

vis skal det aggressive opfattes som udslag af manglende evne til at begå sig i forhold til omverdenen. En meget vittig scene senere i filmen, hvor Lewis med ordet »Frustrated« spiller på impotensen – ikke kun i seksuel betydning – synes snævert forbundet med stokkescenernes udtryk for aggressivitet som en sær og bagvendt form for at søge kontakt med omverdenen. Gang på gang viser Lewis i filmen, hvordan personerne er »lukkede« for hinanden, fastlåsed i bestemte tankebaner og handlingsmønstre.

Kontrasten til isolationstendenserne giver Lewis i scener mellem Jerry og stewardessen Suzie (smukt spillet af Susan Bay), hvor kærligheden som en mulig nøgle til at åbne os for livet findes fint skildret i en lyrisk mættet passage: efter at Jerry er ramlet sammen med Suzie, klippes der til et billede af de to på afstand gennem hotellets glasvægge. Scenen er uden realistisk lyd, kun akkompagneret af blidt svingende, jazzificeret populær-musik, af næsten samme intensitet som f. eks. slow motion-scenen i »Lola«, hvor matrosen sammen med Cecile forlader karrusellen.

Oftest kontrasteres dog billeder af den konstant søgende Jerry med billeder af de lige så konstant søgende gangstere, der er morsomt skildrede i deres dumhed, men filmen taber tempo i anden halvdel, og trods en snurrig kommentator – indlagt både som komisk nummer og som den, der binder filmen sammen – er filmen til slut kun sporadisk virkelig morsom. I hvert fald har adskillige scener ved andet gennemsyn tabt deres kraft (et par gangsters ofte skæge mimik – overtaget fra den tidlige Jerry Lewis – er ikke i længden tilstrækkelig komiske), og flere steder virker det, som om Lewis i sidste øjeblik har ændret ved filmens continuity, der bliver springende. En afsluttende jagt, hvor Jerry jages af to hold gangstere samt et par hoteldetektiver, er klodset koreograferet, men filmens slutning vinder dog i styrke.

Vi er atter ved stranden og havet, hvor det hele begynder, og da begyndelsens frømand på ny dukker op af bølgerne, bliver gangsterne klar over, at de har jaget den forkerte (frømanden er en gangster, der har prøvet at snyde de andre, men hvis lighed med Jerry har fået gangsterne til at jage Jerry). I et smukt totalbillede bliver gangsterne til slut til små prikker i horisonten, på vej ud i havet, hvorfra de kom. Der er en egen mystisk poesi over det billede.

Skønt Lewis er blevet en stadig bedre instruktør, er det ikke lykkedes for ham virkelig at samle absurditeterne til et helhedsbillede af en forrykt verden. Årsagen er ikke, at han flere gange varierer gamle gags (det har han gjort i alle sine film), men at flere af disse numre ikke længere fornemmes som en del af komikeren Jerry Lewis' figur, at han ikke i tilstrækkelig grad har erkendt – eller turdet tage konsekvensen af – den stadige udvikling, han som komiker og instruktør er inde i.

Men fortsat er Jerry Lewis en stor komiker, og hvad enten han udfolder sig i en fabelagtig gang morsom tennis eller frækt og nærgående karikerer stupide gangstere eller håner pengesnobbet, er hans kunnen og viden suverænt morsom.

Per Calum

The War Game (Krigsspillet)

Prod.: BBC TV Prod./British Film Institute, 1965. Instr. og manus.: Peter Watkins. Foto: Peter Bartlett. Klipn.: Michael Bradsell. Kommentatorer: Michael Aspel, Dick Graham (dansk: Peter Steen, Eric Danielsen). Medv.: Befolkningen i Kent. Dansk distr.: Athena. Dansk premiere: 29. 11. 1967 i Nygade.

