

Det



sublimerede lystspil

Henrik Lundgren

Ingen vil kalde »Angel« (1937) for en typisk Lubitsch-film. De, der dyrker den, vil i reglen finde hans øvrige lystspil overfladiske og frivole – de, der dyrker hans amerikanske talefilms-produktion som helhed, vil være tilbøjelige til at placere den i den mere »tunge«, sentimentale ende sammen med »The Man I Killed« og »The Shop Around the Corner«. Men netop genre-mæssige outsider-film kan meget vel vise sig at sammenfatte en instruktørs tematiske og æstetiske særpræg ekstra iøjnefaldende – tænk blot på Orson Welles' »Touch of Evil« eller Jacques Demys »Model Shop«! Og i tilfældet »Angel« vil jeg ligefrem være tilbøjelig til at se på filmen som en art sublimering af den typiske Lubitsch-komedie – et erotisk kammer spil, hvor *the Lubitsch-touch becomes sincerely touching*. At redegøre for denne blanding af alvor og lethed ville kræve en tilsvarende stilistisk balancegang, som nedenstående indholds-referat med digressioner er såre fjernt fra at opfylde.

PARISERLIV

Som så ofte før er udgangspunktet for Lubitsch et skuespil, tilmed af ungarenen Melchior Lengyel, der også står som ophavsmand til oplægget bag »Ninotchka«. (Som sin læremester Max Reinhardt var Lubitsch åndelig talt et barn af det østrig-ungarske dobbelt-monarkis komedie- og sangspilstradition). Man skal nu ikke tillægge Lengyel for megen part i det færdige resultat – som Lubitsch' manuskriptforfatter Samson Raphaelson forklarede Herman G. Weinberg til bogen »The Lubitsch Touch« (p. 211) »var der så utrolig ringe lighed mellem de film, jeg lavede med Lubitsch, og deres kilde, at originalen kunne reduceres til i det højeste halvanden sides synopsis«. I tilfældet »Angel« kan man dog se en vis scenisk struktur i selve filmens opbygning: første- og sidste-akten spiller i Paris (overvejende hos den noget tvivlsomme storfyrstinde Anna Dmitrievna), midterakterne – i hvert fald tre – på og omkring familien Barkers gods i England. Tidsmæssigt spænder filmen over en uge: De to møder mellem Anthony Halton og Angel (Lady Barker) finder sted på hinanden følgende onsdage. Ind imellem ligger derby'et (torsdag eller fredag), frokosten, hvor Halton og Sir Frederick mødes (lørdag), samt Haltons noget pinlige visit

Lubitsch' formuende hovedpersoner – »Trouble in Paradise«, »Bluebeard's Eighth Wife« – bebor i reglen glatte, hvide interiører, karakteriseret ved »purity of line uncluttered by decoration«, tilsyneladende inspireret af »the aesthetics of machinery« (udtrykkene er fra Dan Kleins bog om »Art Deco«). I mere romantiske øjeblikke opsøger de til gengæld art nouveau-lokaler, som dette fra »Angel«, hvor violinisten, Maria og Halton meget subtilt er isoleret fra hinanden ved de slyngede linier i skillevæggene.

hos Barkers om søndagen (det berømte måltid, der udelukkende skildres ved tjenestefolkens kommentarer til de tallerkner, som bæres ud fra bordet).

For Lubitsch – »The Merry Widow«, »Design for Living« og frem for alt »Ninotchka« – betegner Paris selve indbegrebet af det erotiske eventyr. Her er de strenge moralregler, som hersker i Illyrien, London eller Moskva, sat ud af spillet. Så når Dietrichs Lady Barker – med en for hende ganske usædvanlig mangel på opfindsomhed – indskriver sig på hotellet som Mrs. Brown, er man ikke i tvivl om, hvad der vinker forude: »I want no sense, no logic, no reason ...«, som hun betror storfyrstinden ved sin ankomst i hendes etablissement. Hele denne introduktion er fra Lubitsch' side et mesterstykke af præcis sammentrængning, gjort med den for ham karakteristiske diskretion: Fra scenen i vestibulen klippes til Lady Barkers håndtaske, Marlenes perfekt manicurerede fingre fremdrager en seddel med adressen Rue de la Tour 314, klip til et dørskilt med nummeret 314, en taxa kører op foran døren, Melvyn Douglas stiger ud – de elskendes kommende møde synes anbragt i en højere styrelses regi. Man noterer på dette sted Lubitsch' anvendelse af en anden Reinhardt-elev Max Ophüls' karakteristiske udtryksmiddel: I stedet for at følge Melvyn Douglas ind i huset bevæger kameraet sig i en tøvende travelling langs vinduerne, udspejdende storfyrstindens fordægte transaktioner blandt overklassens lediggængere ved spillebordene. Som sidenhen Ophüls i »Le plaisir« synes instruktøren at ville markere, at handlingen er ved at trænge ind på et område, hvor tilskueren ville gøre klogt i at følge kamearaets eksempel og færdes med varsomhed.

Pointen i det efterfølgende møde mellem Melvyn Douglas og Marlene Dietrich er komediens typiske *qui pro quo* (forveksling): Halton tager Maria for storfyrstinden, og da hans ven, kaptajn Buckler, har fortalt ham, »if you want to have an amusing time in Paris, go straight to the grand duchess«, betænker han sig ikke på at gøre stormkur til hende. For Lady Barker, der er kommet til Paris med samme formål – som hun betror Halton, da sagen er ved at udvikle sig seriøst: »I dined with you to be amused – to laugh – to laugh at you – and say goodbye« – er invitationen ikke uvelkommen. I et vidunderligt komponeret billede, hvor lyset falder fra højre ind over hendes sortklædte skikkelse foran en buket hvide blomster på flyglet – et billede ladet til randen med betydning i selve sit spil mellem lys og skygge – fastsætter hun tid og sted for deres møde samme aften: »Café Danube – 9 o'clock«. Og for at han ikke skal være i tvivl om, hvem der fører spillet: »By the way, I'm not the grand duchess – 8.45!« – Komediens forvekslings-mekanisme har gjort sin gavn ved at muliggøre kontakten imellem dem, men kasseres nu skyndsomst af Lubitsch, for at give plads for et langt mere subtilt *qui pro quo*: mellem Maria og »Angel«.

