

dre syg, end hendes mand var, men hvor hans død betegnede en voldsom omvæltning i familiens tilværelse, kommer hendes som en langsom fuldendelse af en afsked med sønnen, som allerede har været længe. Moderen dør langsomt, hendes blik formørkes, lærredet fyldes med små funker. Døden er ikke en brat afslutning, den kommer blidt og befriende.

I „Aparajito“ er der mange scener, hvor det håndgribelige og det uhåndgribelige væves sammen til en uadskillelig enhed, hvor ingen kan sætte grænsen mellem virkelighed og symbol. Ray er en af de store filmdigtere, der skildrer verden ved at se på den. Naturligt meddeler han os, hvad han ser, og vi kommer til at se med hans øjne. Og vi ser da en verden fuld af smerte og skønhed.

Ib Monty.

Ylajali

SULT, Danmark/Norge/Sverige, 1966. Prod.: Henning Carlsen, Studio ABC, Sandrews. Prod.leder: Bertil Ohlsson. Instr.: Henning Carlsen. Manus: Peter Seeberg og Henning Carlsen efter Knut Hamsuns roman. Foto: Henning Kristiansen. Dekor.: Erik Aaes. Musik: Krzysztof Komeda. Medv.: Per Oscarsson (Pontus), Gunnel Lindblom (Ylajali), Osvald Helmuth (pantelåneren), Birgitte Federspiel (Ylajalis søster), Sigrid Horne-Rasmussen (værtinden), Hans W. Petersen (købmanden), Knud Rex (værtindens mand), Henki Kolstad, Wilhelm Lund, Ola B. Johannesen, Wilfred Breistrand, Sverre Hansen, Egil Hiort Jensen, Per Theodor Hansen, Lars Nordrum, Roy Björnstad, Else Heiberg, Veslemøy Haslund, Pål Skjønberg, Bjarne Andersen, Frimann Falck Clausen, Leif Enger, Lise Fjeldstad, Per Gjersøe, Toralf Sandø, Carsten Byhring, Carl Ottosen, Kåre Wichlund, Rolf Sand. Dansk distrib.: Athena Film. Dansk premiere: 19.8.1966, Dagmar. Længde: 3055 m (111 min.).

Om „Sult“s fornemme placering i nutidig dansk film tør man ikke tvivle. Den fremtræder ikke blot som et grundigt og samvittighedsfuldt arbejde, men fortæller os samtidig, at den *Henning Carlsen*, som i „Dilemma“ stod famlende over for personinstruktionen, og som i „Kvindedyr“ øvede sig på et underlødigt stof, i dag er så vidt, at det simpelt hen er personinstruktionen, der bærer hans film.

På det vigtigste punkt svigter denne film. Det er åbenbart, at Carlsen klogt og gennemtænkt har villet lægge sig så nær op til bogen som vel muligt, og at han derfor har villet skabe en film om Hamsun i Kristiania. Men filmens Kristiania er ikke Hamsuns Kristiania, og derved mister filmen den autentiske hold-

ning til miljøet og til stoffet, uden hvilken en filmatisering af netop denne roman nærmer sig det meningsløse.

Carlsen har intet skyet i retning af at opbygge et ægte og troværdigt miljø. Imponerende er da også på sin vis den by, som han viser os, dette både nænsomt og brutalt rekonstruerede Kristiania, og man bøjer sig i respekt for et så fornemt og præcist rekonstruktionsarbejde. Men Hamsuns Kristiania er andet og værre end denne Carlsens grå og fattigt-smukke by, der hurtigt trækker sig ud af det autentiske og det påtrængende og et godt stykke ind i det anonyme og tidløse og harmløse. At filmatisere „Sult“ uden at ryste og lamme os med Hamsuns private og personlige besættelse af denne by er nær ved at være det samme som at skabe noget personlighedsløst og noget uvirkeligt. Byen er mere end en nok så troværdig baggrund for dette gale menneske, der farer den rundt på sine hysteriske og gribende vandringer – den er identisk med lidelserne, og den bliver både urealistisk og distraherende, hvis den ikke får lov til at spille filmens anden hovedrolle.

Men så meget formår den ydre autenticitet ikke at præstere, og det uantastelige rekonstruktionsarbejde må derfor finde sig i at blive anklaget for at bære hovedskylden for, at „Sult“ mere er en præstation end et kunstværk. Kristiania i „Sult“ fornemmes ikke som oplevet, og man oplever i hvert fald aldrig denne by som Hamsuns sygdom og fjende. Tydeligst er dette i filmens og bogens sidste scene, da Hamsun forlader Kristiania. Dette er den eneste logiske slutning for bogen og for dette menneske, det er en flugt, et punktum på et umisteligt helvede, den eneste udvej. I filmen ser vi blot Hamsun på vej ud mod nye oplevelser.

Hvad bliver nu tilbage, når miljøet ikke opfylder sin rolle og en grad af meningsløshed dermed hænger ved filmen? Meget, endda særdeles meget. „Sult“ er den bedst spillede nordiske film i lange tider, og det på trods af, at sprogforbistringen, der kan lyde nok så ideel og rigtig på papiret, er nær ved at yde det afdramatiserede bybillede en farlig bistand. Henning Carlsen er i dag en personinstruktør på vej mod en sjælden og modig sikkerhed, og hans talent afslører sig vel at mærke ikke blot i *Per Oscarssons* mærkeligt indforståede gale spil. Man gætter på, at en lighed i temperament mellem Hamsun og Oscarsson har skænket filmen denne iøjnefaldende selvfølghed, hvormed galskaben så naturligt udfolder sig for vore øjne. Per Oscarsson giver i et par af filmens bedste scener et nervepir-

rende og pinagtigt portræt af geniets grådkvalte barnagtighed og despotiske ophøjethed, og den groteske komik kunne næppe nogen anden have formet mere lystigt og bedrøveligt. Carlsen udnytter alt dette roligt og årvågent, men han har alene vanskeligt ved at give disse lange sæt af repetitioner en sådan dramatisk placering, at vi begriber den forstærkelse af desperationen, som udvikler sig frem mod den sidste desperate afgørelse.

