

SMÅ MELODIER



Poul Malmkjær om "Mennesker mødes.."

Man kan kun beundre Henning Carlsens mod som skabende kunstner, hans dristige forkærlighed for emner, de fleste andre ved den første eftertanke ville lade falde som urealisable, hans vilje til at satse stærkt på det store tema, og så under alle omstændigheder spænde et sikkerhedsnet ud, et net vævet af detaljernes små, stærke masker. Når Henning Carlsen siger, at han ikke vælger opgaverne, men at opgaverne vælger ham, så mener han vel, at opgaverne i bedste forstand provokerer ham. Ikke netop som et bjerg, der provokerer en bjergbestiger ved sin blotte eksistens (man erindrer Joseph Stricks alpinistiske svar på spørgsmålet om, hvorfor han havde filmatiseret »Ulysses«: »Because it was there!«); snarere som en besættende drøm, der kræver at blive genfortalt, visualiseret. I den provokerende opgave ligger desuden muligheden for en konsekvent, kunstnerisk selvdisciplin, der kan stille krav om at indkredse nye temaer, vinde nye erfaringer, overskride nye grænser.

Det er muligt, at jeg tillægger Henning Carlsen motiver, som han ikke fuldt kan anerkende, men der tegner sig en linje i hans produktion, en linje, der ikke går på en stil eller et tema, men som foreløbig er gået på filminstruktøren Henning Carlsen. Dokumentarfilminstruktøren, som i »Dilemma« valgte et motiv (eller lod det »vælge sig«), der tillod ham at kombinere det dokumentariske med det fiktive, som altså lod ham prøve kræfter med væsentlige sider af den såkaldte spillefilm. I »Hvad med os« lå en samtidig hjemlig opgave med professionelle skuespillere – sådan da – og et manuskript af en forfatter med et dansk blik for fortidens plomber, der af og til falder ud. I »Kattorna«s sceniske bundethed lå en udfordring, der kun yderligere accentueredes ved muligheden for at prøve kræf-

ter med et større ensemble, med den gennemarbejdede personinstruktion; og med »Sult« skulle det tilbageskuende gennemføres uden at det centrale temas kraft og intensitet led under det. Hvad manglede da? Poesien – fantasien – magien – stedet, hvor virkeligheden endnu anes, men hvor drømmen begynder at tage form, hvor legen kan tages alvorlig, hvis man har lyst.

Hvem i alverden andre end Henning Carlsen ville finde på at filmatisere Schade? Denne poet, der er så renfærdig i sin poesi, at det ligger på grænsen af det ublufærdige, denne humorist, hvis sjov ville være den ideelle visit-buket til fremmede kloders beboere. Hans dramatik er tilsyneladende vanskelig at sætte op på et teater, og hans schadisme kan man næppe forestille sig i andet end en litterær sammenhæng.

– Kan du mærke, jeg er blevet en ung pige og ikke mere er 16 millioner år gammel! Jeg er steget op fra jordens indre og svæver hos dig.

Kan man overhovedet skabe det billede og den lyd, der kan rumme en sådan replik? Findes i det hele taget den skuespillerinde, der kan sige disse ord, så replikken forsvinder og bliver til snore med shadeske forårsvioler?

Det må være erkendelsen af det umulige der har fået Henning Carlsen til at angribe bogen delvis via en anden digter, Poul Borum, således at dennes meget konkrete billeder i gendigtningen har dannet det endelige udgangspunkt for manuskriptarbejdet. Spørgsmålet er naturligvis, om Henning Carlsens arbejde på dette stadium formår at føre Borums billeder tilbage igen til Schade, formår at løfte dem den meter over jorden, hvor de – så vidt jeg fatter det – bør svæve. Hvem andre turde forsøge?

