



Shirley Knight og George C. Scott i »Petulia«.

ærkekonventionelle, der er den nærmeste årsag til Archies ubeslutsomme forsøg på frigørelse, er, når det kommer til stykket, den eneste person i filmen, der – i alt fald i det tidsrum hvori historien udspilles – for alvor træffer et valg.

Som Polo nu engang er beskaffen – med småkagedrømmen og det hele – dikteres valget naturligvis af hendes ønske om tryghed. Polo bestemmer sig for trivialiteten for at undgå det der er værre: ensomheden. At hun undgår den ved bevidst at vælge i uoprigtheden – hun lader overfor sig selv og andre som om hun elsker en mand hun allerhøjest har godhed for – gør netop, de halvhjertede udbrud hos Archie og især hans nye veninde Petulia, der begge længes mod det ideale og absolutte, så meget des mere tragiske og talentløse. Petulia vil det konsekvente, men det er Polo, der tager konsekvensen af det hun vil.

Modstillingen af Polo overfor Petulia virker som en indsigtfuld iagttagelse af tilstande i vor del af verden, hvis mere banale udtrydere – og en sådan udelukkende emotionelt bestemt rebel er Petulia – snarere bliver rejsende uden bagage end egentlige oprørere, mens på den anden side de foragtede konventioner med alt hvad de indebærer af kompromisser kan fastholdes i ansvarlighed. For hvem vil frakende vennerne med deres indbyrdes uoprigtheden eller Polo med hendes kærlighedsbedrag ansvarsfølelse, forpligtelse overfor andre – børn og ægtefælle? Det er alle Archies og Petuliaers tragedie at de nok kan bryde *ud fra* men ikke trænge *frem til*, og det er filmens fortjeneste at den ikke hoverer hverken på deres eller de tilpasningsvilliges bekostning.

Et sted kommer dog tænderne frem så vi mærker en veritabel aversion, og det er i skildringen af hin reaktionære, som hævder at være arvtager af de bedste og smukkeste amerikanske traditioner – Mr. Danner, der bebrejder sin svigerdatter, at hun har bedrøvet sin mand med Archie. »De værdier mor og jeg har levet på synes ikke at betyde noget mere. Århundreders civilisation er ved at bryde sammen«, hævder han og pukker på sin herkomst, der er så fin som karaten kan

blive: Opvækst i selve den midtamerikanske lilleby. Hvad er det for en civilisation, hvis undergang Mr. Danner frygter, opklares i et par sætninger senere og viser sig at være netop den gamle, han har kendt *back in the old days* der ude *in the middle of nowhere*, »hvor mange stadig lever efter den uskræmte lov, at en mand kan dræbe både hustru og elsker uden at tilbringe så meget som én nat i spjældet«.

Mr. Danners begreber om retfærdighedsudøvelse kommenteres ikke direkte, men nu og da flimrer i interiørernes baggrund farvefjernsynets billeder fra krigen i Vietnam. En side af den amerikanske og amerikaniserede livsudfoldelse, der på uhyggelig vis ligner den der hersker på highways (hvad jo allerede Godard har gjort opmærksom på i »Weekend«) for hvis sikkerhed, der festes i filmens begyndelse, og hvis etiske begrundelse er så primitiv som Mr. Danners retsbegreber – og altså endnu en af de mange anakronismer, der afsløres under vejs.

Det er en svaghed i »Petulia« at Petulia selv er den svagest karakteriserede af personerne. Egentlig er hun Archies kvindelige modstykke, har såvel hans følelsestørst forståelse af impulsivitet som hans tilbøjelighed for sarkasmens distancering og ironiens reservation. Hendes aggressivitet i begyndelsen og forsagelse til slut er ikke overbevisende og skal selvfølgelig heller ikke være det, hun påtager sig jo disse roller, men at hun gør det, skulle vi på den anden side gerne overbevise om, og her slår filmen ikke til. Ved at fortælle for lidt forbliver den i postulatet. Hvem pigebarnet var og hvem hun er blevet, bliver vi ikke meget klogere på i historiens løb, og Julie Christie må derfor nøjes med at spille markeringer – iøjnefaldende udtryk for opstemthed, ensomhed, fortvivlelse etc. Mens de øvrige personer bestandig belyser og reflekterer hinanden kommer Petulia aldrig ind i historien og reduceres derfor til at være den mekaniske funktion, der får spillet til at dreje så reflekserne kan spille.

