

BUÑUEL * MIZOGUCHI * RAY

AF IB MONTY

En af de mange sider af Filmmuseets virksomhed, som ikke er almindeligt kendt, men som er uhyre vigtig, er de interne forevisninger af film for udenlandske filmkritikere og filmhistorikere, der i stadig større antal gæster Det danske Filmmuseum. De fleste kommer naturligvis for at se Dreyers film, men vore samlings alsidighed går op for flere og flere (undtagen for danske filmfolk, der jo i øvrigt i almindelighed heller ikke er meget interesseret i at se andre end deres egne film). Resultaterne af sådanne besøg kan spores i artikler og bøger. Et mere håndfast resultat af et kritikerbesøg, nemlig *Richard Rouds* visit i april i år, har været serien „The Best From the Danish Film Museum“ på „The National Film Theatre“ i London. Fra august til december blev vist ca. 40 af vore film, naturligvis Dreyers og *Benjamin Christensens* film, men også 25 amerikanske film, der blev betragtet som sjældenheder i London.

Det er kun naturligt, at et filmarkiv stiller sine film til rådighed for filmspecialisterne, men værdien af denne virksomhed går måske især op for en, når man selv gæster andre filmarkiver. Et todages ophold i London i forbindelse med vor egen serie, og på vejen tre dage på „La Cinémathèque Royale de Belgique“ i Bruxelles gav således mig lejlighed til at se 18 spillefilm og nogle kortfilm, som jeg aldrig havde set før, og som var håndplukkede ud af lister, som opfordrer til snarligt genbesøg. Det skal siges, at nogle af filmene blev set i biograferne, hvilket blot skal minde om, at der stadig er en del film, der går vor næse forbi.

Ikke alle film var naturligvis mesterværker, men de var alle interessante at se, alle film, som man har lyst til at skrive om. Men jeg skal forsøge at nære mig. Enkelte af filmene får vi lejlighed til at behandle, når de kommer til Danmark (bl. a. *Ichikawas* „Tokyo Olympiaden“ og *Vardas* „Le bonheur“), andre får vi forhåbentlig mulighed for at præsentere

i vore kommende serier („Goldiggers of 1933“), og atter andre må vi gemme til andre sammenhænge (f. eks. *Gavin Lamberts* præ-antonioniske „Another Sky“, *Kubricks* storby-melankolske „Killer's Kiss“, *Roziers* cinéma vérité-spillefilm „Adieu Philippine“, *Berlangas* sorte komedie „El verdugo“ og *Godards* „Charlotte et son Jules“ og „Les carabiniers“). Men jeg kan ikke nære mig for at orientere om otte film af *Buñuel*, *Mizoguchi* og *Satyajit Ray*. Alle disse film tilhører en os „fremmed“ filmkunst, og næppe nogen af dem har ringeste chance for at komme frem kommercielt herhjemme, hvilket er beklageligt for de filminteresserede, der nok kunne trænge til at få deres synspunkter på netop disse tre instruktører udbygget og nuanceret. Alle tre er stadig mere berømt end kendt ved selvsyn herhjemme.

Dette gælder naturligvis mindst *Buñuel*, der jo har fået alle sine film fra og med „Cela s'appelle l'aurore“ („Mod ny dag“, 1955) vist kommercielt i Danmark. Til gengæld er hans mexikanske, såkaldt kommercielle, periode fra 1947 til 1955 stadig ikke tilstrækkelig oplyst. Måske har vi set hovedværkerne fra disse år, „Los Olvidados“ („Fortabt ungdom“, vist i biograferne og af museet), „Robinson Crusoe“ (vist i biograferne) og „El“ og „Ensayo de un crimen“ (begge vist af museet), men er det dem alle? Man har stadig „Susana“ og „El bruto“ på ønskelisten, og endelig bør man naturligvis stræbe efter at se alle *Buñuels* film.

Det var derfor i højeste grad spændende at få lejlighed til at se „Subida al cielo“ fra 1951, „La ilusión viaja en tranvía“ fra 1953 og „El rio y la muerte“ fra 1954.