Sin største indsats som personinstruktør yder Carlsen i de scener, hvor filmen koncentrerer sig om eventyrets Ylajali, spillet helt vidunderligt af *Gunnel Lindblom*. „Hvad er dog dette?“ stønner den forvirrede Hamsun, da Ylajali og han er ene og kærligheden viser sig at være nok en dæmon i denne dæmoniske tilværelse. Den store kærlighedsscene mellem *Gunnel Lindblom* og *Per Oscarsson* er i alle henseender filmens højdepunkt og markerer et Carlsens udvikling hans hidtil største triumf. I disse minutter i den klunketunge stue oplever man tragedien og humoren i mirakuløs sammenvævning; den besatte romantiker og den romantiske borgerpige, et klodset og fortvivlet erotisk sammenstød, en følelsesmæssigt mere og mere kompliceret og samtidig mere og mere klar og uimodsigeligt sandfærdig scene, og efter dette forgæves møde en afslutning, der kun skabes af en kunstner: Hamsun forlader os for første gang i filmen, tilbage hos den urolige og rådvilde pige står vi og lytter til hans skridt, der hurtigt fjerner sig. Måske burde Carlsen have afsluttet sin film i netop dette øjeblik.

Denne scene er den centrale i „Sult“, og den ikke blot overskygger filmens fejl og de noget anstrengte tekniske idéer, som hist og her skammer den. Den giver os ret til at vente det meget store af Henning Carlsen.

Jørgen Stegelmann.

Balancen

THREE ON A COUCH (3 på en sofa), U.S.A. 1966. Prod.: Jerry Lewis. Instr.: Jerry Lewis. Manus.: Bob Ross og Samuel A. Taylor efter idé af Arne Sultan og Marvin Worth. Foto: W. Wallace Kelley. Musik: Louis Brown. Medv.: Jerry Lewis (Christopher Pride/Warren/Ringo Raintree/Rutherford/Heather), Janet Leigh (dr. Elisabeth Acord), Leslie Parrish (Mary Lou Mauve), Gila Golan (Anna Jacque), Mary Ann Mobley (Susan Manning), James Best (dr. Ben Mizer), Kathleen Freeman (Murphy), Fritz Feld (attachéen), Renzo Cesana (ambassadøren), Buddy Lester (den berusede gæst).

Dansk distrib.: Columbia Film A/S. Dansk prem.: 9.8.1966, Nygade Teatret. Længde: 2985 m (105 min.).

Jerry Lewis har for længst slået sit talent fast. Han er i dag USAs originaleste filmkomiker. Er det trivielt at fremhæve det? Han er dog ikke accepteret i samme omfang som *Marx Brothers* eller *Gøg og Gokke* er det. Måske burde hans „The Nutty Professor“ med jævne mellemrum have premiere med efterfølgende landsdækkende distribution. Den er et højdepunkt og et vendepunkt i hans produktion og i den moderne filmfarce. Den tegner det mest konsekvente billede af *Jerry Lewis'* kunstneriske ambitioner, som han i film efter film havde arbejdet sig frem til. Fra den synes han at stræbe efter en spaltning af sine figurer. I „The Patsy“, „The Family Jewels“ og nu i „Three on a Couch“ søger han at præsentere sig selv så „almindelig“ som mulig, samtidig med at han spiller andre roller eller lader sin hovedskikkelse komme i situationer, der kræver, at han „agerer“ andre roller. Her i „Three on a Couch“ er han blevet en talentfuld maler, anerkendt og præmieret. Han er et udpræget følelsesmenneske, og kun kærligheden, bevidstheden om muligvis at skulle undvære sin elskede over en længere periode, kan få ham til at handle irrationelt. Han påtager sig da tre roller (+ en) for at skaffe tre lækre piger af med deres kompleks; derigennem skulle han kunne sikre sin egen lykke. De tre roller (en cowboy, en zoolog og en sportsmand) er filmens egentlige farcefigurer. Via dem kan *Jerry Lewis* udvikle sine gags og lægge en tilsyneladende uansvarlig satire ind i historien. For det er jo grove løjer, han driver med psykiatrien, når han lader de tre klummere blive redningen for de tre piger – det nærmer sig grov satire over „David og Lisa“-metoden. Men ingen i den „almindelige“ historie er alligevel helt almindelig. I den givne situation har alle brug for stabiliserende indflydelse: her foregår det blot i en behersket form, der minder mere om lystspil end om farce. *Jerry Lewis* synes at arbejde meget bevidst hen imod den smidige sammenknytning af lystspillet og farcen, som vel må kunne skabes, skønt filmen endnu ikke har kunnet vise idealet. Han søger måske derigennem at nå frem til et udtryk for, at farcen er nærmere virkeligheden, og vor virkelighed nærmere farcen end nogensinde.

I „Three on a Couch“ er farcefigurene bedre udviklet, mere gennemarbejdet end i „The Family Jewels“, de forskellige gags er renere og med en stærkere snært af satire over idealer (den amerikanske romantiske helt, cowboy'en, sundhedsmanien og en holdning til videnskab, der nærmer sig hobby og quiz). Smukkest lykkes vel zoologen, skønt det bedste