

Knuts tilsyneladende arrogante og provokerende temperament burde ikke give os nogen formodning om, at han skulle kunne udskrives inden for en overskuelig periode – hvis det ikke havde været for den såkaldte mentalforsorgs farmakologi, konkretiseret i afslutningsscenernes injektionssprøjte. Efter en tids behandling med psyko-medicinalmidler kan han formodes at blive en føjelig og måske væsentligt afstummet patient.

Selv denne udvikling burde han i det mindste have kunnet forestille sig. Men sådan virker sammenhængen mellem Knuts person og hans opførsel også ellers meget kompliceret og fuld af modsigelser. På et vigtigt punkt har filmen – eller Forsberg og amatørskuespilleren Knut Pettersen – sat en subtil og lumsk fælde for bedømmeren. Det synes nærliggende at forsøge at karakterisere Knut som »uhæmmet«, »primitiv«, »ustabil«, »tilpasningsvanskelig«, »manisk«, »neurotisk«, »paranoid« osv., hvilket er lige netop, hvad visse fremtrædende svenske filmkritikere har gjort. Men i samme øjeblik solidariserer man sig indirekte med den rådende magtstruktur, fordi man griber til den terminologi, hvorpå magtstrukturen baserer en langt fra ubetydelig del af sin magtudøvelse.

»Mishandlingen« er således en udfordrende prøve på, hvor tilskueren ideologisk set selv hører hjemme. Og hvad der bl. a. gør den til en – ikke bare for svenske forhold – central politisk film, det er, at den konkret og slagkraftigt, uden nogen sinde at forville sig ind i abstraktionernes verden, angriber det såkaldt demokratiske, men i bund og grund tvangskonformistiske samfund fra udgangspunkter, der ubarmhertigt afslører de demokratiske frasers hulhed.

Filmens er et angreb: *mod* den tvetydige begrebsopfattelse, der hersker ikke mindst inden for »kriminal- og mentalforsorgen« område, hvor der levnes stort spillerum for magtmisbrug og manipulation, fordi graden af tvetydighed tillader magthaverne selv at bestemme, hvad begreberne skal betyde. *Mod* forsorgs-ideologiske begreber, der camouflerer en ud fra et virkeligt forsorgssynspunkt kompromitterende virkelighed. Samt *mod* den elasticitet, der ligger i begrebet »psykisk sygdom«, der muliggør en stadig mere udstrakt social kontrol.

I videre forstand illustrerer Forsberg-Pettersen med filmen, hvorledes ideologien opsætter sig i sproget, og hvorledes den netop via sproget definerer måden at iagttage virkeligheden på (jfr. den franske marxistiske filosof Henri Lefebvres »Sociologie de Marx«).

I den scene, der følger efter Knuts lille mentalundersøgelse, giver filmen et særlig uhyggeligt indblik i denne ideologisk-sproglige bevidsthedsproces og dens brugbarhed med hensyn til social kontrol. Under billeder af Knut i S-toget og hjemme i sin lejlighed ligger en bureaukratisk protokolstemme, der tilhører den unge læge. Stemmen siger, at Knuts aggressionstendenser ytrer sig i form af venstrestremtisk aktivitet, og at hans strengt personlige oplevelser er blevet projiceret ud i forestillinger om klassesamfundet.

Måske er det fristende for mange tilskuere at henvise denne stemme til et helt hypotetisk årstal, f. eks. 1984. Men det er faktisk flere år siden, at en indflydelsesrig svensk psykiatrisk ekspert talte sig varm for øgede psykiatriske hjælpemidler til børn – som et middel til at forebygge ungdommelige demonstrationer og protester.

Med denne kritiske attitude til den intime forbindelse mellem sprog og ideologi er det måske ikke mere end rimeligt, at filmen har fået en visuel og dramatisk udformning, der savner næsten ethvert slægtskab med traditionel eller konventionel æstetik.

Andre film har også – mere eller mindre overfladisk, ufrivilligt eller kortfattet – været inde på det psykiske sygdomsbegrebs brugbarhed som samfundsbespærende tilpasningsinstrument, bl. a. Vittorio de Setas »Un uomo a meta«, Alexander Kluges »Abschied von Gestern«, Alain Jessuas »Livet på vrangen«, Robert Franks »Me and My Brother«, Bergmans »Persona« og Kazans »Ordrede forhold«. de Setas og Kazans film er ekstreme eksempler på stilens og formens evne til at korruptere argumentationen. De andre film begår ikke samme fejl. Stort set forener de, med »Persona« i spidsen, stillingtagen og udtryk til en æstetisk helhed.

