

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. Manus.: 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 uopløselige 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-

ligere haft betænkelige konsekvenser for spillet. Det forbløffende er, at Bergman ikke har reageret kraftigere imod modsigelserne i hendes tolkning og lagt nye replikker i hendes mund.

Men han har koncentreret sin interesse om andre ting. Bergman har skabt mere stimulerende film end denne, men ingen så billedmæssigt helstøbt, så fast sluttet om sit motiv – og næppe nogen, der er så fuld af lysende enkeltheder. Det gælder først og fremmest eksteriøroptagelserne. Den nøgne skov lever og truer, åbner sig i lysninger af uheldsvanger stilhed og lukker sig igen for at fremkalde ny angst; horisontlinjen over Siljan følger pigerens ridt som et mildt værn; afstanden til himlen øges i skoven til en ensomhed hinsides al lise. I disse partier er Bergman selvstændig og ydmyg i sin behandling af stoffet, og de er filmens bedste. Trods al deres rørighed, præcision og elegance – og trods udmærkede indsatser af især *Max von Sydow* og *Gunnel Lindblom* – gør atelieroportagelserne et mere konventionelt indtryk. Det ser næsten ud til, at de stærke lyskontraster på middelaldergården har forledt Bergman til – lige fra åbningsbilledets opflammende ild – i første række at udtrykke sin tankegang i en fortløbende dialog mellem lys og mørke, skønt der naturligvis er udsyn til en mere håndfast virkelighed. Bergman har vendt sig mod de kritikere, der har anlagt litterære synspunkter på hans værk – men hvad er dette andet end litteratur, billeder født af sprogbrugen? Og hvordan vil de kunne løsrives fra indholdet?

Bergman er ganske enkelt en stor billedbegavelse, men en sløj filosof, og det er, når han lader filosofien komme til orde, at hans film klinger hult. Det er formodentlig også i dette forhold, man bør søge grunden til de beskyldninger, der nu på ny rettes mod ham for at spekulere i modbydeligheder – han tvinges til at kaste sig over de stærke midler for at styrke sine diffuse argumenter. Han er bundet til en problemkreds, som det ikke er lykkedes ham at trænge helt ind i, og derfor er han faldet for en konvention, som ikke har det bitterste med film – eller kunst i det hele taget – at skaffe: den der siger, at det er mere agtværdigt at have en teori om sine oplevelser end at udtrykke dem.

Göran O. Eriksson.

Tidsatypisk

THE HORSE SOLDIERS (Kavaleriets Helte). Prod.: Mabin-Rackin/Mirisch Co./United Artists 1959. Instr.: John Ford. Manus.: John Lee Mahin, Martin Rackin efter roman af Harold Sinclair. Foto: William Clotbier. Musik: David Buttolph. Medv.: John Wayne, William Holden, Constance Towers, Althea Gibson, Hoot Gibson, Anna Lee, Stan Jones, Carleton Young, Basil Ruysdael, Russell Simpson.

John Fords film byder ikke *highbrows* og *lowbrows* så store tilgængelighedsvanskeligheder, men de fleste *middlebrows* kan næppe lide en film som „The Horse Soldiers“ – og mange af dem undlader vel at se den på grund af den danske titel (noget med „helte“ må være dårligt). Den halvdannede får i dag meget let det indtryk, at kunst, det er noget, der helst skal være sadistisk eller på anden måde perverst, mere eller mindre „abstrakt“, nedvurderende, hadsk, *disenchanted*, overrumplende originalt, og at kunsten kun kan tillade sig at være „positiv“ gennem det „negative“. Det er både tragisk og komisk, at en film som „Pludselig sidste sommer“ har større chancer hos mange af dem, der vil „følge med“, end „Kavaleriets Helte“. Fra den erkendelse, at noget stygt *kan* være kunst, er den nye vanetænkning sprunget til den vrangforestilling, at kunsten *skal* være stygt som arvesynden, og den moralske skønhed bliver henregnet til banaliteternes verden.

„The Horse Soldiers“ er ikke banal. Den bruger mange situationer, som har været brugt før, men dette er ikke ensbetydende med banalitet. Det afgørende er, om situationerne gennemstrømmes af ægte følelse, og om helhedstanken er personlig og ubanal. Det gør de, det er den. Om den første påstand: *Quod non erat demonstrandum*. Af kritikeren bør man forlange meget, men næppe en fyldestgørende påvisning af, hvorfor en situation ejer følelse fra hjertet

Nærmere påvisningen kan man komme, når det gælder tankegangen. Selv om skildringen af forholdet mellem lægen Kendall og obersten Marlowe ikke i begyndelsen slår tilskueren som det bedste i filmen, er det i denne arbejds „humanistiske“ budskab er at søge. For nogle læger mislykkedes i sin tid en operation af oberstens kone, og siden da har obersten været en monoman lægehæder, hvorfor der straks opstår et modsætningsforhold mellem den udisciplinerede læge og den disciplinerede, men ikke professionelle kriger, da lægen melder sig til den gruppe, som under den amerikanske borgerkrig skal afskære forsyningerne til det af sydstatsfolkene besatte Vicksburg. De to mennesker lærer efterhånden at respektere