

Bendels stærkt nedslidte troværdighed, og deres henførte naivitet er simpelt hen grænseløs. Man kan sælge dem hvad som helst eller låne et hvilket som helst beløb af dem, bare man ser dem dybt ind i øjnene og serverer dem en simpelt kompliment. Alle mennesker kan snydes, fordi de er fundamentalt grådige, men kvinder kan især snydes, fordi de samtidig er enfoldige.

Dermed kommer »P & B«, der naturligvis er tænkt som en skarp og munter kritik af det kapitalistiske samfunds merkantile mekanismer, i betænkelig grad til at ligne misantropi og især misogyni. Det er næppe tilsigtet, for man kan umuligt forestille sig, at den rare anarkist Hans Alfredson går rundt og gemmer på en kvindeforagtede mandschauvinist bag sin brede bug. Snarere kan man gætte på, at han glemte at føre romanens kvindesyn à jour, da han opdaterede handlingen i Waldemar Hammenhøgs omstændelige mopeddreng af en bog »Pettersson & Bendel« (433 sider) fra 1931 til det moderne Stockholm. Men bevidst eller ej er filmen under alle omstændigheder blevet en lidt ubehagelig udlevering af menneskers og specielt kvinders lavere instinkter.

En sådan udlevering kan nok danne basis for en lystig satire, men det synes jeg ikke, at »P & B« er blevet. Og den er heller ikke i tilstrækkelig grad blevet noget andet. Den er ikke indigneret, barsk og bevægende som Hans Alfredsons foregående film, »Den enfoldige morder«, og den er heller ikke frodigt og fantasifuldt fabulerende som Hans Alfredson og Tage Danielssons bedste fælles film. Den befinder sig et sted midt imellem, overraskende usikkert balancerende mellem komik og alvor, mellem satire og tragedie. Og det allermost overraskende ved den er, hvor lidt den formår at overraske – i hvor høj grad det litterære forlæg åbenbart har været en spændetrøje for instruktørens normalt så sprudlende sans for respektløs humor. I denne film er crazy-komikeren blevet uvant konventionel, og resultatet er så pænt, at det ikke i nogen synderlig grad kan charmere eller chokere.

De to hovedpersoner er ellers interessante typer. Pettersson ligner i starten en hengemt hippie eller vildfaren christianit, forhutlet og lettere fortrukket, og det er forbløffende at se, hvordan han i lyntempo mirakuløst forvandler sig til en velklædt og indsmigrende ung forretningsmand med flair for at blødgøre de små modtagelige kvindehjerter. Og Bendel er en pasløs flygtning med dunkel fortid og ar på sjælen, en polak af jødisk herkomst (i hvert tilfælde i romanen) og uhyggelige erindringer om uniformeret terror. Han har været gift og optrådte da som grækeren Stavros, og han har mistet en søn. I Allan Edwalls fremragende præstation rummer han en melankolsk mildhed kombineret med en undertrykt smerte og angst, som forklarer hans ønske om for enhver moralsk pris at sikre sin tilværelses materielle tryghed, ligesom Stellan Skarsgård – der spillede hovedrollen i »Den enfoldige morder« – fint fortolker Petterssons camouflerede umodenhed og voksende usikkerhed under al den materielle fremgang.

Man forstår den fædrelands- og familieløse Bendels forsøg på at gardere sig mod fattigdom og forfølgelse, og man forstår, hvordan hans ivrige entusiasme i forhold til alt pekuniært river den rodløse Pettersson med sig. Men deres fortid berøres kun glimtvis i filmen. Den koncentrerer sig om at skildre, hvordan de indleder deres fælles finansielle karriere med at købe og sælge violbuketter på Sergels Torg, og hvordan de derefter udvider deres geschäft via salg af symaskiner og blomsterjord, parfume og shampoo, hjemmebrænderi, import af afskyelige Peep-Bubbles, videopirateri, en koncert med en falsk Rod Stewart (den er meget langt ude) og moderigtig restaurationsdrift med biodynamiske frikadeller og højttalermusik, så folk ikke bliver siddende for længe og snakker.

