



SØREN KJØRUP / CLAIRE'S KNÆ I TRE VINKLER

1. STIL OG IDEOLOGI

Man kan med god grund have en mistanke om, at den indflydelsesrige franske kritiker André Bazin *ikke* havde ret i sin ofte fremførte påstand om, at en filminstruktør, der ikke bruger en påtrængende klippe-montage, men blot fortæller i lange uklippede sekvenser under anvendelse af dybdefocus, herved undgår at påtvinge sin tilskuer en bestemt opfattelse af den principielt flertydige virkelighed. Og søger man en bekræftelse af denne mistanke, kan man næsten ikke vende sig bedre steder hen end til Eric Rohmers film.

At Rohmer bruger Wyler-æstetikken, som man kan kalde den af Bazin foretrukne filmiske stil efter dens for Bazin klareste udnyttelse (se også min artikel 'Film - Virkelighed - Ideologi' i dette nummer af Kosmorama), og at han bruger den bevidst, fremgår klart både af hans udtalelser i interviews (se f. eks. »Kosmorama« 99, side 11) og af hans film (se f. eks. »Kosmorama« 85, side 182-85, og 96, side 120-22). Rohmers film fortælles i lange sekvenser af samtaler, hvor billedskiftene aldrig standser den faktiske

tids forløb (som et indføjede nærbillede ofte gør), men blot fornemmes som et offer på variationens, filmrytmens, filmspolelængdens og skuespillerhukommelsens alter. Ganske som Bazin forklarede det, siger Rohmers billeder ikke »Se dette!« og efter et billedskift »og nu dette!«; men de siger blot: »Her har I situationen, - se hvad I vil!« Men netop dette bekræfter ens mistanke, for hvad billederne siger er ét, hvad filmen siger noget ganske andet.

Tag f. eks. en scene i den sidste film, nr. 5 af de seks »Moralske fortællinger«, Rohmer er ved at afvikle, altså »Claire's knæ«, nemlig den scene hvor Claire har slået sin finger på bolden i volley-ball spillet og kommer hen og sætter sig på den plads, der efter en smule rokering med stolene bliver pladsen mellem Aurora og Jérôme. Det kunne ikke have været fortalt mere »naturligt«, end Rohmer gør det med sine halvtotale og totaler. Ingen indføjede nærbilleder fortæller os, hvad vi skal se, ingen musik fortæller os, at dette er uhyggeligt og spændende, ingen replikker og ingen nærbilleder af Aurora eller Jérôme røber for os, at dette for dem

er et intenst øjeblik, - ja der er end ikke en eneste tydelig blikretning i billedet der, som så ofte i film uden klippe-montage, kunne lede tilskuerens opmærksomhed mod ét snarere end mod noget andet. Og så sidder alligevel det givetvis ikke spor filmteoretiske publikum i Grand som på nåle med tilbageholdt åndedræt som til en Hitchcock-film og kigger på én ganske bestemt lille enkelthed i det store billede, - nemlig, selvfølgelig, Claire's knæ - og Jérôme's hånd på armlænet ud for det.

Hvorfor? - Ja, det er jo ikke så vanskeligt at forklare, for gennem Rohmers titel og hans fremragende manuskript og instruktion er dette knæ blevet ladet med en betydning og attraktionskraft, så der er mere ægte kildrende pornografi i dette simple billede end i alle de kneppescener tilsammen, som man samtidig kan se rundt omkring i byen.

Men Rohmer formår med sin Wyler-æstetik ikke blot at lede vor opmærksomhed bestemte steder hen i de »åbne« billeder, - hvilket i sig selv jo også er noget ganske uskyldigt. Han formår også at påtvinge os