Når f. eks. Hitchcock i »Fuglene« bruger

et litterært forlæg, er det ikke videre interessant at analysere forholdet mellem bogen og filmen. Bogen giver ham en handling, et skema, over hvilket han kan skabe sit helt personlige univers. En lang række middelmådige, litterære værker er på denne måde blevet til fremragende film, og de færreste vil i sådanne tilfælde gøre sig tanker om forholdet mellem roman og film. Det synes dog klart, at jo vægtigere de litterære forlæg for filmatiseringer er, des stærkere trang føler man – alt efter temperament og forhold til forlægget – til at drage sammenligninger. I dette tilfælde er der tale om en bog, hvor det bestemt ikke kan være historien, handlingsmønstret, der har lokket instruktøren. Handlingen hos Schade er jo næsten konturløs, nærmest en sammenstilling af fragmenter, hvis poetiske og humoristiske styrke er den egentlige bærekraft, og hvor personer, miljøer og begivenheder knyttes sammen af et navn, et ord eller et bestemt symbol. Det må være stemningen, fantasien og poesien, der har pirret Henning Carlsen til et forsøg på en *filmatisering*, der ikke er mere trofast, end at den også giver plads til fantasier over Schades fantasi.

Det er mærkeligt med Schades bog. Hvad enten personerne er i Rio eller i New York, har man som læser en fornemmelse af, at det hele foregår i Danmark. Det er derfor dobbelt rigtigt at indlede filmen med den lange præsentation af landskabet, som det tager sig ud fra togvinduet, et fladt, sjællandsk motiv i grågrønne og hvide nuancer, der underbygges af Komedas hovedtema med lange, rolige strygerpassager og en melodistemme for piano, der leger med fantasien i diskanten. Dobbelt rigtigt fordi togscenen desuden er et ideelt udgangspunkt for selve fortællingen om Hans fra Skanderborg og danserinden Sofia Petersen. At

et tog kan være meget erotisk, har vi bl. a. Hitchcocks ord (og billeder) for. Fra toget bliver flash-back-teknikken helt grinagtig gennem anvendelsen af de forfærdelige, indrammede fotografier fra Brønshøj, Danmark og Skanderborg, Danmark, endog med en speakerstemme, der forbinder handlingen og videregiver essensen af Schades beskrivende tekst. Miljøbeskrivelsen løber her flydende og parallelt med præsentationen af hovedpersonerne. I Brønshøj viser billederne på væggen smukt urealistisk fru Sørensens og Evangelines mænd, men når Evangelines erotiske tanker om hr. Sørensens skildres ved at hans billede i et sekund kommer til syne i en mørk ramme, er det en uklar omskrivning. Efter at have set rammerne anvendt til en præsentation af personer, skal vi nu med ét acceptere en enkelt af dem som et billede på Evangelines tanker. Det bliver på en underlig bagvendt måde for påtrængende i sammenhængen.

Filmens første del myldrer med glimrende visuelle indfald, der glider smukt ind i den springende handlingssang, og som i flere situationer opnår en stærk deskriptiv og sammentrængende funktion. Alene præsentationsbilledet af Sjalof på motorcykel i regnvejret rummer hele figurens styrke og beslutsomme egocentricitet. I telegramsekvensen – filmens morsomste – kombinerer Carlsen overbevisende Schades korte telegramtekst med Mitras senere og udvidede beretning om begivenheden, og den rødtintede tragikomedie fremstår i forbillig timing og fabulerende billedkompositioner. Det er sjovt, og det er erotisk, og ligner Schade nok så meget som andre og tilsyneladende mere trofast overførte sekvenser. Her tænkes især på New York-afsnittet med brandbilen og monsignore Falconetti, et afsnit, der i bogen er helt episodeagtigt, men som med sin centrale placering i filmen får en vægt, det slet ikke kan bære. Og desværre er der i to senere afsnit (frieriet på broen og optrinet i restaurant Venice) referencer til dette afsnit.

