

vægt på, at fjernsynet rummer muligheder for ældre mennesker! Som i filmen måtte han også i fjernsynet udkæmpe utallige orddueller med producere for at få lov til at beholde sit særpræg så langt ud som til den malede moustache. Han tror dog på fjernsynets muligheder for at sætte mennesket i centrum, for at bringe kontakt mellem mennesker, for at fremstille og afsløre mennesker.

Groucho Marx som samfundsborger og efterlever af *the American Way of Life* er forrygende læsning. De umulige situationer, han med stoisk ro og engleagtig tålmodighed kaster sig ud i for at følge flokkens mest rodfæstede og mest velsete fritidsbeskæftigelse, sætter ikke ham selv men fritidsbeskæftigelserne i et rystende latterligt lys – det være sig lystfiskeri, golf, sejlsport eller teaterhistorisk klubliv. Det sidste skuffende materialisme og fuldstændige mangel på kontakt med teaterhistorien fik Groucho til at sende klubben følgende kritikløse brev: „Please accept my resignation. I don't want to belong to any club that will accept me as a member.“ Mindre kendt er hans svar på et par smædeartikler i „Confidential“: „Genilemen? If you continue to write nasty pieces about me, I shall be obliged to cancel my subscription!“

Mange vil sikkert hævde, at bogen ikke er morsom nok. Den er imidlertid ikke så lidt af en personlig bekendelse og som sådan ret vellykket. Grouchos billede af samfundet, kunsten, idealerne og humoren står klart, og det skæmmes kun ganske få steder af lidt for patetiske tilbageblik. Grouchos store hobby er mennesker – han samler på „Delaney'er“; det er grunden til, at han kan fortsætte sin fjernsynsserie „You Bet Your Life“ tilsyneladende i det uendelige og stadig troværdigt udtale, at han finder stor personlig glæde og tilfredsstillelse ved det.

Reklame eller ikke reklame i fjernsynet? Man kunne tilgive snesevis af imbecile tandpasta- og sæbereklamer for at få lov at se og ikke mindst høre Groucho kommentere vor tid over en lille, direkte kanal fra USA.

Poul Malmkjær.

## Også om film

Sam Besekow: „Breve til en teatergal Professor“. Fremad, 1959.

Vore læsers opmærksomhed henledes hermed på, at *Besekows* lille bog ikke styrer uden om filmkunsten, som forfatteren behandler med taltalende respekt.

Enig med ham er man ikke altid. Angrebet på pressen for ikke at værdsætte *Maria Schells* spil i „Hvide Nætter“ er en del af Besekows manifest med følgende motto: „Skuespilkunsten kræver af skuespilleren en poetisk stil og ikke et realistisk udtryk“, hvilket måske er rigtigt, men det må stadig være tilladt at betvivle, at den henrykte *Maria Schell* i *Viscontis* film er et godt eksempel. Man kan have i en „abstrakt“ sjælfuldhed, der ligesom bliver for poetisk.

Enig med Besekow er man ofte. Side 96 taler han om filmens diskretionskrav i forbindelse med spillet (dette krav gælder dog næppe absolut), side 126 om det musikalske i filmrytmikken (*Ingmar Bergman* ville nikke anerkendende), fra side 135 om *Chaplin* („Jeg kan ikke le. Det bliver kun til en grimasse“). Besekow mener, at filmen i mindre grad end teatret kræver meddigtende indsats, men dette forekommer en generalisation ud fra den kendsgerning, at alt for mange læner sig sløvt tilbage i biografen; for at få det fulde udbytte af „Hiroshima – min Elskede“ må tilskueren tage sig sammen og digte med. Al kunst turde kræve fantasi-energi hos modtageren. Det er ikke filmens, men professor *Løgstrups* skyld, når han ikke bestiller noget videre til filmkørsel.

Wladimir Winde.



