op – *mens hele verden brænder,* som det hedder.

Når »Elvira Madigan« er en mere vellykket film end »Kærlighed 66« skyldes det først og fremmest, at kærlighedsmotivet fungerer bedre nu. De elskende »er noget«, mens filminstruktøren og hans klike virkede som postulater. Widerberg har en sikrere fornemmelse for de naive elskende end for de erfarent elskende. Med søvngængeragtig sikkerhed gør han Elviras og Sixtens betragtninger over krigen en lille smule komiske i deres præg af at være ny-opdagelser. Der er en distance, der ikke er det mindste illoyal, til Sixtens lille monolog om, hvor mange lag hud, fedt, bindevæv og diverse hinder en kugle skal passere før den når selve muskulaturen. Den patos, som ligger gemt i hans meget indirekte måde at fremstille krigens gru på, holdes blandt andet i distance af den kendsgerning, at monologen falder midt i en scene, hvor to gamle soldaterkammerater har »leget krig«. Men det er selvfølgelig ikke bare krigen de elskende har skudt fra sig. Det er *det hele.* Arbejde, miljø, medmennesker. Netop fordi filmen skildrer kærligheden så fyldigt har den styrke når den siger, at kærligheden ikke er nok. Lykken ved arbejdet skildres i de scener, hvor Elvira tror sig uset og går line på hotellets tørresnor. Og, samme motiv i omvending: Scenerne, hvor en sur mand erklærer over for grev Sixten, at det arbejde han udfører på stranden »ikke passer sig for en herre som Dem«. Arbejdet skaber sin egen selvrespekt, og uden den kan europæeren næppe overleve. På sin vej til selvmordet møder Sixten pany den sure mand og afvises igen, men de to udveksler dog denne gang *navne.*

Navnene spiller en rolle for identiteten, for følelsen af at være sit realiserede jeg. Allerede fordi de ikke må kalde sig ved deres rigtige navne føler de elskende sig rolleløse, ude af sammenhængen. Kun for en tid kan de bøde på det ved indbyrdes at tiltale hinanden ved deres sande navne. For Elvira Madigan stikker identitetsproblemet dybere endda: Hun »er« jo heller ikke Elvira, det er et kunstnernavn. Men hun vælger at leve til ende og dø under dette navn, som dog udtrykker en – nok så bizar – profession. Man må identificere sig med en rolle – om nødvendigt den rolle omgivelserne tildelte en – det er dog bedre end slet ingen rolle, slet intet navn og slet ingen identitet at have tilbage.

I sin skildring af sommerens, idyllens og – til syvende og sidst kærlighedens, uholdbarhed knytter Widerberg sig til den store skandinaviske filmtradition. Kniven, der blinker i græsset, flugten to på samme hest, rummer ekkoer både af Stiller og Sjöström. Men der er blandt andet farverne til forskel: Den røde vin på den hvide dug, det røde hus hvor Elvira bliver spået om sin forestående død – efter hun først har passeret en hel række beroligende, eksamensgrønne huse (her må Widerberg have malet husene op i omtrent samme hensigt som Antonioni med »Blow-up«). Filmens farvedrama er ikke blot sammenstødet mellem det beroligende grønne og det foruroligende røde. Den er også et sammenstød eller en manglende »forsoning« mellem menneskene (hvis hud og kød sjældent er indfanget med større farveskønhed end i denne film) og naturen (som sjældent har været grøn i så mange nuancer). På menneskets side finder vi også musikernes røde celloer og violiner i koncertscenen. Mens de røde rønnebær (igen et varsel om sommerens opbrud) viser sig giftige og formodentlig uden næring i den scene, hvor Elvira og Sixten for alvor er blevet *afhængige* af den fjendtlige omend endnu smilende natur.

Det er på dette plan filmens drama ligger. I selve handlingen, dialogen, spillet, er det næsten konsekvent underspillet (Elviras og Sixtens samtale om de hårdkogte æg før de drager ud på den fatale picnic). Mange vil finde filmen stillestående, mens andre uskyldigt vil glæde sig over dens skønhed. Men selv om de ikke umiddelbart opfatter, at denne skønhed er en skønhed indtil døden, så kan det jo godt være, at Widerberg alligevel får sagt til dem hvad han ville sige. Forståelse er mulig uden analyse; aldrig, derimod, uden oplevelse.