Motsat følger jeg trang til at fremdrage en sekvens, som i romanen i realiteten beskrives på halvanden linje: *Hans Madsen tog med det nordgående tog fra Fredericia og Sofia med det sydgående.* –, plus 4 linjers resumé af stemningen i togsekvenserne. Her har Henning Carlsen dramatisk rigtigt udbygget den filmiske gengivelse: korte klip af skiltene med »Nordgående« og »Sydgående«, et kort halvtotalt billede af Sofia bag togruden; man når netop at opfatte hendes ansigtsudtryk, og billedet bliver ikke sentimentalt, selv om melankolien understreges i togets bevægelse mod venstre som en *exit Sofia stage left*. Det tilsvarende billede af Hans i det nordgående viser ham med armene lænet på det nedrullede togvindue. Toget holder stille, og det er tydeligt, at Hans ser efter det sydgående tog uden egentlig at se noget. Carlsen klipper da også ret hurtigt til det smukke »erindringsbillede« af børnene i Skanderborg, og hele sekvensen får en logisk afrunding og en styrke og længde, der psykologisk passer til personernes oplevelser forinden, og som samtidig bereder vejen for især Hans' reaktion i den efterfølgende scene på Skanderborg station.

»Erindringsbilledet« er et visuelt indfald, som især i filmens første halvdel anvendes med stemningsskabende effekt. Andre lig-

nende indfald, der kan karakteriseres som filmens væsentlige udbytte af mødet med bogen, er i hovedsagen placeret i scenerne fra Danmark, bl. a. under toilet-scenen i toget, hvor Schade benytter sig af (nu ganske banale) filmiske symboler som signalet, der går op, bommen, der går ned, klokken, der ringer, og bufferne, der støder sammen; et orgie i traditionelle filmiske symboler på samlejet, men orgiet får en ironisk understregning, når Carlsen oven i det hele anbringer en stationsforstander, der med hånden til huen hilser de forbifarende drifter. Ding Dong, Ding Dong. Denne honnør gentages i øvrigt i den langt senere voldtægts-scene i toget i USA, og knytter rigtigt tilbage til Sofia og Hans. For det er jo Hans, der er den maskerede, chokoladepisende voldsmand i den desværre ikke særlig drømmeagtige sekvens, der bør være absolut uden jordforbindelse. Flere visuelle indfald: gentagelser af scenen omkring teksten »Er der noget så erotisk som en cigaret?«, og scenen med kukuret i bordellet i Rio, der giver lidt mirakelstemning, bryllupsklokkerne ved Hans og Mitras bryllup, der fører over i Sofias slow-motion dans gennem New York, og den uforklarlige overgang fra Subway-toget til Sjalofs motorcykel, den helt fortrinlige gentagelse af en replik off screen i mødet på Rådhuspladsen mellem Hans og Sjalof, hvor Sjalofs første replik »Hvem er De?« siges to gange (i bogen kun én gang), mens de passerer hinanden og endnu før nogen af dem har reageret. Det virker som et budskab fra rummet. De efterfølgende klip af Hans alene på Rådhuspladsen underbygger rigtigt denne fornemmelse af det fritsvævende, overnaturlige. Kort efter kommer teksten »Hvor er Sofia?« og Hans er uden for Rio, hvor billedet af Jesus med udbredte arme synes at svare noget i retning af, at det ved han virkelig ikke. Samme tekst anvendes måske for rigeligt som skillebillede i Hans' søgen efter Sofia. Til gengæld kan det undre lidt, at et motiv som lommetørklædet ikke tages op som en parallel til billedet af børnene, for vel er det også sporadisk anvendt hos Schade, men i filmen, hvor mange af Schades sproglige billeder nødvendigvis er udeladt, kunne dette motiv måske have strammet kompositionen yderligere. Tænk blot på, hvordan anvendelsen af ordet »natkjoleheks« i Sofias møde med Sjalof leder tilbage til fru Petersen, som vi senere får at vide er Sofias mor. Samme stramme forkortning findes i krydsklipningen mellem Rio og Hans' værelse, hvor billedopbygningerne korresponderer, og hvor personerne synes at være i nær kontakt med hinanden tværs over Atlanterhavet. Det samme tilstræbes i den senere sekvens, hvor der klippes mellem Hans, Mitra og Sofia (lommetørklædet i restaurant Venice og i Lotte Tarps trusser), men effekten bliver ikke helt så stærk; måske fordi timing'en svigter i forhold til de relativt nære kameraindstillinger. Et efter min mening mislykket forsøg i det metafysiske er de dødes (fru Sørensens og Ramon) vandring i dobbeltkopiering fra København til New York for at bringe Hans og Sofia sammen, et motiv, der i bogen er forberedt og gennemarbejdet, men som her nærmest virker som et uforklarligt indslag af gengangere.

