

*Ljubavni Slucaj — ili
Tragedija sluzbenize PTT
(En erotisk affære —
en telefonistindes tragedie)*

Prod.: Avala, Jugoslavien 1966. Instr.: Dusan Makavejev. Manus.: Dusan Makavejev. Foto: Aleksander Petkovic. Klip: Katarina Stojanovic. Musik: Hanns Eisler. Arkitekt: Vjadislav Lasic. Uddrag fra: Simfonia Donbassa — Entuziazm af Dziga Vertov. Medv.: Eva Ras, Slobodan Aligrudic, Ruzica Sokic, Miodrag Audric, Aleksander Kostic, Zivojin Aleksic, Dragan Obradovic. Prem.: 19.4. 1968, Carlton. Udlejning: Alliance. Længde: 75 min., 1850 m, censur: gul.

På en eller anden måde er det, som om man har gået og ventet på netop en film som Dusan Makavejevs »En erotisk affære«. Dels fordi hans første film, »Mennesket er ikke en fugl«, der blev vist i kritikerugen i Cannes 1966, gav så spændende løfter, dels – og sikkert især – fordi Makavejevs blanding af stilarter og stilelementer, hans collager og hans ironiske distance til den baggrund, personerne skildres på, tilsammen virker uhyre vedkommende, nært og meget aktuelt, en tiltrængt demonstration af, at Godards stil ikke er det eneste sande udtryk for det filmkunstneriske, dagsaktuelle engagement. Makavejevs filmsprog virker mere europæisk end sydeuropæisk, endsige jugoslavisk. Det er så fremadskuende, som man kan forlange det uden at stille urimelige krav til synskhed, og det forstås derfor vidt og bredt. Det er så levende, at han kan tillade sig at indskyde en mængde bisætninger og parenteser, der i første række henvender sig til et hjemmepublikum, uden at vi andre føler os ladt i stikken.

Ladt i stikken bliver dog et dansk publikum, når filmens »ledemotiv« i form af tre spørgsmål, anbragt før selve filmen, ikke oversættes. De lyder:

1. Vil der komme en reform?
2. Hvordan vil mennesket ændre sig?
3. Vil det nye menneske/beholde sine gamle organer?

Spørgsmålene er ellers vanskelige at overse. Med store, grimme og påtrængende bogstaver fylder de billedrammen i en sådan grad, at det tredje spørgsmål må deles i to (derfor/). De burde også være vanskelige at komme uden om for oversætteren, da de straks fra starten angiver stil og temaer (det politiske, det humanistiske, det videnskabelige), og med kendskab til disse spørgsmåls ordlyd kan man ikke ligefrem lamslås af forundring over dr. Aleksander Dj. Kostics efterfølgende populærvidenskabelige småsnak om tidligere tiders fallosdyrkelse. Det er jo helt klart, at man her vil erindre det tredje spørgsmål, og gøre sig sine tanker om organet. Det er vanskeligt at bedømme forholdene i Jugoslavien, men herhjemme er forholdet jo: erektion = pornografi. Nu er der retfærdigvis også hentydninger til andre organer i filmen,

men dr. Kostics ord illustreres med billeder fra »Bilderlexikon«, og om sekvensens hovedmotiv synes der ikke at herske tvivl. Det fortsættes og udvides til et mere alment erotisk motiv under de efterfølgende fortekster, der skilles af korte glimt af flere erotiske motiver. Disse bringes i en ejendommelig rækkefølge (ABCBCDCDEDEFEF etc.), en rækkefølge og et tempo, der nok i første række skal vække vore skarpeste voyeuristiske drifter (ikke noget dumt kunstgreb af en hvilken som helst filminstruktør), og gøre os lettere irriterede og spændte på fortsættelsen.

