

Set i TV

GLÆDERNES HAVE

Surrealismen og spansk kunst er en kombination, som ofte har skabt det ekstraordinære. Man kan få den tanke, at surrealismen som kunstnerisk udtryk har haft særligt gode betingelser i Spanien, og ikke alene inden for et enkelt medium: Der er Dali og Miró i maleriet, Lorca i litteraturen (Poeta en Nueva York), Buñuel og Carlos Saura i filmen.

Hvad angår Saura har han naturligvis et forbillede i Buñuel og et originalt, personligt bidrag til surrealismen er måske ikke så nemt at præcisere. Foranlediget af en amerikansk anmelders henvisning til Hieronymus Bosch i forbindelse med en omtale af »Glædernes have«, trækker Pauline Kael i »The New Yorker« følgende sikkert rigtige distinktion: Mens Bosch er »instinktiv surrealist« er Saura kun en »akademisk surrealist«. Hans billeder sprænger sig ikke vej frem fra det ubevidste af en indre nødvendighed, men er en omhyggeligt tilrettelagt, indstuderet surrealisme.

Men formen i »Glædernes have« er klart udtryk for et bevidst valg. De psykodramaer den spanske overklassefamilie benytter sig af i forsøget på at få familieoverhovedet, industrimagnaten Antonio Cano til at genvinde hukommelsen, som han har tabt efter en bilulykke, er eminent egnet til at skabe en surrealistisk effekt. Kollisionerne mellem psykodramaets rekonstruerede fortid og

den aktuelle virkelighed bliver til surrealisme omtrent uden videre.

Antonio sidder i rullestol efter en bilulykke. Han er lammet, stum og lider af totalt hukommelsestab. I omgivelser, som ikke lader nogen i tvivl om hvilket samfundsniveau, vi bevæger os på, arbejder en talstærk familie ivrigt på at genoptræne ham og give ham hukommelsen tilbage. Specielt gøres der meget ud af at lære ham at skrive sit navn, som i et forsøg på at give ham hans identitet tilbage.

I en række tableaux vivants rekonstrueres og genkaldes med omhyggelig præcision i detaljen udvalgte grundlæggende episoder fra barndommen og tiden før ulykken: Da han som 5-årig straffes for en forseelse ved at blive sendt ud i svinestien, hans fortrolige forhold – med tydelige seksuelle antydninger – til tanten da han som 11-årig ligger syg, hans første kommunion i 1931, hvor kirken stormes under handlingen af revolutionære, der udråber republikken. Endelig konfrontationen med elskerinden Nicole (Esperanza Roy), som var med i bilen, da ulykken skete. Der spilles gerne og i mange sammenhænge på de erotiske antydninger, hvorved den lammes impotens understreges: En tjenestepige blotter sit ene bryst for at få Antonio til at drikke sin mælk.

Antonio gør fremskridt men er længe det (næsten) umælende centrum i en hektisk familieaktivitet, hvis tvivlsomme metoder og hensigter bliver mere og mere åbenbare. Skriveøvelsen skal ikke påminde ham om ham selv, man ønsker en underskrift. Lidt lejlighedsvis geografiundervisning kan sættes på følgende enkle formel: Et atlas + sedler = Schweiz + penge.

Der er tale om kapitalflugt, Antonio har stukket adskillige millioner pesetas til side på en hemmelig schweizisk bankkonto. Det hele iscenesættes ikke for hans men for pengenes skyld. Hustruen Luchy (Luchy Soto) trækker ham hen til pengeskabet: Prøv at komme i tanker om kombinationen. Kan man ikke genoptræne manden til at skrive sit eget navnetræk står konsortiet – som er i tidnød, fordi de ikke præcis ved hvor langt Antonio kom i visse forhandlinger inden ulykken – med løsningen, umyndiggørelse.

Jo nærmere han kommer helbredelsen, jo hårdere bliver presset på ham. Oplevelsen af Antonio som »offer« understøttes af José Luis Lopez Vazquez' afdæmpede spil i rollen som Antonio, der er reduceret til en statuarisk figur. Ansigtet er en næsten død maske, hvor alene de sørgmodige øjne vidner om et indre liv. Kun ude i haven er han sig selv, omend stadig udsat, sårbar.