„Subida al cielo“ betragtes som en af *Buñuels* mest muntre film, og med sin meget løst skitserede historie, med det næsten improviserede præg, der gør indtryk af, at det er en hurtig og lavt-budgetteret produktion, er den sikkert karakteristisk for hans stil fra denne periode. Filmen forekommer næsten sjusket gjort. *Buñuel* har ikke haft tid eller lyst til at kæle

for det ydre, og i sin episodiske form holdes den først og fremmest sammen af et personligt syn. Det konventionelle mexikanske i filmen, eksteriorerne, de meget snakkesalige personer, den larmende folkelighed, hele baggrunden kunne uden vanskelighed accepteres i en middelmådig mexikansk eller spansk rutinefilm, men Buñuels personlighed slår igennem i den provokerende fremstilling af hovedpersonerne.

Filmen starter på den sædvanlige nonchalante buñuelske facon med en præsentation af en mexikansk landsby. Som så ofte begynder vi næsten i *travelogue*-stilen. En speaker fremviser miljøet. En kone er ved at dø, og hendes sønner er allerede begyndt at skændes om arven. En af dem, den sympatiske, må rejse bort fra sin nygifte kone for at få testamentet gjort lovformeligt gyldigt hos en sagfører i en anden by. Og hermed begynder busturen og filmen. I bussen fristes den unge nygifte mand på det mest ophidsende af landsbyens frække pige, og den unge mand bliver svag. Han står længe imod, og Buñuel forlyster sig med at parodiere sin egen surrealistiske stil fra „Un chien andalou“ og „L'age d'or“ i nogle drømme-scener, hvor den unge mand får afløb for sin seksuelle appetit på pigen og bedrager konen. Ikke blot har Buñuel fået anbragt et meget typisk mexikansk selskab i bussen, men han hober også de mest utrolige forhindringer for rejsens gennemførelse op. Det bliver uvejr og oversvømmelse. Det lykkes omsider pigen at blive helt alene i bussen med den unge mand på en bjergvej i et forrygende uvejr, og da falder han naturligvis for hendes utilsløret pågående sexappetit. Da pigen først har fået stillet sin sult, mister hun interessen for den unge mand. Han står tilbage med skrulerne og sin ærbare kone, et begær lever videre i ham, efter at han er kommet hjem, hvor Buñuel naturligvis har ladet moderen dø, således at den unge mand kommer for sent til alt. I en ubesværet humoristisk form får Buñuel sagt, hvad han vil om mexikansk puritanisme og hykleri, om den særegne blanding af dyd og liderlighed, der trives under den hede sol og i skyggen af den katolske kirke. Motivet finder vi jo i næsten alle Buñuels film, men måske mest sorgløst og veloplagt afslappet i „Subida al cielo“, hvor sympatien især samler sig om pigen, der ikke stikker sin seksuelle grådighed under sto-

len, og som spilles æggende sensuelt af *Lilia Prado*.

Mellem „Subida al cielo“ og „La ilusión viaja en tranvía“ ligger fem film, blandt andre „El“ og „Robinson Crusoe“, men de to førstnævnte er mest beslægtede.

I „La ilusión viaja en tranvía“ begynder vi atter med en saglig præsentation af de lokaliteter, hvor filmen foregår, i dette tilfælde Mexico City. Den løst skitserede historie er også denne gang kun et påskud til at få karakteriseret et udsnit af den mexikanske bybefolkning. To sporvognsarbejdere har slidt med at reparere en gammel sporvogn. Da de er færdige, får de at vide, at den alligevel skal kasseres. De stjæler den og kører rundt i natten med deres sporvogn. Da det bliver dag, viser det sig svært for dem at få sporvognen bragt tilbage til remisen. Især volder en utroligt nævenyttig og geskæftig pensionist besvær. I skildringen af denne mavesure person, for hvem orden og lovlighed er blevet en mani, har Buñuel samlet al sin irritation over småborgerlig selvtretfærdighed og dømmesygge, og man fryder sig med Buñuel over, at knarken til sidst bliver gjort til grin, selv om han egentlig har ret. Men Buñuel får under den natlige køretur langet ud efter mange latterlige mennesker, og filmen er et satirisk tvær-snit af byen, en serie skitser, muntre og fantastiske, og de fleste af dem med de bizart-poetiske indslag, som giver den hurtigt lavede film sit umiskendelige buñuelske præg. I en sekvens beskrives således en dilettantforestilling over et bibelsk motiv. Der er noget mærkværdigt patetisk over amatørernes håbløse baksen med de sceniske problemer, en menneskelig dobbelttydighed, som gang på gang gør det vanskeligt for dem, der gerne vil rubricere Buñuel i en bestemt bås.

