Redaktionens valg...

POUL MALMKJÆR:

(I tilfældig rækkefølge)
„My Darling Clementine" (Lovløst land), John Ford
„Det hemmelighedsfulde X", Benjamin Christensen
„Vampyr" (Vampyr), Carl Th. Dreyer
„Jules et Jim" (Jules og Jim), François Truffaut
„Ikiru", Akira Kurosawa
„Lola" (Lola), Jacques Demy
„The Count" (Chaplin som Greve), Charles Chaplin
„The Maltese Falcon" (Ridderfalken), John Huston
„Personal Column" (Unge Piger forsvinder i London), Douglas Sirk
„Sansho Dayo", Kenji Mizoguchi
samt „Sunrise", „A Diary for Timothy", „Freaks", „The Birds", „L'Avventura", „Paths of Glory", „La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz" etc.

IB MONTY:

(I kronologisk rækkefølge)
„Shoulder Arms" (Gevær paa Skulder), Charles Chaplin
„Une partie de campagne", Jean Renoir
„The Magnificent Ambersons", Orson Welles
„On the Town" (Sømænd på vulkaner), Gene Kelly og Stanley Donen
„Wagonmaster" (Karavanen), John Ford
„Tokyo monogatari", Yasujiro Ozu
„Nazarin" (Tro og lidenskab), Luis Buñuel
„North by Northwest" (Menneskejagt), Alfred Hitchcock
„A bout de souffle" (Aandeløs), Jean-Luc Godard
„Hatari!", Howard Hawks
med film af Stroheim, Keaton, Marx Brothers, Jennings, Mizoguchi, Bresson, Antonioni, Tati, Truffaut og Kubrick som runners-up.
PS. „Dr. Strangelove".

JØRGEN STEGELMANN:

(Rækkefølgen er alfabetisk)
„The Band Wagon" (Let på tå), Vincente Minnelli
„Le dejeuner sur l'herbe" (Frokosten i det grønne), Jean Renoir
„Djetstvo Gorkava" (Min barndom), Mark Donskoj
„The Grapes of Wrath" (Vredens druer), John Ford
„Letter from an Unknown Woman" (Brev fra en ukendt kvinde), Max Ophüls
„Listen to Britain", Humphrey Jennings
„Meet Me in St. Louis", Vincente Minnelli
„The Merry Widow" (Den glade enke), Erich von Stroheim
„Mr. Deeds Goes to Town" (En gentleman kommer til byen), Frank Capra
„My Darling Clementine" (Lovløst land), John Ford
„My Man Godfrey" (Godfrey ordner alt), Gregory LaCava
„On the Town" (Sømænd på vulkaner), Gene Kelly/Stanley Donen
„Robinson Crusoe", Luis Buñuel
„Shadow of a Doubt" (I tvivlens skygge), Alfred Hitchcock
„Tirez sur le pianiste" (Skyd på pianisten), François Truffaut
Desuden film af og med Buster Keaton, Gøg og Gokke, brødrene Marx, Tati.

Tavsheden

TYSTNADEN („Stilheden"), Sverige 1963. Prod.: Svensk Filmindustri. Instr. og manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist, ass. af Rolf Holmqvist og Peter Wester. Dekor.: P. A. Lundgren. Klipning: Ulla Ryghe. Tone: Stig Flodin. Instr.ass.: Lars-Erik Liedholm og Lenn Hjortsberg. Medv.: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan), Håkan Jahnberg (etagetjeneren), Birger Malmsten (kelneren), „Eduardini" (7 dværge), Eduardo Gutierrez (dværgenes impressario), Lissi Alandh (kvinden i biografen), Leif Forstenberg (manden i biografen), Kristina Olausson (stand-in for Gunnel Lindblom).
Dansk distrib.: A/S Nordisk Films Kompagni. Dansk prem.: 17. 2. 1964, Metropol. Længde: 2610 m (95 min.).

„Livet krummer sig i en grum, vellystig bue fra fødsel til død i en verden, hvor djævelen regerer sit helvede her på jorden" – denne replik (citeret efter hukommelsen) bruges næsten som et motto for *Ingmar Bergmans* film „Fängelse" fra 1949; den kunne også stå som motto og som vejledning for tilskueren ved Bergmans sidste film „Tystnaden".

