

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 filmskoleelever, 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, Aleina 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 tjekiske 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 tjekiske 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

måske ikke helt så ukompliceret som den straks kan forekomme). Og man kan se den som en ualmindeligt vellykket blanding af begge dele. Man vil straks forstå, at under- tegnede hælder til den sidste synsmåde.

Jeg må tilstå at jeg efter forhåndsmeddelelserne ventede mig en film af *realisten* Forman – i forlængelse af »Blondinens kærlighed«. Og selv om senere gennemsyn har gjort den politiske allegori stadig tydeligere, så synes jeg stadig det først og fremmest er den realistiske linie i filmen, som Forman bestræber sig på at holde for enhver pris, og som er værd at holde. Men det er filmens triumf, at den realistiske linie aldrig for alvor kommer i karamboulage med den allegoriske. Derved får den karakteristiske Forman'ske *iagttagelse* en ny dimension. Forman er stadig instruktøren, der kan styre et forløb så det får filmisk kompakt form uden at virke manipuleret; så det får et menneskeligt – eventuelt politisk – perspektiv, uden perspektivet påduttet forløbet eller tilskueren. Men under al denne troværdige og menneskeligt perspektivrige iagttagelse gemmer der sig i hans nye film en dybt ironisk, men navnlig forbløffende overbærende analyse af, hvorfor det store, proklamerede, festlige fællesskab kæntrer.

Brandmændene vil det egentlig så godt, både for sig selv og for deres gæster, med dette bal. Det er for eksempel af ren for-glemmelse de af og til kommer til at kommandere med skønhedsdronningerne. Hvad de mangler er næppe viljen til at arrangere et godt bal, men snarere talentet. Man kunne da spørge sig selv: Burde brandmændene ikke holde sig til den opgave, som de efter alt at dømme, har talent til? Nemlig at slukke brande? Og overlade det til andre at sørge for festlighederne, andre med et særligt talent for det festlige, for den fælles morskab?

Brandmændene fældes i filmen på deres ambition om *både* at holde fest og slukke brande. Begge dele mislykkes. Festen kulde-sejler og den gamle bondes gård brænder ned. I de afgørende øjeblikke fortaber brandmændene sig i spidsfindige drøftelser af situationens ansvar og løsning. Under den sidste og sværeste af disse diskussioner forlader de sidste civile gæster slet og ret ballet.

Det er *trivsels*-problemet brandmændene ikke kan løse, og det er da også fra begyndelsen klart, at de ikke har forudsætninger for at løse det. Blandt andet er de vel for gamle. Men mens Nemec i sin fest-allegori, »Rapport om festen og gæsterne«, hovedsageligt fortæller om *tvangen* i samværet, så fortæller Forman hovedsageligt om talentløsheden. Og det er måske ikke Formans mindste pointe, at heller ikke gæsterne har talent til at redde det håbløse bal.

Til glæde for Ernst og Politisk revy skal jeg gerne her lægge vægt på, at det nok er en af brandmændenes fejl, at de prøver at arrangere en skønhedskonkurrence efter åbenlyst vestligt forbillede – hvilket der ikke i landsbyen er glamour i vestlig forstand til. Også tobolaen er vel en vestlig inspiration, en »fordeling« af goderne, der kan få én til at tænke på vores egne benzinkonkurrencer eller hvad ved jeg. Da bondemandens gård brænder løser man hans problem ved gammeldags, kapitalistisk, privat godgørelse – og arrangementet kører helt i sæk. Mens gården brænder tropper en »kapitalistisk« forretningsmand op og skal tjene penge på

ulykken. Ernst & Co. kan roligt se filmen, den er næppe finansieret af C.I.A.

Men de må forstå, at den egoisme, den indtil anarkiet grænsende private udfoldelse, som trives i ly af brandmændenes forsøg på at skabe et festligt samvær, en *solidaritet*, (det ord som festens ideolog leder efter, og hvis besynderlige udeblivelse er lige ved at vælte hans smukke tale, da der skal samles penge ind til ildebrandens offer) – dette anarki er fostret af brandmændenes forsøg på at gennemtrumfe brandmændenes bal i stedet for gæsternes bal. Den er et resultat, ikke blot af bureaukrati og forkalkning, men også af mangel på realiseret, praktisk fungerende demokrati. Det er netop fordi gæsterne er uden indflydelse på ballets forløb de saboterer det med deres passivitet, med deres småtyverier, deres private *jokes* og deres totale mangel på solidaritet. Og det er netop fordi solidariteten er et princip, påbudt ovenfra, de ikke evner i det afgørende øjeblik at stille sig solidariske med den brandskadede bondemand. Nogen skarpere fordømmelse af socialisme (solidaritet) uden demokrati har jeg svært ved at forestille mig end denne film, hvis overbærenhed kun udstrækker sig til individuelle menneskelige svagheder, og absolut ikke omfatter et system, der appellerer til talentløsheden og giver den uindskrænkede beføjelse.

