

gyndelsen af filmen bliver hun forelsket i en ung soldat, Aljosja, og da hun glædestrålende fortæller de »ledende kammerater« i toget, hvad hun har oplevet, får hun af en af kommissærerne det svar, at kærligheden er et faktum og derfor en rent materialistisk ting – og at det eneste, hun har brug for er »socialisme, socialisme, socialisme«.

Det er helt i filmens stil, at denne kommissær netop ikke tages alvorligt, men at der på den anden side bliver set gennem fingre med små afvigelser i opfattelsen af den fælles sag, og at der tillades selv de revolutionære at have varierende meninger, ja endog til tider at tvivle på den revolutionære ide.

Også rent stilistisk lægger filmen afstand mellem sig og de tidligere beskrivelser af begivenhederne omkring 1917–18. Den er løsere fortalt, følger ikke den normale kronologi, elementer tages ud og behandles ikke på grund af deres tidsmæssige eller historiske relevans, men på grund af deres holdningsmæssige og psykologiske muligheder for at beskrive den enkeltes situation i det historiske forløb.

Inna Tjirikova spiller den unge Tanja med en eminent beherskelse af pigens umiddelbare glæde, hendes impulsive skift mellem de holdninger, hun præges af og de, som er oprindelige hos hende. Klarest kommer dette til udtryk i filmens slutsekvens, hvor hun gør op med sin politiske rolle – og vælger vejen gennem ilden. Hun er her på én gang helt i balance med sin oprindelige holdning men samtidig grebet af situationens lidt opstyltede heroisme. Hendes valg af eksekutionen er for hende ligeså meget et symbolsk spil, som det er en reel, virkelig handling.

Claus Ib Olsen

■ INGEN VEJ GENNEM ILDEN

Wognie broda nyet. USSR 1969. **P-selskab:** Lenfilm. **Instr/Manus:** Gleb Panfilov. **Foto:** D. Dolinina. **Musik:** V. Bibergane. **Medv:** Irina Tchourikova, A. Solonitsyne (Kommissæren), H. Glouzky (Maleren). **Længde:** 95 min. **Prem:** 30.4.74.

Syg og munter

»Syg og munter« hører hjemme i en efterhånden stadig større gruppe af film, der er defineret af et fælles indhold mere end af en bestemt stil; en gruppe, der rummer så stilistisk forskellige film som f. eks. »Altid i stødet« (A Fine Madness), »Balladen om Carl-Henning«, »Charles – død eller levende« (Charles – mort ou vif) og »Family Life«. Disse film er helt tilfældigt valgt, men det skal nok vise sig, at en pæn del af de senere års væsentligste filmværker hører hjemme i denne gruppe.

Denne gruppe film har det til fælles, at de alle på en eller anden måde handler om menneskers (ringe) chancer for at finde en personlig livsform og identitet, for at udfolde deres individualitet inden for de (snævre) rammer, som vor samfundsform (»den borgerlige«,

»den vestlige«) sætter for en sådan menneskelig udvikling og udfoldelse. Disse films hovedperson, ofte betegnet som »den sociale taber«, er et menneske, der ikke har evnen og/eller viljen til at tilpasse sig dette samfunds krav om effektivitet, karriere, position, succes, etc. En sådan hovedperson er Arntsen, invalidepensionist og kværlant.

I portrættet af ham går »Syg og munter« fra det (meget) specielle til det helt almene – fra en lidt uventet ekspressionistisk form for tilskueridentifikation til en mere realistisk og langt dybere menneskelig genkendelighed: Vi præsenteres indledningsvis for Arntsens sære syn, huller, der vokser frem i væggene og jakken, der bevæger sig på bøjlen. Disse udspekulerede trick-effekter antyder i høj grad en rablende tossehistorie med Jørgen Ryg i den komiske hovedrolle, og indtrykket synes foreløbig at bekræftes ved »den gale«s overdimensionerede anfald af forfølgelsesvanvid, da han overfuser et spagfærdigt (uniformeret) varehusbud på trappen i overbevisning om, at det er en spion fra socialkontoret, der er ude på at afsløre hans uofficielle ekstraintdægt og tage invalidepensionen fra ham.

Men tossehistorien udvikler sig, og i slutningen befinder tilskueren sig i en helt anden position i forhold til Arntsen: Den overbærende rysten på hovedet er afløst af identifikation, nu deler vi med denne mand en såre almindelig menneskelig følelse: Håbet og usikkerheden om hvorvidt et nyligt indledt forhold til en dejlig pige kan holde, en elementær forelskelse med hvad den rummer af usikkerhed for fremtiden.

