

Seti TV

»Kærlighed har ingen alder«
»Den sidste tid sammen«
»Den forsmåedes hævn«
»Møder i skumringen«
»Ven blandt fjender«

Kærlighed har ingen alder

George Cukors TV-film efter James Costigans skuespilforlæg lægger på intet tidspunkt skjul på karakteren af *skuespil*, den udspilles i relativt få lokaliteter, er – næsten – opdelt i akter, teksten og skuespillerpræstationerne er en overmåde væsentlig del af helheden, det opmærksomheden konstant koncentrerer om. Kun ganske få øjeblikke betjener filmen sig af »specifikt filmiske« effekter (men gør det i disse få øjeblikke til gengæld uhyre meningsfuldt). Det er oplagt, at mange vil afvise den som »bare filmatiseret *te-a-ter!*« Lad dem.

Afvisningen røber blot to ting: en snæver, vanemæssig definition af, hvad der er film og hvad ikke, og et ukendskab til instruktøren og hans univers. Thi netop dette teater-præg, der for en meget overfladisk betragtning kunne tage sig ud som uformåenhed over for filmens udtryksmidler, er i denne – og Cukors tidligere film – et uhyre bevidst stiltræk, ja mere end det, et direkte betydningsbærende tematisk element i helheden. »Kærlighed har ingen alder« er skabt i stilistisk og tematisk konsekvens af alle Cukors tidligere film, og er – med sin raffinerede udnyttelse af dekoration og kostumer, med sin smukke og betydningsfulde farveanvendelse

– en visuel oplevelse, hverken mere eller mindre »filmisk« end hans biograf-film.

Man kan endda finde, at selve skuespillet er det mindste ved filmen, en tynd og måske lidt banal bagatel af en retssags-komedie i *period setting* (den udspilles i 1911); lidt spidsfindigt spilfægteri med et par overraskende pointer i sidste akt. Kanhænde Cukor kunne have fundet vægtigere materiale at gå i gang med. Men – og resultatet synes at bevise det – Cukor har ikke tungere stof nødvendigt for at skabe noget væsentligt, det betydningsfulde ligger ikke i rå-stoffet, men i selve udførelsen, i *la mise-en-scène*.

Det er en særlig pointe i Cukors film, at det aldrig er til at sige, hvor teatret eller skuespillet holder op og livet begynder. Grænsen mellem virkelighed og illusion er ofte usynlig. Personerne i hans film spiller komedie, ikke blot uadtil, over for tilskueren, men indbyrdes, vis-à-vis hinanden. Hans film handler bl. a. om netop det at spille en rolle, om bevidst at forme sin identitet og sit forhold til omverdenen ved at gennemspille en række skiftende attituder. Det gælder således også for »Kærlighed har ingen alder« og dens to hovedpersoner. Den betegner et stadigt skiftende spil mellem de roller, disse to hovedpersoner – mere eller mindre bevidst – spiller for hinanden.

Han, sagføreren Sir Arthur Granville-Jones, har et vist prosaisk forhold til komediespillet. Han er fuld af citater fra dramatikens verdensklassikere, »the legal profession's alternative to an original mind«, hans rette scene er retsalen; her har han opøvet et talent for dramatisk retorik og effektiv iscenesættelse af vidnerne. Retssagen bliver her – som i »Adams ribben« – til en forestilling, »fuldendt med kostumer og make-up«, en duel på retorik og illusionkunst mellem ham og anklageren. Dette rutinemæssige talent kommer dog absolut til kort over for virkeligheden uden for retssalen, hvor hans »iscenesættelse« af gensynet med den ungdomselskede, der nu er blevet hans klient i en skandalesag, falder aldeles mislykket ud. Hans sentimentale forsøg på at genoplive hendes erindring om deres første og eneste møde bliver en fiasko, og han kommer ufrivilligt og ubevidst til at spille rollen som den lidt latterlige, sårede gamling, hvis ungdomskærlighed er blevet en *idée fixe*.