vurderinger af disse ting, som ellers ville ligge os fjernt. Endnu i »Nymfomanen« havde han ganske vist ikke taget dette skridt fuldt ud, idet han f. eks. i Haydée Politoff havde en skuespillerinde, som i sig selv er lækker og usædvanlig. Men Laurence de Monaghan som Claire er jo ikke spor usædvanlig og lækker, – hun er blot en almindelig, sådan meget sød *kalveknæet* ung pige. Men gennem sin dialog og gennem sin iscenesættelses styrke kan Rohmer ikke desto mindre tvinge os til at opleve hende som lækker, – som han i »Min nat hos Maud« kunne tvinge os til at acceptere den kedelige Françoise som en udfordring til Maud (hvor han dog blev hjulpet godt på vej af den ikke uspendende Marie-Christine Barrault). Men også dette er jo temmelig uskyldigt; man kan dårligt have noget imod, at Rohmer påtvinger os sin opfattelse af personerne (eller er det hans hovedpersoners opfattelse af dem?), da dette jo er en forudsætning for, at vi overhovedet kan forstå hans film. (Det er meget morsomt at se, at Marianne Ahrne i sin anmeldelse i »Chaplin« 105 helt har accepteret Rohmers påstand om Claires knæ og skriver om det, at det »unægtelig besidder en slags fuldkommenhed«!)

Men dette er stadig ikke alt, hvad Rohmer »påtvinger« os med sin Wyler-æstetik. Han påtvinger os også sin moralske opfattelse af personerne og hele sit syn på virkeligheden som på én gang skæbnebestemt og uudgrundelig. Og igen gør han dette ved at gøre forståelsen heraf til en betingelse for forståelsen af filmene. Man må simpelt hen fornemme, at det vil være moralsk forkert af Jean-Louis at gå i seng med Maud, eller moralsk forkert af Jérôme at forelske sig i de to unge piger i »Claires knæ« (og ikke for deres, men for sin egen skyld), – eller rettere: man må simpelt hen fornemme, at spørgsmålet om hvem man går i seng med og hvem man ikke går i seng med (f. eks.) er et dybt moralsk problem, ikke blot for forholdet mellem de involverede parter, men også for deres forhold til en eller anden ydre instans, for ellers glipper forståelsen af hele filmen. Ligesom den glipper, hvis man ikke på forhånd accepterer personernes og deres handlingers, ja hele den filmiske virkeligheds indeboende flertydighed. Og selv om man naturligvis ikke bliver omvendt til en menneske- og verdensopfattelse som Rohmers ved en gang imellem at gå ind på hans forudsætninger, den tid hans film varer, kan der ikke være tvivl om, at hans film – Wyler-æstetikken til trods, eller måske netop på grund af denne – har en vis ideologisk prægende effekt.

2. INTELLEKTUELLE FILM?

Når jeg skrev, at man må »fornemme« Rohmers ideologiske forudsætninger – og ikke blot »erkende« dem – var det ikke tilfældigt: alle påstande om det modsatte til trods er Rohmer *ikke* en intellektualistisk, men en emotionalistisk filmskaber. Selv hvor hans film stiller åbenlyse krav til intellektet – som især, naturligvis, »Min nat hos Maud« – er dette ikke filmenes pointe, men kun et af deres virkemidler. Diskussionerne i »Min nat hos Maud« (som det vitterligt er en stor intellektuel oplevelse at følge) er i den filmiske sammenhæng kun det, der skaber både situation og baggrund for det egentlige: den emotionelle, livsanskuelsesmæssige konflikt.

Situation derved, at Jean-Louis og Maud ikke mindst som begavede og velformulerede mennesker nu engang drages ved hinanden i første omgang, fordi de kan føre dybtgående diskussioner med hinanden; baggrund derved, at der i disse diskussioner præsenteres de holdninger og synspunkter, som må danne udgangspunkt for en del af den tolkende forståelse af filmen.

For så vidt som man altså i »Min nat hos Maud« gerne skulle kunne følge med i diskussionerne for at kunne forstå den egentlige, emotionelle, kerne i filmen, kan man altså til nød kalde denne film for en intellektuel film (og det samme kan til endnu mere nød gælde for »Nymfomanen«). Men det samme gælder ikke »Claires knæ«. Også her tales der ganske vist i store dele af filmen fanden et øre af, men selv om intet naturligvis er ligegyldigt i denne eller i andre film, hvorfor der her som overalt kræves opmærksomhed over for det sagte, så er dog langt størstedelen af dialogen »kun« person- og miljøschildrende og ikke i sig selv, ved selve sit sproglige indhold, en del af filmens indhold. *Hvad* der nøjagtigt siges, står oftest i betydning langt bag det, at der bare tales, og tales »intellektuelt«.