Den hyperaktive virksomhed P & B flytter fra det ydmyge

loft i Gamla Stan til strømlinede lokaler på Östermalm, og Pettersson og Bendel bliver nålestrubede finansyrster med fine forbindelser. Men naturligvis og ganske banalt er der en pris at betale, især for Pettersson, som ikke kan klare al denne succes og selv fornemmer at have mistet sin sjæl undervejs. Han mister også sin trofaste veninde Mia – den vulgære smags apoteose og spillet af Lena Nyman med den særlige form for nuttet og halvt infantil kækhed, som efterhånden bliver mere end rigeligt af det gode – der hopper i havnen, og til sidst mister P & B det hele. For de halvstore fisk bliver spist af de helt store, og den kyniske advokat Vreding med de mange litterære citater er en ægte skurk og kan derfor uden besvær snyde Pettersson og Bendel, der ganske vist selv har snydt så mange, men dog forbliver et par godhjertede opkomlinge. Deres afsluttende nederlag skyldes ikke primært, at de har været uhæderlige, men at de i længden ikke har været tilstrækkeligt smarte i uhæderligheden. Unægtelig en besk morale.

»Sats på dig selv. Det er dig, som bestemmer« står der med håndfast symbolik på en plakat i starten af filmen. Og det er selvfølgelig, hvad »P & B« handler om og satiriserer over. Den ser Pettersson og Bendel som et par ekstreme eksponenter for det kapitalistiske samfunds frie initiativ, idet de realiserer den liberalistiske tesis om, at enhver er sin egen lykkes smed. De to skaber ikke spillereglerne – det gør systemet – men udnytter dem blot med mere frimodig fleksibilitet end de fleste andre.

Som nævnt synes jeg, at filmen mere minder om misantropi end om kvalificeret samfundskritik, og overvældende grinagtig er den i mine øjne heller ikke med sin påtrængende satire og demonstrative fiffighed. Vist har den da sine morsomme momenter, men Hans Alfredson har selv sammen med Tage Danielsson gennem årene forvært os med humor af en helt anderledes overrumplende originalitet. Der er noget tamt og blegt over komikken i »P & B«, selv om filmen er omsorgsfuldt instrueret med gedigen professionel kunnen. Dens omhyggeligt belyste billeder er douce delikatesser i lækker soft focus, men dens budskaber er beklædt med boksehandsker.

»P & B« er faktisk bedst i sine mest sørgmodige og mest forbitrede øjeblikke. Og fejlen ved filmen er måske, at Hans Alfredson ikke har undladt ethvert forsøg på at være vittig og i stedet konsekvent fortalt den tragedie, der hele tiden ligger og lurar lige under lystigheden.

Ebbe Iversen

P & B

P & B. Sverige 1983. **P-selskab:** Svensk Filmindustri/Svenska ord. **P-chef:** Waldemar Bergendahl. **I-ledere:** Ann Collenberg, Eva Ivarsson. **P/Instr/Manus:** Hans Alfredsson. **Foto:** Jörgen Persson/**Ass:** Rolf Lindström, Dan Myhrman. **Klip:** Jan Persson. **Ark:** Stig Boquist. **Rekvis:** Susanne Lingheim. **Kost:** Inger Pehrson. **Musik:** Gunnar Svensson. **Tone:** Eddie Axberg, Lasse Ulander.

Medv: Allan Edwall, Stellan Skarsgård, Lena Nyman, Lill Lindfors, Björn Gustafson, Dora Söderberg, Jan Blomberg, Jim Hughes.

Længde: 109 min. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 18.12.83 – Grand.