Hvis man accepterer denne livsindstilling, er „Tystnaden" en formidabel film. I indtrængende, drastiske og alligevel fint sammenarbejdede sekvenser slider billederne som sandpapir på tilskuernes nerver i deres fremstilling af de to søstre, der på en rejse i et på mærkværdig måde næsten lydløst og næsten ubevægeligt tog tilbringer et kort stykke tid i et overgemt, halvtomt og halvfint hotel i et ukendt land med mennesker, der taler et uforståeligt sprog. De har det ikke godt. Den ene er fysisk syg, og begge er de psykisk syge og søger fortvivet at skabe sig et livsindhold uden at kunne finde andre midler hertil end de mest afsporede former for seksualitet. Netop fordi de ikke har kontakt med tilværelsen uden om sig, har de ikke anden mulighed end at rette deres sensualitet mod hinanden med et på forhånd givet ulykkeligt resultat. For at opnå det, der synes dem at være en livsudfoldelse, må den ældre søster gribe til selvtilfredsstillelse og den yngre til promiskuitet. Den ene søsters lille søn er en kun delvis uforstående tilskuer og må opfattes som udtryk for de muligheder, der dog trods

alt er for at komme videre i tilværelsen, selv om Bergman øjensynlig ikke tror meget på disse muligheder; der er mere end antydet et fremtidigt incest-forhold mellem sønnen og moderen, ligesom den ældre søsters erindringer om faderen („der var så tung") vel skal give det samme indtryk.

Dette lyder ret voldsomt, og det er det også. Et nærliggende spørgsmål vil være, hvad disse hysteriske kvindemennesker egentlig kommer os ved, og dersom filmens personer kun opfattes som et par virkelig eksisterende mennesker, der nu altså bare har det sådan, må svaret blive, at de ikke kommer os ved. Hvis man derimod betragter filmens personer som generalnævnere for menneskers manglende evne til at leve livet – et tema, Bergman jo unægtelig har arbejdet med nogle gange – bliver filmen til gengæld til et raffineret gennemarbejdet diskussionsindlæg i en etisk diskussion om *mennesket, når det står alene.* Bergmans *Strindberg*-agtige overbevisning om, at mennesket har en tilbøjelighed til at ødelægge sig selv, en tilbøjelighed til ikke at kunne leve livet, kan ægge til modsigelse, ja kan vel endda forekomme nogle af os aldeles forrykt, men den kunstnerisk gennemarbejdede form, Bergman giver sit „diskussionsindlæg", gør til gengæld, at det ægger til diskussion, til modsigelse og altså til indlevelse og følgelig ikke kan afvises blot som manér endsige som spekulation.

Bergman har i flere af sine tidligere film anvendt så mange symbolfyldte scener, at det blev mode at se symboler i alt, hvad Bergman lavede; dette medførte, at han ved flere lejligheder har frabedt sig, at man opfattede hans film symbolsk. Det er dog en udtalelse, der må tages med et ikke ringe forbehold. Selvfølgelig er indslaget med den gamle farce i „Fängelse" symbolsk, selvfølgelig er *Gudrun Brost,* der bader foran de grinende soldater i „Gøglernes aften", symbolsk; i „Det syvende segl" og „Ved vejs ende" findes symbolerne i en sådan mængde, at det måske snarere skal kaldes „fortegning for at skabe almen gyldighed" end egentlig enkeltsymboler, men selvfølgelig er også dette som stil betragtet symbolsk. Hvis vi med symbolsk ikke mener, at den og den enkelthed efter en forud vedtagen bestemmelsesnøgle skal betyde det og det, men blot mener, at de ting, vi ser, ikke alene betyder det, vi faktisk ser, men også via tilskuerens idé-forbindelser skal overføres til noget almengyldigt, så er næsten alle Bergmans store film symbolske. Det må være begrænset, hvor meget man vil få ud af „Jomfrukilden", hvis man kun ser den som en – og i så fald meget grov og vel næsten smagløs – middelalder-historie, og hvordan man overhovedet kan få noget ud af „Ansigtet", hvis den kun betragtes som en historie om en tryllekunstner i tidligere tid, ved jeg ikke. „Som i et spejl" kan heller ikke udelukkende betragtes som en film om en hysterisk familie i Skærgården!