Scenen mellem Marlene Dietrich og Melvyn Douglas (der afrundes af Haltons korte samtale med storfyrstinden) rummer et par af Lubitsch' mest karakteristiske komiske grundgreb: *den indirekte fremstilling* (som man med en vis ret kunne betegne »de lukkede døres metode«) og *gentagelsen med variation*. Førstnævnte er i denne scene (nok så bemærkelsesværdigt) primært placeret på det verbale plan: Personen »kaptajn Buckler« får sin betydning ikke mindst gennem det, der *ikke* siges – og han kaster indirekte en aura af letsind over såvel personer som miljø. Da Melvyn Douglas beder Laura Hope Crews' storfyrstinde arrangere visitter for ham på Louvre og i Notre

Dame, lyder hendes åbenlyst mistroiske spørgsmål: »Are you sure, you are a friend of Captain Buckler?« Og da han i næste nu afslører, at han allerede – på rekordtid – har arrangeret et stævne for aftenen, kommer det med lige så definitiv beundring: »You are a friend of Captain Buckler!« Ikke mindre vittig er anvendelsen af kaptajn Buckler til karakteristik af storfyrstinden: Som en kompliment til Marlene Dietrich anfører Melvyn Douglas Bucklers vanvittige beskrivelse af »hende« (en hård negl, ældre, temmelig udflydende!) – en replik, der tilspidises til en udsøgt giftig pointe, da den egentlige storfyrstinde et øjeblik senere kommer brusende som et panserskib og modtages af Douglas': »You are the grand duchess Anna, Captain Buckler described you so adequately that I would have known you anywhere!«

Hvad det andet komiske stiltræk (gentagelse med variation) angår, må det være nok at pege på de to replikskifter om Paris' seværdigheder: Melvyn Douglas' forslag om, at Laura Hope Crews skulle forlade rouletten for at vise ham Eiffeltårnet, får en specielt liflig undertone via den forudgående scene, hvor han med alle tegn på rædsel har afvist Marlenes idé om at besigtige »that steel-thing stuck up in the air«! Gentagelsen er her af forholdsvis simpel karakter (i begge tilfælde ligger den komiske virkning i spillet på den skuffende forventning). Nogle af de største Lubitsch-øjeblikke beror netop på gentagelser, hvor tonefaldet pludselig skifter: Den vidunderlige modulation fra dur til moll, da Garbo-Ninotchka på vej hjem til Moskva flyver over Eiffeltårnet og gentager Melvyn Douglas' replik om, at der er mere end tusind trin til toppen, »men der er en elevator inkluderet i prisen«! Eller det ikke mindre komisk-patetiske øjeblik i »To Be or Not to Be«, hvor den lille jødiske skuespiller Greenberg (Felix Bressart), der uafsladelig har diventeret de øvrige lansebærere med Shylocks monolog fra »Købmanden i Venedig«, endelig får lov at fremføre den for alvor, som afledningsmanøvre under det nazistiske masse møde i deres elskede teater.

»THE LUBITSCH TOUCH«

Tiden må være inde til at se nærmere på begrebet »the Lubitsch Touch« – en betegnelse, der anvendes i flere forskellige betydninger. Almindeligvis bruger man den som udtryk for en bestemt stil, en vis *bouquet* eller *flavour*, som skulle udmærke instruktørens værker (det er nærmest i den betydning, jeg har anvendt udtrykket tidligere i denne artikel). Men man kan også tale om en pointe som et typisk »Lubitsch touch«. Det er primært den betydning, Herman G. Weinberg lægger i ordet i sin bog, hvor han sammenligner den enkelte Lubitsch-scene med den russiske drik *kvass*, på bunden af hvilken man finder en rosin. »Lubitsch always looked for the raisin that would impart flavor to a scene. (...) To find the raisin that would enable the audience to savor to the fullest the »taste« of a scene was the quintessence of his method.« For Weinberg er det med andre ord disse mange små »touches« – én »rosin« pr. scene – som til sammen skaber stilen »the Lubitsch Touch«.

At det er den komiske pointering – i særdeleshed dens timing via klipping og lyd – der skaber den særlige lethed og atmosfære: *stilen* »the Lubitsch Touch« vil jeg gerne tilslutte mig. Men *kvass*-sammenligningen for de enkelte »touches« vedkommende forekommer mig stærkt utilstrækkelig. Ikke at jeg tror, at det vil være muligt at sætte Lubitsch' særlige form for pointering på en »formel«: en

meget væsentlig side af den er netop den individuelle timing – en tøven eller et springklip bestemt af de omgivende scener. Men noget nærmere end Weinberg må det dog være muligt at komme i en bestemmelse af Lubitsch' komiske egenart. Rosin-billedet kan jo strengt taget anvendes på en hvilken som helst type pointe!

Nogle af de mest karakteristiske træk ved den typiske Lubitsch-vits er allerede antydet, uden at jeg vil anse »den indirekte fremstilling« eller »gentagelse med variation« som egentlige »touches«. Men ser man på pointerne i hans film – som naturligvis i høj grad er bestemt af genren: det erotiske lystspil – vil man næsten altid finde anstrøg af disse to fremstillingsformer. Fra sin gamle læremester Reinhardt overtog Lubitsch en meget veludviklet fornemmelse for, hvilke krav og konventioner den enkelte genre opererer med – hvilke formler der gentages inden for en bestemt type teater eller film. Og Lubitsch elsker at bygge op til sådanne »gentagelser«, for så at »skuffe« (d. v. s. overraske) sin tilskuer (jeg er opmærksom på, at næsten enhver vits beror på et overrumpingsmoment – det er bl. a. derfor, en vittighed sjældent er morsom, hvis man kender pointen i forvejen – men det særlige i Lubitsch' tilfælde er den måde, hvorpå han arbejder med de *genren* iboende regler). Lad mig som det berømteste eksempel citere indledningen til »Trouble in Paradise«, hvor Herbert Marshall og Miriam Hopkins er styrtet i hindans arme i en pikant atmosfære af *upperclass* og gentleman-forbrydelse, Venedig og måneskin – og luften brat klemmes ud af den romantiske ballon, da den hulde gondoliersang viser sig at stamme fra en *skralde*-gondol. Men man kunne finde talløse tilsvarende situationer: tænk bare på, hvordan Lubitsch i »The Smiling Lieutenant« opbygger hele brudekammer-scenens virkning ved at lade ceremonimester-parret optræde, som om de agerede i en retssals-film.