ISFUGLE

Instruktør: SØREN KRAGH-JACOBSEN

I sfugle handler ikke om isfugle – små lynhurtige, langnæbbede og sjældne fugle med farvestrålende fjer. Den handler om brevduer, der søger hjem, og rovfugle, der søger frihed. Bogstaveligt og i overført betydning. Den symbolske titel dækker over en kold tids lidt stækkede eksisten-



Peter Hesse Overgaard (th) og Michael Ehlert Falch i »Isfugle«

ser, som i filmens løb viser, hvor vigtigt det er at have mod og vilje til ægte menneskelig kontakt.

Det er et mildt kritisk, humanistisk grundsyn, der fortælles ud fra. Filmens åbenlyse tiltro til mennesket og dets gode muligheder forsyner den dramatiske hverdagsfortælling med den følsomme varme og optimisme, som bliver siddende i kroppen på én, længe efter at man har forladt biografen. – »Jeg har aldrig haft det så skide godt i hele verden«, siger den forbrændte René til den omsorgsfulde ven John.

Søren Kragh-Jacobsens enstemmigt superlativiske anmeldersucces fortæller parallelt to forskellige, mandlige udviklingshistorier. Om den stille-følsomme John (Peter Hesse Overgaard) og den frækt-pågående René (Michael Ehlert Falch), der tilfældigt mødes som drenge i efteråret 67 og igen – nu voksne – i vinteren 83. Den ene har til overmål hjemmets tryghed, den anden frihedens rodløshed. De har brug for en mellemvej at komme videre ad i livet. Derfor bliver de venner.

Bogstaveligt har fuglemotivet en plads i begges liv. John har en seriøs interesse for levende og udstoppede fugle, en interesse han har delt med sin far og nu deler med den gamle konservator, venen Sand (Holger Boland). Hos René er fuglen dels en Thunderbird, den storslåede amerikanske pral-ford, som er hans egentlige hjemsted, dels »den amerikanske frihedsørn«, René's stolthed af en kølerfigur, der også har siddet på farens bil – og farfarens. Det er den, John husker, da de to mødes igen som voksne. Og som en første start på deres venskab viser John René en levende musvåge, mens René til gengæld finder en gammel mølædt krage (-han, præciserer John), som John sætter i stand for ham. Venskabet fine spind.

Symbolikken i de tamme duer, der lukker øjnene, indtil de er kommet hjem, og de vilde rovfugle, der ikke har noget hjem, er tydeligt og bevidst brugt filmen igennem. John er noget af en hjemmefødning med bopæl hos sin mor og fast arbejde som tavlemester på H. C. Ørstedsværket. Hans liv går i velordnet ro og tryghed, en slags dvale uden egentlig kontakt med det, man kalder virkeligheden. Den står til gengæld René midt i. Som han deklamerer med dannebrog som en supermandskappe over skuldrene: »Se, jeg kaster mig ud i virkeligheden!« René har ingen base og ingen følelsesmæssige tilholdspunkter, kun et neoblinkende hummer med verdens krig og terror klistret på væggen og sorte ekstrapenge som petroleumsmænd – oven i bstanden.

Da den beskyttede John efter første petroleumstur på Ve-

sterbro mener, at »man bliver trist af al den elendighed«, svare René: »Trist? Det er sgu da bare forretning«.

Sammen færdes de i et vintergråt København, som er fastholdt i stribevis af flotte billeder (fotograferet af Dan Laustsen), der eminent fortætter og forplanter den råkolde storbystemning, som både er uhyggeligt umenneskelig og alligevel hjemlig. Industriskorstene i randen, broerne, våde neonnætter, burgere og vesterbroske baggårde med husspektakler. I kontrast hertil står René's fars kæmpevilla og pelsklædte nye kone på den ene side, og Johns mors grundindstilling om at man skal blande sig udenom på den anden.