Men det gør de altså også – af flere grunde hvoraf én er spillet iøvrigt. George C. Scott giver Archie den sjældne blanding af vevghed og sarkasme, og Shirley Knights Polo

er et fremragende usentimentalt portræt af en person med megen tilbøjelighed for sentimentaliseringer. Som Petulias mand, Danner jun. får Richard Chamberlain alle facetter med, såvel forkælelsen hos den veltrænede og velhavende fyr som den amputerede sensibilitet, der kan slå over i brutalitet. Intet under at drengen er forkvaklet efter en opvækst domineret af gamle Mr. Danner – Joseph Cotten, der forlener hans fossilisering med hjælpeløshed. Manden *forstår* vitterlig *ikke*, at verden er som den er, og kan derfor heller ikke gøre forsøg på at forstå *hvorfor*.

Andre årsager til filmens spændstighed ligger i kompositionen – Lesters fragmentariske facon med de springende klip er helt følgerigtig her, temaet er jo slet og ret det splintrede – og i milieutegningen, der hverken fortønes eller dominerer men alene intensiverer. Hunden der slikker blod under tyrefægtterarenaen, det fjernsynsdirigerede motel med dets afsindige intimitet – igen en anakronisme – de dresserede pingviner, en udflugt til det øde Alcatraz (hvor Archies valenhed får pudsigt udtryk: Overfor sine børn håner han Polos nye gemal for hans lovlydige forsigtighed og viser derpå selv nøjagtig den samme respekt for myndighedernes trykte bogstav), det eruptive overfald på rulleskøjtebanen, kløvnen foran det neonblå supermarked – The Friendliest Store In Town – og sardinspiseren, hvis venlighed blot er en ikke ukendt omvendt aggressivitet. Eller parken hvor havebetjente med råbere driver på publikum, så de lange køer kan lodses gennem det falske Arkadiens glæder og tro, de har husvalet sig ved træernes skygge, blomsternes pragt.

En blomsterpragt der går igen i de psykodeliske mønstre, der smykker facader og hippuler, men som på lærredet flyder sammen med nærbilleder af blodplamagers arabesker og åbnede væv til en dissektion af den organisme San Francisco, der siges at være stedet, hvor kontrasten mellem et gammelt og et nyt USA er tydeligst. Måske et vækstslag? Foreløbig – i alt fald i følge Richard Lester – dog snarere at ligne ved en ødemark, hvor det er svært for Archies og Petulias at finde udveje og har sin pris for Polos at få ly.

Niels Jensen.

Peppermint Frappé (Den giftgrønne Drink) Spanien 1967

Prod.: Elias Querejeta Prod. Instr.: Carlos Saura. Manus.: Saura, Angelino Fons, Rafael Azcona. Foto: Luis Cuadrado. Klip: Pablo G. del Amo. Musik: Luis de Pablo. Ark.: Emilio Sanz de Soto. Medv.: Geraldine Chaplin, Jose Luis Lopez Vazquez, Alfredo Mayo. Prem.: Alexandra 7. 11. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 94 min., 2575 m, gul.