Enkelte af psykodramaets scener holdes i det lyse, næsten hvide, med nøgne interiører, men gennemgående udskilles de ikke stilistisk fra det aktuelle undtagen ved deres lejlighedsvis tableau-karakter. Der er en kontrapunktisk

vekselvirkning mellem disse tableauer og de rolige, hvilende scener i haven, hvor Antonio i sin rullestol anbringes om dagen. Til gengæld forbliver han ikke upåvirket af manipulationerne med ham. Dybere bevidsthedslag aktiviseres samtidig med, at det psykiske pres motiverer en angst, der melder sig som syner: Tre ryttere i fuld rustning kommer ridende mod ham med fældede lanser, et regulært slag udkæmpes mellem to hære af drenge, han ser sig selv rulle hen over plænen og ud i dammen uden mulighed for at standse rullestolen.

I en relativt enkel symbolik skildres Antonios fysiske og psykiske tilstand som en projektion af hans forhold til familien (enkelte har forsøgt at tolke denne tilstand som en allegori på Spanien, men finder næppe tilstrækkelige holdepunkter for dette i Sauras instruktion). Situationen indbyder til identifikation, i hvert fald sympati, med Antonio, der opleves som det hjælpeløse offer for en pengegridsk, kynisk og temmelig sjælsrå familie. Der bygges en skinvirkelighed op, men den hektiske aktivitet omkring ham er aldrig til for hans egen skyld.

Men filmen vender mærkbart. Efterhånden som han får førligheden tilbage og igen kan tale, slår en autoritær, dominerende karakter igennem, som er åbenbar, bl. a. i en scene hvor en tjenestepige får en ualmindelige grov behandling. I en repetition af firmaets udvikling får man en fornemmelse af, at hårdkogt taktik ligger bag meget af den imponerende ekspansion (»Der skulle bygges efter krigen – du forstod at udnytte situationen«).

Det bliver ikke klart, om Antonios holdning skal forstås som en reaktion på det, han har været igennem, eller om den kynisme, der hidtil har omgivet ham, også er noget, der slår tilbage fra tidligere forhold, som han har været med til at diktere, eller om vi blot her får præsenteret en rigmandsfamilie, der er fælles om sjælsråhed og kynisme, og hvor »fællesskabet« opløses og frænde er frænde værst, når økonomien står på spil.

Når Saura trækker fundamentet for vor sympati med Antonio væk, kan det være en velberegnet chokeffekt. Vi ender med et trøstesløst, afslørende totalbillede af det spanske borgerskabs absolut indiskrete ræddenskab, og dermed færdig.

Men tilbage bliver en grundlæggende dobbelthed, som kan skyldes usikker fortælleteknik. Det kan også hænge sammen med den kendsgerning, at Saura har bygget sin historie for kraftigt ud med litterære og symbolske allusioner. For eksempel alluderer filmens titel (som ikke skal tages helt for pålydende), hovedpersonens navn og i en vis forstand situation på ét plan til den hellige Antonius og dermed til en religiøs erfaring. (Antonio – Antonius: På et

tidligt tidspunkt slippes en gris ind til Antonio – grisen er også eremitens attribut i billedkunsten). Og som den hellige mand kunne Antonio forsåvidt også tage apostlens ord til sig: »Når jeg er magtesløs, da er jeg stærk«, for bag sit hukommelsestab og sin lammelse er han endnu i en vis forstand beskyttet mod sin families ihærdige anstrengelser.

Men når hustruen tager den delvis restituerede mand med til Aranjuez for at genopleve rammen om noget lykkeligt i deres ægteskab, forsynes scenen med en litterær reference som peger et andet sted hen. Under en rotur forsøger Antonio kraftesløst at vippe hustruen ud af båden, mens han mumlende udnævner det hele til »en amerikansk tragedie«. Henvisningen til Dreiser er ikke til at tage fejl af.