Klarest ses dette i Lauras figur, – vel nok den mest teoretiserende i filmen. Men hvis man mærker sig, hvad hun siger, vil man opdage, at hun praktisk talt modsiger sig selv konstant. Kun nogle få steder er det afgjort vigtigt *hvad* hun siger, nemlig hvor hun gør det klart for Jérôme (eller i hvert fald for tilskuerne), hvor meget han fejlbedømmer deres forhold; altså f. eks. på bjerget, eller sent i filmen, hvor hun siger, at der aldrig har været noget særligt forhold mellem netop de to.

Ellers er hendes talen først og fremmest en karakteristik af hende selv som ung fransk gymnasiast i den typiske teoretiserende periode af sit liv, – nemlig midt i den krise, som mennesket nødvendigvis må komme i lige efter puberteten, hvor den verdens- og menneskeforståelse, barnet ubevidst havde bygget op, uundgåeligt må bryde sammen over for alle de ny erfaringer, den unge gør sig, samtidig med at den unge endnu ikke har samlet sig erfaringer nok til at skabe sig et nyt helhedsbillede af tilværelsen (og hvor i øvrigt en af de første erfaringer netop er opdagelsen af muligheden for at teoretisere). For mig er Rohmers og Béatrice Romands portræt af Laura vistnok filmhistoriens til nu smukkeste og mest spændende skildring af den periode i ethvert menneskes liv, hvor enhver ny tilfældig erfaring øjeblikkelig gøres til grundlag for en almen teori, hvorfor teorien et øjeblik efter må erstattes med en ny, – oven i købet oftest uden at man opdager modsigelsen.

Men det er jo ikke kun Laura, der taler, – det er også moderen, Lauras ven, og så naturligvis Jérôme og Aurora. Og naturligvis er disse sidstes talen betydningsfuld på en anden måde end Lauras. Alligevel er også disses »intellektuelle« samtaler i allerhøjeste grad person- og miljø-karakteriserende, som også alle samtalerne i de forskellige spisesituationer er det. Filmen foregår nu engang i den dannede og veltalende franske overklasse, og specielt forfatterinder og diplomater har det givetvis med at tale temmelig meget.

Alligevel kan det naturligvis ikke nægtes, at det for Auroras og Jérômes vedkommende

i langt højere grad er vigtigt *hvad* de siger end for Lauras, for det er jo gennem dem, filmens problemer stilles op og dens – i hvert fald foreløbige – konklusioner drages. Det er igennem dem, filmens struktur fastlægges, og det er igennem dem, en tolkning af filmen må tage form.