Lubitsch har selv i et interview (citeret efter Weinberg, p. 102) bevidnet, at han anså denne dobbelthed – dette spring fra konventionen til det uventede – som en væsentlig (den væsentlige?) side af »the Lubitsch Touch«: »Det er kongen i sit soveværelse med daskende seler; det er gondolieren, som samler affald en månelys nat i Venedig og synger romantisk til trods for gondolens indhold; det er ægtemanden som tager afsked med sin hustru under tårer, for at styrte direkte til den nærmeste telefon-box og ringe til sin elskede. Det beror på den teori, at selv det mest ophøjede menneske mindst to gange om dagen opfører sig latterligt.«

Netop det lidt grovkornede i disse eksempler antyder, hvor den anden – i mine øjne karakteristiske – side af »the Lubitsch Touch« kommer ind i billedet: det »indirekte« i skildringen, den elegante underdrivelse eller fortielse. Atter er det vigtigt at tage forbehold: En hvilken som helst form for højere komik beror naturligvis på et minimum af »finfølelse«, takt eller »smag«. Men det karakteristiske ved Lubitsch er vel, at han næsten altid siger *mere*, ved kun at betjene sig af antydninger. Det er endnu en temmelig utvetydig tvetydighed, når Claudette Colbert i »The Smiling Lieutenant« indvilliger i at komme til »Tea – and dinner – and then, maybe, breakfast!« Til gengæld kender jeg intet mere topmålt pornografisk, ja rystende anstødeligt billede, end morgenscenen i »Design for Living«, hvor den nybakte brudgom Edward Everett Horton afslører sin totale fiasko ved at sparke urtepotten med de to tulipaner fra hustruens eks-elskere hen ad gulvet – man formelig hører Miriam Hopkins' fnisen fra sovekammeret!

For at vende tilbage til »Angel« indeholder den følgende sekvens – stævnemødet mellem Halton og Maria/Angel – et par typiske sådanne Lubitsch-touches. Det første ligger i selve indledning: Dietrich og Douglas' souper, underlagt Friedrich Holländers meget indtagende violin-tema (det var i øvrigt Holländer, der lavede musikken til »Den blå engel«). Stemningen balancerer lige på kanten af det sentimentale melodrama, da Dietrich spørger om navnet på denne yndige melodi. Violinisten: »It has no name. I just made it up for you, madame!« – så længe holder konventionen – »and for you, monsieur!« – *touché*, idet Melvyn Douglas' pengeseddel havner i musikerens hånd.

Tilsvarende leges der med konventionsbruddet og den diskrete fortielse i hele spillet omkring Angels identitet: Da Halton trænger ind på hende, erklærer hun, at de allerede har diskuteret dette »at the soup and again at the salad« – hun ønsker ikke at vide hans navn og har heller ikke tænkt sig at opgive sit eget. En mystisk anonymitet er hendes sigte for dette møde uden før og efter – indtil Halton på ny giver sin nysgerrighed luft. Marlene (markerende *touché* med et antydet suk): »Back to the soup and the salad!«

Resten af sekvensen er et mageløst fint og fortættet billeddigt: Lubitsch-filmenes indlysende grund-situation (forførelsen) transformeret til et højere niveau. Hvad der fra begges side begyndte som en letsindig flirt, er ved at udvikle sig til en seriøs forelskelse. Maria bekender at være »frightened of myself« – hvad hun har vovet sig ud i, halvt af nysgerrighed, halvt af kedsomhed, truer med at kræve hende udelt. Hun beder om betænkningstid (»next Wednesday at 5 o'clock at the Grand Duchess«) – hvis hun kommer, vil hun følge ham betingelsesløst – hvis ikke, »then you must forgive me, forget that I ever existed ...« Og da Halton ikke kan love dette, flygter hun – en med rette berømmet indstilling, der afrunder filmens første akt som en poetisk vignette: Kameraet følger Melvyn Douglas hen til en violsælgerske, men da han vender sig med buketten, fastholder Lubitsch billedet af den gamle kone – kun hendes ansigtstræk og Douglas' kalden markerer, at Angel i mellemtiden er forsvundet blandt træerne i parken.

IMOD AUTORITETERNE

Englands-afdelingen frem til den famøse søndagsfrokost er præget af et ganske andet tonefald: Nærmere betegnet af kontrapunktikken mellem den højere og lavere komik – mellem scenerne med Sir Frederick Barker (en typisk Lubitsch-hovedperson: blasert, charmerende, lidt kynisk) og de nærmest burleske optrin med tjenestefolkene Wilton og Graham. Det er de sidstnævnte – i Ernest Cossart og Edward Everett Hortons uforlignelige fremstilling – der tager over straks efter ankomsten, med en meget befriende effekt efter den patetiske tilspidsning i slutningen af pariser-afsnittet. Lubitsch' komiske teknik beror atter på et sammenstød af konventioner: Sir Frederick, der vender hjem fra Genève efter succesrige forhandlinger i folkeforbundet, synes fundamentalt påvirket af situationen (»no other statements«) – mens kammertjeneren Graham ikke lægger skjul på, at »we had rather a hard fight«. Hvis Europa virkelig får fred »de næste tre uger«, må svaret ikke mindst placeres hos denne utrættelige ceremonimester. Lubitsch gennemspiller her et af sine yndlingsmotiver (typisk for hans leg med skuffede forventninger): Tjenestefolkenes overstrålen herskabet i standsbevidsthed og klyngen sig til reglementet. Det lystigste