Saura synes for ofte i denne ellers fascinerende og undertiden bevægende film at falde for sine egne indfald. Det bevirker, at tvetydigheden ikke skaber et dybere perspektiv i historien, men bliver liggende som en generende overfladisk usikkerhed. Ganske som oplevelsen af det tvetydige slutbillede: Hele familien er sat i rullestol på den store plæne, hvor alle kører rundt mellem hinanden.

Er Antonios familie lige så åndeligt forkrøblede som han er fysisk? Eller betragtes hele den spanske overklasse i deres åndelige afstumpethed som samfundets nyttige krøblinge?

Øystein Hjort

■ GLÆDERNES HAVE

El jardín de las delicias. Spanien 1970. **P-selskab:** Elias Querejeta P.C. **P:** Elias Querejeta. **P-leder:** Primitivo Alvaro. **P-ass:** Pablo Martinez. **Instr:** Carlos Saura. **Instr-ass:** José Luis Ruiz Marcos. **Manus:** Rafael Azcona, Carlos Saura. **Efter:** Ide af Carlos Saura. **Foto:** Luis Quadrado. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pablo del Amo. **Ark:** Emilio Sanz. **Kost:** Boutique Lui. **Musik:** Luis De Pablo. **Tone:** Louis Rodriguez. **Medv:** José Luis López Vázquez (Antonio Cano), Francisco Pierrá (Don Pedro), Luchy Soto (Luchy), Julia Pena (Julia), Charo Soriano (»Moderen«), Esperanza Roy (Nicole), Lina Canalejas (Tia), Alberto Alonso (Tony), Mayrata O'Wisiedo (Sygeplejerske), Luis Pena, José Nieto, Tony Canal, Eduardo Calvo (Direktør i Antonio Canos firma), Geraldine Chaplin (Kirkegænger), Luisa Fernando Gaona, Marisa Porcel, Roberto Cruz, Antonio Acebal. **Længde:** 95 min. **Prem:** TV 2.8.73.

PRIVATLIVETS FRED

Problemerne omkring Franz Ernst og Ribbjergs »Privatlivets fred« blev en af de efterhånden ikke så få sager, der fik den gamle filmlov til at slå revner og åbenbare en af lovens medfødte skævheder: At den aldrig havde besluttet sig til, om den var en kunst- eller erhvervsstøttelov.

En beslutning i filmråd og fondsbestyrelse om at yde en produktionsgaranti på 750.000 kr. viste sig i praksis værdiløs, for produktionen kunne stoppes af en halv snes danske filmudlejere eller rettere: af I/S Danske Filmproducenter, filmbranchens anakronistiske fællesfront mod arvefjenden TV, som med Ove Sevel i spidsen fik klamme hænder og kalde fødder ved tanken om at se »Pri-

vatlivets fred« som en co-produktion mellem dansk film og Danmarks Radio.

Den megen ballade resulterede i, at filmen blev kastebold mellem forskellige producenter og co-producenter – og af et interview med Franz Ernst i Kosmorama nr. 113 fremgår det, at der, hver gang der blev kastet, samtidig blev fileet lidt i manuskriptet, strøget lidt eller lagt lidt til. Ideerne skiftede og fra at gennemføre filmen udelukkende med non-professionelle, blev man »rådet« til at indlægge kendte navne, som igen på grund af produktionsvanskeligheder måtte skiftes ud med visse andre – indtil TV's teaterafdeling endelig besluttede sig til at producere den. Det kan således undre, at der til slut kom en film ud af alle vanskelighederne, men hvad der i mindre grad kan undre er, at det ikke blev nogen homogen eller helstøbt film.

»Privatlivets fred« er historien om den yngre folketingsmand, Poul Kalmar, der på et møde i sin valgkreds bliver konfronteret med forlydender om, at der finder uidentificerede opmålinger sted i området. Er der tale om ekspropriation til militære formål, eller hvad er grunden?