Vist af Institut Français:

## Ned med videnskaben!

LE DÉJEUNER SUR L'HERBE. Prod.: Compagnie Jean Renoir, 1959. Instr.: Jean Renoir. Manus.: Jean Renoir. Foto: Georges Leclerc. Musik: Joseph Kosma. Dekor.: Marcel-Louis Dieulot. Medv.: Paul Meurisse, Catherine Rouvel, Jacqueline Morane, Fernand Sardou, Jean-Pierre Granval, Robert Chandeau, Micheline Gary, Frédéric O'Brady, Ghislaine Dumont, Ingrid Norðine, Paulette Dubost.

„Le bonheur, c'est peut-être la soumission à l'ordre naturel“. (Videnskabsmanden i „Le Déjeuner sur l'Herbe“).

Det må jo være *Edouard Manets* i sin tid forargende ungdomsbillede „Le Déjeuner sur

l'Herbe" (Frokost i det grønne), *Jean Renoir* – som bekendt søn af en anden stor impressionist – hentyder til. *Auguste Renoir* er imidlertid også nærværende i denne film, der andagtsfuldt falder på knæ for naturligheden og frodigheden og naturen. Instruktøren har heller ikke været bange for at lade sig influere af filmkunstnere, den store naturkraftscenes uanstændige leg med pigernes skørter henleder tanken på *Clairs* respektløse anvendelse af vindpust i flere film, ligesom scenen erindringer om *Broughtons* hyldelse til sansernes vækkelse i „The Pleasure Garden“.

„Le Déjeuner sur l'Herbe“ kunne dog ikke være af nogen anden end *Jean Renoir*. Det store blæstorgie er alligevel milevidt fra *Clairs* elegante og formstramme uartigheder, *Renoir* er overfladisk set mere formløs, han er kraftigere og mere viril og minder da heller ikke så forfærdelig meget om *Broughton*, der ikke i samme grad skildrer Naturens magt.

Denne magt illustrerer *Renoir* gennem hovedpersonens „omvendelse“. Denne er en biolog, der propagerer for kunstig befrugtning og for racehygiejne. Før foretællingen bliver han interviewet af fjernsynet, hvilket giver lejlighed til munter satire over televisionshast med at komme videre – til sporten. Man har dog nået også at se biologens udkårne, en tysk kusine, der kan minde lidt om *Elena* derved, at hun har besluttet at ofre sig for andre – hun er en af de meget høje spejdere. Om lidenskab mellem de to er der ikke tale – biologen tror ikke på kærligheden, der i vore herlige tider er at betragte som noget rent sportigt, og forbindelsen er et led i en misforstået altruistisk magtpolitik. *Renoir* symboliserer her en farlig alliance mellem nazistiske levninger og moderne videnskab. Alliancen er i ledtog med storkapitalen.

Det besluttes at arrangere en nymodens „Frokost i det grønne“ til besegling af pagten, og en række unatur-mennesker forsøger at finde sig til rette i Naturen. Men heldigvis blander de hedenske guder sig i sagerne. En gammel fyr fra den sydfranske egn, der er mødestedet, giver sig som en anden *Pan* til at spille på fløjte, hvilket afstedkommer den omtalte blæst, der får blodet til at rulle hurtigere i alle frokostgæsternes årer. „*Naturam furca pellas ex, hun kommer dog igen, den Heks*“. Videnskabsmanden farer vild. Han forklarer naturligvis passionernes vindstød meteorologisk, men der venter ham noget endnu stærkere. Han ser en pragtfuld stor sorthåret bondepige bade, og så hjælper der ingen videnskabelige forklaringer. Han bliver meget forvirret, for han elsker hende. I dagevis bor han sammen med hende og hendes familie, og da hans „venner“ får hende fjernet ved nedrige me-

toder, er han utrøstelig. Han nedværdiger sig endog til at spørge *Pan*-figurens ged om, hvor hun er, og helt til rotterne er han, da råbet „Ned med videnskaben!“ kommer ud af hans sjæls dyb. Han har erkendt, at „lykken måske er at underkaste sig Naturens orden“. Midlertidigt lykkes det ganske vist at få ham „bragt til fornuft“, men til slut finder han igen pigen, der er gravid ved ham, og hun skal stå ved hans side i den internationale organisation, han skal være præsident for – arbejdet vil da sandsynligvis mere blive præget af kærlighed end af den livsfjerne planlægning, der var det oprindelige mål.