Dr. Kostics afsnit er dokumentarisk. Han er en autentisk person, videnskabsmand og en yndet foredragsholder. Fortsættelsen er en af dramatiseret, halvdokumentarisk præsentation af milieuet og filmens hovedpersoner. Isabella og veninden Ruza ses ved telefonbordet, og umiddelbart derefter præsenteres telegrafbudet Mica. Kameraet følger hans hoved, mens han som en satyr på gumisko bag det lange telefonbord mønstrer de arbejdende telefondamer. I hans korte »frække« repliskifte med Isabella mærker vi, at hun er moderne, åbenhjertig og selvbevidst. I pedicure-scenen morer hun sig med Ruza over et romantisk digt, og deres kontante holdning til erotikken uddybes under samtalen ved skopudseren. Scenen afsluttes foran dagbladet »Politika«s udhængsskab, hvor den erotiske samtale afløses af et billede på det modsatte: glade pionerer binder formand Maos tørklæde. Kameraets panorering på Mao-plakaten er udleverende. Endelig præsenteres vi så – på afstand – for Achmed, den mandlige hovedperson.

Mystifikationen fortsætter med de mørke, »dokumentariske« scener fra den romerske brønd, hvor dykkere henter et uidentificeret kvindeligt op af vandet. Makavejevs kamera flakker rundt og fanger lys og rolige detaljer i det hektiske arbejde, og som Godard her ville have anbragt en privat, filosofisk kommentar, således lader Makavejev kriminologen dr. Zivojin Aleksic fremsætte nogle (populærvidenskabelige) kommentarer til forbrydelsen i vor tid og til kriminologers og retsmedicineres anvendelse af moderne teknik i opklaringen af de stedse mere perfekte forbrydelser.

Alle filmens »dokumentariske« afsnit har en selvstændig betydning. Det gælder naturligvis først og fremmest sekvenserne med de to foredragsholdere, men det gælder også i høj grad afsnit som Dziga Vertovs »Donbassymfonien« (1931), der vises på TV uden tricks og optiske effekter, det gælder den gamle, vovede film med aktstudierne, obduktionen, rottebekæmpelsen, opsætningen og brusebadet og bagningen af kagen. Man kan betragte disse sekvenser som selvstændige, afrundede indslag. De er billeder, som Makavejev kan bruge i en collage og derved give endnu en betydning.

Det er betegnende, at Makavejev i sin søgen efter et billede på lykken i ægteskabet spurgte Eva Ras, hvad hun var særlig dygtig til. Hun nævnte kagen, og han bad hende da om at bage den. I det færdige afsnit mangler kun et tekstskelet med selve opskriften, for at det kunne opfattes som et indslag i TV-køkkenet, men som naturligvis i filmen ville have peget for meget ud mod publikum og ændret sekvensens karakter fatalt.