Herunder Melvyn Douglas, Marlene Dietrich og Herbert Marshall, der diskuterer en scene igennem med Ernst Lubitsch forud for optagelsen af hestevæddeløbssekvensen i »Angel«. Billederne til venstre viser Marlene Dietrich i »Angel« – og viser, hvordan myten om Marlene naturligvis måtte få følger. Efter de syv Sternberg-film – forklarer John Kobal i sin Dietrich-biografi – »Browless, languid, chain-smoking creatures poured into Hollywood from every corner of the globe«. Billedet nederst viser Marlene i en karakteristisk attitude foran kameraet: det bagudkastede hoved, yderligere tyngt af hårets fald, er centreret om den sensuelt opadvendte mund, mens det lidt fjerne udtryk i øjnene pointeres af de kunstigt optrukne øjenbryn.



eksempel er vel nok Melvyn Douglas' butler Gaston (Richard Carle) i »Ninotchka«, som ikke blot nægter at støve »Kapitalen« af, men imødeser tanken om »social lighed« med alle tegn på rædsel: »Now, don't misunderstand me, sir, I don't resent your not paying me for the past two months, but the thought that I should split my bank account with you – that you should take half of my life's savings – that is really too much for me!«

Man bør ikke misforstå Lubitsch' holdning på dette punkt. Hans loyalitet over for de små og undertrykte i samfundet er meget indlysende (tænk blot på film som »The Shop Around the Corner« eller »To Be or Not to Be«). Skurkene i hans verden – de er for øvrigt forbløffende få – er altid placeret i ganske andre sociale positioner: Blandt militæret eller blandt økonomiske lediggængere, der drager fordel af dem, der ikke har råd (for Lubitsch er det helt indlysende et afgørende forsvar for Herbert Marshalls og Miriam Hopkins' figurer i »Trouble in Paradise«, at de bestjæler mennesker, der har råd til at lade sig bestjæle). Den fundamentale »sociale« konflikt i Lubitsch' univers er mellem dem, der lader sig tøjle af de borgerlige livsnormer, og dem, der lader hånt om dem

– sådan at forstå, at sympatien er placeret hos de sidste! Når han i »Design for Living« lader Edward Everett Horton fremhæve »three square meals a day« på den fri erotiks bekostning, betegner filmen et stort dementi. Den typiske Lubitsch-helt er den fri fugl: Han/hun kan gerne have penge nok til at tillade sig ekstravagancer – det afgørende er, ikke at ligge under for livsfornægtende og snæversynede moralregler. Lubitsch' (elskværdige) satire over for Graham og Wilton går på deres selvhøjtidelighed og bigotteri. Mens hovedpersonerne med umådelig diskretion og finfølelse udreder deres komplicerede konflikt, lægger Wilton skånselsløst sin forlovede på is, da hans ære er trådt for nær: »Unless you can explain where you learnt to dance the rhumba, I am through!«

Således er det også disse to vogtere af den gode tone, der tager stilling til den bolsjevistiske trussel: Graham har haft sit livs overraskelse – stærke ord i en mådeholden kammertjeners mund – da de sovjetiske udsendinge ankom til middagen »properly dressed, full evening dress«. Men, tilføjer han, lad os ikke forfalde til »hasty conclusions: they still dip their bread into the soup!« Vitsen er typisk for Lubitsch' overlegne holdning til begivenhederne

på den udenrigspolitiske scene. Intet var ham helligt, fordi det tilfældigvis fandt sted i virkeligheden, og han forstod knap nok, at holdningen kunne virke sårende »frivol« (»To Be or Not to Be« mere eller mindre faldt ved premieren som følge af »Concentration Camp-Erhardt«s famøse replik om frikadelle-skuespillerens Josef Tura: »What he did to Shakespeare, we're doing now to Warsaw!«) I spørgsmålet om den sovjetiske satire er det vigtigt at erindre om Garbo-Ninotchka replik, da hun kigger ud ad vinduet på de »lykkelige« svaler i Paris: »I always felt a little hurt that our swallows deserted us in the winter for capitalistic countries. Now I know why. We have the high ideals, but they have the climate ...« Lubitsch' hovedfigurer er i mangt og meget som disse svaler – deres politiske fornemmelse er i hvert fald lidet udviklet i forhold til deres sans for komfort. Dermed være ikke sagt, at de ikke er i stand til at erkende høje idealer, de har bare frygtelig svært ved at efterleve dem. Deres motto er et 'leve og lade leve', uden at gøre andre fortræd. I modsætning til de rigtige skurke som storfyrstinde Swana (i »Ninotchka«), der benytter tvang over for følelser og beklager, at kosakerne brugte deres piske i stedet for deres geværer.

Lubitsch' holdning – som han udtrykker den gennem sine hovedfigurer – er med ét ord: *anti-autoritær*. Han er imod fascisme (»To Be or Not to Be«) såvel som stalinisme (»Ninotchka«), han tror ikke på psykiatriske standardløsninger (»That Uncertain Feeling«), på fornuftsægteskaber eller »three square meals a day«. Som Maurice Chevalier udbryder i »The Smiling Lieutenant«, da han foreholdes sine ægteskabelige forpligtelser: »Man kan føre en hest til truget, men ikke tvinge den til at drikke« – underforstået: og hvad er så sødt som at drikke af egen lyst?

Man kan se det som en begrænsning i Lubitsch' holdning, at han ikke har sans for værdier ud over de »individuelle« – at han tror ikke på processer, der vil skabe »fewer, but better Russians« (»Ninotchka«). Det kan være svært at affinde sig med en satire, der på én gang rammer sin genstand (de politiske udsendinge) og sine talsmænd (Graham, Wilton) – men hvis man ikke kan mere sig over denne konsekvent anti-formalistiske »tendens«, der langer ud til både højre og venstre, har man ikke større mulighed for at trives med hans film.