På denne baggrund finder jeg, at „Tystnaden" er Bergmans mest gennemarbejdede symbolske film, der overhovedet kun kan bedømmes udfra den symbolik, der ligger i billederne. Den korte tilværelse på det halvfine hotel i landet, man ikke kender, og hvis sprog man ikke kender, er livet selv. Omkring os – „de to søstre" – findes kun menneskemængder, man ingen kontakt har med, eller truende militærsymboler; de eneste, man opnår kontakt med, er den gamle, venlige, men stadig uforståelige etagetjener, der ikke længere lever noget selvstændigt liv, eller det er samfundets vanskabte og udstødte som dværgene, der helt har lavet deres egen i sig selv aflukkede tilværelse, og så er der endelig evt. dem, man går i seng med! Måske *kunne* man have forstået noget af det altsammen, måske *kunne* man have fået virkelig menneskelig kontakt med nogle eller noget, dersom man havde kunnet tilværelsens – „landets" – sprog; men det kan man ikke! Den eneste mulighed, man har for at komme videre, er en påbegyndt gloseliste, som den lille dreng i filmen sidder med til sidst. Man har ordet for *ansigt* – det, man kender sine medmennesker på –, man har ordet for *hånd* – det, man kan komme i kontakt med sine medmennesker med –, men man har ikke mere! En grov tankegang ville mene, at i denne grundlæggende ordliste savnes der efter filmens øvrige karakter endnu et organ. Men efter filmens tankegang er dette „organ" ikke noget, hvormed der virkelig skabes kontakt; det er kun en nødløsning, den eneste nødløsning, der står til filmens personers rådighed, og som filmen igennem karakteriseres som utilstrækkelig, ja måske endda som forkert – og derfor er glosen ikke med! Om drengen, fremtiden, får noget ud af denne påbegyndte ordliste, ved vi ikke. Bergman lader spørgsmålet stå åbent, men det sandsynligste er vel, at også for ham er der kun den store og negative stilhed tilbage, når det, som kun var afdankede etagetjenere, artist-dværge og erotisk keraus, er overstået. Det var det, som *skulle* have været tilværelsen, men som kun blev til – dage på et hotel! Jo, „livet krummer sig i en grum, vellystig bue fra fødsel til død, medens djævelen regerer sit helvede her på jorden".

Fra kritiker-omtaler af Bergmans sidste film ved vi, at „Tystnaden" skal opfattes som den tredje film i en trilogi, der begyndte med „Som

i et spejl", og hvis anden del, „Nattvardsgästerna", som på dansk kommer til at hedde „Lys i mørket", vi endnu har til gode. Da jeg ikke har set „Nattvardsgästerna", skal jeg undlade kommentarer til „Tystnaden" som sidste led i en trilogi. Denne manglende baggrundsviden har jeg dog fælles med det overvejende flertal af danske biografgængere, og under alle omstændigheder må en film vel bedømmes, sådan som den virker i sig selv og ikke på baggrund af specialviden om en tilsigtet eller utilsigtet sammenhæng med andre film. I sin gennemførte, men ensporede mistillid til menneskers muligheder i tilværelsen virker filmen ubehagelig. Der er adskillige film blandt filmkunstens store, der for så vidt også virker ubehagelige, men forstået sådan, at det rammer noget i én selv, som man kun med ulyst ser blottet. Dette gælder vel egentlig *ikke* „Tystnaden". Den er udtryk for en så livsnegativ – mere end egentlig livsfortvivlet – holdning, at man har lyst til at skændes med Bergman. Det passer ikke, at tilværelsen *er* sådan. Det er muligt, den *kan* være sådan. Men hvis Bergman mener, at denne dommedagspræken har almen gyldighed, så er vi nogle, forhåbentlig mange, der vil modsige ham. Bergman har før holdt dommedagsprækener (stærkest og bedst i „Det syvende segl"), men her er det blevet så galdefyldt, at man nægter at følge ham. Man beundrer hans intensitet og hans filmskabende evne, der er så stor, at man ikke kan undgå at blive fanget i enkelte scener, men er den som helhed overbevisende, gribende? Jeg synes det ikke. En dommedagspræken, og det er det jo, skal efterlade én både sønderknust og opløftet, og i stedet sidder man ved „Tystnaden" og beundrer en artistisk mester! Apropos præken – det forekommer aldeles uforståeligt, at kirkelige kredse i en lang række lande, også i Danmark, skarpt har taget afstand fra denne film. Jeg tror ikke, man er særligt langt fra Bergmans tankegang, hvis man ville hævde, at netop kirken kunne levere den „gloseliste til at leve livet", som filmens personer savner; men det har man altså ikke haft sans for! Om vi andre så synes, dette er en fordel eller en mangel, må enhver afgøre med sig selv.

