romantisk følsomhed og en dristighed i forholdet til skuespillerne, fremfor alt til Lilga Kovanko som Mania, som forlener mange sekvenser med en særegen, fortrolig, intim intensitet, som man sjældent oplever, og som jeg – noget tøvende! – tilskriver den kendsgerning, at filmen er lavet af en kvinde.

Der kan være noget næsten folkekomedieagtigt letfatteligt ved filmens problemstilling, ved dens overdrevne idealisering af den kvindelige hovedfigur, ved dens forenkledede modstilling af typer – men jeg er parat til at tilgive Marianne Ahrne meget for den glød, hvormed hun fortæller denne kærlighedshistorie. Hun gør det, så at genren ikke opleves som forældet, uden at forløbet savner et perspektiv, der når ud over Manias historie. Det er en romantisk film, hvor skildringen af to menneskers følelser for hinanden munder ud i en konklusion, der er tragisk for de tos vedkommende, men som ikke desto mindre peger frem mod en idealistisk og bevægende kærlighedsvision.

Jørgen Oldenburg

Paradistorg

»Paradistorg« tilhører en filmtype, som praktisk talt er død herhjemme: den seriøse folkekomedie. Jeg kender ikke den roman af Ulla Isaksson, som filmen bygger på, og heller ikke noget til hendes forfatterskab iøvrigt, udover de film, hun har leveret forlæg og manuskriptmedarbejde til, altså Bergmans »Nära livet« og »Jungfrukällan«, men tør man dømme ud fra disse film, er hun en solid forfatterinde i den veletablerede svenske tradition for samfundsbeskrivende, realistiske romaner. Under alle omstændigheder har hendes bog åbenbart været et fortræffeligt materiale for den debuterende instruktør, Gunnel Lindblom, at arbejde med. I Isakssons portrætgalleri har Lindblom kunnet udnytte sine erfaringer som skuespillerinde og sceneinstruktør til at skabe tilstrækkeligt nuancerede figurer til at forløbets måske lovligt skematisk konfrontationer imellem de forskellige mennesketyper gøres psykologisk rimelige. Derfor bliver også konklusionerne acceptable.

Det er problemet om solidaritetsfølelsens rækkevidde, filmen behandler. Selve Paradistorg er navnet på et sommerhus, en charmerende, men forældet konstruktion fra århundredeskiftet med hjørnetårn og verandaer og masser af værelser og gartner og husholderske. Paradistorg er tilholdsted for en velhavende stockholmerfamilie, og hvert år mødes generationerne der til skønt, uforpligtet driverliv. Det er den rene idyl, eller rettere, det har været det. Virkeligheden og dens problemer lader sig nemlig ikke længere holde uden for den paradisiske have, selv om centrumfiguren Katha, en læge i 50'erne (Birgitta Vahlberg) gør, hvad hun kan for at holde ubehagelighederne på afstand. I princippet er der åbent hus for familie og venner i Paradistorg, men i realiteten vil Katha kun se lykkelige mennesker omkring sig, og har derfor henstillet, at den yngste datters veninde, taberskikkelsen Ingrid, og i

særdeleshed Ingrids neurotiske søn, King, ikke indfinder sig. Men de kommer alligevel, og selv om deres tilstedeværelse bliver en af de katastrofer, Katha havde frygtet, må hun dog indse, at hendes egen familie ikke er så uforbeholdt lykkelig, som hun gerne vil tro.

Hvis Katha er filmens følelsesmæssige hovedperson, menneskeligt forståelig i ønsket om i hvert fald i ferien at kunne leve i problemløs glæde med sine børn og børnebørn, så er hendes veninde, socialarbejdersken Emma (Sif Ruud) filmens ræsonnør, den som utrætteligt og uegenlyttigt agiterer for tabernes sag, og som først og fremmest taler for børnene, forsømte, kærlighedshungrende, som de fleste af dem er. Svagheden i Kathas familie er den, at den kun er parat til at acceptere lykke og problemløshed, og står passiv og værgeløs over for råbet om hjælp.

Der tales meget i denne film, hvis billedside mere har karakter af en registrering af dialogscener end af en egentlig meddigtende, visuel prægnant kommentar til forløbet. Når dette forhold alligevel virker mindre væsentligt og filmen som en overordentlig vellykket debut, er det altså dels på grund af det glimrende manuskript med dets bevægende emne, og dels, som tidligere bemærket, i kraft af de fortræffelige skuespillere. Gunnel Lindblom har valgt at satse på den menneskeligt engagerende beretning frem for filmisk virtuoseri og ud fra denne beskedne æstetik har hun ikke desto mindre lavet en af den forløbne sæsons bedste svenske film.