„El rio y la muerte“ fulgte umiddelbart efter denne film, og adskiller sig meget væsentligt fra de to omtalte komedier. „Floden og døden“ er formelt mere egal og forekommer fra Buñuels side at være et mere ambitiøst anlagt værk, ikke en satire, men et angreb. Filmen angriber den mexikanske forestilling om æren, der går forud for alt andet, som fører over i blodhævn, og som er anledning til meningsløse drab. Filmen foregår i en landsby, hvor to familier er godt i gang med at udrydde hinanden, fordi det ene drab fører det



Lilia Prado og Esteban Margues i drømme scenen fra „Subida al cielo“.

andet med sig. Det grusomme er måske ikke selve drabene, men den omstændighed, at de foregår, uden at nogen protesterer. Man accepterer dem som en del af en hæderlig tilværelse. Buñuel har selv sagt, at filmen handler om „døden à la Mexicaine“, og at den indeholder syv dødsfald, fire begravelser og jeg ved ikke hvor mange ligtog. Og den er gennemstrømmet af en protestfølelse, som forstærkes, netop fordi Buñuel skildrer alle disse frygtelige drab på en fuldstændig selvfølgelig måde, beskriver dem som en del af hverdagen. Filmen angriber ikke bestemte personer, der opretholder dette ærestyranni. Den søger at underminere en almindelig mexikansk livsindstilling, en mangel på respekt for livet, fordi man ikke regner døden for noget. Transporten af de dræbte fra landsbyen over floden til kirkegården på den anden side er en næsten dagligdags begivenhed. Over for denne massive selvdestruktion sætter Buñuel fornuften i form af en læge, der har forladt sin familie i landsbyen, og som er ved at gøre videnskabelig karriere i storbyen. Da han til sidst er den eneste overlevende mand i familien, bliver også han opsøgt og op-

fordret til at hævne sig. Opfordringen forekommer ham absurd. Han er kommet fuldstændig på afstand af landsbyen, og Buñuel får uden skematiseren karakteriseret de enorme forskelle i det mexikanske samfund mellem landsbyboernes middelalderlige livsindstilling og byboernes nutidige fornuftsholdning. Lægen tager til landsbyen, og i et sidste opgør får han skræmt hævnsøgelseset bort. Hans modstander forsoner sig med ham med ordene: „Til helvede med landsbyen“, et spøgelse er bortmanet.

Filmen er smukt gennemarbejdet, og den bæres af en kontrolleret lidenskab, en ægte optaget af de mennesker, der ruinerer deres tilværelse på grund af irrationelle forestillinger. Denne film fortjener at nævnes blandt Buñuels mest betydelige, fordi det er en af de film, hvori han tydeligst og smukkeste appellerer til fornuften, til den menneskelige solidaritet, til kærligheden til livet, og hvori han mest lidenskabeligt angriber døds kulten, underkastelsen og passiviteten.

Man holder især af Buñuel, fordi de finder ham så provokerende, de bader sig gysende

i hans påståede forkærlighed for den makabre spøg, den sorte humor, og Buñuel synes af og til at tænke lidt for meget på denne del af sit publikum. I ingen af de tre nævnte mexikanske film er der meget af den Buñuel, og netop derfor er de interessante, hvis man søger at få mere balance i billedet af denne instruktør, der ikke er stor, fordi han siger skræppe ting, men fordi han elsker livet så højt, at han ikke kan tolerere dem, der vil hindre livsudfoldelsen.