Bergmans billedsprog og symbolsprog vil sikkert få filmdiskuterende kredse til at forsøge paralleller mellem denne film og andre af filmkunstens store værker. Symbolerne først og fremmest omkring dværgene vil få mange til at tænke på *Buñuels* film. Det er imidlertid ikke Buñuel-stil. Buñuel bruger sine symboler, så de er tydelige, „til at tage og føle på", i billedsekvenser der, efter min erindring, i intet tilfælde når Bergmans raffinerede artistiske komposition og sammenhæng. Hvad indholdet angår kunne der godt trækkes paralleller til Buñuels „Morderenglen" (der burde have heddet „Dommedagsenglen"), men formmæssigt ligner de to instruktører i virkeligheden ikke hinanden. I flere af sine senere film har Bergman skildret et så indelukket milieu som muligt, i „Som i et spejl" familien på en skærgårdsø, her i „Tystnaden" menneskene på det ensomme hotel. Dette kunne måske få nogen til at tænke på *Dreyer;* men der er i virkeligheden meget få ligheder mellem de to instruktører, om overhovedet nogen. Dreyer arbejder ikke med symboler; Dreyer skildrer enkeltmennesker, hvis situation nok kan have betydning for andre mennesker, men som i og for sig ikke er symbolsk opfattede. For Dreyer gælder det om at skildre – lidt groft sagt – den åndelige forløsning i en menneskelig krisesituation, men det *er* det enkelte menneske, det drejer sig om, og ikke symboler på menneskeheden, som det har været i de Bergman-film, der her tænkes på. Der er snarere ved at komme noget næsten *Cocteau*-agtigt over nogle af Bergmans filmopbygninger. Tankegangen at bruge et hotel, specielt en hotelgang, som symbol på tilværelsen, hvor man kan kigge ind ad forskellige døre og se mærkelige udslag af menneskers forsøg på livsudfoldelse, er et væsentligt motiv i Cocteau „Le sang d'un poète". Et af Cocteaus ledende motiver om kunstneren som udtryk for den, der særligt har tilværelsens problemer inde på livet, og som i en krisesituation er den, der kan overleve, har Bergman tidligere arbejdet med, selv om det ingen rolle spiller for bedømmelsen af „Tystnaden". Der tænkes her selvfølgelig på „Gøglernes aften" og på „Det syvende segl". Jeg mener ikke, at Bergman er Cocteau-påvirket, men de halvfornemme og halvlurvede hotelgange i „Tystnaden" fik mig flere gange til at tænke på andre udtryk for den gallisk-germanske (det er jo intet tilfælde, at Cocteau netop i Tyskland har været så populær) spleen, der med regelmæssige mellemrum går hærgende gennem europæisk kunst. Hvis dette indtryk er mere end en tilfældig association, er det beklageligt, at Bergmans internationale format har fået denne drejning.

At Bergman med „Tystnaden" befæster sin stilling som international instruktør, hvis vigtigste film hører til filmkunstens klassikere, er hævet over enhver tvivl. Men film på klassiker-niveauet må også bedømmes mere kritisk end de, der kun repræsenterer det hæderlige håndværk. Med „Tystnaden" synes Bergman at have knyttet forbindelsen tilbage til „Fängelse", og selv om formen er mere helstøbt, mere raffineret, er det en fejl ved et kunstværk, når

det ikke menneskeligt kan accepteres. Tankegangen, at „livet krummer sig i en grum, vellystig bue" burde vel kun have gyldighed for det rent etiske indhold; at det her lige er ved at betyde, at Bergmans produktion søger tilbage til sit udgangspunkt, forekommer i hvert fald kritisabelt.

Erik S. Saxtorph.

Tableau!

THE PINK PANTHER („Den lyserøde Panter"). U.S.A. 1963. Prod.: Martin Jurow/ Mirisch-G-E. Instr.: Blake Edwards. Manus.: Maurice Richlin og Blake Edwards. Foto: Philip Lathrop, A.S.C. (Technicolor, Technirama). Musik: Henry Mancini. Dekor.: Reginald Allen, Jack Stevens og Arrigo Breschi. Medv.: David Niven (Sir Charles Lytton), Peter Sellers (Inspektør Jacques Clouseau), Robert Wagner (George Lytton), Capucine (Simone Clouseau), Claudia Cardinale (Princess Dala), Brenda de Banzie (Angela Dunning), Fran Jeffries („Kusinen"), Colin Gordon (Mr. Tucker), John le Mesurier (forsvareren), James Lanphier (Saloud), Guy Thomajan (Artoff).
Dansk distr.: United Artists. Dansk prem.: 21. 2. 1964, Imperial. Længde: 3160 m. (116 min.).