Det dokumentarliggende, stærkt improviserede billedsprog i »Mishandlingen« udelukker ikke en vis form for tvetydighed. Hvilket dokumentarsprog ville for resten kunne gøre det? Det er heller ikke helt fri for banale og retoriske greb af typen slow-motion-gentagelserne i overfaldsscenen.

Men i sin tilsyneladende bevidste »grimhed«, sin fuldkomne tilsidesættelse af æstetiske hensyn, udgør det et billedsprog, hvis absolutte vægren sig ved at imødekomme en attraktiv, veltaget og manipuleret virkelighedsopfattelse indebærer en vigtig afstandstagen fra et af den progressive og også radikale politiske films ulykkelige kendetegn. Jeg sigter til den manglende evne eller vilje til at indse, hvilken farlig funktion filmsproget kan have og *oftest* får som blokerende hinde mellem virkeligheden og forestillingen om virkeligheden.

Selvom Knut eksemplificerer en tilsvarende vægren mod tilpasning og en lignende indsigt i sprogets sociale forræderi, så er han som sagt samtidig en kompliceret skikkelse. Pettersen har tydeligvis haft stor og måske ubegrænset frihed med hensyn til at udforme hovedpersonen.

Resultatet er undertiden en alt for åbenbar ambivalens mellem på den ene side selve rollefremstillingen og på den anden side det parti, filmen utvivlsomt tager. Jeg tænker i den forbindelse på den modsigelse, der består i, at Knut identificerer sig med de arbejdere, der har fremstillet den overfaldede direktørs Jaguar, mens vi aldrig ser ham optaget af nogen handling, som objektivt kan styrke nogen identifikation med arbejderklassen.

På dette punkt er vi tvungne til at acceptere hans egne subjektive udsagn. Og det betragter jeg som en svaghed ved filmen. For naturligvis ville den anklage, der rettes mod et repressivt samfund ud fra et socialistisk synspunkt have været endnu stærkere, hvis »Mishandlingen« havde etableret et direkte og synligt bånd mellem det revolutionært sindede offer for repressionen og proletariatet.

Men interessantere end denne svaghed er efter min mening den ambivalens, der hersker *inden for* rollen: nemlig det faktum at Knut, også på den måde han udtrykker sig, beskriver en glidning fra et psykiatrisk manipuleret klassemedlem til et – til systemets brug – »sygt« menneske.

Under sin første samtale med en psykiater siger han: »Når mennesker pådrager sig be-

stemte psykiske defekter, skyldes det sociale årsager.« Så langt er han konsekvent mistænksom mod ordet »syg«. I patienternes opholdsstue kommer han derimod med følgende to udtalelser: »Tror du, at det her kuglespil kan gøre os raske?« og »Vi bliver jo sygere af at sidde her!«

Hvor ret Knut end har i, at den svenske mentalforsorg har tendens til at gøre folk »syge« i stedet for det modsatte, så kan ordvalget samtidig forstås som en uventet indrømmelse over for systemets ideologisk betingede og undertrykkende samling af begreber, hvor begrebet »syg« – for at citere en nyligt udkommet og meget afslørende debatbog om svensk forsorgsideologi, »Makt att vårda« – »koncentrerer forsorgsaktiviteten omkring det enkelte individ, eftersom ordet *syg* giver associationer i den retning. Betydningen af de sociale faktorer bliver derfor forringet.«

Denne indrømmelse forringer heldigvis ikke den stærke anklage i »Mishandlingen«s interier fra det svenske socialdemokratiske storfamilie.

Scenerne i opholdsstuen og sygeværelset giver et uhyggeligt billede af bedøvelse, apati, håbløshed og ligegyldighed, altsammen under forsorgens dække.

Pointen ved scenerne er, at de ikke kan affærdiges som en overophedet venstrevison af, hvor langt samfundet er parat til at strække sin humanisme til fordel for normernes opretholdelse. Til filmens styrke hører nemlig, at der ligger hinsides enhver tvivl, at scenernes ægthed kan dokumenteres.