Således refereret kan handlingen måske virke som vrøvl. Men fabelen er vist et mesterværk. Den er visdom og poesi og humor. Gang på gang viser *Renoir* midt i løssluppenhederne, hvor meget han ved om menneskene, og hvor højt han elsker dem. *Paul Meurisses* rolle som videnskabsmanden er fremragende skrevet, fremragende filmet, fremragende spillet. En naiv akademiker, egentlig ren af hjertet, men forført af rationalismen. Man kan få ham til næsten alt, hvis man også beder ham sige *deux mots*. I Naturen bevæger han sig helt forkert, tripper rundt, kan slet ikke orientere sig. Han møder en køn lille purk, men klapper ham naturligvis ikke på den sædvanlige maner, hans fingre undersøger drengens kraniebygning, øren o. s. v. Forelskelsen rammer ham på en henrivende måde. Stolt er han – som en skoledreng, der har elsket for første gang. Da han ser bondepigen i vandet, vender han sig først bort, men blikket kommer ængsteligt tilbage til åbenbaringen. Pludselig løber han ind i buskadsset med hende. Sener er han sammen med pigen og nogle unge mennesker, de synger, han forsøger at synge med, meget forsigtigt. Figuren er stiliseret, *commedia dell'artens* bevægelseskomik inspirerer stadig *Renoir*, men stiliseringen dræber ikke det menneskelige.

Mange andre vederkvægende skabninger går eller løber gennem filmen. Gedebukken er måske den viseste. Men der er også visdom i bondepigen (*Catherine Rouvel*), skønt hun blåøjet lader sig betage af biologens retorik. Den skønne spiller en raseri- og tudescene pænt, endda *Renoir* har valgt hende på grund af hendes ydre symbolkraft. Hendes fader er en elskelig studie i enkel sydfransk livskunst, hans madglæde er f. eks. charmerende givet. Også en snævset og sur præst, der klager over, at man med lethed kan stampe millioner op til atomværker og luftforpestende fabrikker, medens han af økonomiske grunde har vanskeligt ved at få sin kirke repareret, er charmerende og rigtig.

Nogle af billederne kan virke sjuskede, men

mon ikke Renoir foretager skødesløse afskæringer for at komme så nær på livet som muligt? Billedkunst er „Le Déjeuner sur l'Herbe“ bestandig. En flyvemaskine fører kameraet fra det ene sted i skoven til det andet, den forbinder udmærket, samtidig med at den har relevans til problematikken. Scooter-turen med den kærlighedstriumferende biolog er en medrivende fuga; den i sig selv banale vandsymbolik efter kærlighedsmødet får gennem billedernes kvalitet og montagen forbløffende kraft, og de indskudte billeder med naturmotiver giver i det hele taget en gammel metode ny friskhed – dyrene og træerne er valgt med omhu og ømhed.

En indgående diskussion af teknikken og naturvidenskabens virkelige og ideale positioner i dag indbyder Renoirs livlige, varme og kernesunde spøg ikke til. Men den dynamiske, følelsesbevægede protest kan også have stor berettigelse. At vi alle bør være på vagt mod naturvidenskabs-tyranni og teknikmisbrug, er dog rigtigt. At eksempelvis det russiske folks daglige glæder turde være en vigtigere sag end raketter og andet legetøj, er dog også rigtigt. At det moderne samfund bør være forsigtigt med eksperimenter, der fjerner sig for vidt fra Naturens orden, har sin rigtighed.

Hvor heldigt, at så meget sundt og sandt er blevet sagt med sund sans af den dejlige kunstner Jean Renoir, der hermed som 65-årig har skabt sit mest ungdommelige arbejde.

