

FILMENE

The Odd Couple (*Hvem støver af?*) USA 1967

Prod: Paramount, Howard W. Koch, William C. Davidson. Instr.: Gene Saks/ass.: Hank Moonjean. Manus.: Neil Simon, efter Simon's skuespil af samme navn. Foto: Robert B. Hauser (t-c/panavision) Klip: Frank Bracht. Musik: Neal Hefti. Ark.: Hal Pereira, Walter Tyler. Medv.: Jack Lemmon, Walter Matthau, John Fiedler, Herbert Edelman, David Sheiner, Larry Haines, Monica Evans, Carole Shelley, Iris Adrian.
Prem.: 5. 8. 1968, Imperial.
Udlejning: Paramount. Længde: 105 min., 2895 m, rød.

Man kan meget vel karakterisere »Hvem støver af?« som filmatiseret teater, men man skal vogte sig for at give karakteristikken fra sig i et nedladende tonefald. Gene Saks har gennemført sin filmatisering af Neil Simons komedie i bevidst overensstemmelse med teaterformens afbrydelser og pointeringer, og i grunden indeholder kun filmens indledning et virkeligt brud på scenens regler. Efter en præsentation af hovedpersonens første tunge kampe med sin pludselige ensomhed, der typisk nok er bygget sammen med filmens fortekster, holder han sig så at sige konstant til de rum, hvor komedien udspilles. Han undgår dermed den distraktion fra det væsentlige, som ofte hænger ved tildigtninger, som skal gøre en filmatisering mere »levende« eller mere uddybende – således som H. C. Potter i sin ellers så smukt indlevede filmatisering af William Saroyans »Livet er jo dejligt« distraherede, hver gang han forlod Nick's Bar og sendte filmen ud gennem rammerne. Gene Saks er tilmed så nær på teaterstykket, at han ikke skammer sig for at blænde ned med et mærkbart »Tæppe«, når han kommer frem til replikker, som klart røber deres sceniske funktion. Al denne loyalitet over for forlægget udøves ikke af tam fantasiløshed, men fordi Gene Saks er klog nok til at erkende dialogens centrale betydning for filmkomedien. Man ved fra mange af de klassiske filmkomedier, at selve dialogen indtager en så dominerende plads, at den indrammes af en meget forenklet billedstil. Dialogen registreres af et roligt kamera, der tager sig ud som en tilskuer, som har rejst sig fra sin plads i salen og er gået op på scenen for ligesom at få det hele med, og det er i den forbindelse værd at notere, at kameraet helst ikke kaster sig ud i nærbilleder og helst undgår at understrege de pointeringer, som dialogen udmærket klarer helt på egen hånd.

På samme måde får også klipningen en tilsyneladende underordnet rolle; den kan ikke tillade sig at bringe uro i dialogen ved hjælp af nok så snildt udtænkte brud – det er altid typisk for svage komedier, at de ved hjælp af en forceret intelligent teknik vulgariserer dialogens vid. Når så mange af de store gamle komedier stadig fascinerer, er det ikke mindst, fordi de er ubesværede af akademiske opfindsomheder og i stedet sigter på at skabe komediens rytme gennem dialogens rytme. Det er naturligvis et spørgsmål om stil, et spørgsmål, som gerne kunne fremlægges for dem, som finder, at nye danske filmkomedier bør behandles lempeligere af kritikken, hvor meget de så end drukner vittigheden i billed-distraktioner og lunet i en blanding af valgfri muligheder i alle retninger, lidt livslust, lidt melankoli, lidt surhed, lidt poesi, lidt traller, samt mængder af tilfreds ubeslutsomhed. Den gode komedie arbejder i modsætning til den mindre gode med en meget præcis koncentration om dialogen og finder det med rette ikke ufilmisk, at replikken selv lægger op til pointeringen, ja tilmed er det dominerende element i den.