Om netop „El rio y la muerte“, der er blandt Buñuels mindst kendte film, har han selv ytret en frygt for, at filmen vanskeligt ville kunne forstås uden for Mexico uden kendskab til den mexikanske holdning til døden. Frygten er ubegrundet. Buñuels mexikanske film kræver ingen forudsætninger for at blive forstået og oplevet, hvis man er modtagelig for filmkunst, og de er blot få blandt utallige beviser på den enkle sandhed, at den store kunst ikke lader sig begrænse af det nationale. *Kenji Mizoguchis* film er lignende beviser. Der vil nødvendigvis være meget, som et europæisk publikum vil være usikker overfor, når det drejer sig om japansk film, men følelserne er universelle, og Mizoguchi var en af filmkunstens største psykologiske realister. Vi kender ham nu først og fremmest fra hans *jidai-geki*, kostumefilmene, men i trediverne var han især tiltrukket af samtidsstof, og „Naniwa ereji“ eller „Naniwa hika“, som den også kaldes, fra 1936 betragtes som en af hans bedste film fra trediverne.

Den er i det ydre en ganske simpel hverdagshistorie om en ung pige, der for at skaffe 300 yen bliver tvunget til at prostituere sig for sin familie, der derefter afviser hende, hvorefter hun til sidst vandrer videre i verden, helt alene. Filmen opbygger i en rolig og klar realistisk stil med et væld af detaljer et billede af et korrumpet samfund, hvor pengene regerer, og hvor menneskene bliver udsat for ydmygelser og forhånelser på grund af pengene. I denne film lægger man især mærke til den afdæmpede kritiske realisme, der i forbindelse med en tone af indignation og på et grundlag af ægte engagement fører angrebet mod den materialistiske afstumpethed betydeligt mere effektivt igennem, end hvis Mizoguchi var henfaldet til mere krasse midler. Mizoguchis særlige forståelse for den kvinde-

lige psykologi viser sig også tydeligt i portrættet af den forfulgte pige. Filmen er roligt og naturligt iscenesat med enkelte højdepunkter, der viser frem til Mizoguchis senere mesterlige billedkontrol og kompositionsfølelse. Især vil man huske en scene, hvori pigen taler med en ung mand i forgrunden af billedet, der ligger helt i skygge. Samtalen finder sted ved havnen, og de passerende skibe i baggrunden af billedet er badet i sol. Den rationelle forklaring er, at de unge står i skyggen af en lagerbygning, men kompositionen får dette præg af naturlig betydningsfuldhed og skønhed, som Mizoguchi kan fremkalde som ingen anden. Kontrasten mellem sol og skygge hænger naturligvis sammen med scenens indhold: Den alvorlige samtale mellem de to unge en ganske almindelig hverdag i et ganske almindeligt miljø. Sådan sætter man hverdagen i et poetisk perspektiv.

„Yuki fujin ezu“ fra 1950 kan minde om „Naniwa hika“. Også den foregår i nutiden, og også den har som hovedperson en kvinde, der lider. Hovedpersonen er en gift kvinde, madame Yuki, der beundres af en ung pige. Hun kommer for at bo hos hende og får at vide, at madame Yuki ikke er så lykkelig, som den unge pige tror. Til dels med den unge piges øjne oplever vi derefter madame Yukis tavse tragiske historie. Hun er gift med en brutal ægtemand, der har rigeligt med elskerinder, men som stadig ubarmhjertigt kræver sin ægteskabelige ret hos madame Yuki, der selv har søgt at skaffe sig en elsker. Men elskeren er en alt for sværmerisk romantisk tilbeder, og madame Yuki splittes mellem elskeren og ægtemanden, der giver hende den seksuelle tilfredsstillelse, som den følsomme elsker ikke kan give hende. Madame Yuki er en kvinde, der stiller krav til livet, som ikke kan opfyldes. Hun elsker livet, og hun elsker kærligheden, og hun kan derfor ikke udholde en tilværelse, hvor hun ikke får mulighed for at leve sin kærlighed ud, men hvor hun skal stykke den ud i enten romantisk sværmeri eller vulgær seksuel tilfredsstillelse. Madame Yuki vælger da til sidst selvmordet. I pragtfuldt plastiske billeder, der rummer en sær naturmagi, begår madame Yuki selvmord i Biwa-søen nær Kyoto, en lokalitet, der traditionelt er hjemsted for legender. Mizoguchi synes dermed ligesom at knytte heltinden i