Kammeratskabet mellem John og René sætter dem begge i gang. John opdager den sociale og menneskelige virkelighed omkring sig: Af sin døende ven Sand får han en god portion livsvisdom: »Det er godt at være glad for smukke ting, som vi to er det. Men man skal vide, når man ikke længere kan nøjes med sit eget«. Af sin arbejdskammerat Allan konfronteres John med skilsmissefarens barske løsning på savn og ensomhed – selvmord. Han får gjort oprør mod sin mors småborgerlige »det er da ikke dit problem«, og så møder han – i fine forelskelsesscener – den modne og kloge Vivi (Mette Munk Plum), der kan give kærligheden en fremtid.

René på sin side prøver forsigtigt at få hold på sin indre virkelighed, bl.a. søger han efter sin mors grav, men den er sløffet fem år tidligere. – Men en lille replik i filmens start varsler ilde og foregriber René's tragedie. »Jeg kvæler lige fortiden«, siger René og slukker for »Glemmer du, så husker jeg«, som kører i samme rille på grammofonen. René kan ikke kvæle sin fortid. Han er traumatisk bundet til den.

For begge drenge sætter deres forhold til fædre langtræk-kende spor. Allerede i filmens korte, indledende barndomssekvens er betydningsmønsteret blotlagt. John sender sammen med sin far hvide duer op til kabaret-nummeret »Glemmer du, så husker jeg«. Scenen udstråler samhørighed og et fint dagligt fællesskab mellem far og søn. Ingenting kan forstyrre roen mellem dem, heller ikke en smule tumult på scenen, da René's far noget støvet afbryder forestillingen. John bliver bare sendt ud i gården så længe. Der sidder en vandkæmmet René i Herlufttholmsuniform i en drengedrøm af en Ford Thunderbird og venter. Han kan prale af sin fars amerikanske frihedsørn og spille død på kølerhjelm, da faren kommer braldrende ud, men han er bare på slæb og har ingen samhørighed med sin far.

At John som 13-årig har mistet sin far, rækker ikke ved hans ro og indre ballast. Men det betyder (nok), at han har beholdt et drenget fortrolighedsforhold til sin mor, selv som 26-27-årig. Underligt uskyldigt har han end ikke i fantasien spurgt sig selv, om moren nu også boller med sin nære ven Helge. Det er først René's indestængte aggressivitet, der får det spørgsmål frem.

Og den voksne René forsøger ulyksaligt at påkalde sig sin fars opmærksomhed – og kærlighed – ved at terrorisere hans nye familieidyl. I sin Thunderbird – mage til farens – drøner han om natten grusindkørslen til villaen op. Som svar får han et brevband, hvor faren foreslår, at de får bragt deres »mellemværende ud af verden«. Præcis her går der skred i René. Hans fremtidsmuligheder lukker sig, mens handlingen dramatisk tager fart.

Det er således i høj grad en film om drenges behov for deres fædre. Den handler om drenge, der bliver mænd, uden at kunne blive rigtig voksne. Den ene er spundet ind i moderlig omsorg i en sådan grad, at det resulterer i en – troværdig, men næsten abnorm – virkelighedsfjernhed. Den anden er kærlighedsløst overladt til sig selv og må derfor stadig søge tilbage og trygle om kærlighed.

»Isfugle« er en film uden en fjer i uorden. Et gennemkompo-

neret og godt manuskript af Søren Kragh-Jacobsen og Hans Hansen, der har prioriteret tydelighed og sammenhæng højt. Måske kunne man næste gang ønske sig, at noget af tydeliggørelsen blev lidt nedtonet til fordel for en større tiltro til publikums medlevende sanser. Når nu hele den produktionsmæssige side beherskes så flot, kan det sagtens lade sig gøre at overlade finere pointer til eftertanken. For »Isfugle«s billed- og lydside sekunderer virkningsfuldt hinanden. En stram fortællekomposition og musikalsk klipning af Janus Billeskov Jansen sætter sugekop på tilskueren. Filmen har den stærkeste suspense-sekvens, der har været i dansk film længe. Fra el-værkets advarselslamper begynder at blinke, og René har fået sin fars prædikat »mellemværende«, stiger spændingen – med små Hitchcock'ske pauser – i en stadig hurtigere krydsklipning mellem John og René, til den endelig udløses i Renés død og den lille Persilles rent poetiske bemærkning til John: »Hvorfor græder petroleumsmanden?«