»Hvem støver af?« er filmatiseret teater på en sådan måde, at dens loyalitet over for teaterstykket ikke fornemmes som en farlig binding, men som den eneste rigtige måde at fortælle denne komedie på. Der er to hovedpersoner, hver i den samme situation, men hver med sin holdning til situationen og tilværelsen. Begge har de sat deres ægteskab over styr, begge ved de, at de selv var skyld i katastrofen. Men de oplever deres egen person højst forskellig. Den ene går først i selvmordstanker, beslutter sig så for det traurige og vandrer filmen igennem på randen af det tudende og i evig omsorg for sig selv, sin ulykke, sit helbred og sin skyld. Det er smukt af hans omgivelser, at de så længe elsker ham, og smukt af hans bedste ven, filmens anden hovedperson, at tage sig så meget af ham, så det er på nippet til at tromle ham selv ned. For den ynkelige helt er en tårnhøj egoist og en utålelig tyrann, og da han flytter ind hos den alt for forstående ven, takker han ved at omskabe det unægtelig meget sjuskede hjem til et helvede af renlighed og orden. Han gør vel at mærke ikke dette for vennens skyld, men udelukkende, fordi hans eget gale temperament forlanger dette rædsomme pedanteri. Det værste er, at han ved, hvor forfærdelig han er – hans talent for at tyrannisere er så kolossalt, at han falder i gråd på de rigtige tidspunkter og derfor naturligvis også er den med det største held hos pigerne. To engelske søstre, hentet ud af den allermest fnisende hverdag, falder for denne dejlige mand, der ikke skammer sig over at

græde, og den evigt ulykkelige flytter ind hos dem til gensidigt nusseri og pylreri. Tilbage står filmens virkelige helt, svinet med de gigantisk sjuskede vaner, og vi elsker ham for hans mangel på omsorg over sig selv.

Det er en meget enkelt opbygget komedie, der logisk arbejder sig frem til en ændret vurdering af sine personer. Den efterlader dem ikke et sted på halvvejen, men gennemvandrere deres mærkelige mandlige ægteskab med glimrende komisk talent. Den viser os alt, hvad kombinationen indeholder, når tyrannen kun i velvalgte retoriske udbrud taler om at lave om på sig selv, mens han så i øvrigt farer videre på sin flæbende vej. Filmens måske bedste scene handler om det øjeblik, da helvedet folder sig helt ud for den skikkelige ven – pigerne skal komme til middag, tyrannen har ordnet alt perfekt, men den anden kommer først hjem i sidste øjeblik. Så ter han sig da som en fornærmende dame, stiller nærgående spørgsmål, fremhæver sin egen indsats, er kort fortalt så grotesk i sin selvovervurdering, at den anden bliver paf. Og alt dette har jeg gjort for din skyld, stønner tyrannen lidende – hvorpå vi ved, at det også bliver ham, som får selskabet, som han vil have det, ikke efter den andens ligefremme smag for det frivole og det skægge, men tudende og trøstende.

Gene Saks får dialogen til at glide formfuldendt. Han stiller sig på det store billedes afstand af situationen, lader os hele tiden fornemme den mægtige lejlighed, først sjusket, siden slikket, som rammen om heltens kampe og om deres venners og pigers reaktioner. Fem mand om et pokerbord, en lurvet atmosfære af sur og grovkornet kammeratskab uden påtrængende forventning om andres godhed, og dog pludselig en tavs og veldresseret skare, da den ulykkelige viser sig på scenen og skal behandles naturligt og varmt. Flere gange placerer Gene Saks sig så udspesuleret, at teatrets længsel efter at se flere rum udnyttes; vi ser ned ad korridoren, dørene smækker op på de mærkeligste steder. Og de to piger i sofaen – kameraet må pludselig nærmere på og overbevise sig selv og os om, at sådan ser de virkelig ud, disse mærkelige, meget kønne, søde og lidt anstrengende piger.