Moderens død i
„Subida al cielo“.



dette moderne melodrama til rækken af liden-
de kvinder i hans *gendai-geki*, kostumefilmene.
Thi med al respekt for kunsten i de to nutids-
film (og med „Akasen chitai“ („Skammens
gade“) i erindringen) må man dog foreløbig
sige, at den Mizoguchi, som man sætter blandt
de allerstørste filmkunstnere, finder man først
og fremmest i kostumefilmene. Man husker
Kurosawas ord: „Nu hvor Mizoguchi er borte,
er der meget få instruktører tilbage, der ser
klart og realistisk på fortiden.“

I „*Sansho Dayu*“ fra 1954, der følger lige
efter „*Saikaku ichidai onna*“ og „*Ugetsu mo-
nogatari*“ (der begge er vist af Filmmuseet
og Århus-studenternes filmklub i år), kon-
fronteres man atter med dette klare og utro-
ligt menneskeligt vedkommende forhold til
fortiden. „*Sansho Dayu*“ er et udadleligt me-
sterværk som de to foregående, en film, der
voldsomt drager tilskueren ind i en verden,
lige så nærværende som den, vi er i nu. „*San-
sho Dayu*“ foregår i det 11. århundrede og
handler om mennesker, der sætter sig op mod
uretten og umenneskeligheden. Vi møder først
en statholder, der er et ædelt menneske, som

ikke vil bøje sig for urimelige krav fra sin
overherre. Statholderen må for at undgå for-
følgelse drage fra sit hjem og sprede sin fa-
milie. Statholderens hustru flygter med sine
to børn, en dreng og en pige. Inden familien
skilles, siger faderen til sin lille søn, at en
mand, der ikke har plads for medlidenhed, ikke
er menneskelig, og han maner ham til at være
hård mod sig selv, men overbærende over for
andre. Dette enkle budskab er filmens. Hustru-
en og børnene flygter. De er skræmt, og Mizo-
guchi skildrer deres situation med sin fanta-
stiske evne til at lægge perspektiv i hændel-
serne. Et af filmens første højdepunkter af
intim følelseskraft er således en scene, hvor
de to børn skal samle grene til et bål, som
man skal varme sig ved om natten i det fri.
Børnene begynder at knække grenene af træ-
erne, og pludselig får dette arbejde dem til
for et kort øjeblik at glemme deres desperate
situation. De leger og ler og mindes en anden
tid. Mizoguchi har anbragt kameraet et stykke
over børnene. Vi ser ned mod dem i det skum-
rende lys, og vi hører deres pludren og latter
en smule distant. Scenen er ren filmpoesi, et

af disse øjeblikke, som man aldrig glemmer. En mesters enkle beretten om lykken midt i ulykken. Motivet varieres i øvrigt fint senere i filmen.

Over for harmonien i denne scene står en scene, der følger kort efter. Røvere fratager moderen børnene. De føres bort i en båd, mens moderen rædselsslagen og skrigende af smerte holdes tilbage på bredden. Mizoguchi viser her, hvorledes han trænger igennem enhver historisk maskering ind til en helt universel og rystende menneskelig situation.

Filmene, der bygger på en bog, fortsætter nu med i en rigdom af detaljer at berette om de to børns videre skæbne. De bliver slaver hos en fyrste og vokser op. Drengen bliver hård af den grusomme tilværelse. Filmen er voldsom i sin fordømmelse af enhver form for menneskeligt slaveri. Efter forskellige tildragelser ender sønnen imidlertid selv som statholder, og han tager faderens linie op, er tro mod faderens ord. Han er blevet skilt fra sin søster, og han ser hende aldrig mere. Derimod genfinder han til sidst moderen som en ældet og afsindig kvinde. „Sansho Dayu“, der er i sort-hvid, er ikke blot blandt de smukkeste film, man mindes at have set, et visuelt