At hans talent kommer til kort over for hende er måske ikke så underligt endda. *Hun*, Jessica Medlicot, skandaliseret millionærenke, men først og fremmest skuespillerinde til fingerspidserne, begrænser ikke sit skuespil til teatret. Også i livet er hun sig alle sine roller fuldstændig bevidst og giver dem med

Katharine Hepburn og Laurence Olivier
i George Cukors triumferende love story
»Love Among the Ruins«.





en sådan overbevisning, at vi tilskuere lader os bedrage – ganske som Sir Arthur. Thi – viser det sig – det er hende, der såvel i mindste detalje har iscenesat mødet mellem dem, som det er hende, der kører løbet – sit eget – i retssalen, spiller *mod* Sir Arthurs instruktion, men alligevel i sin egen favør. Der er mange lag af skuespil i hendes person: den overfladiske, lidt hjerteløse primadonna, – *tilsyneladende* – uden erindring om eller følelse for den ungdomselskede; det forfængelige, udmajede, genstridige fruentimmer, der som vidne – *tilsyneladende* – graver sin egen grav i retssagen.

Hun repræsenterer komediespillet, illusionskunsten som et poetisk princip i tilværelsen, men hun repræsenterer især *kærligheden*, den forløsende, inspirerende kraft i Cukors univers. Filmens to bevidst urealistiske, »filmiske« effekter er koncentreret om hendes person: under det første gensyn i Sir Arthurs kontor, hvor han for første gang i 30 år står ansigt til ansigt med hende, oplever vi hende et kort øjeblik med hans øjne, i et forklaret lys, der farver det triste, mørke interiør orangegyldent som solen selv. Og i retssalen kommer hun til ham som et drømmesyn, en vision af overnaturlig skønhed, der opsluger hans opmærksomhed, inspirerer ham. Inspirationen bringer ham til at inddrage sine personlige følelser for hende i sin forsvarer-rolle, det udvendige, rutinemæssige skuespil viger for den rent ud beåndede præstation: Hans defensorat indledes som en »hævn«, en nedgøring af hende, men munder ud i en hyldest til den kvinde, hun engang var. Her, som så ofte i Cukors film, bliver »stjernespillet« til det mest ægte og fuldgyldige udtryk for personernes egne, inderste følelser. Den inspirerede monolog og kærlighedserklæring bliver naturligvis udslaggivende for retssagen. Jessica frikendes for den kostbare stævning for brudt ægteskabsløfte, som en ung lykkejæger har skaffet hende på halsen.

Slutningen, parrets genforening herefter, er kort og usentimental, »a sort of a start, a late start«. De to »ruiner« følges arm i arm ud af retsbygningen. Kærligheden kan blomstre mellem ruinerne af et par menneskeskæbner, den kan forgyldte og betyde ny inspiration i menneskers liv, det er aldrig for sent. Det er Cukors romantiske credo, som han hylder med usvækket overbevisning i sin høje alderdom. Her er en instruktør, hvem livets tilskikkelser ikke har gjort til en snæversynet kyniker, men som har bevaret sin tro på kærligheden og kunsten – og kærligheden til kunsten.

Kanhænde nogen fortsat vil bagatellisere denne omstændighed og dermed »Kærlighed har ingen alder«, men deri ligger nu for mig at se dens inspirerende værdi.

Peter Hirsch

Den sidste tid sammen

I midten af tresserne begyndte canadisk film at røre på sig. Skulpene fra den nye bølge i Frankrig var nået over Atlanterhavet, og det kulturelle klima i Canada var godt. Det statsfinansierede National Film Board of Canada var rede til at hjælpe unge instruktører på vej, og de franske forbilleder havde lært de unge canadiere, at film ikke behøvede at koste millioner for at være gode. Samtidig blev nationalitetsmodsatningerne i landet skærpede. Unge fransk-canadiere dannede underjordiske bevægelser, der skulle befri Québec-provinsen fra resten af landet, der lå og stadig ligger under for en tung amerikansk kulturdominans. Filmen blev et af de første våben, der blev taget i brug. Senere blev våbnene kraftigere og forsideoverskrifterne større, men det er en historie, som de fleste kender, og som der ikke er grund til at gentage her. Det var altså især i de to store fransksprogede byer Montréal og Québec, at de unge filmfolk dukkede op, og de blev ført frem under megen larm af »Cahiers du Cinéma«.

Ligesom i Frankrig nogle år tidligere dukkede der hobevis af nye navne op. Mange af dem er glemte nu, men nogle få holder ud, og nye er kommet til siden. Nogle ganske få nåede helt til Danmark, hvor man f. eks. på TV kunne se Pierre Perraults »Pour la suite du monde«, en stilfærdig og smuk dokumentarfilm om fiskerne ved St. Lawrence-floden.