3. STRUKTUR OG TOLKNING

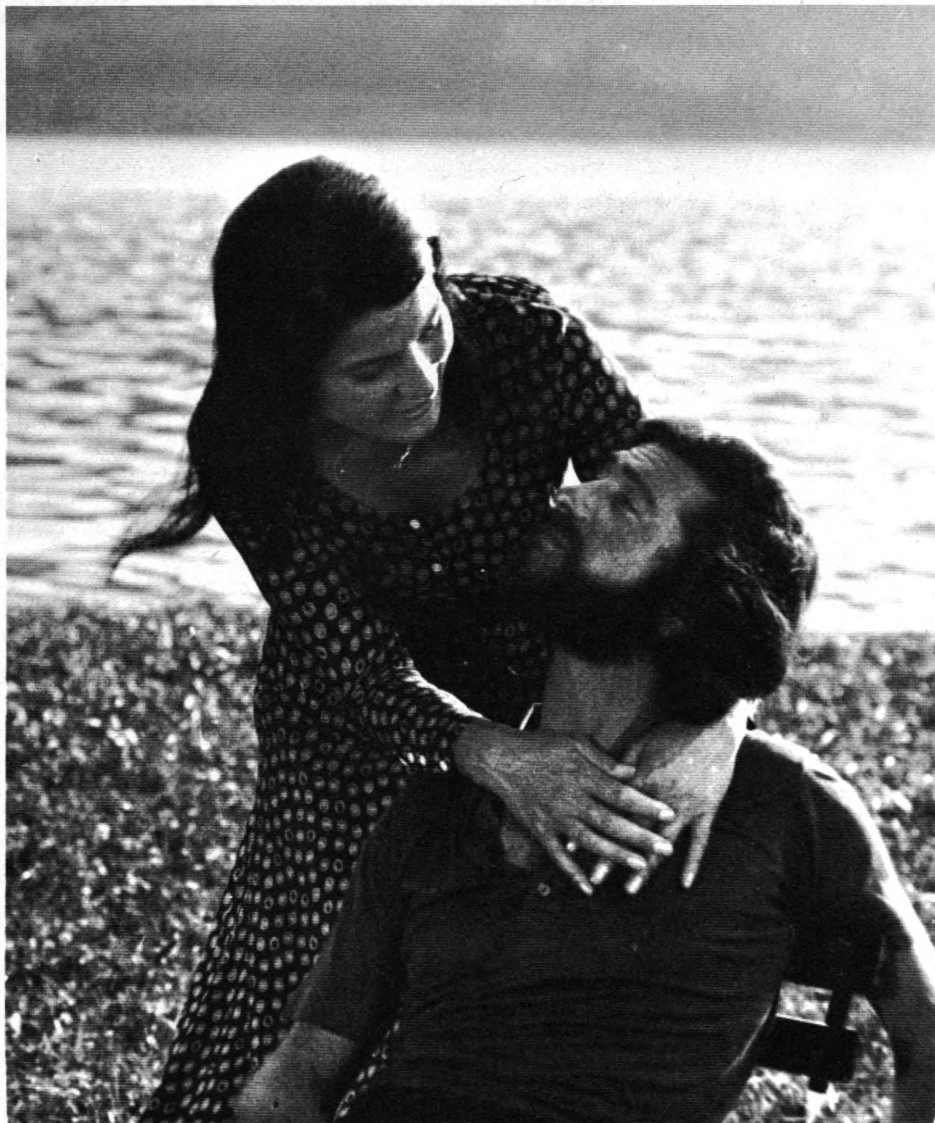
»Claires knæ« er – som nævnt – den femte af Rohmers seks »Moralske fortællinger«, hvoraf de to første er lavet i 16 mm og (mig bekendt – jeg har i hvert fald aldrig set dem) aldrig har været kommercielt distribueret, mens »Min nat hos Maud« er nr. 3 og »Nymfomanen« nr. 4, om end de er lavet i omvendt rækkefølge.

Hvad der er fælles for de »Moralske fortællinger« er velbekendt: en mand er på forhånd bundet til én kvinde, fristes af en anden under en ferie, og vender så tilbage til den første. I »Maud« og i »Nymfomanen«, som vistnok også i de to første film, ses begivenhederne endvidere tilbageskuende og fortælles af manden, og der kan så, som tydeligst i »Nymfomanen«, lægges et ironisk skær hen over ham gennem konflikten mellem det, billederne viser, og den tolkning, manden giver af begivenhederne.

Denne struktur er mindre klar i »Claires knæ« end i de foregående film. For det første er fristerinden blevet spaltet op i to, og samtidig har den faste anden mandlige hovedperson – en blanding af en »confident« og en »meneur de jeu«, en fortrolig og en spillet igangsætter (i »Nymfomanen« Daniel, i »Maud« Vidal) – forvandlet sig til en kvinde – Aurora. Endvidere er der indført endnu en central kvindefigur, pigernes mor (og stedmor), der i hvert fald for så vidt har en erotisk affinitet til manden i centrum, Jérôme, som hun kan forveksles med en pige, han som dreng var forelsket i.

Men først og fremmest er det tilbageskuende i fortællingen – og hermed den tydelige jeg-fortæller – næsten udvisket. Havde inddelingerne mellem de forskellige dages episoder været rene »trykte« mellemtekster, havde man næppe overhovedet haft grundlag for at fremhæve en af filmens personer som dens fortæller. Men nu er de altså håndskrevne, som f. eks. i en dagbog. En eller anden registrerer altså disse begivenheder dag for dag. Men hvem?