Walter Matthau er den grove og sjuskede, Jack Lemmon tyrannen. Matthau er p. t. det hvide lærreds bedste bøffel og varierer sig i »Hvem støver af?« fri af sammenligninger med for eksempel hans præstation i Billy Wilders »Knald eller fald«. Han er denne gang bøffel af vane, af trofasthed over for sit ønske om at have det bekvemt på en uordentlig måde, og hans venlighed bryder ofte igennem på en måde, der overrasker ham selv mest. Han er den, man synes bedst om i dette spil, hvilket blandt andet skyldes at Jack Lemmon bevidst spiller så udmattende på vor sympati, at vi ender med at afsky ham. Vi vil gerne røres over ham og hans skæbne, ikke mindst fordi Saks indleder filmen så patetisk – men allerede fra det sekund, da vi opdager, at han ikke kan få vinduet op, så han kan springe ud, aner vi, at han er et usædvanligt fæ. Men mærkeligt er det at følge, hvordan Jack Lemmon ustandselig benytter den sentimentale lyst til selv-ransagelse hos denne ærkeegoist til at forvirre os – vi vil trods alt ikke slippe ham, og ganske som hans grisede ven misunder vi ham af et forundret hjerte, da han vinder de dejlige piger og en grådkvalt idyl. Gene Saks

lader tæppet falde efter en pointe, som film- men klart bygger frem til fra første scene, en præcist ironisk pointe, der fortæller os, at det kan betale sig at have ondt af sig selv.

Jørgen Stegelmann.

Dom kallar oss Mods (De kalder os Mods) Sverige 1968

Prod.: Svenska Filminstitutet, Stefan Jarl. Instr.: Jan Lindquist. Manus.: Lindquist, Jarl, Kenta Gustafsson, Stoffe Svensson. Foto: Jan Lindquist (16 mm, forstørret til 35 mm). Klip: Lindquist. Lyd: Stefan Jarl. Medv.: Stoffe Svensson, Kenta Gustafsson, Lea Riders. Prem.: 21. 6. 1968, Triangel. Udl.: Galla. Længde: 102 min., 2780 m, gul.

To ydre (sociale) faktorer stiller sig hindrende i vejen for et helt umiddelbart (uskyldigt) gennemsyn af »Dom kallar oss Mods«: dels historierne om filmens lave budget (som i sig selv har fået reklameværdis), primitiviteten omkring den (»håndkamera« står der i den ellers helt fact-tømte programtryksag, som om det skulle være noget særligt); dels den besynderlige censuraffære – truslen om indbrev blev hængt op på filmens eneste vellykkede scene, en patetisk pubertetsforførelse, der lidt abrupt løber ud i kluntet rejeknald. Budgettet, instruktørernes position som film-skoleelever, produktionspenge fra Svenska Filminstitutet, giver filmen en vis status som *statsstøttet undergrund*. Kan man forestille sig flere undergrundsfilm fremover (i Sverige eller her) med statsstøtte på manuskript- eller idé-planen, må man samtidig forsøge at forestille sig en serie produkter af »Mods«-kategorien – teknisk og episk, miljømæssigt. Hvad der i og for sig ikke *behøver* at komme dårlige film ud af.

Historien: to mods (svensk hippie-stamme) bor sammen i en slumlejlighed, Stoffe & Kenta. Til sidst skilles de.

»Mods« sætter sig med et plask på en skammel mellem i hvert fald tre piedestaler: dokumentarisme, socialrealisme, Godard!

Godard: Vi undersøger et miljø, en »strømning i tiden«; finder nogle hovedpersoner (en mystisk deus ex machina-roman-fortællerstemme forkynder: »Jeg traf dem sidste år. Jeg fandt et sted til dem at bo«), ser hvordan de spiser og vasker sig og går i seng, interviewer dem og interviewer deres omgangskreds. Ud af dette *må* der komme en historie om nogle menneskelige bevægelser i et defineret rum, i en defineret tid.