mesterværk. Den er også fortalt utroligt spændende. Ustandselig føjes der nye træk til historien, rejses nye perspektiver, og som i de to umiddelbart foregående film er der ikke et billede, der ikke lægger til helheden, og som ikke er fyldt til det optimale med følelse. Mizoguchi bevæger sit kamera roligt, han foretrækker total- og halvnære billeder, som han fylder med liv og bevægelse, og han fremkalder en miljø- og tidsautenticitet, der bevirker, at man næsten føler, at man er flyttet 9 århundreder tilbage i tiden. Uanset det historiske og det eksotiske er man draget ind i personernes verden. Man tænker og føler med dem. Mizoguchi var en af de mest menneskelige, de mest medlidende og medfølede kunstnere, filmen endnu har kunnet opvise. Han syntes at kende livet i alle dets afskygninger, og han kunne elske det trods ondskaben, brutaliteten, ulykkerne. Det var et frygteligt tab, at han skulle dø, netop som han tilsyneladende var inde i sin allerrigeste periode.

Der er god mening i at placere inderen *Satyajit Ray* i selskab med Buñuel og Mizoguchi. I Rays film finder man den samme menneskelige modenhed, det samme dybe engagement i tilværelsen, den samme viden om livets vanske-



Det unge ægtepar
i „Devi“.



Ægtemanden (Soumitra Chatterji) i „Devi“.

lige vilkår og den samme medfølelse. Når man hidtil kun har kendt Ray fra Apu-trilogien, er det med den største spænding, man går til andre af hans film. I de tre Apu-film får man indtrykket af en filmkunstner, der digter på et afgrænset stof, en kunstner, der så at sige undertrykker kunsten for at lade selve stoffet fremtræde. Film som „Jalsaghar“ og „Devi“ er derfor i allerhøjeste grad med til at nuancere billedet af Ray. De viser, at han er en kunstner, der arbejder uhyre bevidst, ja næsten raffineret, med sit stof.

„Jalsaghar“ (The Music Room), der er fra 1958 og lavet mellem „Aparajito“ og „Apar Sansar“, er en film, der på mange måder adskiller sig væsentligt fra trilogien, hvori Ray så ganske tydeligt på sin blidt indtrængende måde protesterede mod en indisk verden, der stillede sig hæmmende i vejen for den fattige Apus udvikling. På flere måder er trilogien jo en moderne parallel til *Donskojs Gorki*-trilogi, først og fremmest i kraft af, at hovedpersonen er et menneske, der kommer ud af folket, og som søger at skabe sig en tilværelse

som kunstnerisk skabende menneske. I Apu-trilogien beskriver Ray en udvikling, og Ray er på udviklingens parti, han er i de tre film en moderne, liberal og fremskridtsvenlig kunstner, dybt optaget af den kamp mellem det gamle og det nye, som præger Indien i dag.

I „Jalsaghar“ beskriver Ray en tilstand. Filmen leder uvilkårligt tanken hen på *Tjekhov*. Hovedpersonen er en næsten tjekhovsk figur, en adelsmand, der er blevet en mærkeligt heroisk overlevende i en tid, hvor hans type for længst burde være forsvundet. Aristokraten bor i et palads, der er ved at falde ned over hovedet på ham, hans økonomiske situation er fortvivlet. Han må sælge ud af familiejewelene, men gør det for at holde sine elskede musikalske soireer i paladsets musikværelse, der er det centrale i paladset og i aristokraten tilværelse. Hans søn drukner, og en pengeudlåner søger helt at ruinere ham, men efterhånden synes aristokraten at leve i en helt uanfægtet tilværelse, alene opslugt af musiknydelsen. Parvener gør han rasende ved

sin arrogante lige gyldighed over for dem. Han har noget, de aldrig kan købe, og efter en sidste sublim oplevelse af indisk musik og danskunst i musikværket raser adelsmanden af sted på sin hest ud over stranden, kastes af hesten og bliver dræbt.