På baggrund af de andre film måtte man forvente, at Jérôme er fortælleren af sin egen historie, og som internt holdpunkt i filmen for denne tolkning finder man først og fremmest det, at Jérôme er til stede i alle filmens scener undtagen én. Denne ene er imidlertid næsten filmens vigtigste, nemlig slutscenen, da Aurora – efter at Jérôme er taget af sted i sin båd – overværer den smertefri genforening af Claire og hendes ven, altså den scene, der én gang for alle får det slået fast, at Jérôme helt har mistolket Claire, som Lauras lidt tidligere bemærkning til ham afslører hans fejltolkning af hende. Og når hertil kommer, at Aurora ikke blot er filmens sidste iagttagere, men også den første, idet hun fra broen ser Jérôme komme sejlene, hvor hun på overnaturlig vis på forhånd har vidst, at hun skulle møde en mand; og endvidere at Aurora ikke blot sætter, men også holder hele spillet i gang; at Jérôme fortæller hende alle de episoder, hun ikke overværer; og endelig at hun er



Jérôme (Jean-Claude Brialy) og »troldkvinden« Aurora (Cornu).

den eneste, der ses skrive i filmen, – så må man nok slutte at hun, og ikke Jérôme, er filmens dagbogsskribent.

Filmens overordnede struktur er altså den, at Aurora dag for dag beretter for sig selv (og os) om sine trolddomskunster med Jérôme. Den ironi, der i »Nymfomanen« ligger mellem mandens virkelighedstolkning og den virkelighed, billederne viser, forskydes altså her til en ironi mellem to planer inden for filmen, nemlig de episoder med Jérôme, vi ser (og den sidste uden Jérôme), og Jérômes tolkende genfortælling heraf for Aurora.

Hvilket imidlertid ikke uden videre betyder, at kun tilskueren (og den implicite, alvidende fortæller), og ikke også Aurora, er sig ironien bevidst. For ikke alene er slutscenen noget, Aurora overværer; hun præsenteres også gang på gang som troldkvinde (hun spår i kaffegrums, hun laver trylledrikke), ja hun indrømmer endog åbent, at hun er en sådan, hvilket også passer glimrende til hendes »dunkle« østeuropæiske herkomst, hendes statur, hendes magt over unge mænd (ikke kun over Jérôme), og selve hendes rolle som forfatterinde: Intet udelukker, at hun også ved en slags magisk selvsyn kan kende de scener, hun ikke selv deltager i, men alligevel noterer – eller i hvert fald daterer – i sin dagbog; intet udelukker, at hun er identisk med den implicite, alvidende fortæller.

Men troldkvinden Aurora er ikke blot den, der overværer og beretter om Jérômes oplevelser med de to unge piger. Hun er også igangsætter heraf. Som den blinde Don Quijote på indledningens vægbillede er Jérôme hendes blinde instrument, på en gang en person i hendes fiktionsnovelle og i den virkelighed, hun selv skaber for at føre novellen til ende.

Men hendes indgriben kan være mere eller mindre forfinet. Når hun skubber Jérôme mod Laura, er det helt åbenlyst gennem sine tydeligt arrangerede tilstedeværelser og ikke-tilstedeværelser, sin trylledrik og sine opfordringer. Da turen kommer til Claire, har hun imidlertid i den grad på forhånd spundet Jérôme ind i sine garn, at hun kan optræde langt mere diskret. Hun kan nu nøjes med blot at være helt fraværende under deres første par møder, for at Jérôme kan tro, at han selv kan påtage sig den rolle over for Claire, som han yderligere tror, at han kan spille og spiller helt bevidst. Auroras uoverbevisende forbavelse, da Jérôme fortæller hende om det spil, han har besluttet at spille med Claire, turde vise, at det er så som så med frivilligheden.

