



milos forman

ELISABETH AMDISEN

Den sikre – omend langsomme – udvikling og frigørelse, der har fundet sted inden for tjek-kisk film i de sidste ti år, har resulteret i, at Tjekoslovakiet i dag står som en af verdens mest spændende filmnationer.

Det endelige opgør med den dogmatiske social-realisme, der var en følge af Stalin-diktaturet, brød internationalt klarest igennem med *Vojtech Jasnys* film „En dag kom en kat“ (1963), hvor katten som individualismens symbol gav løfte om, at et endeligt „tøbrud“ var på vej. I flere mere eller mindre vellykkede film, der er fulgt i dens kølvand, har det primære været skildringen af det individuelle menneske i samfundet og ikke mennesket som samfundsmæssigt produkt. Samtidig er de ofte retrospektive engagementer, der kendetegnede tjek-kisk film i sidste halvdel af 50'erne, blevet afløst af en ofte poetisk *objektivisme*, der næppe kan siges at være varemærket for vest-europæisk film i dag, hvor så mange er optaget af at skildre den vestlige verdens dekadence på bekostning af medmenneskelighed og medfølelse.

Et af de seneste skud på den stjernerige tjek-kiske himmel er den unge *Milos Forman*, der med kun to spillefilm allerede har opnået international anerkendelse. Omend han ikke i sine film gør direkte oprør mod det forgangne, kan han alligevel i kraft af en helt ny og utvungen stil medregnes til den kategori af banebrydere, der så kraftigt præger tjek-kisk film i dag. Milos Forman lader sig ikke placere i nogen fremherskende filmretning eller ideologi. Hans arbejder er blottede for forudfattede meninger og politiske prætentioner – og skal han sammenlignes med en vest-europæisk instruktør, kommer han med sin dokumentariske holdning nærmest *Ermanno Olmi* („Il Posto“, „I Fidanzanti“). Skønt Forman er langt mere *kontant*, mere impulsiv og nuanceret end Olmi, kan de karakteriseres ved samme kvalifikationer: en udpræget evne til at give den ganske almindelige hverdag perspektiv gennem en minutøs personschildring og en ægte, indlevet miljøkarakteristik.

Milos Forman har i et interview i „Cahiers du Cinéma“ sagt: „On travaille pour s'amuser“.

ser, *pas pour faire de l'art*“, og selvom det påstås, at man ikke uden skepsis skal tage instruktørernes egne ord for gode varer, så gør Formans to film til gode næppe hans ord til skamme. Uhojtideligheden i den henkastede bemærkning kan udmærket stå ligefrem proportional med atmosfæren i „Cerny Petr“ fra 1963 (vist i den tjekiske filmuge i København efteråret 1964 under navnet „Sorte Peter“) og „Lásky Jedené plavolásky“ (oversat til det noget misvisende „Blondinens kærlighed“) fra 1965.

Ingen af filmene er bygget op over ideer – men udelukkende følelser, der er omsat visuelt ved hjælp af stor skaberglæde, blottet for de kunstneriske ambitioner, der så ofte resulterer stik imod hensigten.

Handlingsforløbet i „Cerny Petr“ (skønt der næppe kan tales om et *konkret* handlingsforløb) er enkelt, hvilket imidlertid ikke er identisk med filmens indhold og kvalitet. Den rummer – også trods enkelte iøjnefaldende svagheder (manglende balance i billederne og for abrupte overgange mellem sekvenserne) – en poetisk befriende humor samt megen varme og blid ironi, egenskaber, som også karakteriserer „Lásky jedené plavolásky“, der står som et endnu stærkere bevis på Formans indiskutable talent. I „Cerny Petr“ følger vi dage af en 17–18 årig drengs tilværelse (spillet med følsom anonymitet af *Ladislav Jákim*). Han har netop forladt skolen for at begynde sit første job i en selvbetjeningsbutik, hvor han dels skal være stik-i-rend-dreng og dels holde øje med, om kunderne stjæler. Vi følger hans arbejdsdag i bløde plastiske billeder, der røber drengens usikkerhed over for den post, han er sat på. Kameraet viser ham, mistænksomt gløende i stedet for ligegyldigt observerende, indfanger kroppe, ansigter og hænder, der samler varer op, vender og drejer dem længe nok til, at de enkelte sekvenser fyldes med spænding – og korte nok til, at de aldrig bliver monotone.