Blandt de kårede helte i første ombering var den uberegnelige Jean-Pierre Lefévre, der især vakte opsigt med den uforståelige »Le Revolutionnaire«, der mest lignede et studentespex, og som var optaget på seks dage med amatørskuespillere. Filmen handlede angiveligt om fransk-canadiernes situation, og dens kommercielle succes banede vej for flere film fra Lefévres hånd. Det var stadigvæk små hurtige og billige produktioner, der blev omfattet med megen alvor i Québec, men instruktørens ubestemmelighed markeredes allerede i hans første 35 mm-film, »Il ne faut pas mourir pour ça« fra 1967, der var stilfærdig og lavmælt (og lidt kedelig) i sin historie om en rodløs, pæn fyr i dagens Canada.

Da »Cahiers du Cinéma« holdt op med at interessere sig for film, mistede Lefévre også sit talerør på det store internationale marked, men han er troligt fortsat med sine små film, der stadig har deres faste publikum i Canada. Efter »Maudits sauvages« i 1971 trak han sig tilsyneladende tilbage, og i tre år kom der ikke nye film fra hans hånd. Men pludselig i 1974 udsendte han tre spillefilm i løbet af få uger. En af disse var »Les dernières fiançailles« – »Den sidste tid sammen«.

»Den sidste tid sammen« er en romantisk fortælling om et gammelt ægtepar, Rose og Armand, der bor alene og barnløse (deres eneste søn er faldet i krigen) på deres gård, hvor de passer deres jord, deres frugttræer, deres kaffe, deres ure og deres måltider med rituel uforstyrrelighed. En dag går det op for Armand, at han skal til at dø, og mens han stoisk bereder sig på sin sidste vandring, må Rose gøre sin rolle op. Hun beslutter, at hun ikke kan leve videre uden sin Armand, og da han endelig en solskinsmorgen sætter sig i sin gyngestol på verandaen og lukker øjnene, sætter hun sig ved siden af ham og dør også. To engle kommer og henter dem og fører dem ved hånden væk under frugttræerne.

Denne banale og kønne historie fortæller Lefévre med en sindighed, han selv kalder klassisk og sammenligner med Bachs cellosoner, men som en mindre indforstået tilskuer måske ville kalde kedelig. Sammenligner man Lefévres vision af alderdommen med Paul Mazurskys (i »Harry og Tonto«) får man ikke blot to forskellige historier, men tillige to vidt forskellige temperamenter demonstreret. Hvor Mazursky lader det hele eksplodere i småeposder, lægger Lefévre sig på en ozusk linie, hvor det hele flyder afsted i handlingssmættede, men dog indholdsløse gentagelser. Rose og Armand lever deres liv i faste baner, hvor hvert skridt og hver bevægelse er nøje afmålt og tilpasset gennem mange års gentagelser. Formelt arbejder Lefévre i uendeligt lange indstillinger, der ofte panorerer det meste af kompasset rundt og fanger miljøet detaljeret ind i deres uforstyrrelighed. Der er masser af indhold i filmens billeder, der Armand og Rose spilles med næsten dokumentarisk ægtthed af Marthe Nadeau og Jean-Léo Gagnon. Rent umiddelbart fremstår »Den sidste tid sammen« som en folkekomedie, men det er et spørgsmål, om filmens formelle stringens alligevel ikke har jaget mange mennesker væk fra skærmen. Den tilstræbte enkelhed i fortællingen endte med at blive krævende og med nedadvendte mundvige sad jeg og savnede det strejf af humor, der kunne løfte filmen op over det melodramatisk selvhøjtidelige.

lb Lindberg

Den forsmåedes hævn eller Hvo som graver en grav

Omend ikke for andet så må man beundre den standhaftighed, hvormed Eddie Cline gennemfører sin parodi på det victorianske melodrama. 1800-tallets mange turnerende skuespiltrupper har måttet optræde for utrænede teaterpublikummer, på hvem spillestilens

stærkt markerede og følelsesbetonede holdninger virkede provokerende. Det fik dem prompte til at bryde ud i en stribe højlydte meningstilkendegivelser. Dialogen mellem scene og sal blev et afgørende led i forestillingerne, og helt op i vore dage kan man f. eks. ved de årligt tilbagevendende Christmas Pantomimes i London høre børnene hysse, når skurken gør sin entre.