Jérôme skubbes altså imod de to unge piger, og hans oplevelser med disse deler klart filmen i to dele: Jérôme og Laura; Jérôme og Claire. Samtidig er de to piger – der jo også kun er stedsøstre – så forskellige, at de

giver de to dele af filmen hver sin særegne karakter, og samtidig står klart inden for de »Moralske fortællinger«s ramme som udspaltninger af en og samme person: Laura er mørk, krushåret, uerfaren men gammelklog, åben og talende, og hun har et ualvorligt forhold til en kedelig lys fyr. Claire er lys, glathåret, skeptisk og usikker, lukket og tavs, og hun har et alvorligt forhold til en flot mørk fyr. For Jérôme kommer de da også til at repræsentere henholdsvis en åndelig og en kropslig udfordring til hans forlovede i det fjerne, fjerne Sverige: det er karakteristisk, at hele hans forhold til Laura udspilles på ordvekslingens plan, mens hendes krop aldrig nævnes (kontakten med hendes hånd karakteriseres som kontakten med en menneskelig person, ikke med en del af et kvindeligt legeme) og deres fysiske kontakt, f. eks. på bjerget, aldrig kommer ud af det legende eller det far-og-datter agtige, hvad Jérôme så end forsøger at lægge i det; hvorimod hans forhold til Claire er på det rent kropslige plan, ikke blot derved, at målet for hans attrå er erstatningslegemsdelen, knæet, men alene derigennem, at Claire over for ham ikke mæler stort andet end ja og nej og nogle små dagligdags bemærkninger.

En redegørelse for det stringente i opbygningen af filmen og det stramme tankeskema i den variationsrække, hvori den indgår, må dog ikke skjule dens dybde og dens humor. Dybden i skildringen af Laura er allerede nævnt, og dybden i skildringen af Aurora i hvert fald antydet, men netop Auroras afslappede forhold til det at leve alene, at vente eller at fiske tilfældige fyre op, sætter hende i modsætning til pigernes mor, som hun ellers knyttes til ved det træk, at begge mod slutningen afslører deres ny faste venner eller tilkommende.

Også moderen er imidlertid en dybt, omend ret knapt skildret person, der netop fordi hun står lidt uden for intrigernes centrum forekommer ny i Rohmers verden. I sig selv er hun dog ret nær Maud: hun har mistet sin mand tidligt og har siddet tilbage med en datter, og hun har nu yderligere et mislykket ægteskab bag sig, samtidig med at hun stadig ikke kan bære ensomheden, – eller for at være præcis: ikke kan bære det at leve uden en mand. Hun er stadig særdeles attraktiv, og hendes lille triste replik om ensomhedens forbandelse viser, at havde hun ingen halvvoxn datter og ingen sted-datter haft, kunne hun være blevet Jérômes fristerinde. Det er et meget smukt portræt, Rohmer og Michèle Montel har skabt i hende, ligesom der er megen finhed i hendes kun lige skitserede tilkommende.

Rohmers centrale mandlige hovedpersoner er derimod altid skildret komisk, og Jérôme er den mest komiske af dem alle. Jean-Louis var blot en ironisk opfattet figur med sine vanskeligheder med at få teorierne til at stemme med de meriter, han selv turde berette om, og med sit stærkt forsinkede forsøg på alligevel at udnytte sin overnatning hos Maud på den mest nærliggende måde, men han havde dog en del sympati på sin side takket være sin næsten konsekvent fastholdte forelskelse i Françoise. Og Daniel var ganske vist også en ironisk opfattet figur med sine himmelråbende uærlige tolkninger af spillet med og omkring Haydée, men han var dog en så flot og spændende fyr, at han meget vel kunne have haft et afslappet ferieforhold til den lækre ledsagerinde.

Jérome, derimod, er helt igennem komisk, og nu ikke blot fordi hans opfattelse af situationerne, som han gengiver dem over for Aurora, ikke stemmer særlig godt med det, vi har set og ser, men allerede fordi han, ikke af alder, men af sind og statur, er alt for gammel for disse teenagere. Naturligvis skulle en alder af 35 år ikke i sig selv udelukke et forhold til 16-18 årige piger, men med sine hatte og sin gang og sine vaner og gode, voksne manerer skildres Jérome i forholdet til pigerne som en gammel nisse, - om ikke som det, der er værre: en gammel gris. Han har ikke en chance og har aldrig haft en chance, og alene det, at han kan tro noget sådant - endsige at han undertiden kan føle sig som situationens herre - gør ham urkomisk.

