

# NIELS JENSEN ANMELDER: KYS TIL HØJRE OG VENSTRE

Tyvernes seksualfrigjorte unge ville vise den ældre generation med alle dens forkrampninger – især de seksuelle – at erotik hverken behøver at medføre falskhed, forlorenhed eller jalousi, ja selv passionen mente man at kunne udelukke. Man dyrkede *vandglasteorien*, som sagde at man både kunne og burde nå til at slukke den erotiske tørst med samme skødesløse selvfølghed som den, hvormed man drikker et glas vand.

I romanen »Syndere i Sommersol« (1927) polemiserede Sigurd Hoel mod dette ved at konfrontere frigørelsens apostle med teoriens praksis og lade dem lide nederlag. Principperne og de gode fortsat slog ikke til, blandt andet fordi man aldrig fik klargjort sig, hvad det egentlig var man ville: frihed *for* eller frihed *fra* lidenskab. Og Hoels konklusion – hans forfatterskabs konklusion – lød, at kun den der har fundet kærligheden kan standse. Vove at lade sig binde. Og bunden bliver han fri.

Opgøret i »Syndere i Sommersol« var alvorligt nok, men problematikken endnu så tilpas på afstand, at fortællingen kunne afvikles i vaudevilleagtig iscenesættelse. Den er nærmest et eventyr på fodrejse; vi er i sommerferiens lyse nat mellem unge, der »har tid nok til at gøre dumhederne om igen endnu mange gange«.

I Jens Gielstrups bog »Kys til højre og venstre« (1939) er problematikken den samme, men accenten en anden. Den underfundige idédebate er udskiftet med desillusioneret hverdagsbeskrivelse. Hvad Hoels unge forsøger sig med og lider nederlag på er et *program*, en motiveret omend uigenomtænkt holdning. Hos Gielstrups personer – der er jævnaldrende med syndere i sommersol men altså en generation senere – er den naivt idealistiske holdning udskiftet med almindelig holdningsløshed. Man kysser ikke til højre og venstre for at bevise sin fordomsfrihed overfor sig selv og de forbenede ældre, men for at døve det savn, der kommer af manglen på vedholdenhed, hvilket er en ganske anden sag. Gielstrups mennesker er i helt pascalsk forstand plagede af tomhedsfølelse og derfor uophørligt på jagt efter adspredelser. Det gælder i særlig grad Hugo, hvem det aldrig lykkes at finde et holdepunkt, og som derfor søger sin styrke i kynismen. En styrke han ser bekræftet i de erobringer, han kan gøre på det erotiske marked. Da han en dag ikke mere – på grund af vansiring – kan hævde sig her og altså er henvist til sig selv og sin egen forfrysning, er kun selvmordet tilbage. En anden type er Jack. Uden desperation, mere reflekterende. Nølede og umoden.

Mens Sigurd Hoels sceneri er naturen, hvis gavmildhed mildner frustrationerne, rykker vi med Gielstrup ind i mindre nådige omgivelser, storbyens. Klipperne, søerne og de susende skove er blevet til sidegader, baggårde og trange lejligheder, hvor naboen er en støj genem det snuskede tapet. Her lever Jack uden kontakt med omgivelserne, som i

enhver henseende er ham uvedkommende. Det er karakteristisk, at vi ser ham stå ene og betragte de andres klynger. Men omend Jack ikke lever med i miljøet, så er han i det og er bestemt af det på den måde, at det er alt, hvad han prøver at befri sig for. Han er manden, der leder efter en udgang, og selvom naturen er sat over styr, så er den dog tilstede som et savn. En erindring om barndommen på landet med lyng, gyvelbuske og rustrode solnedgange.

Med Ole Roos' film »Kys til højre og venstre« er vi fremme ved nu, tressernes afslutning. Der er ikke tale om en romanfilmatisering, men bogen har været en inspiration, et udgangspunkt for instruktøren. Temaet er fortværende kravet om fri kærlighed og kærlighedens krav på binding.

Filmen bibeholder et udsnit af bogens personvimmel og koncentrerer opmærksomheden



Birgitte Price i »Kys til højre og venstre«.

den om Jack og Hugo, hvis skæbner paralleliseres og modstilles. Begge modtager og uddeler kys til højre og venstre, begge eksperimenterer åndsfraværende med følelserne og overrumplens, da følelserne viser sig at beherske dem og ikke omvendt. For den ene er konsekvensen fortvivlelse, for den anden måske modning?