Hvad Forsberg angår, fik han den svenske Bodil af filminstitutets jury som årets bedste instruktør, thi således arbejder, som vi alle ved, den repressive tolerance: et døds-kys givet af systemet. Men selv denne officielle anerkendelse indeholdt en intelligent pointe: i 1970 fandtes der ingen vigtigere filmskaber i Sverige. *Jan Aghed*

■ **MISSHANDLINGEN (MISHANDLINGEN)**, Sverige 1969. DIST.: Europa Film. P-SELKAB: Lasse Forsberg. P-LEDER: Thomas Danielsson. INSTR./FOTO/KLIP: Lasse Forsberg. MANUS: Lasse Forsberg i samarbejde med filmens skuespillere samt diverse konsulenter. MUSIK: International Harvester. TONE: Björn Hallberg, Johan Classon. MEDV.: Knut Pettersen (KNUT NILSEN), Björn Granath (BJÖRN), Berit Persson (BERIT), Björn Kanvert (DIREKTÖR HEDQUIST), Yngve Bernstad (KOMMISSÆREN), Tom Fahlén (PSYKIATER), Barbro Printz-Bäcklund (EN PIGE), Hans Hellberg (FORFATTER), Anita Rune (PSYKIATER), Staffan Seth. LÆNGDE: 2840 m, 104 min. CENSUR: ingen. UDL.: Camera/Alliance. PREM.: Bio, Søllested 29.6.1970.

- OG SÅ ER DER BAL BAGEFTER

Der er intet mirakuløst ved »– og så er der bal bagefter«. Den er skabt i en konsekvens, der er helt naturlig: instruktøren har givet sig i kast med et stof, han kender, og som han efter sigende (og også ifølge den færdige film) mindes med vemod og glæde. Han kender historien og dens personer, kender det miljø, de bevæger sig i, det sprog, de taler, de drømme, der driver dem. Han kender det ukomplicerede i erindringen og dermed kender han den form, han kan give filmen. Han har som instruktør dækket sig klogt ind, og det er en afgørende årsag til at Edward Flemings debutfilm er blevet så seværdig, som den er.

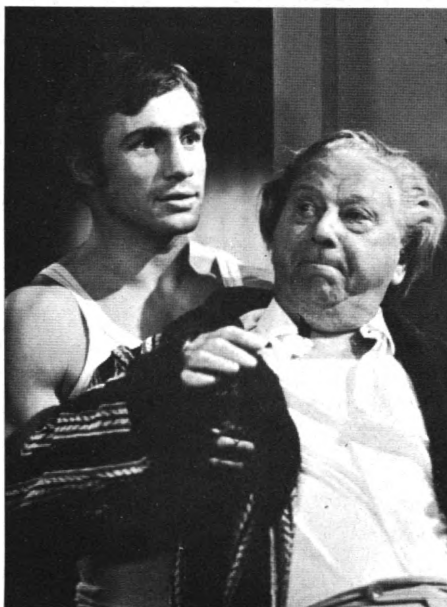
Metoden kan med held anvendes af andre, usikre, debuterende instruktører.

Det er karakteristisk, at det er de komplerede konstruktioner, der ikke lykkes for Edward Fleming; de stikker af fra helheden som en rød sodavand i Valhal. Derom senere.

»- og så er der bal bagefter« er bemærkelsesværdig alene derved, at den går ind for sine personer og at den siger, at disse personer i og for sig er for gode til det miljø, de bevæger sig i. Jeg kan ikke tyde skildringen af teaterforeningernes bestyrelsesmedlemmer eller hotelfolkene anderledes. De beskrives som sure, mistroiske, ensporede, forfængelige eller hovne, vel at mærke enten sure eller mistroiske eller ensporede etc. De ejer ikke - som Fru Emma og hendes trup - alle disse lyder plus nogle flere, som sammen med deres dyder gør dem til levende mennesker, man gider interessere sig for. De skildres som indskrænkede, og det er vel næsten det værste, man kan være, når man skal møde kunsten, hvad enten den kommer til udtryk hos Fru Emma eller hos Fru Gad. Man skal vist helt tilbage til Ole Palsbo for at finde en instruktør, der giver sig af med at skildre en usympatisk side af provinsen. Det er måske en af grundene til, at filmen er gået så relativt ringe i København. Apropos, så ser det for mig ud som om man fra distributørsiden har gjort en del for at forringe filmens chancer over for publikum. Premieredatoen og -biograferne var valgt uden det store overblik, og de færreste gav filmen chancen for at overleve TV's jule- og nytårskonfetti. Men det er en anden historie.