Men det er ikke blot figuren Jérome, der er opfattet humoristisk; der er også virkelig humor i mange af de situationer, der bygges op omkring ham. Ikke en humor, der fører til den braldrende latter, ganske vist, men en stille, godmodig humor, der på en gang udleverer Jérome til publikums og de andre personer - især Lauras og Auroras - smil og latter, og forsvarer ham villigt. Han er vidunderligt morsom og sød, hvor han tuller bedstefar-agtigt rundt under de kirsebærplukkende unge; han er godmodigt udleveret for Lauras og vor latter i scenen, hvor Aurora første gang har forladt de to for at fremtylle sin første frugtdrik eller hvor Laura arrangerer deres bjergtur; og han er kluntet deltager i filmens næsten farceagtige scene, der dog ikke afvikles på nogen af figurernes bekostning, altså den hvor Aurora med sin anden trylledrik får ham ud af balance, så han må gribe efter Claires knæ.

I modsætning til »Nymfomanen« og »Min nat hos Maud« forekommer »Claires knæ« mig dog ikke fejlfri. Claire-delen forekommer mig at trække lidt af den kun altfor velkendte grund, at det nu engang er næsten umuligt at skildre kedsommelighed underholdende - og endnu mere umuligt at gøre en kedsommelig skildring af det kedsommelige acceptabel. Og Claire er ikke spændende - knæ eller ikke knæ. Men først og fremmest forekommer Aurora Cornu mig uheldigt valgt som troldkvinden, der bærer hendes eget fornavn. Af type kunne man naturligvis ikke forestille sig nogen anden, men rumænerindens stærke accent og monotone memorerer sig igennem indledningens lange forklaringer forekommer, ligesom hendes stadig gentagne, men ikke just varierede udbrud, i hvert fald mig temmelig trælse.

Til gengæld er filmen som helhed rigere end de andre - om ikke i tankeindhold og udfordring, så i personskildringen. Så det kan være svært at vælge imellem dem. Hvad man da heldigvis heller ikke er nødt til. I hvert fald kan man roligt glæde sig til den sidste fortælling.

Søren Kjørup

■ CLAIRE'S KNÆ

Genou de Claire, Le. Frankrig 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Les Films du Losange [= Barbet Schroeder & Pierre Cottrell]. P: Pierre Cottrell. Instr/Manus: Eric Rohmer. Foto: Nestor Almendros. Kamera: Jean-Claude Rivière/Ass: Philippe Rousselot. Farve: Eastman. Klip: Cécile Decugis/Ass: Martine Kalfon. Tone: Jean-Pierre Ruh/Ass: Michel Laurent. Medv: Jean-Claude Brialy (Jérome), Aurora Cornu (Aurora), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (Mme Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent). Længde: 107 min., 2900 m. Censur: Rød. Udl: Palladium. Prem: Grand 24.3.71.

FILMENE

LITTLE BIG MAN

Groft sagt er det inderste spørgsmål i Arthur Penns film altid spørgsmålet om identitet - spørgsmålet om hvem et menneske er, og hvor det har hjemme. Herom handler også tydeligt nok »Little Big Man«. Splittelsen angives straks i første øjeblik: »I knew general Custer for what he was, and I also knew the indians for what they was«. Sådan åbner Jack Crabb sin beretning, og mellem disse to poler er hans historie spændt ud, så længe den varer.

Fra Jack var en knægt på en halv snes år, blev han blandt cheyenne-indianerne oplært som en af stammens egne i al dens visdom og harmoniske levevis. Tapper færd på krigstien skaffede ham navnet Little Big Man: Nok var han en splejs, men hans hjerte var stort og tappert.

Særligt knyttes Little Big Man til stammens overhoved Old Lodge Skins, der adopterer ham på lige fod med de sønner, han har lavet selv. Old Lodge Skins er i inderste forstand høvding, for i ham har alle stammens egenskaber sat hinanden stævne, og som handlingen skrider frem, vokser han humoristisk i patriarkalsk myndighed og mildhed til fællesnævner for indianerlivet i al dets fylde.