DEN MUSIKALSKE DUBLERING

Tilbage til hovedhandlingen: Mødet mellem Frederick og Maria, som tilskueren jo endnu ikke på dette tidspunkt ved, er ægtefæller. Afsløringen kommer gennem et fotografi – ligesom alt andet i denne scene er et spørgsmål om forfinet antydning og underpointering. Maria har lagt sig til at sove i Fredericks seng (hvorfor mon?), hans vilje til at vække hende udmærker sig ikke ved udpræget energi. Da hun er blevet banket op af Graham (telegrammet), finder hun i stedet ægtemanden i sin seng – hele sekvensen er et virtuost mesterstykke af Lubitsch' vanlige leg med døre – og nu udspiller der sig en scene mellem ægtefællerne, som balancerer hårfint mellem øm længsel og indtagende frivolitet. Maria vågner og fortæller sin »drøm« (det er Marlene, når hendes udstråling er mest besættende), et stykke udsøgt pointeret ønsketænkning – om hvordan hun bortførte sin mand fra folkeforbundet og tog ham med til Paris, »we walked in the park at night, you had your arm around me«, men pludselig var de tilbage til England, den utro Angel fik sin straf, først slag, så kys – »and I liked it ... better than ever before!« Tonen er blevet intenst erotisk – »the dream is over, but it does not have to be«, erklærer Maria med en typisk Lubitsch'sk

double-entendre (for drømmen spejler jo på én gang Angels eventyr med Halton og Marias ideal-forestilling om forholdet til Frederick) – og så bryder det hele sammen på grund af telegram-meddelelsen. »What's worrying you?« spørger hun, atter med en klar undertone af ønsketænkning: »France?« »Yugoslavia!« lyder det prosaiske svar (touché!) – og ægtefællerne lukker dørene mellem de separate soveværelser.

Dialogen imellem dem fortsætter ad den gamle halvt spøgefulde, halvt seriøse bane under morgenbordet den følgende dag. Wilton erklærer, at han kun vandt sin brud – rhumbadanserinden – ved at henvise til deres ideal-ægteskab. For ikke oftere at få den slags ansvar lagt på deres skuldre, beslutter de sig for at starte et skænderi men det er ikke let for sådan et »hopelessly happy married couple«. Maria vover sig forsigtigt frem: »I might say that I am a neglected wife« – nej, svarer Frederick (antydningen af en skygge anes på Marlenes ansigt), »we could not quarrel about that, because I agree with you«. Problemet i deres ægteskab synes på nippet til at folde sig ud, men de er begge for »dannede«, for hensynsfulde til at bore yderligere i ondets rod. I mine øjne er det ikke mindst dette, der gør »Angel« til en så bevægende film: I det almindelige Lubitsch-lystspil er konflikten centreret om nogle erobringmekanismer, mandlig fremfarenhed og kvindelige undvigelsesmanøvrer (»The Merry Widow« og »Bluebeard's Eighth Wife« må være de mest indlysende eksempler) – i »Angel« drejer det sig om modne, reflekterede mennesker, der mindst af alt vil gøre hinanden ondt, men som af en udvikling inden i og uden for dem selv er blevet bragt til et punkt, hvor de er tvunget til et valg. Til syvende og sidst drejer det sig – som i Lubitsch' standard-film – om en »erobring«, om at vinde hinanden på ny. Men netop fordi deres ægteskab er baseret på så dyb en indforståethed og gensidig respekt, er det blevet dem praktisk taget umuligt at udtale de ord, der kan bryde vanetænkningen og genskabe det oprindelige forhold.

Meget raffineret lader Lubitsch denne konflikt komme til udtryk i musikken. Efter morgenbordet overrasker Frederick Maria, mens hun spiller melodien fra Angels og Haltons middag i Paris på flyglet. Hun nægter at fuldføre den – »I don't know what the end is going to be!« I stedet spiller han så *deres* melodi, valsen fra den første aften, de dansede sammen i Wien. Eventyret og erindringen kommer til at stå over for hinanden som Angel over for Maria – og Frederick ved intet om den konflikt, hans hustru står i: om hun skal forsøge at realisere drømmen (via Halton) eller forsøge at genvække den slumrende fortid ved at blive i sit ægteskab.

Heller ikke det efterfølgende derby bliver nogen anledning til at tale ud. Lubitsch' fremstilling er her så indirekte, at der muligvis er nogen, som ikke fanger, at Maria opdager sin partner fra Paris blandt gæsterne. Instruktøren nærmer sig begivenhederne først via tjenestefolkene (»it's so fascinating to see all those people in the flesh!« ud-bryder Wiltons forlovede – et typisk Lubitsch-touch – efterhånden som hun fremstilles for Lord X's butler og Lady Y's kammerpige!) Via Wiltons kikkert kommer Lady Barker ind i billedet – en pragtfuld, bleg og anspændt Marlene, klædt i sort – og uden at tilskueren ser, hvad hun får øje på i *sin* kikkert, aner man det værste gennem den truende lyd af væddeløbs signal-horn. I den følgende indstilling er Sir Frederick allerede ved at følge sin hustru til vognen (»it's just a headache, but terribly annoying!«) – og først derefter får tilskueren ren besked, da Barker

og Halton passerer hinanden i vrirmlen. »Don't forget Saturday!« lyder et tilråb – og i det næste klip befinder de to herrer sig allerede ved den omtalte lørdagsfrokost.