Ikke nødvendigvis. Ikke hvis man tror Godards kogebog er tilegnet cafeteria-kokke. Lindquist & Jarl (instruktørparret) har muligvis lavet research for interviewene, men de er kommet ud af miljøet uden anden bagage end hårlængder, popmusik, bajere, almindelig løsagtighed. Måske fordi spørgsmålene ikke har været gode nok, måske fordi Kenta & Stoffe ikke har haft noget at aflevere, måske fordi Kenta & Stoffe er blevet stjerner, fordi de var de farverigste (dvs. mest villige til at *spille* hippier).

Kenta & Stoffe isoleres fra deres miljø (er *uden* miljø – beklageligt for en miljøfilm), fordi Lindquist & Jarls interviews med vennerne er isolerede episoder, uden betydning for stjernerne, uden betydning for historien. Og helt afsindig er de anarkistiske heltes op-

træden – uden stand-ins – som popmusikere; i gammeldags stjernefilmstil: to superstars kommer ind i et danselokale, går op på scenen, to statister skynder sig væk – ikke ét billede af Kentas hænder på guitaren, genert undvigende kamera når Stoffe mimer ved siden af.

Socialrealisme: Kenta morer sig i et interview over en tilsynsværge, han har haft, en teologistuderende, som hver gang Kenta kom til ham med et problem konstaterede, at samfundet havde halvdelen af fejlen, Kenta den anden halvdel. Lindquist & Jarl er den teologiske student. Stoffe & Kenta stammer fra helt identiske underklassefamilier med stedfædre, bajere, slagsmål. De har ikke fået den forståelse og hjælp osv. På den anden side kunne de måske godt have passet *lidt* bedre på de jobs, de trods alt senere fik hold på. Som den teologiske tilsynsværge opgiver også Lindquist & Jarl deres værger. I en mystisk scene dukker deus ex-fortælleren op på lærredet. »Det sker fortsat, jeg træffer Stoffe & Kenta«, siger han og kommer ud fra Systembolaget med en pose drikkevarer til alkoholkvænerne. Og skynder sig væk fra dem, med en sort jakke over den ene skulder.

Måske er det på grund af den socialrealistiske snert, at også Stoffes og Kentas interview-omgangskreds stammer fra de laveste sociale miljøer. Hvilket ikke er noget særligt korrekt billede af drop-out-samfundene, der både i Sverige, USA og her i landet rekrutteres fra den økonomisk noget mere stabile og noget mindre alkoholiserede middelstand. Jeg tror ikke Lindquist & Jarl vil kunne lave en rigtig sand film, hvilket i denne sammenhæng vil sige en film med et par hovedpersoner, hvis motiver for at kaste sig ud i Modsenes ikke uinteressante livseksperimenter, Lindquist & Jarl ikke umiddelbart ville kunne forklare – overbærende (»de havde ikke noget andet valg«), dvs. *socialt*.

I den socialrealistiske sammenhæng bliver i øvrigt moralen den afsindigste: Stoffe & Kenta kommer op at skændes, de skilles. Hvorefter Stoffe straks bliver samlet op af en politipatrulje, og Kenta kryber i skjul med en bajer i en trapeopgang. Enighed gør stærk! To alkoholikere i en opgang stærkere end én. To drop-outs stærkere overfor en tilfældig politipatrulje end én? En tragisk slutning bedre end ingen slutning? Også hvis den er forløjet?

Dokumentarisme: Se ovenfor. Endvidere: »Dom kallar oss Mods« er en svensk dokumentarfilm, der i en vis udstrækning er stykket sammen af let iscenesatte episoder fra to yngre alkoholikeres dagligdag. De unge drankere i denne film adskiller sig fra drankere i tidligere film først og fremmest gennem deres sensationelt lange hår. I modsætning til gamle alkoholikere, der i en nødsituation kunne klare sig igennem med koge- eller træsprit, forlyster man sig her med lidt pot. Man tigger lidt, forhandler lidt (rystende konstruktion af Kentas hash-butik. Hash er ikke heroin!). Forskellen er ens.