I en ungdomsudsendelse i dansk TV i efteråret lod Peter Watkins sig se og høre i nogle minutter, hvilket var tilstrækkeligt til at bekræfte det indtryk, man via hans film har fået af ham som en kritisk aktivist, der i sin selvhævede position som oprørsk ener har mere end én høne at plukke med det »halvtotalitære« samfund, han lever i. At hans første spillefilm »Privilege« (»Popguden«) blev så lidt vellykket, som den gjorde, skyldes selvfølgelig også, at han som den sortseer, han er, ikke vil lade sig nøje med at gøre opmærksom på de farer, popkulturen virkelig indeholder, men også må fremhæve alle dem, den *muligvis kan komme til* at indeholde. Det er netop denne tyngende samvittighedsfølelse over for omverdenen, der gør ham til aktivist, og det indebærer aldeles ikke, at han bliver »intellektuel fascist« som hævdet i »Chaplin«, hvor man i øvrigt har det med at kaste rundt med store ord.

Den besynderlige skæbne, der er overgået hans mesterlige, provokerende atombombefilm »The War Game« har adskillige paralleller i filmhistorien. En instruktør får bestilling på et arbejde, og når resultatet så bliver helt anderledes, end producenten havde forestillet sig, bliver det færdige værk kasseret. Det, der – i modsætning til »Privilege« – gør »War Game« til en foruroligende film, er, at den fra først til sidst hviler på videnskabeligt underbyggede kendsgerninger, som Watkins ikke forsøger at forme om efter sit eget humør. Og det, der gør filmen til et mesterværk, er, at han hele tiden har kunnet finde en form, der sætter filmens indhold i relief.

»War Game« er en TV-film, og TV-reportage-teknikken er benyttet særdeles virkningsfuldt her, hvor Watkins kæder en række interviews (både virkelige og fiktive) sammen med et flimrende billede af et par småbyer i Sydengland, som de vil komme til at tage sig ud under og efter en atomkrig. Selve det politiske bag en sådan krig bekymrer Watkins sig ikke meget om. Bortset fra et par korte glimt fra kampzonen omkring Berlin bliver vi slet ikke indviet i krigshandlingerne. Det, der tales om her, er civilbefolkningen og dens muligheder for at overleve et atomangreb. Watkins fører sin kritik frem med nådesløs konsekvens. Hver gang den deltagende tilskuer ser sig selv frelst gennem én fare, dukker en ny op. Forbandelsen er sikker, og mod filmens slutning har den totale håbløshed sænket sig over salen.

Watkins' minutlange, hoppende kamerasituation berører hurtigt tilskueren fornemmelser af at overvære noget konstrueret, og fotografens næsten voyeur-agtige position i en del scener og de flade, ukunstneriske billedkompositioner får hele filmen til at minde om en hastigt sammenklippet *newsreel*. Det hele bliver glimrende underbygget af speakerkommentaren, der i sin tørre saglighed er et stort *understatement*.

Alligevel kan Watkins ikke skåne os for de brovtonde, demagogiske manerer, der blev så irriterende i »Privilege«. En række mellemtekster i filmen, der skal få os til at le højt og forarget, er desværre både fjolde og uvedkommende, og det er også generende, at vi skal have en speaker til at læse dem højt for os, når de alligevel står skrevet tværs over lærredet. Hvad er meningen med det? Og hvad rolle spiller den amerikanske atomfysiker og den anglikanske biskop? De har dog ikke noget fornuftigt at sige, som f. eks. lægen har.

Det kunne være ganske spændende, om Watkins engang kom til at arbejde med professionelle skuespillere. Hans amatører illuderer fortrinligt, og der er ingen tvivl om, at han er en nærgående og idérig personinstruktør. Man noterer sig en forbløffende lighed i spillestilen mellem den unge sygeplejerske, der midt i »War Game« fortæller om de sårede børn, og Jean Shrimpton i »Privilege«. Det apatiske udtryk og den unuancerede stemmeføring gør sygeplejersken helt ægte og giver Jean Shrimpton det skær af charmerende, underspillet dilettantisme, der var hendes styrke i »Privilege«.