Med mit ringe kendskab og forhold til de såkaldte folkekomedier tør jeg hævde, at »- og så er der bal bagefter« ikke er nogen folkekomedie. Hvis jeg har skønnet rigtig, er det især fordi filmen gang på gang går på tværs af folkekomediens persontegning. Et enkelt eksempel er nok: Chr. Arhoffs figur. De fleste ved, hvad han står for i den danske folkekomedie. Edward Fleming bryder ind i skemaet og får en ny figur frem, en pirrelig, ældre og meget ensom homoseksuel skuespiller. Som de øvrige medlemmer af truppen er han grinagtig, når han er naragtig, og hans stereotype forfølelsesteknik overfor de lokale unge mænd er til at le ad. Men Edward Fleming lader kameraet blive på Arhoffs ansigt længe efter, at flirten er opløst, og den unge mand er gået, og så er der pludselig ikke noget at le ad. Det er i øvrigt en god pointe at lade Arhoff spille Arhoffsk i den skabskomedie, tournéen opfører på scenen.

Der er så mange toner af realisme i filmen, at de få farceindslag falder ved siden af. De bliver for komplicerede i den enkle historie, og som nævnt i indledningen virker de påklistede - måske er de tænkt som »højdepunkter«. Eksempel 1: Den første scene med Birgitte Federspiel, der taber madvarerne for fødderne af tjeneren, er motiveret. Den efterfølgende, hvor hun fumler videre med maden på trappen, kører tomgang på forrige scenes overraskelsesmoment. Scenen kan ikke engang spilles hjem. Eksempel 2: Fru Emmas bersærkerang i korridoren uden for chaufførens værelse. Hele sekvensen synes ubegrundet. Vi har ikke fået meget at vide om hendes forhold til den unge elev, og hendes skuffelse over, at det blev den forkerte mø, der endte i chaufførens seng, kan ikke være så voldsom, at den fører til et så afgørende brud med hendes normale adfærd. Det kan ikke være tanken om rutebilen, som



Tom Bogs og Christian Arhoff i Edward Flemings debutfilm.

hun nu ikke kunne få billigt, og det kan slet ikke være moralsk forargelse, selv om hendes lille sidebemærkning på færgen om den »dårkelige opførsel« kunne antyde det. Den er blot en sølle hævn. Antager vi, at hendes raseri havde været motiveret, så havde det til gengæld ikke motiveret, at en opringning fra en søvnløs hotelgæst kunne alarmere to betjente, to Falck-reddere (?) og to hvidklædte plejere fra det nærmeste hospital. Intet begrundes, at situationen skal udvikle sig, som den gør, og da elementerne i den ikke er gennemført absurde, må de være ment som farce. De fungerer blot ikke i sammenhængen.

Edward Fleming har udtalt sig negativt om kamerabevægelser, og det må man tage til efterretning. Men samtidig kan man ikke sige sig fri for en følelse af, at flere dialoger ville have vundet i lethed med små panoreringer i stedet for som nu at blive tynget af klip på replikker og reaktioner og nye replikker etc. Det føltes især i den store spisekom sammen på hotelværelset og i den langt senere sekvens omkring planlægningen af det optimale møde mellem de to elskende.

»- og så er der bal bagefter« fortæller så enkelt som muligt om Fru Emma, rejsende i teaterkunst, om hendes personale og om afsætningsvanskelighederne; mere om disse sidste end om varens kvalitet. Fru Emma holdes især i filmens første to tredjedele i filmens centrum med velmotiverede konflikter og problemer, der får hende til at fremstå som moderen, hønen, primadonnaen, der som en italiensk film-mama bruger alle kneb for at få det, som hun vil, med sin familie. Hun er til stadighed optaget af jagten på engagementer, hotelvrøv, regnskaber og først og sidst orddueller, der for største partens vedkommende er rigtige i den forstand, at de i originalitet sjældent løfter sig over lynghøjde. I den sidste tredjedel er det dog som om en del af opmærksomheden flyttes fra Fru Emma til hendes personale, hvad der gør, at hendes død ikke får helt den følelsesmæssige ladning, scenen lægger op til (planerne for den kommende sæson, personalet, der har travlt med at samles om hende, eleven, der både hos Fru Emma og hos Fleming er smukt »ude af billedet«). Hun dør bare, og der klippes straks bort.