LUBITSCH' TREKANTER

For hele Lubitsch' billedstil er denne fabelagtige økonomi i fremstillingen et afgørende særkende. Der er et enkelt regnvejrsbillede, som kunne være undværet – ellers tror jeg næppe, der forekommer en overflødig indstilling på disse godt halvfems minutter. Men også inden for den enkelte scene er koncentrationen maksimal. At Lubitsch kom til filmen fra teatret, er gået forbløffende sporeløst hen over hans visuelle stil i de amerikanske lystspil; men på ét punkt lader det sig mærke: hans respekt for den velturerede dialog er ubegrænset, og når han står over for to suveræne verbal-artistere som Melvyn Douglas og

net i forhold til scenens »motiviske« betydning i filmens helhed. Skulle nogen sidde med moralske tømmermænd i anledning af, at Maria har frekventeret et tvivlsomt etablissement som storfyrstinde Annas saloner, fremgår det i hvert fald med al mulig tydelighed, at Frederick ikke har levet en helgens tilværelse (Lubitsch anklager ingen af personerne, tværtimod, men han har garderet sig mod publikums kvababelser). Frem for alt: Modstillingen af de to trekanter peger på det, der måske er filmens hovedtema – spørgsmålet om kærlighedens værdighed! I Lubitsch' amerikanske lystspil udgør trekanten den foretrukne opstilling af figurerne (tredjeparten kan føre en temmelig tilbagetrukket tilværelse som David Niven i »Bluebeard's Eighth Wife«, men er dog næsten altid til stede). Konstellationen er udtryk for et overmål af seksuel livsappetit, for en energisk kønnenes kamp, en ubundethed



(A) Melodien fra Paris er nået til familien Barkers flygel:
 Frederick: »It's beautiful . . . let us have the rest of it!«
 Maria: »But you see, I don't know what the end is going to be.«
 Frederick: »You certainly found a lovely beginning.«
 Maria: »Almost too lovely . . .« / Frederick: »Oh, you must finish it!«
 Maria: »It's not so easy – well, I don't know, when the beginning is so beautiful, I wonder if the end matters . . .«



(B) Lubitsch' figurer i karakteristisk trekantformation, mens hustruen – skin-idyllisk – foredrager mandens melodi på klaveret (Marlene Dietrich, Herbert Marshall og Melvyn Douglas).

Herbert Marshall betænker han sig ikke på at anbringe kameraet foran dem i en fast halv-total indstilling på over tre minutter. Unægtelig er det pågældende replikskifte efter herrefrokosten et kup, så perfekt pointeret i Samson Raphaelsons ord, at enhver yderligere understregning via klipning er overflødiggjort. Douglas' lidt selvglade charme er vanligt effektiv, Marshalls forvandling så meget mere overrumplende: Med »Paulette Fouchardiere, *modiste*« som det magiske sesam! åbnes hans tilknappede diplomat-ydre, og han kaster sig med en nærmest skoledrenget begejstring ud i erindringerne fra dengang, de var »Poochie« og »Snookie« og frekventerede den samme lille systue i verdenskrigens Paris. Et af Lubitsch' aller-herligste indfald: at lade de to herrers nuværende »seriøse« trekant foregribe af en frivol *ménage-à-trois* en menneskealder tidligere.

Hensigten med det lille oprin er flerfoldig: Naturligvis skal Lubitsch have et »påskud« for, at Halton kan komme på visit hos Barkers (og dermed træffe »Angel«). Men denne »dramaturgiske« forklaring er unægtelig underord-

af de (ægteskabs)moralske normer (for blot at nævne et enkelt eksempel, der tillige illustrerer Lubitsch' emanciperede kvindesyn: da Carole Lombard i »To Be or Not to Be« skal forklare for sin påklæderske, hvorfor hun har tænkt sig at modtage sin unge beundrer, er det ud fra en fuldstændig nøgtern opgørelse af hans erotiske attraktionsværdi). Den almindelige Lubitsch-trekant er et elskværdigt tidsfordriv, et udtryk for lyst på tilværelsen: »Snookie«, »Poochie« og Paulette, det kunne være Tom, George og Gilda i de glade pariser-dage i »Design for Living« (for der er vel ingen, der tager det meget omtalte *gentleman's agreement* »no sex!« for pålydende?)

Trekanten i »Angel« er en ganske anden sag – en sublimering af alle de øvrige trekanter, en dybt alvorlig emotionel konflikt (hvad Lubitsch' figurer heldigvis er for vidende til selv at hænge med hovedet over). Halton elsker virkelig Angel (som han siger til Frederick: »Have you never felt that now at last you can stop searching?« – Angel er virkeliggørelsen af hans drømme). Forgæves søger Frederick at mane ham til fornøft, at overbevise ham om, at det

er den slags historier, man læser om i romaner, men som ødelægger mennesker i det virkelige liv. Og for Maria tilspidises konflikten »etisk«, da de om aftenen følges ad i operaen (meget apropos for at overvære »Tristan og Isolde«). Fra deres diskussion i vognen om Haltons erotiske oplevelse i Paris konkluderer Frederick – som afslutning på en fornem panorering langs logerne, hvorfra det øvrige publikum betragter dette ideale ægtepar, idet de indtager deres pladser – at »a man should not take a woman seriously, unless he could be proud of her!« De kønslige fortegn i konstateringen lader sig uden videre vende – som det fremgår af slutscenen, er opløsningen af deres ægteskabelige konflikt i allerhøjeste grad afhængig af, om *hun* kan tage *ham* alvorligt! Det afgørende på dette sted er, at Frederick bringer spørgsmålet om kærlighedens værdighed ind i spillet. Uden sentimentalitet



(C) Opgørets time er kommet for »the happy Barkers«: Frederick: »Angel – you are Angel!«/Maria: »Now, why should I be Angel? Why should I be so foolish? What reason could I have?«

gør den »frivole« Lubitsch her spørgsmålet om gensidig tillid og gensidig respekt til et kernepunkt i sit »erotiske lystspil«.