Watkins' kritiske engagement kan blive farligt for ham selv. Det sås så tydeligt i »Privilege«. Man ville ønske, han kunne føre sine angreb frem på en mindre kategorisk facon. Men man tør efter hans første præstationer næsten ikke tænke på ham i forbindelse med en »uengageret« film. Måske kunne *Lelouch* og han indgå et frugtbart makkerskab. De er begge yderst perfekte i teknikken. Det er blot synd, at den ene slet intet har på hjerte og den anden alt for meget.

Ib Lindberg

Jag är nyfiken, gul (Jeg er nysgerrig)

Prod.: Göran Lindgren/Sandrews. Instr. og manus.: Vilgot Sjöman. Foto: Peter Wester. Lyd: Tage Sjöborg. Klipn.: Wic Kjellin. Medv.: Lena Nyman, Börje Ahlstedt, Peter Lindgren, Vilgot Sjöman, Chris Wahlström, Magnus Nilsson, Ulla Lyttkens, Anders Ek, Ullegård Wellton, Sven Wollter, Olof Palme, Jevgeni Jevtusjenko, Martin Luther King. Dansk distr.: Gefion Film. Dansk premiere: 11. 12. 1967 i Carlton.

Det mest bemærkelsesværdige ved *Vilgot Sjömans* »politiske« film er såmænd ikke filmen selv, men den grassate applaus, man har modtaget den med. Den har fremkaldt anmeldelser, der ikke undlader at tale om velgørende »frækhed« og »vitalitet«. Epitetet vitalitet fortjente nu at blive reserveret de sjældne, få film, der fortjente det (sammenlign *Sjömans* »vitalitet« med *Kershners* f. eks., og lad os så tales ved) – men det tyder altsammen på, at *Sjömans* film om ikke andet rummer en evne til at fuppe folk første gang.

Man kan beundre *Sjöman* for hans indædte forsøg på at bryde den bergmanske tryllering, for viljen til at finde en form, der er hans egen. Forinden havde han dog vist betydeligt talent for det stramt komponerede skæbnedrama i »den gamle stil«, og »Min søster, min elskede«, der fungerede med stor virkning og med mange perspektiver, er stadig hans bedste film. Der demonstrerede han *kompositörens* autoritet.

Springet derfra og til den improvisatorisk frie »Jag är nyfiken« er stort. Det er i sig selv beundringsværdigt – som handling – fordi det må have krævet en ikke ubetydelig personlig indsats. Det bliver filmen som film dog ikke bedre af, og man kan ikke lade være med at undre sig over, at den så villigt accepteres, uden at Sjömans metode, hans polemiske midler, undersøges nøjere.

Med »Jag är nyfiken« vil Sjöman flere ting på én gang, først og fremmest vil han undersøge den svenske samfundsstruktur, dernæst vil han plædere for en friere behandling af det seksuelle på film. I dette genkender vi Sjöman fra »491«. Der føjes sidetemaer til, et af dem vedrører instruktørens rolle, hans forhold til sit stof og til sine medarbejdere. »Jag är nyfiken« er altså også en meta-film, men de nævnte temaer kan karakteriseres under ét som opgør med myter og konventioner. »Jag är nyfiken« er tænkt som et ordentligt smæk i bøtten, og bøtten er velfærdssamfundet Sverige.

Temaerne kan forholdvis let bringes i relation til hinanden; er det først sket, rummer de som konstellation tilstrækkeligt konfliktstof til, at filmen kan holde sig selv kørende ved egne ressourcer, når blot instruktøren løber den i gang. Sådan, nogenlunde, må Sjöman have forestillet sig filmens mekanisme, og dette selvudviklende princip skulle i teorien også kunne give filmen et om ikke organisk så dog sammenhængende forløb.

Sjöman har imidlertid problemer med at løbe filmen i gang, og når man hele tiden undervejs savner en klar tanke bag det hele, skyldes det simpelt hen, at Sjömans politiske indsigt er så diffus, at den ikke kan bære noget som helst. Da Sjöman øjensynligt heller ikke præcis ved, hvad han vil opnå, eller hvad han vil give udtryk for, bliver filmen desuden usikker og flakkende i sit forløb. Det værste er, at filmens idégrundlag, hvis det er der, ikke er naivt, men banalt.