Det retfærdiggør det usynlige publikums stadige mishagsytringer i filmen. Skuespillerne er kendt med stykkets pædagogiske sigte, når de præsenterer deres roller i den hårrejsende beretning om spiritussens forbandelser. Den unge adelsmand forledes af sin afdøde faders skurkagtige sagfører til at slå sig på flasken. Det betyder ruin for hele den lille familie, indtil en gammel ven og en filantrop i sidste øjeblik tager affære. Der bliver spillet direkte til kameraet med fortrolige sidebemærkninger, der kan skærpe karakteristikken. I modsætning til 1900-tallets mere fintfølede og psykologisk begrundede spillestil appellerer melodramaet med sin moralske arrigskab til det helt banale på grund af sine uanancerede typer, der med det samme afslører deres ståsted for hurtigt at sætte intrigen igang. Der spilles med træsko på, så grundigt og utvetydigt, at selv den mere upmærksomme tilskuer alligevel nok skal få fat i stykkets pointe.

Stilen er speciel, og Eddie Cline gennemfører den trofast i en blanding af hengivenhed og ironi. Den har sin charme, når man selv er med som en del af det aktive publikum, men skasket op på det hvide lærred mister den væsentlige dele af atmosfæren. Satiren udvandes gradvis, fordi den er nødsaget til at spille på de samme få strenge. Filmen distancerer sig kun fra sin handling ved konsekvent overdrevent spil, hvilket begrænser komikken til en enkelt dimension. Cline råder delvist bod på det ved at indlægge traditionelle stumfilmgags, f. eks. tærtekampen med politibetjentene i bedste farcestil, men ellers kører løjerne videre ad samme spor.

Man savner noget i stil med den fieldske dobbeltmoral, der kan gøre humoren til andet end parodi. Det er også Fields, der utvungent kan vandre ind på scenen og ud igen for at opløse scenerummets snæverhed og gøre komikken mere alsidig. Cline har sat en ære i at holde sig til selve handlingen. Han dyrker traditionen for traditionens egen skyld og serverer med en god portion ironi, hvad folk virkelig ønskede at se dengang i efterrationaliseringens mere overbærende lys, men han har taget for lidt hensyn til, at mediet er et andet. Publikums nærværelse og ophidselse spiller en større rolle end de små grynt, man hører på lydsiden. Det er blevet en rigtig dagligstuefilm for de få indviende, der indgående er kendt med genren eller dens overlevering. Der forklæres for lidt og nuanceres heller ikke

tilstrækkeligt. Stilen bliver blot en facon, som ikke tilføres noget og derfor stivner i sine egne bevidst anlagte klichéer.

Erik Hvidt

Møder i skumringen

»Møder i skumringen« er fra 1957, men ligner mest en lidt overgemt pastiche på Bergmans film fra 40'erne. Skuespillerne er gamle kendinge som Birger Malmsten, Eva Dahlbeck, Inga Landgré, Doris Svedlund og Åke Grönberg, der alle har medvirket i tidlige Bergman-film; manuskriptet er af P. A. Fogelström, der også skrev »Sommeren med Monika«; og instruktøren, Alf Kjellin (der nu om stunder fordriver tiden med at instruere »Columbo«-episoder i Hollywood), havde i sin tid hovedrollen som den »forfulgte« gymnasiast i Sjöberg og Bergmans »Hets«, et fyrtilialist-drama par excellence. Det er nok derfor, filmen forekommer både passé og *déjà vu*.

Filmen er, som forbillederne, livsanskuelsesdebat camoufleret som naturalistisk miljødrama med en lidt overspændt psykologisk persontegning, der rummer de uundgåelige Strindberg-reminiscenser, og en billedstil, som dyrker det sort-hvide med hovedvægten lagt på det sorte (jf. titlen). Tematisk kredser filmen om de foreskrevne generationskonflikter og kødets lyst og sjælens ubodelige ensomhed i betydelige kvanta.