Hvor ofte har man ikke ærgret sig over fortvivlede forsøg på at gøre filmkunsten „fin" og acceptabel også i litteratur- og teaterkredse, forsøg, der hyppigst endte i det demimondæne og bagstræveriske, men som ikke desto mindre fandt genklang i recensenter fra de kredse, til hvem de bejlede. Dette forhold, der burde have været en overstået ungdomsforvildelse allerede i midten af tyverne, har mærkværdigvis holdt sig langt ind i seniliteten, og det bliver det jo ikke mindre besværligt af. Ud fra en reformatorisk betragtning synes det dog næsten katastrofalt, at dette forhold så sent som inden for de seneste år har fået arveligt belastede følger. Det går først og fremmest ud over det professionelle i filmkunsten.

„Den lyserøde Panter" har måttet lide under det, og det er uret; for „Den lyserøde Panter" er professionel filmkunst på et højt plan, og den er dertil den morsomste film, vi har set i de seneste tolv måneder. At *Blake Edwards* er professionist ved vi fra tidligere film som „Pigen Holly" og „Hektiske Dage" – han er derimod ikke at regne til „det unge Hollywood", som det er blevet hævdet. Han beviser bl. a. sin professionalisme gennem en total foragt for genrerne, der tilsyneladende for ham er en udfordring til hans talent – hver gang. I „Den lyserøde Panter" demonstrerer han veloplagt, at han mestrer den moderne farce, der næppe rummer andet end farcen for farcens skyld, hvad mange synes at have svært ondt af, uden at de derfor finder det opportunt at underbygge deres synspunkt. Det er da også vanskeligt at finde ord, der kan sammensættes til en plausibel forklaring på årsagen til ens egen mangel på forståelse. Mangel på forståelse er bl. a. grunden til den nedvurdering, der er blevet en af filmens bedste scener til del: den *Lubitsch*-inspirerede champagne-tête-à-tête, der smukt udnyttede det brede format, og som viste en forbilledlig brug af farverne. Indledningen tegner allerede scenens traditionelt acceptable slutning for os: prinsessen betragtes skråt ovenfra og har varme, mørke farver som baggrund. Tigerskindet ligger bag hende. Den potentielle forfører ses skråt nedefra, og baggrunden er rolig, blå og lidt kold. Edwards undgår klogt og økonomisk trivielle stadier i scenen og går direkte over til beruselsen og den spirende forelskelse, som vi aner muligheden af og senere får bekræftet. Man kunne kalde den en horisontal variation af „Ninotchka"-scenen. Nonsens fejrer triumfer i scenens slutning, hvor tigeren virkelig beskytter uskyldens uskyld; hvor hun symbolsk pakkes ind i skindet og meget uromantisk slæbes bort på det.

Overhovedet rummer filmen så mange bemærkelsesværdige episoder af eminent filmkomedie og -farce, at den fremstår som et filigran af smukke detaljer og et behageligt hele. Den *timing,* der så hyppigt savnedes i „Hopla, vi lever", demonstreres her med klassiske eksempler, smukkest i soveværelses-intrigen, der afsluttes med det helt forrygende champagneknald, og i bilscenerne på det lille torv, hvor den gamle mand fattet konstaterer, at to politibiler forgæves jagter to andre biler med hver en gorilla ved rattet. Den gamle mand holdes konsekvent i billedets centrum, og da han går tilbage til huset, røber hans ryg, at han *har* opgivet at fortælle om dette til nogen.

Edwards' brug af *Peter Sellers* er et kapitel for sig. Denne meget store, meget intelligente og meget filmkyndige komiker har aldrig før på film givet et så helstøbt og nuanceret portræt af et nutidsmenneske, en person, der uden held stræber efter at nå det professionelle også i dettes ydre træk, og som mislykkes totalt i et meget professionelt milieu; han er en romantiker i en forkert verden, og først i nederlaget kan han finde en sejr, som ovenikøbet påduttes ham. Hvor mange blev i øvrigt klar over, at filmen slutter med lyden af hans vogn, der naturligvis kører ind i et eller andet? De emotionelle oplevelser, der knytter sig til denne politiinspektør-skikkelse, overgår langt, hvad man erindrer om ham fra tidligere film. Med stor virkning lader Edwards lange scener