Det er betegnende for filmens 'rigtige' tonefald, at alle de medvirkende fungerer i helheden, og at de i spillepassagerne netop 'spiller' bedre, end man er vant til at se det. Samtidig er de typevalgt med omtanke og med foragt for de båse, andre har placeret dem i.

Lyden er forfærdelig.

Poul Malmkjær

■ - OG SA ER DER BAL BAGEFTER, Danmark 1970. DIST.: Europa Film. P-SELKAB: Novaris Film. P: Peer Guldbrandsen. P-LEDER: Palle (= Palle Schnedler-Sørensen). INSTR./MANUS: Edward Fleming. FOTO: Henning Camre/ASS.: Alan Ashton FARVE: Eastmancolor. LYS: Henning Larsen/ASS.: Werner Olsen, Willy Johansen. KLIP: Edith Nysted. ARK: Niels Wangberg. MUSIK: Sven Gyldmark. TONE: Jarno Dupont, Torben Øksnebjerg. KOST.: Svein Pieler/ASS.: Ulla Astrøm. INSTR.-ASS.: Trine Hedman. MEDV.: Mime Fønss (FRU EMMA), Birgitte Federspiel (ASTRID, SKUESPILLERINDE), Else Højgaard (HERTHA, SKUESPILLERINDE), Benny Hansen (REGISSØR og CHAUFFØR), Hanne Borchsenius, Anna Louise Lefevre, Christian Arhoff, Henrik Wiehe, Einer Federspiel, Ole Guldbrandsen, Erling Schroeder, Karl Stegger, Tom Bogs, Holger Perfort, Poul Wøldike, Solveig Sundborg, Peer Guldbrandsen. LÆNGDE: 90 min. (stopur). CENSUR: Rød. PREM.: 18.12.1970 - Grøndal, Merry, Nora, Triangel Toftegaard, Bio Lyngby, Rønne Bio.

LØGNEREN

Det er ikke vanskeligt at gøre sig klart, hvorfor »Løgneren« er blevet en så dræbende kedsommelig film: Knud Leif Thomsen er slet ikke filmkunstner, - og det hvad enten man lægger tryk på film- eller på -kunstner. Han kan ikke udtrykke sig i billeder, og det han har at sige forekommer uendelig lige-gyldigt og privat.

Hverken Knud Leif Thomsens enkelte billeder eller hans billedforløb formår at holde interessen fangen, hvor gennemtænkte de så end tager sig ud, for hvad nytter det at man kan lave »smukke« og komplicerede billeder som det, hvor Johannes spiser med ryggen til Annemari, mens lampen spejler sig i et billede på stuens bagvæg, når billedet ikke udtrykker noget, når det kvæles i snak, og når dette slappe Bergman-efterlignende billeder kontrasteres med en række helt stilløse billeder, der igen undertiden kontrasteres med pasticher efter den overstrømmede moderne billedstil (»Manden der tænkte ting«) med dens helt rene *en face*- eller profilkompositioner.

Måske er Knud Leif Thomsen dog selv klar over, at han ikke kan udtrykke sig i billeder, for som allerede antydet kvæler han ethvert tilløb til billedfortælling i lyd. Selv ting, som publikum - i hvert fald med lidt god vilje - nok kan se selv, bliver tværet ud med replikker: »Mener De de graner, som de selv har ladet plante?« - jamen vi har for længst både af repliksammenhængen og af den virkelig meget udmærkede Frits Helmuths minespil forstået, at granfældningen kun er et stykke beskæftigelsesarbejde. Og så er der alle de gange, hvor Johannes fortæller Pigo, at enten den eller han selv ikke har det så godt, hvilket vi ellers heller ikke har svært ved at få øje på. Eller den værste: »I dag stråler solen, Pigo!« Selv om det måske ikke ligefrem er strålende sol, der kommer ind igennem vinduet, hvorfra replikken siges, så er det dog noget, vi allerede har mere end anet.

Men til alle de overflødige bemærkninger og hele den rivende replikstrøm, der skærer hele redeligheden ud i pap for os (uden at vi dog fornemmer, at vi kommer særlig tæt på nogen af personerne af den grund), kom-