I centrum af handlingen står det obligatoriske unge par (å la »Det regnar på

vår kärlek« og »Skepp til Indialand«), som må kæmpe med kønsangst og pubertetstetneuroser, og udenom er placeret sidehandlinger om tre andre par, som eksemplificerer andre sider af ensomheds-/tosomhedsproblematikken. Der er Irma og Roffe (Eva Dahlbeck og Åke Grönberg): hun flagrende, men lejlighedsvis fortvivlet erotoman, han kunstmaler og drikker (hvad ellers?). Han tager til slut livet af dem begge. Så er der Alice og Strömgren (Inga Landgré og Erik Strandmark): hun er striks og han er underkuet. De har et fælles barn, men lever adskilt, da hendes mor står mellem dem. Da moderen til slut dør, henter Alice manden hjem, men på hendes betingelser. Endelig er der hr. og fru Jonsen (Sven-Eric Gamble og Doris Svedlund): han ligger i med Irma og bliver smidt ud af konen, men til slut forsones de.

Disse par bor eller færdes i en ejendom med klublejligheder, og her flytter den unge mand, Olle (Birger Malmsten), der just er kommet til storbyen med firetoget, ind. Irma gør tilnærmelser til ham, men han finder i stedet Barbro (Ann-Marie Gyllenspetz), Irmas søster. Hun er ganske vist neurotisk og seksualangst, blot et kys eller forsigtig berøring bringer hende i faretruende nærhed af nervesammenbruddet, men under indtryk af de andre pars belærende skæbner løses der sluttelig op for hende. I en fersk, brat finale – med Mendelssohns bryllupsmarch parafraseret i underlægningsmu-

sikken – ses de to nygifte i yndig optagethed af livsbekræftende huslige sysler, og da mørket er faldet på, får vi sågar Ann-Marie Gyllenspetz uden natkjole i vovede, men 50'er-diskrete, nøgenbilleder, som markerer seksualitetens og sensualitetens sejr over *noli me tangere*-komplekserne.

Filmen må, som sagt, være kommet lidt post festum i 1957, men der er noget ganske rørende og rigtig underholdende over dens højtgearede stil og gravalvorlige budskaber.

Peter Schepelern

Ven blandt fjender

»Ven blandt fjender« indledes med et eksalteret afsnit, hvor overstadige russiske bønder jubler omkring og synger af fuld hals om at »Oldefars båd voksede til et skib, som nu er vor stolthed«. Efter denne indledning, en opvisning i sovjetisk klippeteknik når den er mest fjoget, venter man det værste, men faktisk viser det sig, at filmen – og instruktøren Nikita Mikhalkov – hermed har fået raset ud, og i resten af filmen fortælles der stort set velgørende uaffekteret, velgørende fordi den omsvøbsfri action-film er en sjældenhed i sovjetisk film.

Handlingen foregår under Borgerkrigen, og de håndfaste problemer præsenteres prompte: der er fødevaremangel. Et telegram indløber – i bedste stumfilmstil: udlandet vil kun sælge korn for guld. Altså skal provinsens guldbeholdninger hurtigst muligt til Moskva. En togvogn med guldet vil afgå i overmorgen. Problemet: ryggesløse banditter huserer på egnen og vil utvivlsomt søge at få fingre i guldet. Derfor må guldet bevogtes undervejs. Sjlilov udpeges til ansvarlig ledes af bevogtningen, selv om Sjlilov har haft en uheldig bror, der var på den gale side. Kort før toget skal afgå findes Sjlilovs lemlæstede lig. Aha, banditterne tror de kan forhindre transporten. Man beslutter at sende toget af sted alligevel. En bande standser det og røver guldet. En anden bande standser det bagefter. I mellemtiden har det vist sig, at Sjlilov ikke er død. Banditter har holdt ham fanget og doped, og anbragt et ukendeligt lig i hans sted. Sjlilov arresteres af sine egne, mistænkt for meddelagtighed i guldrøveriet. Sjlilov flygter for at løse sagen på egen hånd og således rense sig.

I resten af filmen stormer vor helt af sted over stok og sten. Der rides og kæmpes og svømmes og skydes. Retfærdigheden sker fyldest, som ventet, og i slutningen bliver der jublet en lille smule mere om oldefars båd. Filmen støtter sig effektivt til western-genren med solidt action-domineret handlingsforløb og en overskuelig billedstil med mange totalbilleder og dynamiske kamebevægelser. En udmærket drøgebogsfilm i efterårsferien.

Peter Schepelern

Birger Malmsten og Eva Dahlbeck i »Møder i skumringen«.