Lena er nysgerrig. Men hun er desuden et postulat, der ikke sandsynliggøres af det mindste forsøg på at motivere hendes nysgerrighed, gøre den til et produkt af hendes miljø eller af særlige omstændigheder. De antydede relationer til faderen kan til nød betragtes som et udgangspunkt for hendes eget oprør, og filmens akse bliver da: faderens fiasko som Spaniensfrivillig – Lenas sociologiske »undersøgelser« – Lenas personlige nederlag, da hun til sidst opdager aggressionerne i sig selv. Det er ikke urimeligt, men Sjöman frigør for hurtigt den spanske fortidsknode, og benytter den som kærkomment påskud til også at lade filmen beskæftige sig med de store, brandfarlige emner. Det er imidlertid ikke alene en føler i den forkerte retning, men også en fuser. Filmens virkelighed er 1967, hvilket også de ikke meget målbevidste indenrigspolitiske tjat viser, men stillet over for det virkelige engagement, der skal vise filmens udslagskraft og vilje til at beskæftige sig med de centrale temaer i den virkelighed, instruktøren selv har valgt at indkredse, tager filmen efter nogle ubestemmelige og vage fagter tilflugt i 1936. I stedet for at bruge en ikke nærmere angivet episode i faderens liv som begrundelse for noget i

Lenas holdning, karikerer Sjöman et politisk engagement med et minimum af personlig indsats. Spaniensproblematikken i »Jag är nyfiken« er ikke andet end et forsøg på at snyde uden om det mere væsentlige og centrale, men der er lagt godt med røgslør ud, og finalen er bombastisk: vi begynder med at gå Spaniensturerne på klingen (»Hvorfor holder De ferie i Spanien«?), og ender med at stikke øjnene ud på et Franco-portræt.

Lena er nysgerrig. Hun vil have at vide, hvad der egentlig foregår, hvorfor man stadig har et klassedelt samfund, hvorfor der ikke er mere gang i LO osv. Sjöman lader hende gå ud med en båndoptager, og registrerer folks reaktioner på hendes spørgsmål. Der klippes lynhurtigt fra det ene måbende ansigt til det andet, Sjöman ved godt, at de fleste lader sig overrumple, og han udnytter effekten. Det er billig revolverjournalistik, men man kan indvende, at metoden er anvendt polemisk; i så fald polemiserer filmen på et falsk grundlag. Interview'ene demonstrerer en magelig bessenwissen, der er blottet for solidaritet. Den sociale samvittighed er en attitude, og filmens kunstneriske moral suspekt.

Sjömans mangel på præcision, hans fuseri med data og materiale, garderes ikke af de mærkelige – men vel ironisk mente – indslag, der skal vise den svenske hær, efter at ikke-voldspolitikken er gennemført. De falder helt uden for filmens illusion af virkelighed, og bliver ikke mindre inkongruente af, at de kan betragtes som fjerne reflekser af Lenas egen indstilling til problemet, af det fingerede interview med Martin Luther King og det svindelagtigt redigerede interview med rekrutterne, og endelig – i sidste ende – af samtalerne med minister Olof Palme.

Lena er lidenskabelig forkæmper for *non-violence* (filmens primitive holdning til det erotiske frister én til at spørge om hendes evangelium ikke ligefrem er *fuck for peace*), men det er karakteristisk for filmens umodne og unuancerede argumentation, at den gør Lenas opdagelse af personligt dirigerede aggressioner identisk med fiasko for ikke-voldsprincipperne. Lena bliver klar over »den lille nazisme« i sig selv (som det patetisk hedder) efter at hun gentagne gange er blevet holdt for nar af en smart men inferior konfektionsegon, der gerne vil klatre på den sociale rangstige. I en drøm udløser hun sine ønsker om at kastre og derefter skyde ham. Dens seksualsymbolik er hårrejsende banal, og demonstrerer blandt meget andet Sjömans mangel på kunstnerisk selvkritik. Freud ville le sin mave tit.