Psykologisk opstiller filmen altså drengenes følelsesmæssige opvækstbetingelser som forklaringsramme om dem. Og samtidig gør filmen dem til to tidstyper ved at knytte direkte an til nutidens iskolde kriseklimate, som tvinger en del af os til at købe sort petroleum for at holde kulden fra døren, og resten til at blande sig udenom. »Når de fattige fryser, sveder de rige« – i vinteren 83 – og 84.

Men »Isfugle« er ikke udelukkende en social-kritisk film.

Det er også en mandsfilm, som går tæt ind på nutidens hårdbløde unge fyre. Den afdækker en betydelig del af typiske problemer med at blive voksen og få greb om sin egen tilværelse og virkeligheden, og er i den henseende en realistisk fortættelse af Søren Kragh-Jacobsens »Gummi-Tarzan«. »Isfugle« er altså også et filmisk bidrag til den aktuelle kortlægning af den mandlige følsomheds historie.

Lene Nordin

ISFUGLE

Danmark 1983. **P-selskab:** Metronome. Med støtte fra Det danske Filminstitut ved konsulent Jørgen Melgaard. **P-leder:** Michael Christensen, kr. 4,6 mill. **I-leder:** Henrik Møller-Sørensen. **Instr:** Søren Kragh-Jacobsen. **Manus:** Søren Kragh-Jacobsen, Hans Hansen. **Instr-ass:** Åke Sandgren. **Scripter:** Annemarie Aaes. **Foto:** Dan Laustsen/Ass: Jens Schlosser. **Farve:** Eastman. **Lys:** Eg Norre/Ass: Jan Gulbrandsen. **Grip:** Jimmy Leavens. **Klip:** Janus Billeskov Jansen. **Ass:** Gitte Naur, Ghita Beckendorff. **Ark:** Palle Arrestrup. **Rekvis:** William Knuttel, Bjørn Hernes. **Kost:** Jette Termann. **Musik:** Kenneth Knudsen. **Fløjtesolist:** Michala Petri. **Tone:** Jan Juhler/Ass: Morten Degnbol. **Make-up:** Birthe Christensen. **Stunts:** Lasse Spang-Olsen, Erik Høyer. **Medv:** Peter Hesse Overgaard, Michael Ehler Falch, Mette Munk Plum, Rita Angela, Niels Møller, Dick Kaysø, Anne-Lige Gabold, Holger Boland, Geert Vindahl, Alice Thorlacius, Carsten Bang, Troels Munk, Judith Rothenborg, Bodil Lindorff, Julie Wieth, Henrik Birch, John Lambrecht, Heinz Saxburger, Zetti Eva Karup Jensen, Jens Borch, Jonna Bech, Casper Bengtson, Alex Svanbjerg, Mogens Johansen, Otte Svendsen. **Længde:** 100 min., 2736 m. **Udl:** Warner & Metronome. **Prem:** 26.12.83 – Dagmar + Palads + Bio Lyngby + Hvidovre Bio + Palads (Århus) + Bio 5 (Aalborg) + Kino (Odense) + Bio (Assens) + Strand (Esbjerg) + Biografen (Kolding) + Palads (Frederikshavn) + Bio (Hjørring) + Scala (Holstebro) + Bio (Middelfart) + Scala (Nykøbing F) + Bio (Næstved) Kinopalæet (Randers) + Scala (Slagelse).