Vekslende med den ikke særlig inspirerende hverdag i butikken er vi i hjemmet, hvor faderen med omsorgsfuld forpligtende nysgerrighed fritter den ikke meget meddelsomme søn ud, mens moderen ser til i tavs nysgerighed. Vi mærker, at forholdet far/søn er spændt – at to generationer er stillet uforstående over for hinandens problemer, uden at Forman på nogen måde udleverer eller fremhæver den ene af parterne. I en særdeles morsom situation, hvor drengen tror at have fundet en tyv for dernæst at opdage, at den pågældende er en bekendt til arbejdsgiveren, tilspidser den spændte situation også mellem de to.

Forman ønsker imidlertid ikke at skildre no-

get dramatisk opgør mellem generationerne og slutter filmen med at lade drengens far prædike „moral“, efter at sønnen har bekendtgjort, at han er gået fra sit arbejde. Det er ikke Forman, som gennem faderen ønsker at moralisere – for ham er en sådan „prædiken“ blot uundgåelig, når forholdet far/søn skal belyses realistisk.

I de mest impulsive, løsslupne scener, hvor Forman beskæftiger sig med ungdommen i byens store dansesal, kommer hans visuelle kunnen stærkest til udtryk. Her møder vi drengen med sen-pubertetens komplekser og charmerende kejthet sammen med sin impulsive veninde og den provokerende murerlærling, der på barnlig vis har forsøgt at tillægge sig en voksen desillusioneret tone, samt arbejderen og hans kone, der kommer for at danse til vest-plagerende pop-musik, der endnu er så ny, at den inspirerer til virkelig danselyst. Der er noget stort – næsten voldsomt – over Formans dansesale, der gør dem fremmedartede og en smule passé i vore øjne. Samtidig rummer den intensive skildring af de dansende en glæde og befriende humor, der vidner om, at det er et forholdsvist nyt emne i tjekisk film, der her behandles.

Forman fortæller ingen historie med „begyndelse“ eller „slutning“. Snarere overværer vi mere eller mindre fragmentarisk en virkelighed, der er lige så nær os som filmens medvirkende, fordi Forman er dus med de mennesker, han fortæller om. Han lægger mærke til, hvad de gør – hvad de siger. Han lader ikke personerne „tale“ til os, snarere belyser de hinanden ud fra reaktionerne på hverdagens små oplevelser, så det betydningsløse får betydning. Hans nysgerighed over for menneskene tager aldrig karakter af nyfgenhed, og hans film rummer en umiddelbar, men aldrig udspekuleret formbevidsthed.

Det er meget apropos, at „Cerny Petr“ leder tanken hen på Olmis „Il Posto“, da temaet i de to film ligger meget tæt hinanden. Begge fortæller om en dreng fra et arbejdsmiljø og hans møde med sit første job. Hos Olmi er selve miljøskildringen dog langt mere dominerende end hos Forman, fordi Olmi i sin holdning til emnet stiller sig kritisk ironisk over for det destruerende, det degraderende i masse-samfundet, hvorimod Forman skildrer miljøet med så stor opmærksomhed udelukkende for miljøets egen skyld – fordi han er *fascineret* af det. Olmi er mere melankolsk end Forman – og mindre humoristisk, men begge interesserer de sig for menneskene for *menneskenes* egen skyld og ikke for de psykologiske baggrunde for deres optræden.



Formans grupper af unge – her „Cerny Petr“.