På en måde finder jeg det synd, at filmen er tintet så konsekvent, som tilfældet er.

Det er sjovt i telegramscenen, det er historisk korrekt i de blå nattesценer, og det er smukt i fortektstjerne og sluttektsten, men den brune tintning tager næsten alt liv og kontrast ud af billederne fra Rio, som man må formode i sort/hvid i forvejen er så præget af sol, at det skulle være farve nok for tilskuerens fantasi. Den grønne farve i indendørsscenerne kan være et spændende eksperiment i store totalbilleder (Anitras dans), men grønt er bestemt ikke erotisk eller intimt. Til gengæld er Henning Kristiansens kameraarbejde (som sædvanligt) fornemt lige fra de smukke, luftige helikopter(?)skud til den perfekte serie panoreringer mellem Sjalof og Evangeline i sengen, hvor deres grinagtige, korte replikker accentueres med bravour af panoreringernes skiftende rytme.

Lyden er stadig et problem, selv om der her arbejdes seriøst med den. I sekvensen efter mordet på Ramon virker »cikadernes sang« nærmest som et nærliggende savværk, pågående og distraherende, og efter den smukke anvendelse af det musikalske hovedtema under Evangelines sporvognstur kommer en kedelig studielyd i replikken: »Du lyser jo af liderlighed, din orm!« og en række groft usynkrone fodtrin med ekko under Evangelines gåtur på gaden.

Der findes mange slags filmerotik. Den naturalistiske (som »Jeg er nysgerrig«), der næsten bliver dokumentarisk, og som derfor truer de traditionelle, såkaldt pornografiske film og måske får held til at tvinge disse til at opfylde deres egentlige formål: at være rigtigt pornografiske (og ikke dokumentariske); der er den glamouriserede, musical-ske erotik, der bygger på symboler, som er udviklede fra andre kunstarter, eller som er udviklet naturligt inden for denne genres egenart. Der er den traditionelle, romantiske erotik, som hyppigt optræder i folkekomedierne, i tragedierne, i melodramaerne, og som stikker sit ikke altid lige kønne hoved op i en række usikre arbejder i andre genrer. Der er den symbolske, der skal kunne findes i alt lige fra Tarzans kniv og Widmarks revolver til Fords babyelefantsnabler og Hawks' racervogne, der er den renfærdige »oprindelige« renoirske erotik og den fordømte, plagede og udstødte buñuelske. Der er andre, men næppe nogen schadeske filmerotik; dertil er hans replikker, som bærer hovedparten af de erotiske situationer, for komplicerede. De bliver parodiske på film, og Carlsen har i vid udstrækning søgt uden om dem. Til gengæld er han derved kommet i situationer, hvor han har måttet skabe et helt nyt erotisk element, der kunne sættes ind i den schadeske sammenhæng, og det er ikke altid blevet lige overbevisende. Når Schade imidlertid i en gennembeskrevet scene som Evangeline og Sjalof på træpestenen angiver et klart fellatio-symbol (»...taget styrter tykke regntøve ned – åh, lad mig sluge ét af dem« ... etc.), forekommer det rimeligt at forsøge med en forholdsvis trofast omskrivning til film. Den allerede omtalte toilet-scene viser jo netop en trofast gengivelse af bogens symboler. I værelset i Rio efter mordet på Ramon har man indlagt den erotiske scene med ædelstenene (også et symbol) og en billed-reference til Maud Berthelsen i »Hvad med os?«; men bogens beskrivelse af Sofias begejstring over sin egen følelse af erotisk udstråling er kun