Man kunne have lyst til at give »Brandmænd i fyr og flamme« to referencer med på vejen. Den ene er vores egen »Sommerglæder«. Også Forman beskæftiger sig – utroligt overbærende – med en fest, der ikke rigtig vil blive festlig, med pinlighederne, med alle hverdagens små katastrofer. Hans humor og hans iagttagelsesevne er i slægt med Bangs, men han virker alligevel robustere, og han lader os føle, at festen *kan* være arrangeret på en bedre måde.

Den anden reference er »Bonnie og Clyde«. Penn skildrer anarkiet der opstår, når det kapitalistiske system blotter sine svagheder og al tale om solidaritet med systemet må forstumme. Netop fordi anarkiet er blidere hos Forman, meget mere af et hverdagens og detaljernes anarki, er det måske i virkeligheden mere farligt. Det er et anarki man kan leve længere med for det provokerer en reaktion, en ny og måske bedre orden, frem.

»Brandmænd i fyr og flamme« rummer afsnit, der virker for brede. Skønhedskonkurrencen og brandmændenes inkompetence i denne forbindelse, kan virke som en langsom udtynding af filmens tema. Midtvejs gennem filmen er der passager, der i for høj grad synes styret af Formans smag for »pointer«. Men fra og med brandudrykningen løfter filmen sig stejlt, og på en måde kaster katastrofens brandskær en belysning bagud, der gør den forudgående udtynding meningsfuld igen. Set dagen efter Tjekkoslovakiets besættelse er »Brandmænd i fyr og flamme« – trods sin bevidste mangel på »poesi« – en meget bevægende film. *Anders Bodelsen.*

P.S. Med den valgte danske titel sætter udlejeren, Film-Centralen-Palladium, en ny rekord i fjoller. »Fra smil til latterbrøl – den er b-r-a-n-d-g-o-«, læser man i programmet. Burde selskabet ikke ansætte en enkelt medarbejder, der kunne forstå de film man så prisværdigt importerer, og som også kunne forstå hvilket publikum der er idé – også kommerciel idé – i at henvende sig til?

L'Eclisse/L'Eclipse (*Ukendte Nætter*) Italien/Frankrig 1962

Prod.: Interopa/Cineriz/Paris Film Prod./Robert & Raymond Hakim Prod./Danilo Marciani. Instr.: Michelangelo Antonioni/ass.: Franco In-dovina. Manus.: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri. Story: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. Foto: Gianni di Venanzi/kamera: Pasquale de Santis. Klip: Eraldo da Roma. Musik: Giovanni Fusco/vocal: Mina. Ark: Piero Poletto. Medv.: Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Rossana Rory, Mirella Ricciardi, Louis Seigner, Cyrus Elias. Prem.: 14. 8. 1968 Grand.

Udlejning: F-C Palladium. Længde: 125 min.

»L'eclisse« fra 1962 er lidt af et *missing link* i Antonionis udvikling. Den regnes for den sidste i den trilogi, hvorfra »L'avventura« og »La notte« udgør de to første led, men den er ikke kun afslutning på en periode, også overgang til en ny. I »L'avventura« har både manden og kvinden et skævt forhold til deres tilværelse, det samme gælder »La notte«, omend forfatteren ikke føler sig så mislykket som arkitekten. I »L'eclisse« fortsætter denne udvikling helt tydeligt, næsten i et spring: Manden er initiativrig og sig selv nok, men mødet med den mærkelige pige fremkalder muligvis hos ham en lille smule tvivl om hans verdens fortræffelighed (han indrømmer i slutningen, at han sommetider føler sig som i udlandet). Hun på sin side er noget svagere og ubalanceret end kvinderne i de to foregående film, og i »Deserto rosso« tager Antonioni skridtet fuldt ud og skildrer en kvinde, hos hvem neurosen omtrent er blevet til schizofreni. De fleste af mændene her er ikke blot selvsikre, men tilmed netop skabere af og herskere over den fremmedgørende, moderne verden. I »Blow-up« drop-per han den kvindelige hovedfigur, som han ikke kunne komme længere med, og begynder så at sige fra den anden ende, idet hovedpersonen er en selvsikker og tilpasset person – fotografen – som pludselig opdager sin utilstrækkelighed. »L'eclisse« er altså vendepunktet, hvor Antonioni efter studier i trætte nederlagsmennesker og dekadente miljøer vender sig mod tidens energiske helte og dynamiske vidunderverden – blot for at konstatere, at den samme sygdom findes overalt, omend mindre erkendt blandt de succesrige.

Hvad er det for en sygdom, som alle Antonionis film handler om?

Man taler om *incommunicabilità* (kontaktløshed), om *alienation* (fremmedgørelse), om kærlighedens død i en materiel verden, om tomheden og ørkesløsheden i det højere borgerskabs tilværelse – og der er noget om det altså. Fremmedgørelsen er nok det centrale begreb, og da det omtales så ofte, men defineres så sjældent, er det en passende lejlighed til at forsøge kort at udrede dets betydning. Der er særlig grund til det, fordi Geoffrey Nowell-Smith i sit i visse henseender udmærkede causeri om Antonioni i »Se – det er film III« forvirrer begreberne ved sin yderst nødtørftige forståelse af teorien og sin skepsis over for