I denne film, hvor atmosfæren er næsten alt, får man det mest overvældende indtryk af Rays iscenesættertalent. Filmen begynder med langsomme, søgende billeder i det spindelvævsfyldte palads, indfanget adelsmanden, der sidder på taget, fuldstændig indsunken i drømmerier, men tempoet og rytmen veksler med raffineret balance i filmen. Dansenummeret i filmens slutning piskes hektisk op til et klimaks, der helt logisk fører over i aristokraternes sidste vilde ridt. Han dør, som han har levet i sine højdepunkter, utilnærmelig fjern for fornuft, hovmodig, selvtilstrækkelig, men det er Rays triumf som menneskeskildrer, at han også formår at gøre adelsmanden til et menneske, der ikke kan undgå at fængsle os. Man forstår, at inderne selv synes, at det er Rays mest indiske film. I portrættet af adelsmanden har han tydeligvis indfanget noget karakteristisk indisk, den passive hengivelse til nydelse, den totale mangel på interesse for det praktiske liv og tilbøjeligheden til at gøre dette til en menneskelig dyd. Der er noget fortvivlende afmægtigt i filmen, en stolthed over at jage mod udslettelsen. I „Jalsaghar“ kan man sikkert også mest tydeligt aflæse en konflikt i Ray, som han måske har fælles med mange andre kunstnere og intellektuelle fra sin generation, den fornuftprægede trang til reformeren, til vækkelse af inderne, der strider med den følelsesbetonede længsel efter en tid, som er uigenkaldeligt forbi.

Den samme konflikt mellem det gamle og det ny Indien finder vi også som grundlag for „Devi“ (The Goddess) fra 1960, hvis historie, der baserer sig på en idé af *Rabindranath Tagore*, synes at være mere traditionelt konstrueret. I Apu-trilogien og i „Jalsaghar“ koncentrerer Ray sig om en skildring af karakterer, og hændelserne er direkte følger af personernes psykologi. I „Devi“ kan man i høj grad tale om en historie med personer. Temaet er tilsyneladende det første, personerne elementer i en handling. Og blandt de fem Ray-film, jeg nu har set, er den i hvert fald det værste, hvor Ray er mest tydeligt argumen-

terende og mest udtalt kritisk over for indiske forestillinger.

Umaprasad er en ung mand, søn af en herremand. Han er netop blevet gift, og filmen indleder med en ualmindelig smuk skildring af hans kærlighed til sin 17-årige unge kone. Han må forlade hende for at fuldende sine studier i Calcutta. Mens han er borte, får faderen en nat en vision. Han får den opfattelse, at svigerdatteren er udset til at være en materialisering af gudinden Kali, og han anbringer hende i et rum, hvor hun æres af egnens beboere. Da Umaprasad, der ikke tror på sin faders guder, vender tilbage, bliver han forfærdet ved at se sin elskede hustru være revet bort fra ham. Han prøver at bringe hende tilbage til en menneskelig tilværelse, og den unge kone higer selv efter at leve i sin kærlighed til Umaprasad, men hun er usikker og er efterhånden ikke selv klar over, om hun virkelig er udset til at være et redskab for guderne. Til sidst bliver hun vanvittig, og Umaprasad mister hende for evigt.

Denne historie om religiøs vanvid, der går imod den naturlige livsudfoldelse, har Ray fortalt med en behersket indignation, der understreger det håbløst afmægtige i den moderne inders kamp mod fortiden. Samtidig gør han faderens holdning så uafklaret, at man aldrig rigtig bliver klar over, om hans opfattelse af svigerdatteren som en guddommelig inkarnation skyldes ægte religiøs følelse, eller om den er blandet op med jalousi og begær efter den unge kvinde. Han vil måske frarøve sønnen hende. Han kan ganske vist ikke selv komme til at eje hende, men han kan besidde hende som religiøst symbol. Det er næppe nogen tilfældighed, at den gamle spilles af den samme skuespiller (*Chhabi Biswas*), der spillede adelsmanden i „Jalsaghar“. De er varianter af samme type, rummer samme hovmodige blindhed over for livets krav. Men heller ikke den unge ægtemand er uden skyld i, at historien udvikler sig mod sit tragiske klimaks. Han er den unge intellektuelle inder, der vil gøre oprør mod fortiden, der i teorien har gjort op med de gamle ritualer og fordomme, men som dog er for svag til at føre kampen igennem, der selv stadig er for stærkt bundet af en fortidig livsholdning, som man ikke bryder med, ligesom man skifter skjorte.