*Erik Ulrichsen.*

## Religiøsiten i vold

*Göran O. Eriksson, der her skriver om „Jungfrukällan“, anmelder film til „Göteborg Handels- och Sjöfarts-Tidning“. Vedrørende filmens handling, se „Kosmorama 46“.*

**JUNGFUKÄLLAN.** Prod.: Svensk Filmindustri 1960. Instr.: Ingmar Bergman. Manns.: Ulla Isaksson efter en folkevis. Foto: Sven Nykvist. Dekor.: P. A. Lundgren. Musik: Erik Nordgren. Medv.: Max von Sydow, Birgitta Pettersson, Gunnel Lindblom, Birgitta Valberg, Axel Düberg, Tor Isedal, Ove Porath, Axel Slangus.

Det er efterhånden blevet mere og mere tydeligt, at der i Ingmar Bergmans filmproduktion findes en sektor, i hvilken han tager sig selv mere alvorligt end ellers, et tankens lønkammer, i hvilket oplevelse og udtryk forvrænges af højtidelighed. Hans styrke er den psykologiske reportage, og når han uden forudfattede meninger gengiver menneskelige relationer, er han en betydelig instruktør, skarpsindig, mo-

dig og sandhedskærlig. Men pludselig bliver denne følsomme menneskeskildrer helt ufølsom. Han giver sig til at gruppere statuer. Han lader en privat mytologi fortrænge virkeligheden. Han lader sine roller gå i tjeneste hos en tesis eller – tydeligst i „Nära livet“ („Livets under“) – en typologi. I film efter film har vi været vidne til denne forvandling, dette omslag fra levende realisme til anstrengt pædagogik. Hvad skyldes det?

„Jungfrukällan“ antyder måske, hvor svaret er at finde. Endelig har Bergman givet sig sin religiøsitet helt i vold. Endnu mere konsekvent end tidligere beskriver han livet som et mønster af uoploselige spændinger mellem et fåtal af moralske fikspunkter, mellem skyld og soning, ondskab og godhed; det er et livssyn, som udelukker alle rationelle løsninger, og filmen slutter med, at konflikterne vaskes bort af nådens vand. Men også her virker Bergmans holdning til religionen ejendommeligt konventionel. Det kan næppe bero på manglende engagement – tværtimod virker det, som om jorden brændte under fødderne på ham. Hvad han har at sige om tro og forløsning, lyder stadig lige så forhastet som tidligere; dette får en undertiden til at tro, at religiøsiteten for ham mest er et formspørgsmål, en konventionelt acceptabel måde, på hvilken man kan se virkeligheden i klare og spændte kontraster. Men det er sikkert ikke hele sandheden. Gang på gang er Ingmar Bergman i sin produktion vendt tilbage til de store moralske problemer, og da er det ofte, han har skabt sine dårligste og mest interessante film: dunkle, pompøse, docerende, men fulde af den spænding, som det uløste og det uafklarete private giver.

Nu er manuskriptet til „Jungfrukällan“ ikke hans eget, men Ulla Isakssons, og det har åbenbare og betænkelige fejl. Ulla Isaksson har tidligere vist sig at være en dygtig pastiche-skribent – hun har bl. a. skrevet en ypperlig roman om det 17. århundredes hekseforfølgelser i Dalarna – men her har hun af en eller anden grund ikke taget skridtet fuldt ud, da det gjaldt om at placere folkevisehandlingen i dens egen tid. Hun har været ret omhyggelig med det etnografiske, men overladt sproget til sig selv. Resultatet er blevet en ubehagelig stilblanding, i hvilken vi hører mennesker, der optræder i et andet miljø fra det 14. århundrede, udveksle lumske eller trohjertige platituder på det mest moderne svensk; det er muligt, at Ulla Isaksson på denne måde har villet angive handlingens „tidløshed“, men i så fald har hun jaget et fantom. I hvert fald i et tilfælde – jeg tænker på jomfruen selv, den unge Birgitta Pettersson – har teksten yder-