Anders Bodelsen

La Battaglia di Algeri

(Slaget om Algier).

Prod.: Igor Film — Casbah Film, Italien/Algeriet 1966. Instr.: Gillo Pontecorvo. Manus.: Franco Solinas. Foto: Marcello Gatti. Klipn.: Mario Serandrei, Mario Morra. Musik: Gillo Pontecorvo og Ennio Morricone. Medv.: Jean Martin, Yacef Saadi, Brahim Haggiag, Tommaso Neri, Fawzia El Kader, Michèle Kerbash, Mohamed Ben Kassen. Dansk Premiere: Alexandra 1. 9. 1967.

Det er sjældent, at proklameret marxistisk kunst er tro mod sit eget erkendelsesgrundlag. Beskrivelse og appel, der ifølge det marxistiske krav på historisk objektivitet er en og samme ting, er ofte ganske uafhængige af hinanden, forvredet til postulater for at kunne hænge sammen eller didaktisk forgrovet for at tjene en sag, som man mangler tilstrækkelig tillid til for at kunne lade den tale for sig selv.

Gillo Pontecorvos *Slaget om Algier* er imidlertid en ægte marxistisk film – og gør sig ikke til af det. Den er så betagende, som kun kunst, der er båret af en sammenhængende teori om mennesket og samfundet kan være. Udviklingen af filmens tema – perioden fra de første organiserede terroraktioner i Algier by i 1954 til de første tegn på fransk imødekommenhed i 1960 – bliver en illustration til den marxistiske uafvendelighed, der efterlader tilskueren lige så åndeløs og befriet som Aristoteles efter at have oplevet den klassiske tragedies uafvendelighed.

Det er ikke fordi filmen er historisk-dokumentarisk – dokumentarisk til mindste detalje, hvis man skal tro dens skaber – at forløbet bliver uafvendeligt. Eller rettere sagt ikke alene derfor.

Darryl F. Zanucks »Den længste dag« (1962) kan anføres til sammenligning. Nok vidste man også, hvad den endte med, og nok kunne man i perioder lade sig rive med af dens episke bredde. Men ens endelige spekulationer drejede sig om historiens utrolige tilfældighed. Hvis nu Hitler havde taget den telefon fra von Rundstedt, hvis nu det var glippet med at komme op fra Omaha Beach, hvis nu tyskerne havde haft de flyvere tættere ved, hvis nu... Vi er bedrevidende nok til at fastslå, at de allierede havde vundet alligevel, so oder so, men *hvorfor* fremgår ikke af gigantfilmen. John Wayne, Robert Mitchum, Richard Burton og alle de andre stjerner foreviger helte, der blev helte, fordi de tilfældigvis var modige og heldige.

Saari Kader og Ali la Pointe, de to terroristledere i Algierfilmen, er helte, fordi de står på den historiske udviklings side. De skaber deres egen og Algeriets historie, men i et marxistisk mønster. De gør det med andre ord hverken frit eller tilfældigt eller fordi de er i besiddelse af individuelt mod. De har blot gjort sig til historiens redskaber for at den kunne ske fyldest. Historisk korrekt og ideologisk klart understreger filmen dette ved først at standse der, hvor deres rolle er udspillet, hvor de er besejrede og dræbt, og hvor *folket,* cashbaens demonstrerende menneskemasser fuldbyrder den proces, som de tilhørte første del af. Der er intet tilfældigt i det. FLN's sejr er nødvendig, den er ikke trukket i lotteriet.

Som Kader og la Pointe er faldskærmstroppernes oberst Mathieu (i. e. Massu) en

prototypisk rollehavende. Selvfølgelig har de alle tre individualiteter, men de er ligegyldige. Oberstens møde med pressen efter at han har indført torturen i modstødet mod terroren er i al sin autenticitet et mønster på ideologisk klarhed. Foran sig i det militært-spartanske værelse har han en samling journalister, nogle fra udlandet, men de fleste fra Frankrig, dækkende hele det politiske spekter fra »l'Humanité« til det yderste højre. Pressen – venstre som højre – ønsker, at Algier skal forblive på franske hænder, nøjagtig som de politiske partier gjorde det. Men den tager moralsk afstand fra faldskærmstroppernes tortur. Den professionelle soldat må forklare dem, at deres forargelse er futil: Han ved, at de og han er sammen på den kontrarevolutionære front så længe deres mål er at standse revolutionen. De ved ikke en gang, at de står på en front. De tror, de ærligt og redeligt kan holde sig uden for i deres fag og søge det, journalister og dårlige historikere kalder »sandheden«. Man forstår pludselig, hvorfor marxister altid har foretrukket deres klassefjender, obersterne og direktørerne, for de fritsvævende tvivlere, der af og til forsøger at forvalte en personlig moral.