»THE SUBJECT OF LOVE«

Således er vejen da banet for det afgørende møde mellem de tre centrale figurer. Maria ved, hvad hun har i vente – hun har set sin partner fra Paris ved derby'et, hun ved, at deres gæst har oplevet et eventyr magen til hendes i storfyrstindens periferi – og hun tilbringer en søvnløs nat, nænsomt markeret af Lubitsch ved det fyldte askebæger, kammerpigens fjerner fra sengen. Også Halton bliver klar over, hvem det er, han skal møde – han nærmer sig et portræt af Lady Barker på flyglet, men endnu inden hun har reageret på det indrammede billede, klipper Lubitsch. Kun Sir Frederick svæver i lykkelig uvidenhed om, hvem det er, han har åbnet sit hjem for. Alt sammen præcist markeret i frokostbordets realiteter: Lady Barker lader maden gå urørt ud, Halton har i det mindste skåret den i terninger, kun den intetanende ægtemand

har lykkeligt fortæret det hele. Tjenestefolkenes kommentarer er med rette berømmede. At konversationen denne søndag ikke går så flydende, som de er vant til, undskyldes med et: »We're used to such brilliant conversation in this house that sometimes I wonder, if we are not a little spoiled?« Og da Haltons tallerken er blevet kritisk eksamineret, beordrer Wilton taget til protokols: »If mr. Halton should come again, *no veal!*«

For os andre, der ikke er spoleret af den åndfulde hverdagskonversation i huset Barker, er søndagens samtale en uforbeholden nydelse. Men vi sidder naturligvis også inde med baghåndsinformationer, som hverken Frederick eller tjenestefolkene har del i. Hvilke mageløse pointer ligger der ikke skjult i det lille replikskifte om »*the newest subject in the world: love*«. To mænd betragter den samme lampeskærm, den ene påstår, den er blå, den anden, at den er grøn – med Haltons ord: »We both can be right, you know – perhaps the lamp-shade is blue, but when you light it up it can be the greenest green in the world.« Lady Barker, som udmærket har forstået, hvordan man kalder forårsfarverne frem i en fornuftig, ægteviet hustru, leder blidt samtalen ind i andre baner: »Gentlemen, the sun is shining so brightly, don't you think it's rather early in the day to be talking about – lamps?«

En tilsvarende pinlig situation afværger hun ved flyglet, da Frederick vil have hende til at spille »hendes« komposition, og da Halton – en anelse ufint – tilbyder at fremføre en melodi, han netop har hørt i Paris. I stedet spiller hun den lille vals, hun og Frederick dansede til i Wien – en markant tilkendegivelse af, *hvem* hun søger at vælge. Det er ud fra dette standpunkt, hun fører ordet i samtalen med Halton, efter at Frederick – som sædvanlig – er listet ud for at se til freden i Europa. »Now, mr. Halton, I insist that we settle this, once and for all. Look at me carefully, and I am sure that you will realize, as clearly as I do, that I am Lady Barker – and nobody else!« Replikken siges i en af Lubitsch' mest subtile billedkompositioner: Maria er anbragt i klart lys, der synes at umuliggøre et dobbeltspil – fristeren Halton taler fra halvmørket. Dette er kerne i deres opgør: stedet, hvor Maria vælger det, hun bør være – det, som hendes individuelle ansvarlighed og værdighed byder hende at beslutte sig for – Lady Barkers identitet. Først herefter kan hun tillade sig at vakle, at røbe – foranlediget af melodien fra Paris – at hun også har været Angel, og at hun langt fra har glemt: »That's why I want you to go – oh go, please go! – every moment you are here, my home is in danger ...«

På dette sted burde Halton gå, hvis han var den, man som tilskuer ønsker, han skulle være. Men faren er nok – den eneste tungtvejende indvending, jeg kan rette mod denne i øvrigt så fuldendt komponerede film – at figuren i Melvyn Douglas' fremstilling antager et stadig mindre passioneret, mere kynisk præg i disse sidste scener. I stedet må Maria søge at besværges ham som ven og med-sammensvoren. Hun forlanger, i ægtemandens påhør, en beskrivelse af den meget omtalte Angel – og han lader da forstå, at »her eyes were brown, and her hair was dark«, at hun er uden lighed med Lady Barker. Dermed har Maria gjort det yderste, hun formår for at afværge skandalen, og hun kan endnu på tærsklen (i karakteristisk indirekte fremstilling) bede om tilgivelse over for Halton: »I'm afraid Angel is far from blameless, but I think you should forget her, perhaps even forgive her.« Hvad der fra hendes side kan gøres for at redde ægteskabet, er forsøgt. Nu afhænger det videre af Frederick – og det er just på dette tidspunkt, han beslutter sig for at aflyse deres rejse

til Wien, for at deltage i et underudvalgsmøde i Genève. Skuffelsen får hende til at vove endnu et møde med Halton i Paris – men denne gang ved tilskueren, at der ikke er tale om et ubetænksomt tidsfordriv, men om et splittet menneske som kæmper for at besejre en tilværelse truet af tomgang og fortier.

LUBITSCH OG KVINDERNE

Tilbage står kun én scene: det afgørende møde mellem ægtefællerne, der skal bestemme deres fælles fremtid. Af Lubitsch henlagt til Paris, åbnende mulighed for at eventyret trods alt vil sejre i deres samliv. Hvordan Sir Frederick er kommet på sporet af, at Maria kunne være Angel, er ren intrige-konstruktion, som Lubitsch løser elegant med flyselskabet som mellemmand og et minimum af forklaring. Det korte og det lange er, at filmens tre hovedpersoner nu befinder sig i storfyrstindens villa den efterfølgende onsdag. Og at man som tilskuer stiller de yderste forventninger til, hvordan Lubitsch vil arrangere samtalen mellem Frederick og Maria. Befriende at kunne sige, at de ikke bliver skuffet.

Dekorationen til denne sidste scene er typisk Lubitsch (hvor de tunge egetræs-interiører hos Barkers nok er noget ud over det sædvanlige): en meget lys salon, næsten hvid i sin grundfarve, udstyret enkelt på grænsen til det »funktionalistiske« (glasopsatserne på bordet og i loftet) – og med en række klart markerede indgange. Spillet har den samme komedieagtige overskuelighed og perfekte beherskelse. »Strange place to meet you, isn't it?« lyder Marshalls første replik – som var det et purt tilfælde, de var truffet sammen hos storfyrstinden, og ikke for at tage endegyldig stilling til deres ægteskab. Skulle ægtemandens ord stå til troende, er han kommet herhen – »merely to find out whether Angel is a brunette«.