SKØNHEDEN OG UDYRET

Instruktør: NILS MALMROS

Filmen foregår i et vinterklædt, snedækket Århus og omegn, sådan omtrent i nutiden. Scenen er en historisk rhinborgsagtig villa, hvis kernefamilie på tre personer går en usædvanlig jul og nytår i møde. Moderen ligger på hospitalet på 3. måned og venter tålmodigt på at føde familiens efternøler. Far Jørgen får ventetiden til at gå med at skrive på en dunkel sag om spejlbillede (sic) og skal i øvrigt sætte barneværelset i stand sammen med husets 16-årige datter Mette. Ren Biedermeyer. Og dog alligevel med tidstypiske modifikationer. Forfatterfaderen signalerer i al sin påklædning og sine attituder, at han ikke er en ordinær, gennemsnitsdansk småborger, sådan som vi kender ham fra folkekomediens faste stab af skabeloner. Husets far tusser rundt i jordfarvede, slidte fløjlsbukser og slipseløs, ternet bomulds-skjorte, hører klassisk musik (Henry Purcell), kæderyger Kings og småpimper luksuswhisky. Altsammen i et hjem, som oser af »PH-humanisme« og intellektuel aura, fra høje reoler, farseret med bøger fra »rigtige« forlag. Begge forældre er aldersmæssigt omkring de 40, altså med generationsmæssig rod i 60ernes frisind og oprør. Og far Jørgen skulle altså være en person, som både indeholder borgerlig sathed – han har f.eks. bil, men det er en fransk bil – og alligevel som forfatter en alternativ horisont i sit poetiske udsyn fra arbejdsværelset i husets »tårn«. (I øvrigt er hele husets indretning meget betydningsbærende i Malros' distinkte iscenesættelse af filmens forløb). Men vi har samtidigt også at gøre med en mand, som må siges at være på seksuel smalkost. Hustruen har ligget på hospitalet en rum tid. Og der er en egen tragisk ironi i, at denne »underernærede« mand går rundt og hævder gentagende at seksuel afholdenhed aldrig har skadet! (Man kan stort set vælge at opleve filmen som en total udhuling af denne spidsborgerlige afholdenhedsfilosofi).

Som i alle klassiske komedier kommer intrigen i gang ved en trussel fra det ydre rum. Mette har mødt en ny fyr, som hedder Jørgen, kaldet Jønne af vennerne.

Denne Jønne – med det halvadelige efternavn Hvitfeldt – er ikke, hvad vor intellektuelle far havde i sigte som partner for sin tilsyneladende uskyldige datter. Jønne er noget af en selvforelsket, kvindebedårende lykkeridder. Oven i købet klædt i tidens panser og plader: Giftgrønne thermobukser, kyllingegul V-sweater og lyseblå button-down-skjorte, som matcher så rigtigt til hans charmante og beredte Colgatesmil. En ikke særlig boglig hfer, som er fotomodel og karatekæmper i sin fritid, med udgangsbasis i sit fotostudio i Århus City.

Far Jørgen mener hurtigt at have luret Jønne. Han kalder ham for »Kong Smart« og ser det som sit indlysende faderlige projekt at redde jomfru Mette fra at blive forført og forladt af denne strømlinede løjser. Dette er filmens skelet, hvorpå Malmros hænger en række kostelige tableauer. Malmros synes at være en loyal fortæller over for faderen, idet han personalt i sin billedfortælling stort set opruller sit plot set ud fra denne synspunkt. Denne loyalitet er imidlertid falsk. Den udleverer faderens hele pinagtighed, samtidig med at den lurendrejer, om Jønne nu også er en sådan »Kong Smart«. Vi er så småt ved at ryste på hovedet sammen med Jønne og hans venner over dette udry af en far. Men mod slutningen overværer vi en scene mellem Mette og Jønne uden faderen, hvilket er nødvendigt for at få filmens dobbelte pointe på plads. Og så synes udyret at skifte ham.

Filmen er at betragte som en komedie. Og en sådan i den betydning, komedien fik i det 17. og 18. århundrede. Løjterne har en moralsk og rationel kerne: komedien ønsker elegant at sætte spørgsmålstegn ved cementerede normer. I første omgang er filmens intention at afdække selve faderrollens struk-