Det mest spændende ved Makavejevs anvendelse af disse »dokumentariske« sekvenser, der belyser og uddyber det forudgående såvel som det efterfølgende, er måske, at det her tilsyneladende lykkes ham at kombinere Eisensteins montage teori med Pudovkins, ved ganske enkelt at overføre dem på hele sekvenser i stedet for på enkelte optagelser. Hvor Eisensteins montage for mig at se stillede urimelige krav til den enkelte tilskuers (= min) intelligens og Pudovkins ofte syntes for meget følelse og stemningsskabende, der opnår Makavejev i en sekvens som tilberedelsen af kagen at nedlægge en følelse, der river tilskueren med til et punkt, hvor intelligensen må overtage den videre konsumering. Endnu klarere kommer det måske til udtryk i sekvensen med rottebekæmpelse, hvor Achmed off screen forelæser om sit arbejde og bl. a. fortæller, at rotterne »spiser ligene i de anatomiske institutter, ja endog film...«. Hele sekvensens nøgterne skildring af det ulækre arbejde med aflivning og afbrænding af rotter betragtes af tilskueren først og fremmest med afsky eller væmmelse, men de her citerede ord appellerer straks til hans intelligens: tilbage til det foruroligende lig og til selve »filmen«, som rotterne kan finde på at spise, om ikke før så om hundrede år, når de måske har besejret menneskene. Sekvensen er anbragt mellem to idylliske kærlighedsscener. Den første er morgenen hos Isabella, hvor hun kun iført trusser går hen til døren efter mælken. På vejen derhen »passerer hun kameraet og bemærker publikum«; hun smiler ganske lidt. Måske bliver hun en smule flov over at vise sig halvnøgen, men mon ikke Makavejev først og fremmest leger med publikums egen flovhed over at blive grebet i at »spane«? På tilbagevejen holder Isabella i hvert fald de to papmælk på samme måde som Jayne Mansfield gjorde det i Tashlins »Pigen kan ikke gøre for det«. Den anden kærlighedsscene udspilles i Achmeds tårnværelse, hvor de leger den klassiske leg med druerne (som i »Dronning Christina« og med Isabella som John Gilbert). Også her lader Makavejev et tilsyneladende følelsesbetonet indslag afbryde overraskende af en henvendelse til intelligensen. Den idylliske tårnscene afsluttes med Isabellas helt kolde og afspundede konstatering af, at »her er noget trangt«. Tilsvarende lader instruktøren tilskueren selv opklare, hvem den

myrdede pige er: Det sker i morgensekvensen hos Isabella, hvor deres samtale i sengen afbrydes af en af de »dokumentariske« sekvenser fra obduktionen, hvor lægen dikterer sin rapport og opremser hendes påklædning og ejendele, bl. a. en 18 karats guldhalskæde. Makavejev klipper tilbage til morgensenen, hvor Isabella leder efter sin guldhalskæde i sengen og finder den.

Makavejev søger dog at nå endnu videre ved hjælp af de rent dokumentariske indslag (foredragene, obduktionen etc.), idet han bruger dem i forholdet til hele filmen på samme måde, som han bruger de »intelligente« indslag i forholdet til de enkelte sekvenser (måske virker Dr. Kostic mindre pudsig på et jugoslaviske publikum, der kender ham og ved, at han er intelligent).

næppe heller nogen tilfældighed, at de fleste gadebilleder fra Beograd viser en by, der til stadighed er stærkt plaget af gadearbejder eller af afspærringer i forbindelse med forestående officielle parader. Man kan heller ikke lade være med at tænke på, hvorfor det ikke lykkes at få foldet det store Lenin-billede helt ud til et pænt portræt. Som Makavejev viser det, ligner det en grimasse, der ikke rigtig kan holde ud at høre på de opildnende sange fra de gjaldende højtalere. Før »Donbassymfonien« i TV snakker Isabella om, at der sikkert er noget sjovt på programmet, og hun er ikke den, der tager filmen alvorligt. Telegrambuddet fortæller Isabella, at han hos mange af sine kvindelige kunder har det lige så godt som »vore delegationer i udlandet«, men man tør måske næppe lægge