Spansk film er en temmelig uskøn blanding af co-produktioner med især Italien, Frankrig, Argentina, USA, Mexico og Tyskland, og bløde mellemvareproduktioner til hjemmemarkedet. Genrerne fordeler sig stort set efter de co-produserende landes specielle behov, og formålet med denne produktionsform er naturligvis at producere billigt og hurtigt. Året 1967–68 viste en produktion

på mere end 130 film, og det synes næsten ufatteligt, at en så omfattende industri skulle kunne holde talenterne i ave i en sådan grad, at i heldigste fald kun et par film pr. år er i stand til at aftvinge international opmærksomhed. Jeg tror, at det først og fremmest skyldes tre ting: konsekvent politisk censur, konsekvent konservativ kapitalisme, og mangel på folkelig såvel som kunstnerisk tradition. Det sidste er naturligvis en følge af de to første, og jeg tror også, at netop denne mangel på tradition blev skæbnesvanger for den Luis Berlanga og den Juan Antonio Bardem, der i 50'erne forsøgte at køre tandem i det kommercielt og politisk dopedede Tour d'Espagne om de kontante pengepræmier. Det gik ikke i længden, selv om Buñuels tilbagevendende i 1961 for en tid bragte håb til den kreds af filmentusiaster, der hidtil havde følt sig ude i kulden. Enkelte af dem kom også i gang. Det gjaldt Basilio Martin Patino, der fik gennemført den tilsyneladende meget selvbiografiske »Nuevas cartas a Berta« (1966) om en students mislykkede forsøg på at bryde med det provinssielle middelklassemiljø, han var udgået fra. Patino er mig bekendt ikke siden kommet til orde. Bedre gik det italieneren Marco Ferreri, der fik sit gennembrud med små, sorte komedier, og hans efterfølger i det fag, Manuel Summers (bl. a. »Pigen i sort«), der synes at have en vis holdning til det miljø og de mennesker, han skildrer. Det er tilsyneladende også gået hæderligt for Carlos Saura (f. 4. 1. 1932). »Den giftgrønne drink« er i hvert fald mere end hæderlig, og man ville gerne se hans tidligere film, af hvilke især »La Caza« (1965) har vakt opmærksomhed.

Saura er tydeligvis den af de traditionsløse spanske instruktører, der har haft størst glæde af Buñuels besøg. De blev venner. Saura havde i 1959 debuteret med »Los Golfos«, en 'italiensk' skildring af en gruppe store drenge, der er på tærsklen til at blive unge mænd; altså en direkte skildring af en social virkelighed og dermed et godt stykke fra »Den giftgrønne drink«s buñuelske boring i den højere provinsmiddelklasse, som både Buñuel og Saura er vokset op i. Sauras holdning til sin hovedperson, lægen Julián Fuentes, minder i meget om Buñuels holdning til en række af sine hovedpersoner, måske især Archibaldo de la Cruz. Saura betragter Julián når som helst, der er lejlighed til det, og under alle omstændigheder hver gang Julián selv betragter nogen eller noget. Det angives straks fra begyndelsen. Efter forteksterne, hvis udklippede modebillede og make up-reklamer i forbindelse med lydsidens kirkelige (?) mandskor markerer en udefineret erotisk konflikt, ser man et røntgenbillede, og Juliáns hoved, der i profil nærmer sig det. Julián med de stirrende øjne, der bliver frygtsomme, når nogen stirrer igen, og den sammenknebne mund, som han har langt bedre kontrol over, med det pompøse husalter i det smagfulde, arvede hjem og den tilsyneladende ro i det borgerlige, arvede adfærdsmonter, der trods alle deodoranter aldrig slipper fri for servantefimsen.