Milos Forman, der begyndte sin karriere som skuespiller, er uddannet manuskriptforfatter på Det tjekkiske Filminstitut (FAMU – Filmakademiet under Institutet for de Skønne Kunster). Hans første arbejde var en 45 minutters 16 mm film, som blev lavet udelukkende ved hjælp af amatører. Filmen, der fortæller om en flok unge pigers mere eller mindre tilfældige episoder i hverdagen, er optaget uden forberedelser af nogen art og står derfor som et stærkt sociologisk dokument om tjekisk ungdom. I 1963 gik han i gang med at skrive manuskriptet til „Cerny Petr“ (efter en novelle fra 1947) og optog filmen samme år. Men omskrivningen af det sprog, der blev talt, da novellen blev til, og det sprog, der tales i dag, voldte vanskeligheder, og efter at have omarbejdet dialogerne talrige gange besluttede han at lade de medvirkende delvis improvisere sig frem i den talemåde, de brugte indbyrdes. Han forsøgte heller ikke at lave om på de medvirkendes naturlige bevægelser – blot tilpasse dem filmens rytme.

„Cerny Petr“ er af tjekiske kritikere beteg-

net som et indgående studie i forholdet far/søn – et emne, der senere blev taget op i „Lásky jedené plavolásky“, skønt langt mindre væsentlig for Formans intentioner med denne film. Opfattelsen af filmen gav samtidig anledning til mange spørgsmål om, hvilket forhold Forman selv har haft til sine forældre. I et interview i det franske fjernsyn i foråret fortalte han om sin barndom og sagde bl. a., at han aldrig havde kendt sine forældre, som kom i koncentrationslejr, mens han var ganske lille. Efter en barndom hos fremmede og på forskellige institutioner voksede han op med et „kompleks“, fordi han ingen forældre havde, og lod sig derfor invitere hjem til kammerater udelukkende for at studere deres forældre og forholdet mellem dem og børnene.

„Lásky jedené plavolásky“ beskæftiger sig ligesom „Cerny Petr“ med ungdommen, og omend ikke så meget med konflikten generationerne imellem, så hele tiden med kontrasterne: de ældre/de yngre, det nye/det gamle, drøm/virkelighed osv. Filmen fremtræder som helhed mere fuldkommen end „Cerny Petr“,

selv om enkeltepisoderne stort set ikke er udformet med større fantasi. Det fornemmes imidlertid, at Forman har søgt at rette de „fejl“, han gjorde i sin første film, hvorfor „Lásky jedenéj“ plavalásky“ virker langt mere *professionel*, uden at det skal forstås derhen, at den har mistet det umiddelbare, der prægede „Cerný Petr“. Blot har han fået *mediet* under større kontrol.

De første billeder er ultranære panoreringer hen over to 17–18 års piger, der ligger i en seng og hvisker fortroligt sammen, mens deres stemmer akkompagneres af guitarmusik og en blød stemme, der synger banalt om kærlighed. Imidlertid forlader Forman hurtigt denne poetiske optakt og går over til det mere prosaiske: en garnison soldater, der udstationeres i en lille provinsby, hvis eneste attraktion er en skotøjsfabrik, som kun beskæftiger kvinder. Blandt dem ser vi pigen fra indledningssekvensen (debutanten *Hana Brejchová*, søster til den mere kendte *Jana Brejchová*). Hun er en af de mange fabriksarbejdere, der trætte af den ensformige tilværelse på fabrikken og pige-kollegiet, hvor de fleste af dem bor, forventningsfulde tropper op på byens jernbanestation, hvor soldaterne modtages med stort hal-løj.