Mens Sigurd Hoels vandglasteoretikere stadig havde naturen at projicere følelserne ud på, og Jens Gielstrups kedsomhedsplagede om ikke andet så dog den enstønieste storby at reagere imod, så er miljøanonymiseringen hos Ole Roos ført et skridt videre. Her er ikke længere nogen social stækkelse at over-

vinde, ingen trang familie at bryde med. Her er ingen erindringens sværmeriske tilbagefald, ingen resigneret erkendelse af, at barndommens krogede og støvede veje er rettet ud og asfalteret, thi barndommen, der hos Gielstrup er et tabt paradis, eksisterer ikke for Roos' personer. Oprindelsen rører sig kun i dem som en vag længsel, og den kontakt med naturen, Jack og Hugo forsøger at etablere, bliver en udflugt i det fremmede.

Mest håbløs er udflugten for Hugo, som er den første, vi præsenteres for, og den sidste, vi slipper. Der står han foran spejlet, før erobringen skal gøres, med hårspænde i pandeløkken og arbejder med deodoranten, mens han søger over kroppen angst for at mærke de første tegn på forfald. Senere tager han op til kysten med en pige, der skal få ham til at glemme sig selv og den, han egentlig vil have. De to indlogerer sig på et hotel med udsigt over havet og begynder hjulpet af whisky, en uoplagt sengeleg. Næste morgen er selvfølghelig kun situationens håbløshed tilbage. Hugo barberer sig og sætter en klat skum på pigens næse. Ikke ondsksfuldt, snarere godmodigt men inderst inde i et udslag af kedsomhed, hvilket pigebarnet instinktivt mærker. Aggressivt gir hun derfor igen med en ordentlig slat skum, og så står han ene tilbage på cementaltanen med det grå hav og de gøde klitter i baggrunden og sin egen latter som et sort hul i ansigtets tomme, hvide maske.

Der er mindelser om den blå *Pierrot le Fou* i dette billede og om de gamle farcer – lagkagen i makaber version – og der er et varsel om de bandager, som senere skal svøbes om Hugos hoved, efter at en bilulykke har vansiret hans ansigt. Først og fremmest er billedet af det hvide fjæs i det tomme rum dog et forbløffende uhyggeligt udtryk for fyrens indre tilstand.

Det senere selvmord udspilles i et sceneri parallelt med sæbeskumscenens. Igen en altan, igen et intet af gråt udenfor, ikke havets men højhusenes. Bedøvet af spiritus og med en raspende stønnen skyder Hugo sig en kugle for panden og synker sammen i lærredets underkant. Billedet viser nu blot det blege vindue og under det på karmen en tøjbamse. En af disse mascotter, der skal minde os om noget barnefortroligt, men som i virkeligheden er en lille pervers attribut til meningsløsheden.

Jacks rejse ud i naturen er ikke fandenvoldssom Hugos og udløser ingen katastrofer. Spørgsmålet er om den løser noget i det hele taget? Jack er ufærdig og passiv indtil det dørke men også følsom og med uro i kroppen. En kvinde, en del ældre end han selv, inviterer ham til sit sommerhus et sted bag de nordsjællandske skoves tunge forjættelse. Og Jack tager imod, det er hans væsen. I skumringen sidder han under træerne med Betty, hans dejlige dame. Billedet er guldaldermukt. Træernes løvhæng og en hvælvingens bue afskærmer den maleriske udsigt over søen, hvor solen synker bag de dæmrende skove.

»Ser du to elskende, dem skal du følge, dybt skal du spejde deres sjæl«, sang den gamle digter, og filmen følger budet og viser, at sceneriet nok er Chr. Winthersk, men at de elskende er anderledes. Guldalderbilledet er en tom dekoration – »Skynd dig nu hjem til din fjedrede mage, til de guldnæbbede små«. Et så trygt perspektiv ligger ikke foran Jack og Betty. Hun forlænger sin svindende



Scene fra »Kys til højre og venstre«.