Det er her, Maria sætter ind. Og når hele denne slutscene forekommer en så fuldendt afrunding af filmens konflikt, er det jo ikke mindst et spørgsmål om, at man føler, at denne kvinde har bestræbt sig til det yderste for at undgå en pinlig situation, men at hun nu – da den er indtruffet – behersker den suverænt. Er det virkelig muligt, at Frederick har ladet det halve Europa vente, for at finde ud af om Angel er brunette? – i så fald kan hun betro ham, at den ubekendte til forveksling ligner hans kone. Hvorfor hun ikke har fortalt ham, at hun var i Paris sidste onsdag? – hvorfor har han ikke spurgt hende! Hvorfor har han aldrig spurgt hende, hvad hun foretog sig, når han havde sine »conferences, committees, subcommittees? Does it really worry you, as much as Yugoslavia worries you?« Og da Frederick udslynger sin sidste påstand – at hun er Angel – leverer hun det definitive svar med sine modspørgsmål: »Now, why should I be Angel? Why should I be so foolish? Don't I have a lovely home, a celebrated husband, every comfort, social position? Is there anything more a woman could ask for? Why should I be Angel, what reason could I have? – Perhaps you could think of one?« – Hvad er det deres ægteskab har manglet, som kunne få en kvinde til at opsøge eventyret?

Jeg har i det forudgående skitseret en række af Lubitsch' foretrukne motiver – hans hyldest til det fri og ubundne, hans tro på individets værdighed, hans brug af trekanten som udtryk for et overmål af erotisk livslyst: emner, som i »Angel« hæves til et mere »forklaret« plan. Men i hans stadige kredsen om »the newest subject in the world: love«, er der et enkelt aspekt, som kræver yderligere omtale: hans uindskrænkede tiltro til kvindens klar-

syn og dømmekraft. Den mest vitalt emanciperede af pigerne er nok Claudette Colbert (»The Smiling Lieutenant«, »Bluebeard's Eighth Wife«); Jeanette MacDonald kan godt virke en anelse beklemt ved at skulle klare sig selv (»The Merry Widow«), Miriam Hopkins har en vis tendens til at blive mopset i den tilsvarende situation (»Trouble in Paradise«). Lykkeligt, at han på højden af sin karriere kom til at arbejde med tre så suveræne – og forskellige – komedienner som Marlene Dietrich, Greta Garbo og Carole Lombard. Som de evner at tilrettelægge deres tilværelse i hans film, er kvindefrigørelse, længe inden dette ord blev opfundet.

For Maria er dette stunden, hvor hun sætter sin og Fredericks fælles fremtid på ét kort: spørgsmålet om denne »dør skal være åben eller lukket«. I alle Lubitsch' film benyttes den lukkede dør i den pikante antydningstjeneste – tænk blot på scenen i »Ninotchka«, hvor hele virkningen er baseret på de russiske udsendinges voksende begejstrings-udbrud, efterhånden som herlighederne – uset af tilskuernes øjne – invaderer deres suite. Her i »Angel« bliver den lukkede dør et led i såvel den erotiske som den mere »eksistentielt« betonedede konflikt (harmonerende med hele filmens karakter af »sublimeret« lystspil). På den ene side af døren befinder Maria sig, på den anden påstår hun, at Angel venter – en dørkarm adskiller hustru og elskerinde, ægteskab og eventyr, og hvis Frederick vælger at åbne døren, må hun forudse, at deres tilværelse sammen er forbi: For hvis han finder Angel derinde, så vil Marias troskab være bevist, og deres ægteskab vil fortsætte som hidtil – »that will not be satisfactory to me«! Møder han derimod ikke Angel, vil han formodentlig ønske at tale med sin sagfører snarest. Derfor, beder hun, skal han blive på denne side af døren – »you'll be a little uncertain, you won't be quite so sure of yourself, or of me, and that might be wonderful«.

For første gang i filmen taler Maria lige ud om krisen i deres ægteskab. Og endelig forstår Frederick, at det at være »a neglected wife« ikke blot er et emne, der kan overstås ved morgenbordet. Da han vender tilbage fra det tilstødende rum – og at han overskrider tærsklen må ses som udtryk for, at fortielsernes tid er forbi i deres samliv – har han tænkt over deres ægteskab, dybere »than in all the years we have been together«. Hvad han har erkendt om sin egen skyld i det skete, hvad han har strøget ud i hendes regnskab – alt sammen ligger det i den ene oplysning, at toget til Wien (ikke Genève) går kl. 22. Kun én klausul stiller han i Haltons påhør: »I say goodbye to Angel, and so must you Maria, if you decide to meet me at the station!«

Afgørelsen er Marias. Og hun fatter den, i en komposition, der giver essensen af Lubitsch' forfinede antydningstekunst. Intet er sagt, og alt er alligevel afgjort. Da Frederick går ud af salonen, ser vi ham i en optagelse fra ryggen (en teknik, Lubitsch kun benytter i de mest betydningfulde situationer – f. eks. ved kejser Franz Josephs velsignelse i »The Smiling Lieutenant«). Men endnu inden han er passeret gennem modtagelsesværelset, når Maria – ligeledes rygvendte – skikkelse op på siden af ham, hendes arm glider ind under hans, og sammen fortsætter de ud, bort fra Halton, fristelserne – og Angel. At det ikke er eventyret, de siger farvel til, fremgår af lydsporet: Her slår motivet fra den magiske aften i Paris sejrrikt igennem, mens de genforenede forsvinder ud af billedfeltet.

Kilde: Herman G. Weinberg: »The Lubitsch Touch«, 1968. (Dutton Paperbacks D 221).