De to køn skal præsenteres for hinanden, og i den anledning er der arrangeret bal i byens forsamlingshus, hvor en af soldaterne fremtræder ufrivilligt komisk, da han forsøger at vride vielsesringen af fingeren kun for at tabe den på dansgulvet, så den ruller rundt mellem fødderne og til sidst havner foran tre fnisende piger. Disse sekvenser, hvori der udelukkende medvirker amatører, kommer utvivlsomt til at stå som noget enestående i tjekkisk filmhistorie. De er herlig løsslupne, fyldt med *gags* og Chaplinske i deres udformning. Det er en stor visuel nydelse at opleve tre soldater planlægge deres offensiv mod tre piger som var det strategi, de beskæftigede sig med. Abrupt forlader Forman imidlertid salen, da der tilsyneladende er opnået „kontakt“ mellem de to køn. I plastiske billeder panorerer han over de få tilbageblevne i salen, der ligger hen i stilhed. En af pigerne (*Hana Brejchová*) forlader imidlertid et lille sluttet selskab til fordel for orkestræts unge pianist (*Vladimir Pucholt* – en af filmens få professionelle medvirkende), der med kynisk charme og uimodståelig overtalelsesevner får hende med op på sit værelse. Kærlighedsscenen, der følger, er ungdommelig ukompliceret og for pigen krystalliserer af hendes drømme. Her oplever hun for første gang kærlighedens sødme, skildret blidt poetisk og trods en intim udformning aldrig ublufæ-

dig, da det intime uafbrudt afløses af humoristisk-poetiske episoder.

Nogle dage senere op søger hun den unge mand i Prag, hvor han bor hos sine forældre i en toværelses lejlighed. Hun kommer uanmeldt (på opfordring ganske vist: hvis du kommer forbi en dag, så kig op osv. . . .), og mere af nysgerrighed end af venlighed lukker forældrene hende ind, så hun kan vente på sønnen. Her konfronteres vi med en karakteristik af et forældrepar, der er langt mere nuanceret end i „Cerný Petr“. Da pigen ringer på, *hænger* de – han med opsmøgede skjortærmer og hun med forklæde på – halvt sovende ind over spisebordet, mens nogle ligeegyldige danseoptrin, akkompagneret af skrattende toner udfylder fjernsynsskærmen. Med passende mellemrum bider de irriterede af hinanden og veksler fuldstændig ligeegyldige bemærkninger.

Senere bliver hun anbragt i sønnens seng alias stuens divan, mens moderen med småborgerlig nyfgenhed og ublufærdighed går på jagt i hendes kuffert. Da sønnen langt om længe dukker op, bliver han modtaget af en vred far, der sætter ham i skarpt forhør. Da det imidlertid går op for sønnen, hvem pigen er, har han ikke noget imod at sove sammen med hende på divanen, en idé moderen imidlertid modsætter sig. Hun kommanderer ham ind i forældrenes soveværelse, hvor han får overladt „revnen“ mellem dobbeltsengene. Kampen om dynen er skildret i virkelig morsomme sekvenser, mens situationen er en helt anden for pigen. Natten har åbnet hendes øjne for realiteterne: at deres forhold intet har betydet for ham, og mens hun grædende ligger på knæ foran den lukkede dør ind til soveværelset, fornemmer hun for første gang en dyb smerte ved tilværelsen – måske mere af skuffelse end af kærlighed til den unge mand.

Filmen slutter – som den begyndte – med ultranære billeder af de to piger i sengen, hvor *Hana Brejchová* beretter om sin tur til Prag i et rosenrødt skær, mens kun tilskuerne er klar over, hvor det *virkelig* skete.

Skønt miljøet spiller en mere dominerende rolle end i „Cerný Petr“, er filmen aldrig tententios. Forman har formået at bevare en befriende tone gennem hele filmen, der aldrig vil kunne tolkes som et konkret opgør med tjekkisk films social-realistiske fortid. Han „destillerer“ intet fra (som f. eks. neo-realisterne), men lader hver enkelt episode fremtræde med det, den rummer (hvilket naturligvis altid vil være subjektivt), og formår derved at virke levende og inspirerende på tilskuerne, skønt filmens *grundtema* er temmelig banalt og før har været behandlet på talrige måder.