Hvad der ligger mellem denne begyndelse og slutning, det indgående, uddybende portræt og den præcise analyse af »den sociale taber« – samt den velgørende mangel på letkøbt sentimentalitet – placerer »Syg og munter« i den absolut væsentligste ende af førnævnte gruppe film. Fortjenesten for dette mesterværk må deles ligeligt mellem Sven Holm, Ole Roos og Jørgen Ryg (der er Arntsen, med nerverne uden på tøjet), det er ikke til at afgøre, hvor den ene holder op og den anden begynder.

Hvad er det da, der er galt med Arntsen, hvorfor tager han sig så tosset ud – over for os tilskuere i begyndelsen – og i det hele taget over for de fleste mennesker, han træffer? Jo, det gale er, at Arntsen er et menneske med et gigantisk utilfredsstillt kontaktbehov. Hans liv er efterhånden blevet en daglig kamp for at etablere et personligt og gensidigt forhold til omgivelserne – og derfor virker hans kontaktforsøg så desperate – og stik mod deres hensigt, idet hans desperation snarere skræmmer folk væk end det modsatte; hans hudløse åbenhed virker frastødende ublufærdig på omgivelserne, som gik han rundt og fremviste et åbent sår. Han erkender det måske selv, ikke mindst da han konfronteres med et an-

det medmenneske, lige så ensomt og kontaktsøgende som han selv: den gamle blinde dame, der har mistet mand og barn og nu nærmest tigger enhver tilfældig besøgende (han er der for at aflevere vasketøj) om at blive. Hans reaktion over for dette spejlbillede af ham selv er traditionel, han nærmest flygter baglæns ud ad døren, i inderligt ubehag ved denne konfrontation med sin egen disharmoni. Denne scene udgør samtidig meget af en forklaring på, hvorfor »folk« afviser Arntsen: Han – og de – er angst ved en konfrontation med deres egen utilfredsstillethed, som de konstant søger at fortrænge.

Portrættet af Arntsen og hans utilfredsstillethed svæver altså ikke blot som en abstrakt størrelse i et socialt vakuum, med til portrættet hører også »baggrunden«, samfundsbilledet. Den ensomhed og fremmedgørelse, Arntsen kæmper sit Don Quichote'ske eenmandsfelttog mod, karakteriseres direkte som et produkt af samfundsformen. Over for Arntsens primitive, men utvetydige vision af et ideelt samfund (»Jeg ville så gerne et sted hen, hvor der var en masse helt forskellige mennesker!«) sidder socialrådgiveren, den professionelle samfunds-tilpasser, (Jørgen Buckhøj) med sit »realistiske« syn på tingene: »Hør nu her, når man ikke kan opnå det perfekte under de eksisterende omstændigheder, så må man jo prøve at finde en balance mellem det gode og det dårlige, ikke sandt? Erhvervslivet må jo holdes i gang!« Over for denne konserverede og konserverende holdning kommer Arntsen endnu engang til kort og må reagere med desperation: »Det er ikke erhvervslivet. Det er MIT LIV!« Reduceren vil ikke acceptere, at individet reduceres til en produktionsfaktor i erhvervslivet (»Vi er mere besværlige, end man tror«), hans krav om individets udviklings- og udfoldelsesmuligheder er kompromisløse. Men han står alene med sine protester (f. eks. mod nationalbankbyggeriets nedrivning af boliger), hans forsøg på at kontakte, at provokere, at engagere omgivelserne afvises.

Hans nærmeste menneskelige kontaktmulighed, den ene af de to, der gider lytte til hans »kværleren«, Vaske-mutter, dør af stress. Den anden, pigen Mette, han går i seng med og forelsker sig i, lytter også til ham, når han udvikler sine idealer for hende: »Hvorfor skal man egne sig til noget, du er bare Mette, det er det hele og det er nok!« Hun er i noget af den samme situation som han, »taber«, invalidepensionist, men hun er ikke så desperat i sit forhold til omgivelserne. Forstår hun ham, er hun alligevel »på hans side«, vil hun fortsætte kontakten mellem dem, vil hun blive hans ene allierede i hans private (men såre almenlydige) krig mod samfundet?

Her er vi, som sagt, ved slutningen, men det åbne spørgsmål, der ret beset ikke blot angår forholdet mellem Arnt-

sen og Mette, men i lige så høj grad tilskueren, der jo i filmens løb er blevet gjort til Arntsens tro forbundsfælle.