Overfor Julián står venen Pablo, der har været udenlands, har taget chancer, har tjent penge og har giftet sig med Elena. Han er en afslappet livsnyder, og Juliáns korrekte tilknappehed virker dobbelt asketisk, når de er sammen. Juliáns møde med Elena er

et chok for ham, en pludselig erindring om synet af en pige i hvid kjole, der under påskeugen i Calanda slår på tromme så hendes hænder bløder. Elena er for Julián alt, hvad han indtil da har søgt at fortrænge, og hun bringer erindringer fra barndommen op i ham. Hans betagelse er pubertetsagtig, hans reaktioner er ungdommelige, men hans handlinger er helt puerile, som et barn, der ødelægger det, det ikke må få. Julián forvirres af Elenas nærhed, han fumler med bundgearet ved synet af hendes knæ, han følger efter hende som en hund, han kan ikke styre sine øjne, der hænger ved hende, mens han mund konverserer Pablo. Han benytter enhver chance til at undersøge hendes personlige ejendele og især hendes kosmetik, der for ham synes at være den virkelige magi omkring hende. Elena er for ham levendegørelsen af den spanske myte om den »udenlandske« pige, og mens han hjemme ved hjælp af sin manisk tilbedende klinikdame skaber sin egen »udenlandske« pige, forbereder han ødelæggelsen af den uopnåelige original.

Elena og Pablo er kommet til at såre ham med deres frimodige drillerier og ubevidste »forhånelser« af alt, hvad der er ham »helligt«. Hans madrigaler, digtene af Antonio Machado, hans erindring om pigen og trommen, og værst af alt, Elenas reaktion på hans kærlighedserklæringer og dermed følelsen af, hvordan parret må have moret sig over ham, hvordan de har rottet sig sammen for at trampe på hans følelser og stolthed. Med videnskabelig metode og akkuratess planlægger og udfører han så mordet på dem, og Saura accentuerer beskrivelsen af Juliáns følelse af selvretfærdighed ved at lade ham tvære sminken ud på den døende Elena. Hun er ikke så smuk, bør ikke være

så smuk i døden, når hendes indre for ham er så hæsligt. Handlingen betyder for ham samtidig, at Elenas kopi, Ana, kan indtage pladsen.

»Den giftgrønne drink« er tilegnet Luis Buñuel, og det er tydeligt, at Saura er betaget af Buñuel, især i behandlingen af hovedpersonens erotiske forkrampning. Da Julián på sit landsted hører parrets natlige lyde, husker han et billede fra barndommen af en pige på en kængurustylte. Det billede har moret Buñuel på samme måde som scenen med forlystelsesmaskinen i parken, hvor Julián ironisk nok kan få pinden i hul. Lidt mindre elegant er måske Juliáns deflorering af Ana, der illustreres med punkteringen af en vabel, men opvejes det ikke af hans gryntende lyde under det for ham meget pragtfuldt spændende arbejde med at sætte kunstige øjenvipper på hende? Det foregår i enorme, kliniske nærbilleder, der netop på grund af lydsiden bliver sanselige langt ind i pornografien.

Sauras betagelse af Buñuel smitter ikke afgørende af på billedsiden, hvor hans fortid fornemmes i ekvilibristiske øvelser som de mange 360° ture omkring begge piger (under Aanas ro-træning, under Elenas dans og under Anas trommenummer i slutningen). Men generelt finder jeg kameraarbejdet velmotiveret med vægten på en tæt beskrivelse af ansigternes reaktioner og en række store totalbilleder, der peger frem mod dobbeltmordets afsluttende fase på bjergsiden. Det håndholdte kamera i de sidste dansescener giver i et par nærbilleder af Julián en let forvrængning, der overbevisende understreger hans konventionelle timiditet i en situation, hvor han ellers burde kunne

Scene fra »Peppermint frappé«.



se sig selv som den endelige sejrherre; og især de statiske, subjektive billeder virker overraskende (Juliáns første møde med Elena, scenen på broen med Calanda-trommen, etc.), mens karakteriserende billeder som f. eks. Juliáns stirrende øjne halvt skjult bag Pablos mor, ved andet gennemsyn af filmen virker »udtænkte«. Helt uvedkommende er naturligvis skildringen af Antonio Sauras maleri af Brigitte Bardot. Farverne (Eastmancolor) er især i eksteriørene eksceptionelt smukke, men jeg tør ikke påstå, at jeg kunne se dem som andet end realistiske.