Jørgen Oldenburg

Vi er vel kammerater

Det er ikke så meget det, de fortæller os. Det er mere måden, de gør det på.

Sådan kan man vel sige om svenske hverdagsrealistiske film som Lasse Hallstrøms »En fyr og hans pige« og Jan Halldoffs »Vi er vel kammerater«. Det er



Birgitta Vahlberg
i »Paradistorg«.

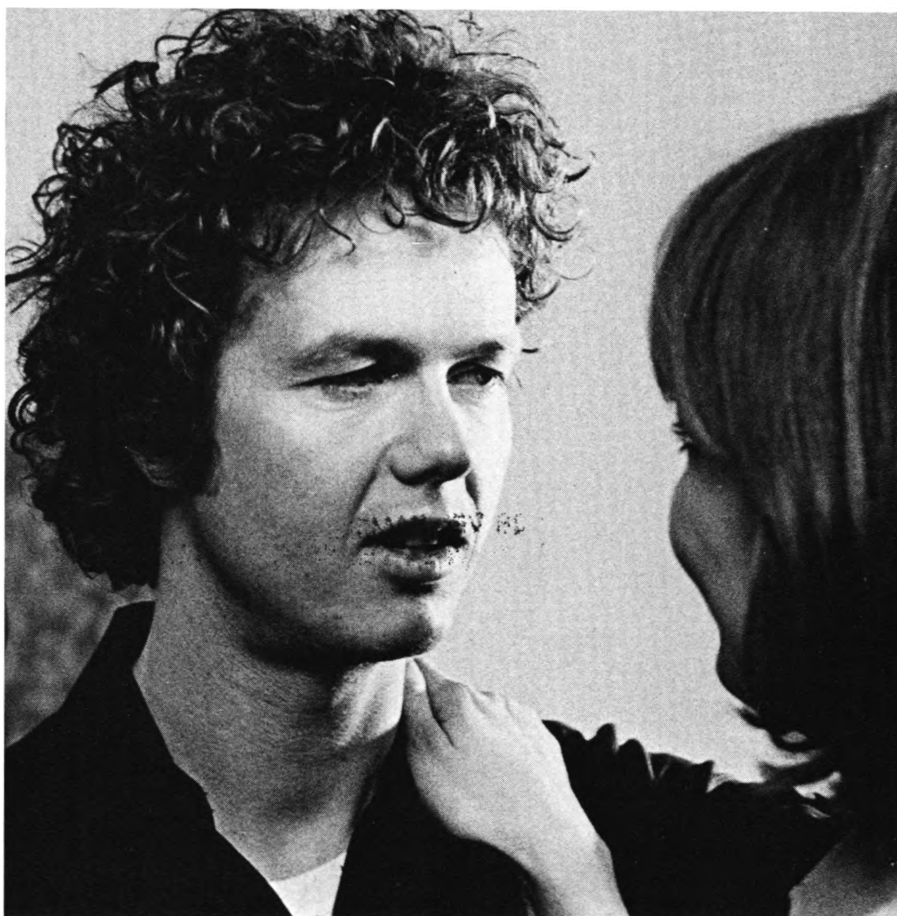
ikke film med drabelig dramatik, ekstraordinære personer eller dunkle filosofiske problemer, men uprætentive skildringer af almindelige og derfor sympativækkende menneskers genkendelige dagligdag. Det vældige kunstneriske vingesus er der ikke lufrum til i denne genre, men som repræsentant for ny svensk film – som udlejernes luner gør det vanskeligt at danne sig et fulgyldigt billede af herhjemme – er den nok så stimulerende som den forkrampede og tungsindigt grublende dysterhed, man finder i film som Roy Anderssons »Giliap« eller Vilgot Sjömans »Tabu«.

»Vi er vel kammerater«, en rimelig udbygning af originaltitlen »Polare«, handler om kærlighed og falsk kammerateri. Fire venner fornøjer sig i fritiden med spil, sport og sprut, og en nat går tre af dem i seng med en sanseløst beruset pige. Hun bliver gravid, og de tre får behændigt læsset ansvaret over på den fjerde, som er den yngste, svageste, eneste ugifte og eneste garanteret uskyldige i den penible situation. Uheldigvis for de andre forelsker han og pigen sig i hinanden, og det giver ham omsider styrke til at gøre op med de tre venner, som i virkeligheden snarere har været kyniske udbyttere.