Poul Kalmar kan ikke svare, men sætter en undersøgelse igang. Efterhånden som de forskellige lag af ekspropriations-historien skrælles af, nærmer løsningen sig mere og mere personer og politiske begreber som Kalmar hverken som almindelig MF'er eller som formand for et udvalg til beskyttelse af privatlivets fred, har retmæssig adgang til. I første omgang lader han sig dog ikke standse, men i det øjeblik, hvor han forsøger at overskride sin kompetence, bliver luften kold omkring ham. Han er ikke længere »realpolitiker«. Han tager sin politiske rolle som en personlig udfordring – bryder derved spillet regler og bliver klapset af. Fingrene væk! Det politiske privatliv har sine fredhelige områder: Et er hvad man til hverdag går og nusser med på Christiansborg – et andet er det rigtige spil med de store esser: NATO og EF.

Parallelt med denne historie om det politiske livs hemmeligheder og de informationer, som er betingelserne for at erhverve og beholde magten, følger vi Poul Kalmars kone Nina og hendes forsøg på at trænge igennem til »manden bag politikeren«. På dette nære personlige plan står hun i samme umulige situation, som Kalmar selv i den politiske sammenhæng. Hun er afskåret fra at handle, fordi hun ikke sidder inde med de rette informationer – og denne mangel på information fører til den direkte undertrykkelse. De eneste informationer, hun modtager om sin mand, kommer til hende andenhånds, enten når han taler i telefon med journalister og kolleger, eller når han en gang imellem hentes ind til en TV-kommentar. Det er således kun halve informationer, hun modtager. Halve samtaler og mere eller mindre inter-

essante massemedie-danske stikord til en sammenhæng hun ikke er medvidende om.

På baggrund af dette er det naturligt, at det fragmentariske bliver et vigtigt stilelement i filmen, netop fordi det fragmentariske er det nødtvungne grundlag for hovedpersonernes virkelighedsopfattelse og deres opfattelse af hinanden. Det er også dette splittede og usikre, som skaber de voksende frustrationer hos både Poul Kalmar (Frits Helmuth) og hans kone (Anne-Lise Gabold) og som de hver på sin måde forsøger at tage stilling til.

Filmens skitserer to muligheder for at eksistere i denne opsplittede virkelighed. Enten kan man vælge at føje sig, gøre sig til en af de mange sameksisterende brikker i spillet og således ofre overblikket. Det er den udvej, som filmens politiker accepterer. Eller man kan, som Nina, insistere på at finde princippet bagom fragmenterne.

I en lang og central scene mellem hende og Ove Brusendorff erklærer hun, at det må være muligt at kalde tingene ved deres rette navn, skabe åbenhed og sammenhængende virkelighed i stedet for rollespillet. Det er som sagt en af filmens centrale scener, optaget i en lang rolig og sammenhængende form, men den er desværre tyndet noget af sin egen betydningsfuldhed og af en symbolsk og teatralisk dialog – en dialog som nok står (og naturligvis skal stå) i modsætning til mange af de øvrige samtalers frasemageri, men som alligevel mangler en nødvendig integrering for at kunne accepteres.

Nina finder ikke ind til tingenes indre sammenhæng, for undervejs bliver hun hele tiden sat på plads og umyndiggjort (scenen hvor postbudet nægter at aflevere et brev til hende, fordi det er stilet til manden) af hemmelighedskræmmeri eller af omverdenens krav til hende om kun at fungere i sin rolle. Filmen ender derfor også med, at hun ødelægges mentalt, og at hun desperat søger at konkretisere sin usikre psykiske smerte ved at gøre den fysisk og konkret. Hun lægger simpelthen hånden på en glødende spiralplade!

Filmens handler altså om virkeligheden og vores muligheder for at erkende den. Den skildrer, hvorledes disse muligheder svækkes, hvorledes vores antenner degenererer i takt med at vitale informationer tilbageholdes. Uden informationer har vi ingen mulighed for at definere os selv i forhold til virkeligheden, og uden selvdefinition er vi kun undertrykte og viljeløse brikker i et stort og angstfyldt virkelighedsfragment, hvor mediernes pseudo-verden får os til at tro, at samfundet styres af anonyme videnskabelige love og teknologiske processer – og ikke af almindelige mennesker, som kan gøres ansvarlige.

Det forekommer mig, at filmen til trods for disse væsentlige og flere steder sikkert gennemførte ideer har svært