Man kan nok se »Den giftgrønne drink« som et billede på den traditionsbundne spanske middelklasses manglende evne til at møde vor tids følelsesmæssige krav, dens utilstrækkelige moralske udrustning når det gælder at modulere følelseslivet i forholdet til ydre påvirkninger (her næsten »udenlandske«), men bl. a. Buñuel har vist, at det er et alment, moralsk problem. Det kan variere efter nationale, religiøse eller politiske grænser, og det må følgerigt angribes forskelligt. Saura har valgt at angribe det nationalt og han vil ramme grundstammen: bourgeoisiet. Det lykkes ham næppe. Ved Berlinfestivalen klappede det tyske bourgeois henrykt af »Peppermint frappe«.

Poul Malmkjær.

The Jungle Book (Junglebogen) USA 1967

Prod.: Walt Disney Prod., Don Duckwall. Instr.: Wolfgang Reitherman. Manus.: Larry Clemmons, Ralph Wright, Ken Anderson, Vance Gerry. Forlæg: Rudyard Kiplings »Mowgli« bøger. Førstetegner: Milt Kahl, Ollie Johnston, Frank Thomas, John Lounsbery (t-c). Figurtegnere: Hal King, Eric Cleworth, Eric Larson, Fred Hellwich, Walt Stanchfield, John Ewing, Dick Lucas. Layout: Don Griffith, Basil Davidovitch, Tom Codrick, Dale Barnhart, Sylvia Roemer. Baggrundsstil: Al Dempster. Baggrund: Bill Layne, Ralph Hulett, Art Riley, Thelma Witner, Frank Armitage. Trickfilmstegnere: Dan MacManus. Musik: Georges Bruns, sange af R.M. & R.B. Sherman, Terry Gilkyson. Klip: Tom Acosta, N. Carlisle. Stemmer (eng.): Phil Harris, Sebastian Cabot, Louis Prima, George Sanders, Sterling Holloway, J. Pat O'Malley, Bruce Reitherman, Verna Felton, Clint Howard, Chad Stuart, Lord Timothy Hudson, John Abbott, Ben Wright, Darleen Carr. Stemmer (danske): Preben Uglebjerg, Carl Ottesen, Joachim Clausen, Svend Asmusen, Ulrik Neumann, Kjeld Jacobsen, Gert Bastian, Ove Sprogøe, Ole Monty, Peter Kitter, »Sniff« Neumann. Prem.: Metropol 26. 12. 1968. Udl.: Gloria. Længde: 78 min., 2150 m, rød.

»Junglebogen« har næppe omvendt en eneste Disney-foragter, og de lunke har blot med et velvilligt skulderklap anerkendt filmens charme og harmløse satire. Heri er der intet overraskende, men det er mærkeligt, at flere sande Disney-entusiaster blandt de dan-

ske dagbladsanmeldere har modtaget filmen så begejstret. Vel er den et indtagende divertissement, som man gerne under succes, men den tåler ikke sammenligning med virtuosnumre, der gør det muligt at placere Disney blandt de store filmskabere.

»Junglebogen«, hvis frie forhold til Kiplings roman er underordnet, er en slags musical, der består af en række revynumre, løst komponerede omkring drengen Mowglis rejse gennem junglen, hvor han møder syv forskellige dyr eller dyrearter: panteren Bagheera, den sleske slange Kaa, elefant-soldaterne, den dumme bjørn Baloo, aberne anført af kong Louie, de forpjuskede gribbe og den grumme tiger Shere Khan. Ingen af disse møder skildres med samme detailrigdom, dynamik eller barokke fantasi-udfoldelse, som man finder i Disneys to mesterværker »Dumbo« og »Pinocchio«, og som man træffer i de bedste afsnit i »Snehvide« og »Da kongen var knægt«.