Afsindigst på dokumentarplanet: de »spillede« scener, hvor Stoffe & Kenta afslører, at Lindquist & Jarl har størstedelen af deres kendskab til de yngre miljøer fra popgrupper i fjernsynet og forvrængede oprørsfilm af typen »Don't look back«.

Teknik: Grim, urytmisk (og alt for ukritisk) klipning. Slap instruktion (jeg mener, hvis der *skal* instrueres...)

Lyd: No comment. Episk niveau: Se og Hør. Tempo: dræbende.

Titlen: Misvisende. »Dom kallar oss Mods«. De svenske bajer-hippies analyseres ikke i forholdet til »dem«, anbringes ikke i den konfliktsituation i forholdet til »de andre«, som måske kunne have tilført filmen den balance, den mangler. Modsene dyrker hinanden, dyrkes af Lindquist & Jarl, som ikke kunne drømme om at sende dem (eller sig selv) »ud, hvor du ikke kan bunde«. Flop! Erik Thygesen.

Hori ma Panenko (Brandmænd i fyr og flamme) Tjekkoslaviet 1967

Prod.: Czech Stat, Barrandov-Prag, Carlo Ponti. Instr.: Milos Forman. Manus.: Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papousek. Foto: Miroslav Ondricek (e-c). Klip: Miroslav Hajek. Musik: Karel Mares. Ark.: Karel Cerny. Medv.: Jan Votrčil, Josef Sebanek, Josef Valnoha, Josef Kolb, Vaclav Stöckel, Josef Svet, Marie Jezkova, Franticek Debelka, Karel Valnoha, Josef Rehorek, Anina Lipoldova, Ale-na Kvetova, Mila Zelena. Prem.: 22. 8. 1968, Alexandra. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 73 min., 1995 m, rød.

I »Politisk revy« har John Ernst haft et opgør med danske filmkritikere, der har glædet sig for meget over den antikommunistiske tendens i de bedste nye tjekkiske film. Det må man ikke! Man må godt beskæftige sig med vestlige instruktørers kritik af det kapitalistiske system (Antonioni, Godard, Risi, for nu at gøre et par pluk). Men kommer man til de første forsigtigt spirende forsøg på en intern kritik i østblokkens film (lige så indpakket som kritikken er eksplicit i nyere marxistisk-inspireret vesteuropæisk film) så er der ingen grænser for, hvor forsigtig man skal være – ikke mindst med at gnide hænder!

Allright. De østeuropæiske filminstruktører er selv forsigtige. Måske fordi de har lyst til at blive ved med at være østeuropæiske instruktører. Milos Forman skrev og instruerede »Brandmænd i fyr og flamme« mens Novotny endnu sad ved roret. I det danske program for filmen citeres han for følgende: »Jeg personlig har ikke villet lave en politisk film. Når alt kommer til alt, så har jeg blot lavet en film om et brandmandsbal.« Ved en pressekonference i Cannes sagde han rigtig nok, at filmen burde være udstyret med en fortekst, der præciserede, at filmen *ikke* handlede om brandmænd (Forman har pudsigt nok modtaget kraftige protester over filmen fra de tjekkiske brandkorps), men derimod om Novotny-regimet. Det siger sig selv at jeg citerer denne påstand med den største ængstelse. John Ernst og Politisk revy skulle nødtig få det indtryk, at jeg glæder mig utilbørligt over en film som jeg og andre kunne gå hen og opfatte som antikommunistisk i samme grad som Antonionis, Godards og Rosis film er anti-kapitalistiske.

Man kan se »Brandmænd i fyr og flamme« på tre måder. Man kan se den som en »realistisk« film om nogle brandmænd som holder et bal. Man kan se den som en politisk allegori (og betragtet som allegori er den