antydning til fordel for en aktiv indsats fra Sjalof, der ellers ifølge Schade »forfærdes« over Sofias næsten religiøse beslutning om at blive »bordelpige«. I filmen savner man denne afgørende vending i deres forhold, de replikker, der rummer Sofias styrke og Sjalofs erkendelse af, at hun er »sandheden«. Erotisk nærmer scenen sig det naturalistiske, ligesom scenerne med pigerne i bordellet, der dog får en tragisk/komisk kommentar i billederne af den trøstedrikende Mitra. Det er muligt, at Sofias (Anitras) dans er tænkt som et erotisk-poetisk, centralt afsnit. Hos Schade synes det mig næsten surrealistisk. Det bliver blot til et forsøg på at koreografere med kameraet, hvor danserindens evner ikke slår til. Dans er jo i sig selv et erotisk symbol (undtaget er naturligvis de monumentalt latterlige konkurrencedanse, som TV med forkærlighed dækker), og sandheden er vel, at der her skal en endog meget stor danserinde til at sprænge dette symbol og gøre det erotiske til noget konkret og oprindeligt. Det gøres i hvert fald ikke med levende statuer garnerede med elementære ballettrin.

Den sjove erotik kommer momentvis til udtryk i små scener, i Mitras grinagtige vandpyt-scene uden for Domkirken, i hendes replik til sengeveninden: »Min mand forstår mig ikke« (dagen efter brylluppet), i Sofias behandling af cigaretten i toget og i hendes korte, kokette antydning af de forudgående forlystelser med pistolmanden, da hun slikker på chokoladen. Et eksempel på en vellykket *indirekte* skildring af erotisk stemning er det varme, kønne billede af de fire unge på vej ud i vandet; et sammenspil af de foregående scener, af billedkompositionen, af lyden og her ikke mindst af de medvirkendes påklædning.

Modsat flere finder jeg Preben Neergaards Sjalof ganske overbevisende, stærk og med det anstrøg af korruperet oprindelighed, der gør ham tvetydig. Derimod savner jeg noget af poesien, »hjerterens renhed«, i Harriet Andersson (der især i nærbilleder anstrenger sig for meget for at se erotisk ud, øjnene virker, men munden modarbejder dem) og i Erik Wedersøe, der som type er god, men som i replikkerne savner dækning for det (i bedste mening) provinsielle. Han

har besvær med tobakshosten i scenen med Sofia i kupeen, og den efterfølgende replik kommer forbavsende klar og ubesværet. Lotte Horne giver løfter som erotisk komedienne, og Lone Rodes Evangeline er meget kønt formuleret, især i samspillet med Neergaard.

Der er huller i detaljernes sikkerhedsnet, men de er ikke større, end at nettet kan bære og oven i købet gøre landingen ganske blød og behagelig. Til gengæld truer hovedtemaet med at forsvinde et sted mellem Rio og New York, hvor Schades »handlingsgang« for alvor bliver svævende, og hvor Henning Carlsen (og Poul Borum) åbenbart har haft det største besvær med at sammentrænge personer og begivenheder uden at gøre vold på den sarte Schade.

Det er jo så et spørgsmål af værdi, om der trods alt hos tilskueren opstår sød musik i hjertet. For mit eget vedkommende: jo-e, små melodier, der lød charmerende og lovende, men som ikke helt fyldte det. Men hjertet er heller ikke, hvad det har været.

Lotte Horne giver i »Mennesker mødes...« løfter som erotisk komedienne.