Optrinene med slangen Kaa er måske det vittigste i filmen. Dens hypnotiserende radarblik, der får ofrenes øjne til at antage alle regnbuens farver, glemmer man ikke så hurtigt, og dens skadefro jongleren med den indsovede Mowgli hører også til de gode øjeblikke. Men man behøver ikke at tænke sig længe om for at erindre nogle meget nært beslægtede akrobatnumre, som er langt mere udførlige og virtuose i tidligere film. Der er Fedtmules svimlende lallen rundt i »Tårnuret skal renses« (»Clock Cleaners«, 1937), og der er den fantastiske scene i den halvlang »Mickey og bønnestagen« (1947), hvor tryllebønnerne om natten vokser op gennem huset og trækker Anders And, Mickey og Fedtmule med op i højderne. Ustandselig er den sovende Fedtmule ved at dratte ned, men hver gang vokser en ny gren ud på bønnestagen og redder ham. Det er noget, man husker endnu 20 år efter, men hvilket barn vil om 20 år have nogen videre erindring om slangen Kaa? Noget lignende gælder de ellers udmærkede episoder med de jazzglade aber og de vegeerende gribbe.

»Junglebogen« mangler simpelt hen Disney-studiernes tidligere vitalitet. Filmen er lidt tam og træg, selv om den stort set undgår det alt for nuttede og sentimentale. Militærsatiren i elefant-afsnittene (»Her er

ikke noget at grine ad, soldat. De er i hæren«), savner således den skarpe brod, man fandt i satiren over show-branchen i f. eks. »Dumbo« og »Pinocchio«. Den godmodige og dumme bjørn Baloo er ikke skildret med det samme glade vanvid som Fedtmule, Pluto, den ustyrligt morsomme ulv i »Da kongen var knægt« eller de mange bjørne, der dukkede op i Disneys korte tegnefilm omkring 1950. Man må have været klar over dette, for manuskriptforfatterne tager deres tilflugt til et gammelt trick: Når man ikke kan være særlig morsom, gribende eller lignende, så lader man personerne sige, at det er morsomt, gribende osv. i håbet om, at tilskuerne lader sig bluffe. Her siger Mowgli til Baloo »Du er alle tiders!«, »Ih, hvor er du fuld af sjov, Baloo!« og lignende – men det skulle jo helst være tilskuerne, der sagde dette for sig selv.

Det er altid synd, når en film ikke er vellykket, men det er særlig synd i dette tilfælde. Dels fordi det var Disneys sidste film, dels fordi det måske kunne være blevet en af hans bedste og mest personlige. Eventyret om Mowglis rejse gennem junglen har nemlig lighedspunkter med eventyrene om den flyvende elefantunge Dumbo, den levende trædukke Pinocchio, den cyklende bjørnunge Bongo, barnekongen, der til sidst trækker sværdet op af stenen o.a. Alle er de udviklingshistorier om væsner, der går grueligt meget igennem, før de opdager hidtil ukendte egenskaber hos sig selv og derved finder kærligheden, lykken og modenheden. Det drejer sig altså blot om at realisere sig selv, om at blive voksen. Det er Disneys egen historie, men inspirationen mangler alligevel i »Junglebogen«, for den har ikke ovennævnte films mystiske og drømmeagtige karakter med helt abstrakte, surrealistiske indslag. Det hjælper ikke, at Disneys tegnere her – som i alle film fra det sidste tiår – anvender en kantet, stiliseret streg til forskel fra den indskrede naturalisme i »Askepot« og »Lady og Vagabonden«.

Den dramatiske komposition er som nævnt ret løs. Det er adskilte, uafhængige episoder, hvor hovedpersonen ofte kun er tilskuer, ikke medspiller. Dialogen er snakkesalig, især mellem Baloo og panteren Bagheera. Filmen går her i stå, og instruktøren Wolf-

Bjørnen Baloo, drengen Mowgli og panteren Bagheera i Walt Disneys version.