Men i en alder af sytten rykkes Jack ud af sin præriesalighed og hvirvles hovedkulds tilbage i de hvides verden, hvis forskellige departementer han i den følgende tid får lejlighed til at undersøge nærmere. Frem for noget forvirres Jack i sit nye miljø af dets dobbeltbundethed og dets forbud. Selv er han vant til, at tilværelsens foreteelser har hver deres plads og deres tid, og at ordene enkelt og ligefremt nævner tingene ved navn. Hos pastor Pendrake og frue stifter Jack bekendtskab med en kristelig puritansk moralisme og erfarer hvilken voldsom tyrannisk magt, begrebet »synd« udøver, især over seksualiteten, der er noget syndigt svineri. Men til sin forundring opdager han også, hvordan det forbudte formår at camouflere sig i det prisværdige, som når der f. eks. bag pastorindens fromme lader syder liderlighed i topotens. Jack kommer hurtigt efter spillets regler. Godt nok er det en rystelse for ham, da han opdager pastorinden i syndigt lag med købmanden. Men til trods for at hun kalder ham djævel og skriger om hjælp, slutter Jack af hendes lystne hvin, at hun nok ikke mener noget med det.

Konsekvenserne af sin lære drager Jack ved at slå sig sammen med plattenslageren Mr. Merriweather, der udmærker sig ved skamløst at have udmøntet den kyniske nihilisme, der forgiftende gennemtrænger hele det hvide samfund, til en lukrativ, omend lidt respektabel filosofi, der sætter ham i stand til med god samvittighed at profitere

af den rene svindel. Mr. Merriweather er temmelig fortrydelig over, at Jack fra Old Lodge Skins har overtaget den vrangforestilling, at der skulle herske en moralsk orden i universet. Det gør der ikke, garanterer han. Der er kun tomhed under stjernerne, så det gælder bare om at udnytte menneskers naragtige drømme og fantasier, og jo mere hasarderet des bedre, for de tror helst på de vildeste skrøner. Og Jack, der er ved at have akklimatiseret sig hos de hvide, bekender: »Maybe we are all fools, and nothing matters«. De ord er som talt ud af Mr. Merriweathers hjerte - intet under lemmerne falder af ham, men som repræsentant for det hvide samfund er han fuldgyltig, for »they are crazy. They don't know where the center of the earth is«, som Old Lodge Skins hævdede. Man begynder at fatte, hvorfor indianerne titulerer sig selv »human beings«.

Da filmens to længste afsnit er ført til ende: Little Big Mans opvækst hos indianerne, og den unge Crabbs omflakkende læreår blandt de hvide, står det også klart, at der mellem de to verdener er en afstand som fra himlen til jorden. Begge har de tag i Jack, uden at han selv tilhører nogen af dem, og med den rodløse omskiftelighed er han tilbøjelig til at give sidste ærede taler ret. Han fristes af Mr. Merriweathers trække belæring og tiltrækkes af Old Lodge Skins' magtfulde forkyndelse af troen på det samme, fælles liv i alle ting. De hvide derimod, hævder den gamle indianer, går ud fra alt som dødt og underlagt deres forgodtbeholdende. Disse to hver for sig skematiske måder at anskue verden på er fortællingens yderpunkter. Inden for dem lader det sig gøre at kontrollere, hvordan udsagn og begivenheder i filmen nøje modsvarer af andre: Mrs. Pendrakes lumre hor overfor Little Big Mans »great copulation« med Sunshines søstre, Crabbs hvide kone, Olga af Sverige mod hans indianske og Old Lodge Skins mod general Custer.

Da Jack er blevet snydt fra hus og hjem og intet andet har i behold end den hylende Olga, er det, general Custer for første gang dukker op, som en åbenbaring ud af solskinet, der som en glorie omkring ham blænder Jack. »I never forget the first time I set eyes on general Custer«, erklærer gamle Crabb. I en vis forstand er der noget ophøjet ved Custer, omend af temmelig pervers karakter: Han er den yderste konsekvens af det hvide samfund. Råddenskab, som indtil nu har været fordelt på forskellige personer, flyder i Custers skikkelse sammen til en bred stinkende strøm. Blandt de hvide er han, hvad Old Lodge Skins er blandt indianerne. Fra Custer lyder det orakelvisse ord til Jack: »Go west!« og det gør han, men stadig uden at finde blivende sted. Olga kidnappes af indianerne, Jack strejfer længe tålmodigt rundt på eftersøgning, og oplever på nærmeste hold