udarbejdet som et stift skilderi med Isabella i profil og Achmed en face i en »halvhjertet« halvtotal og med en baggrund af naive, broderede vægtæpper, der bl. a. bærer teksten »Hvor er kærligheden dog sød«, erklærer han sig overfor Isabella, som var det hendes far, han talte til. Han bærer frihedskæmperemblemet i knaphullet, han er ganske »solid«, medlem af partiet (lidt genert, han ved, det er lidt gammeldags), han er ædruelig, og han har et nyttigt arbejde i statens tjeneste. Isabella troede, at han var officer. Han så så »adræt og korrekt ud«. Hun laver kaffe, og han er tydeligt betaget af hende, men det er hende, der må tage initiativet. Han bliver lidt forbløffet. Han havde sikkert forestillet sig en lidt længere forlovelse. Næste morgen kan han ikke lade være med at understrege, at han er et alvorligt menneske, der ikke kan lyve for pigerne, og som derfor har vanskeligt ved at komme i lag med dem. Senere i filmen får Achmed fra »kammeraterne i DDR« en grammofoonplade med »Der roten Kolonne«, og han ser intet grinagtigt i at han af den grund har anskaffet sig en grammofoon. Mens Isabella hænger vasketøj op i forgrunden, står han i positur på svalegangen med sangen gjaldende ud over gårdspladsen. Makavejev lægger ikke fingrene imellem, når han holder det store totalbillede så længe. Achmed er for længst begyndt at leve på det tilvante, det etablerede, det nemme. Det skal med, for det er efter Makavejvs mening en væsentlig årsag til og en forklaring på Achmeds sammenbrud over utroskaben (som han blev advaret om i den ungarske folkevis) og den efterfølgende tragedie. Achmeds reaktion er »umoden« og »umoderne«, og den står slet ikke i forhold til Isabellas egen vurdering af sit »moraliske fejltrin«. Achmed er fra en tid, hvor der ikke fandtes nuancer mellem godt og ondt, hvor verdensbilledet var rent og rødt, hvor heltemødre altid havde rigelig plads til alle medaljerne. Selve tragedien og drabet udspilles på en baggrund af officiel paradelarm fra gaden. Da han findes af politiet, optræder begge parter efter forskrifterne. Han vakler halvdokumentarisk sønderbrudt og viljeløst imellem dem. De har halvdokumentarisk taget de reglementerede førergreb på ham, som var han en virkelig farlig forbryder. Og i det afsluttede totalbillede af det lykkelige, nygifte pars vandring ned ad trappen, der som den foregående scene er underlagt med Hanns Eislers musik og Majakowskis tekst, synes Makavejev at antyde, at Achmed virkelig var farlig. Meine Kommune/Stosse vom Thron heut/Faulheit und Schlendrian/Alte Gewohnheit!/Herz, sei erneut!/Vorwärts die Zeit!/Greif in die Räder/Zahnrad und Nachtschicht/Ununterbrochen!/Spute Dich heut'/Vorwärts die Zeit!



En let ironisk distance bærer hele filmen og tillader Makavejev at beskæftige sig ganske frit med humoren, satiren, melodramaet, pornografien etc., og han kan – uden at det virker påtrængende eller unødigt privat – spække filmen med detaljer, som hver enkelt tilskuer har lov til at fange eller lade passere, uden at det egentlig skader hans opfattelse af filmens centrale motiver. Således i dr. Kostics indledende foredrag, hvor det fortæller, at en præst, en såkaldt Phallobat, kravlede op på en kæmpefallos for at tilbringe syv dage på dens spids. På ordene »på dens spids« klipper Makavejev til et stik efter et Giulio Romano-billede, der viser en variation af den såkaldte »rytterstilling«. Dagbladet »Politika«, som Makavejev tilsyneladende ikke kan lide, optræder i scenen med Mao-plakaten, men det er desuden den avis, skopudseren giver pigerne at stå på. Det er

for meget i Achmeds foredrag om rotterne, der efter jordskælvet i 1725 forlod Asien og oversvømmede Europa, hvor de fordrev de svagere, sorte rotter. Billedet af den nøgne, liggende Isabella med katten ledsages af strofer fra triumfmarchen af »Aida«, fjerrenserer opremser fornøjet, at han er »medlem af det socialistiske fællesskab og renser fjender for folk med eller uden partibog«, og da Isabella forføres på telefoncentralen, fortæller hun stakåndet en kunde, at »linien er afbrudt... linien er afbrudt«, etc. etc.

Et af hovedmotiverne i Makavejvs første film, »Mennesket er ikke en fugl«, var det erotiske forhold mellem en midaldrende præmie-specialarbejder og en ganske ung pige. Forholdet gentages og tilspidises yderligere i »En erotisk affære«. Achmed er på alle måder af »den gamle skole«. I køkken-scenen, der er

Poul Malmkjær