ungdom med hans, låner ham til gengæld sin erfaring og lidenskabelighed, der er af en så tilpas kølig karakter, at den ikke bliver ham for meget. Men forholdet kan ikke bære ud over en kort sommer. Måske Jack udvikles igennem det, måske eventyret og skuffelsen over dets ophør har gjort ham opmærksom på muligheder i sig selv? Vi ved det ikke, får ingen antydninger derom, og det er en svaghed ved filmen. Jack har for få facetter til at være tilstrækkelig som centrumsfigur – at spejle hans sjæl er for overkommeligt til, at det kan fastholde interessen, selvom Peter Bonke er ligeså fortræffelig som filmens øvrige skuespillere, hvis roller ikke er så fremtrædende men til gengæld dækkende. Almene men klichéfrige typer: Hugo besidder ikke kun kynisme men også spontaneitet og oprigtighed, Betty er ikke blot på jagt efter en *indian summer* men er også en smuk og klog pige, hvis sande alder ikke afsløres pågående men røbes i glimt. Pigen med sæbeklatten er nok en gås, men hun vandrives derved, er mest af alt forsømt, ligesom er par andre kvinder i spillet omkring Hugo. Overalt er tidens tone ramt, og dialogen klarer det vanskelige at være dagligdags uartikuleret.

I det hele taget må filmen roses for ikke at vælge de nemme og prøvede metoder. Den forsøger den svære kunst at fastholde en syntese af kærlighedsoplevelse og -frustration i stedet for at fortælle et forløb. Svær er kunsten fordi de fortællende led, som *må* med – nye personer kommer til o.s.v. – hverken må trænge i forgrunden eller for-

sømmes. Sker det sidste – og det sker – forvirres vi ufrugtbart, hvilket vil sige, at vi tvinges til at bruge tiden på ligegyldige spekulationer: Hvad bestiller han egentlig denne Jack? Hvorfra kender han Betty? Traf de første gang hinanden på baren og var den seddel, hun skrev, en invitation? Det kunne altsammen have været klaret i et par bisætninger, verbale eller visuelle.

Filmens savner med andre ord den for syntesen så afgørende *samling*, og der er andre svagheder. Ole Roos virker – også i sine kortfilm – som en meget bevidst instruktør. Refleksion, medvidenhed og højstemt alvor er hans kunsts fare. Hvor han har en elementær dramatisk situation at arbejde med virker eftertanken og intellektet imidlertid som en gunstig kontrol på følelsesudsvingene og kan tilføje scenerne en ypperlig tilbageholdt lidenskabelighed. Hvor det intellektuelle i instruktørens gemyt og det emotionelle i hans oplæg ikke spænder så gunstigt imod hinanden – hvor der er for lidt følelse at forholde sig til – bliver »Kys til højre og venstre« tænksom tomgang eller tom æstetik: Det gælder den overflødige ouverture (overflødig fordi den beskriver et milieu som indledning til en film, der handler om milieuløse), nogle scener fra lufthavnen og steder, hvor der ikke er andet på programmet end kontaktløshed og isolation. Her bliver tegnene – billede og lyd – til demonstration. Vi oplever ikke, vi belæres om fremmedfølelsens regioner. Og endnu engang kan det konstateres, at det er den moderne kunsts forbandelse, at den så forfærdelig let bliver en parodi på sig selv.

Hvad der er mislykket i Ole Roos' film ligner med andre ord mislykkede partier i så

mange andre af tidens film, hvilket imidlertid ikke har noget med manglende personlighed at gøre. Det har heller ikke de påvirkninger fra forbilleder, som kan spores, thi ved siden af og under den uforløste afhængighed og den seriøse modernisme fastholder filmen sit væsentlige og almene anliggende med personlighed og talent. Hvad den tørre indledning og det kalejdoskopiske virvar i de første fyrre minutter forårsager af publikumsdistraction, forvandler resten af filmen til interesse og stigende medleven.

Man har kaldt »Kys til højre og venstre« kold, men i kunsten er lave grader ikke nødvendigvis tegn på holdningsmæssig eller emotionel fattigdom. Og så meget er givet, at kulden slår stærkest af Ole Ross' film der, hvor den med viden og tilbageholdt forfærdelse ser fast på sit motiv.

Niels Jensen.

### *Kys til højre og venstre* Danmark 1969

Prod.: Laterna, Skot-Hansen – produktionsleder: Carl Rald. Instr.: Ole Roos. Manus.: Ole Roos og Leif Panduro efter Jens Gielstrups roman af samme navn. Foto: Peter Roos: Klip: Ole Roos og Knud Hauge. Musik: Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Medv.: Birgitte Price, Peter Bonke, Jens Østerholm, Poul Reichhardt, Viga Bro, Helle Hertz, Ove Sprogøe, Yvonne Ingdal, Paul Hagen, Karl Stegger, Poul Thomsen.  
Prem.: Dagmar 13. 3. 1969.  
Udl.: ASA. Længde: 2405 m. Gul.