Det er jo en rigtig lille solstrålehistorie, og slutningens hyldet til kærlighedens emancipatoriske kraft er måske noget postuleret og næsten for god til at være sand, men undervejs tror man hele tiden på personerne og deres reaktioner. Filmens styrke ligger i den muntert mundrette dialog og de præcist tegnede enkeltsituationer, hvor holdninger og karakterer afdækkes på en undertiden ganske sviende facon, og den ligger ikke mindst i selve personbeskrivelsen. Ganske vist når man ikke helt rundt om de tre falske venner, selv om deres private frustrationer og desillusion ridses op med få og markante streger, men til gengæld skildres hovedpersonen Kent og pigen Lena med indforstået varme og smuk psykologisk diskretion. Selvfølgelig må man holde af disse to mennesker og deres famlende forsøg på at etablere et forhold uden forstillelse, og det er derfor, at man også kommer til at holde af filmen.

Man kan sige, at »Vi er vel kammerater« også handler om tomhed, hykleri og bristede forhåbninger uden at gå meget i dybden, og man kan mene, at især portrættet af larsen Sven (Ted Åström) er lovlig ondskabsfuldt. Men i højere grad handler filmen ganske enkelt om kærlighed, og hvad det angår har den mod til at være ligefrem, rørende og optimistisk. Kanhænde at den rosenrøde farve har fået et par penselstrøg for meget, men det er faktisk ganske befriende, når man selv bor i et land, hvor filmen som regel er just det modsatte.

Göran Stangertz, som Halldoff også brugte fortræffeligt i »Det sidste eventyr«, yder en ny følsom præstation som den kejtede og usikre Kent, og Anki Lidén er forfriskende jordnær og uglamourøs som Lena. Deres scener sammen er holdt i



Scene fra »Vi er vel kammerater«.

et kønt og stilfærdigt tonefald, som også rummer plads til humor, og i det hele taget har »Vi er vel kammerater« adskillige vittige detaljer, der hindrer historien i at havne i hul honningsødme. Resultatet er ikke sjælerysende superkunst, men ærlig og sympatisk folkelig underholdning af gedigen kvalitet. (Polare – Sverige 1976).

Ebbe Iversen

Elvis! Elvis!

Som Kjell Gredes Maria Gripe-filmatisering »Hugo og Josefina« i sin tid ikke entydigt var en børnefilm i betydningen en film for børn, således er heller ikke Kay Pollaks filmatisering af Maria Gripes bog »Elvis! Elvis!« en film, der i første række henvender sig til børnene. Dertil er dens billede af forholdet mellem i første række filmens hovedpersoner, Elvis og hans mor, for barsk og kompliceret. Filmen fortæller om den 6-årige Elvis og hans forhold til moderen, til skolen, til en jævnaldrende pige og hendes utraditionelle familie af lutter kvinder, til en noget anonym fader og til et ideelt bedsteforældrepar. Elvis' moder er bl. a. karakteriseret ved et umanerligt fan-forhold til hvem hun overfor sin søn kalder »den rigtige Elvis«, et forhold, hvis indbyggede skuffede romantik går ud over mand og barn og gør hende næsten kriminelt upædago-

gisk og selvretfærdig overfor »den forkerke Elvis«. Han søger så trøst hos vensinden eller bedsteforældrene og lærer derigennem, at moderens ord ikke er den absolutte sandhed, og at der i øvrigt er meget sandhed i et menneskes egne følelser. Denne erkendelse får det næsten til at glippe for Elvis, da han en dag efter endnu en urimelig handling fra moderens side ønsker hende død.

Debutanten Kay Pollak har til børnerollerne fundet en række typer, hvoriblandt især titelrollen (Lele Dorazio) med en enestående ærlig ind- og oplevelse af situationerne sætter de mere folkekomedieprægede dele af filmen i et beklageligt afklædt lys. Især moderens hekserolle overspilles af Lena-Pia Bernhardsson.

Men filmen lever på en stærk, dramatisk opstilling af en række forældre/barn forhold og af en dyb forståelse for den vanskelige proces at tilpasse sig og med tiden ligefrem lære at forstå de voksnes form for logik, en proces der skal foregå på trods af begge parter uforstand, og hvoraf kun den ene er egentlig undskyldelig.

Kay Pollak, der sammen med Maria Gripe har skrevet manuskriptet til filmen (som i øvrigt er lyrisk fotograferet af Mikael Salomon), er 38 år, matematiker, men med en fortid i TV, hvor han har arbejdet med TV-serier, TV-teater, ballet og børneprogrammer. (Sverige 1977).

Poul Malmkjær