Filmens erotik er bemærkelsesværdigt primitiv og elementær, og fuldstændig blottet for sensualisme og friskhed. Den seksuelle realisme dækker et beskedent udsnit af den mest nødtørfte studeprangererotik. Også her er »vitaliteten« svær at få øje på, og grunden ligger selvfølgelig i brydningen mellem den etablerede ydre realisme (minus erektion) og mangelen på en indre, psykologisk. Sjöman taler i sin selvhøjtidelige dagbog fra filmen, »Jag var nyfiken«, om den blufærdighedstærskel, der skulle overskrides i disse scener. Den er overvundet på det ydre plan, men hvad hjælper det at klaske nogle lunser kød mod hinanden og svinge

med det frække, når den psykologiske spænding, den elektriske opladning, ømheden, varmen udebliver? Den fysiske akt i dens mest elementære former er i sig selv lige-gyldig. En tøvende håndbevægelse, et blik, i en film af Bresson har mere erotisk nerve end samtlige bedækninger i »Jag är nyfiken«. Sjömans film er mindst af alt subtil eller dybsindig, og man skal heller ikke (med disse hovedpersoner) forvente nuanceringer i det seksuelle. Men dette fritager ikke instruktøren for at motivere den erotiske kontaktslutning mellem de to.

Den sjömanske revolution falder overalt til jorden, fordi den benytter sig af de billigste og banaleste midler. I en vis forstand er filmen ikke fri for spekulation, og det er typisk for dens uærlige holdning, at den sørger for at dække sig ind hele vejen rundt:

Mens manden på gaden udleveres uden takt og solidaritet, ser vi Sjöman eftertænksomt lyttende ved Olof Palmes side. Her falder guldkornene, mens kameraet respektfyldt holder sig i ro. Palme får i modsætning til ethvert andet interviewoffer i filmen ro og tid til at udvikle sine synspunkter. Den venstreorienterede revolutionære falder bovlamt til føje, og afslører, at det hele er moralsk anløben PR for socialdemokratiet.

Øystein Hjort.

Thomas er fredløs

Prod.: Sven Grønlykke/ASA, 1967.
Instr. og manus.: Sven Grønlykke. Foto: Jesper Høm (Eastmancolor/Cinemascope). Musik: Patrick Gowers. Lyd: Lars Brydesen og Kaj Gram Larsen. Klipn.: Lars Brydesen. Medv.: Niels Rasmussen, Birger Jensen, Jytte Abildstrøm, Bent Christensen, Peter Belli, Ingvald Lieberkind, Thøger Olesen, Jens Jensen, Jeanette Christensen, »Samson«, Erhard Fisker, Claus Ørsted, Povl Dissing. Distr.: ASA. Prem.: 26. 12. 1967.

Der er to måder at anmelde Sven Grønlykkes »Thomas er fredløs« på: man kan anmelde »Thomas er fredløs«, eller man kan anmelde ASA-direktøren Sven Grønlykke. Det første *skulle* ikke være særlig svært for en nogenlunde trænet film anmelder, men den modtagelse »Thomas er fredløs« fik i dagspressen tyder ikke desto mindre på, at det sidste var det mest bekvemme, det, man kunne score flest points på. Rare Svend Kragh-Jacobsen overgik næsten Bent Grasten hvad idiosynkratisk usaglighed angik, og guderne skal vide, at det siger ikke så lidt. Selv den tilbagetrukne Erik Ulrichsen, der normalt ikke ynder den fisede vittighed, skulle absolut bruge den Helge Steincke-agtige overskrift »Grøn Lykke« til sit udkast af en anmeldelse. Forbavsende var det desuden at konstatere, hvor meget vores anmeldere pludselig vidste om børn og børns oplevelsessevne. Nogle dage inden premieren kunne man i avisen læse, at adskillige skoleklasser udtalte sig i positive vendinger om filmen, de fandt den sjov og ligeud ad landevejen. Nogle lærere udtalte sig i samme retning. Men efter premieren fik man på fornemmelsen, at anmelderne alle havde taget en eller anden nevø med til »Thomas er fredløs«, udelukkende for at aftvinge ham en dom, som så passende kunne dække hele det lille