I dette personlige og intime drama har Ray

naturligvis givet et billede af en almen indisk konflikt, og man må atter beundre Rays evne til netop at nå frem til det almene gennem det individuelle. I sin form er filmen klassisk enkelt fortalt med dybdevirkninger, der ikke er fremkaldt ved sindrige fortælletricks, men ved en stadig mere intens fordybelse i personernes gestus, mimik og placering i miljøet og over for hinanden. Blidt og næsten melankolsk afløser sceneerne hinanden med en uafvendelig naturlighed, indtil der ikke gives nogen vej ud.

Hvor forskellige de her omtalte film end kan være, og hvor indbyrdes forskellige de tre in- struktører end kan forekomme, er det samlede indtryk af de otte film dog en fornemmelse af samhörighed. Ikke blot fordi de tre kunstnere

arbejder inden for os eksotiske miljøer, snarere fordi de repræsenterer en klassisk film- kunst, der hæver sig over de hidsige moderne eksperimenter, en filmkunst, der ikke er for- hippet på at demonstrere filmkunstens egenart. Man indbydes ikke til ørkesløse diskussioner om form kontra indhold, når det drejer sig om disse film. De har kunstens selvfølgelighed, de er film med et indhold i den eneste tænke- lige form. Det er film, som er med til at forme ens syn på tilværelsen og menneskene. Det er ikke film, som har store chancer hos det film- entusiastiske publikum, der synes at være mere interesseret i sin egen filminteresse end i filmene („Apur sansar“ kunne som bekendt kun gå 4 dage i København), men det er film, der overlever de filmkritiske konjunkturer.

CLOSE UP

I sidste nummers leder („Vore egne formater“) skrev vi, at det tilsyneladende er uoverkomme- ligt for laboratorierne at anbringe undertekster efter formatet på filmene. Vi har nu fået op- lyst, og dokumenteret, at laboratorierne er i stand til at præge tekster svarende til såvel normal format som widescreen (og Cinema- Scope). Ansvar for forkert tekstning kan alt- så ikke placeres hos laboratorierne, og vi beder dem om undskyldning.

I. M.

Som det vil bemærkes, indfører „Kosmorama“ med dette nummer et „stjernesystem“ i lighed med det, som man kender fra en række uden- landske tidsskrifter (bl. a. „Cahiers du Ciné- ma“s „Conseil des dix“, „Filmkritik“s „Rat- schlag für Kinogänger“ og „Chaplin“s „Tio om tio“). Vi er ganske klar over, at denne form for filmbedømmelse hverken er særlig nuanceret eller særlig udtømmende, men det nye system må ses i sammenhæng med vor øvrige orientering om de nye film, i anmel- delserne og i „Repertoire“, hvor filmene vur- deres. Det nye system siger formentlig mere om kritikere end om filmene, men for læsere, der efterhånden finder ud af, hvilke af de del-

tagende kritikere de oftest er enige med, kan stjernerne måske være vejledende. Læsere, der hidtil har opfattet „Kosmorama“s redaktion og mere faste medarbejdere som en 100 % enig gruppe, kan måske også hente opmuntring i den nye rubrik, der naturligvis ikke skal tages som nogen definitiv karakterbog. Vi vil samtidig benytte lejligheden til at takke de kritikere, der fulgte vor opfordring til at del- tage, og som naturligvis ikke har bundet sig for al fremtid. Antallet af deltagende kritikere kan variere fra gang til gang, og det er ikke nødvendigvis de samme kritikere, der optræder i hvert nummer.

I. M.

Errata:

I billedteksten til western-fotoet på side 35 i „Kosmorama 71“ havde miss *Perdue* fået sit fornavn forvansket til *Dirily*s. Det korrekte er *Dere*ly. I *John Wayne*-indexet i samme nr. optrådte „*Life of Jimmy Dolan*“ uden dansk titel. Den meget vidende *Mikael Sne* har gjort os opmærksom på, at filmen havde dansk pre- miere den 29.1.1934 under titlen „Mesterbok- serens Hemmelighed“.