Vil vi også i virkeligheden være tilbøjelige til at identificere os med »Arntsen« – eller vil vi, som ved filmens begyndelse, ryste overbærende på hovedet og karakterisere hans protest over for alt det uniformerede som udslag af forfølgelsesvanvid?

Rækker vor solidaritet med Arntsen udover vor oplevelse af filmen og ud i virkeligheden – eller er vi en af dem, der afviser hans og vor påtrængende utilfredsstillethed og søger at fortrænge den?

Peter Hirsch

■ SYG OG MUNTER

Danmark 1973. **P-selskab:** DR-TV. **Instr:** Ole Roos. **Manus:** Sven Holm, Ole Roos. **Efter:** Roman af Sven Holm. **Foto:** Jeppe Jeppesen. **Medv:** Jørgen Ryg (Arntsen), Sigrid Horne-Rasmussen (Vaskemutter), Lone Lindorff (Mette), Judy Gringer, Gertie Jung, Birger Jensen, Claus Nissen, Fritze Hedemann, Ego Brønnum-Jacobsen, Poul Thomsen, Gotha Andersen, Birgit Brül, Lillian Tillegren, Stig Hoffmayer, Holger Vistisen, Anne Grete Hilding, Jørgen Buckhøj, Ulla Jessen, Arne Lundemann, Alf Lassen, Bent Warburg, Jytte Seedorff, Henry Jessen, Randi Nielsen. **Prem:** TV 25.4.74.

Filmene

»**Mig og fremtiden = Sleeper**«

»**Frugthandlerens fire årstider**«

»**Heat**«

»**På farlig patrulje**«

Mig og fremtiden = »Sleeper«

Den stil, som bærer Woody Allens film, er præget af lige dele jargon og vision. Man kan sige om denne stil, at den demonstrerer, hvad der sker, når en udpræget one man entertainer får mulighed for at oversætte sin kunstneriske form til et ny medium – jargonen drives ud i nye baner, dramatiseres og illustreres, og illustrationerne afslører i lykkelige øjeblikke, hvor farlige vittighederne var.

Den jargon, Woody Allen anvender, er først og fremmest et satirisk våben, der rækker fra det stærkt sarkastiske til det pjattede. Hensigten er klar nok og defineres tydeligt – alle disse jokes er forsvarsmekanismer i en ubegribeligt tåbelig og deprimerende verden, og forsvaret retter frygtelige modangreb mod alt det forlorne og alt det oppustede. Jargonen har Woody Allen opdyrket i nær kontakt med en lang række satirikere, den er i det hele taget meget traditionsbundet, men tættest på sig har han naturligvis sin amerikanske verden og hele det sæt af energiske og skarpe forfattere og skuespillere, som har befolket New York og Hollywood i de sidste 50 år. Bag sig har han den hvasse repliksikkerhed i de bedste filmkomedier, den uanstændige munterhed i Broadway-revyerne og den ugentlige kritiske hverdagsanalyse i tidsskrifterne.

Samt endelig stemningen i natklubberne.

Woody Allen har trænet sit talent i natklubberne. Der er amerikansk tradition for, at det er her det foregår, det er her, sandhederne bliver sagt, det er her, satiren er bedst ved magt. Og Woody Allens stil, når han laver film, forlader aldrig natklubberne. Han er stadig ene mand på scenen, og ene mand sidder han og funderer over livet, afleverer små bemærkninger om alt, hvad der falder ham ind og skaber en perfekt indrammet fortrolighed, der ikke lader noget gå misforstået eller ubemærket forbi. Man gør fejl i at overse den amerikanske natklubs betydning i de moderne amerikanske forsøg på at få regnskabet rettet op, og Woody Allens film er skabt ud af dette miljø og viderefører ikke blot stilen, men også stemningen. Og humoren er derfor ofte sort og fortvivlet, en forsvars- og undvigemekanisme, der typisk nok bedst sættes i gang, når tilværelsen bliver helt grotesk. At være amerikaner i dag er ikke morsomt, og at være en morsom amerikaner forekommer at være forlenet med det absolut håbløse. Der er blot det ved det, at det er den eneste vej, og Woody Allens sorte vittigheder, der henkastes så beskedent og tilfældigt, er vor tids bedste våben. De er ikke tunge at bære, og de bringer sår, som aldrig læges.

At føre stilen fra natklubben frelst over i film, lader sig kun gøre, når pu-