Mathieu kender og mestrer sin rolle. Han er sig sarkastisk bevidst, at »alle Sartre'rne hører til på det andet hold«, han ved, at cashbaens befolkning er en organisme, der skal halshugges, før kontrarevolutionen kan sikres. Den nøgternhed, han er fremstillet med – ikke mindst af Jean Martin selv, der har rollen – er imponerende. Så kort tid efter og så megen distance. Intetsteds – selv ikke i den scene, hvor han selvsikker og tillidvækkende og fuldstændig umenneskelig i stærkt algiersk solskin marcherer sine tropper igennem den panikslagne franske bydel – falder filmen for fristelsen til at gøre ham til skurk af den onde eller den neurotisk tvivlende slags. Han er den brik i det revolutionære spil, som gør det klarere for os. Man griber sig i at være taknemmelig mod ham for det.

Stærkest virker den marxistiske objektivitet i passagerne, der beskriver FLN's terror mod arabere og franskmænd. De tre bombeattentater i den franske bydel, der bliver den aktuelle anledning til modstødet, besmykkes ikke. Herrerne ved baren, de unge dansende i cafeteriet, der kunne være biografens tilskuere selv, lige så uskyldige og lige så priviligerede. Deres død og lemlæstelse kan forekomme urimelig, men den er hverken tilfældig eller meningsløs.

Terroren på den ene side og modterroren og forhørstorturen på den anden er selvsagt kun antydet. Anderledes kan det ikke gøres. Filmen viser ikke FLN-partisaner skære næse eller øren af folk, der har røget franske cigaretter eller hash, skære struben op på mænd, kvinder og børn, der har sat sig imod generalstrejkerne. Den viser heller ikke de døgnlange mord, som de franske styrkers tortur ofte udgjorde. Emnet strejfes i korte passager.

Selv så lidt er imidlertid nok til at rejse det principielle problem om terrorens relation til en national folkerejsning. Parallelliteten til krigen i Vietnam er indlysende, selv om den vietnamesiske befrielsesfront ikke synes at have tyet til en så udspekuleret, systematisk drabsteknik som den, det algeriske FLN benyttede sig af over for arabiske forræddere eller deres stedfortrædere. De tre kvinder, der udfører de omtalte bombeattentater, er klare over, at de dræber uskyldige mennesker. Men man får ikke lov at overvære deres indre sjælekramper i den anledning. De er ikke historien vedkommende. Man kan selv forestille sig, hvorledes en Hollywood-film ville have udstillet disse kvinder i timerne før attentaterne, hvis instruktøren vel at mærke ønskede at beholde publikum på kvindernes side også resten af filmen igennem. Vi holder os på kvindernes og frontens side også efter disse bomber, ikke fordi vi finder kvinderne »menneskelige« (i. e. tvivlende, svage, individualiserede og indiskrete), men fordi vi har analyseret den politiske situation i Algier by – det tvinger filmen os til – og har placeret os på den revolutionære klasses parti.

I den standende debat om Vietnam – som også på andre måder minder om Algierdebatten i 50'erne – fremstilles det ofte som hinanden udelukkende synspunkter, at Vietnams FLN er en folkebevægelse, og at den er terroristisk. Den er, som politisk organisation og guerillabevægelse, begge dele. *Slaget om Algier* anbefales ikke mindst dem, som har svært ved at fatte denne enhed. Det, der her er skabt, er intet mindre end *filmen* om en national befrielsesfronts genesis og begyndelsen til dens sejr. Vi kommer til at få brug for denne film i de kommende år.

Ebbe Reich

»Trans-Europ-Express«

(Piger i lænker, Eksprestog til Antwerpen, Pervers).
Instr. og manus.: Alain Robbe-Grillet. Foto: Willy Kurant. Klip.: Robert Wade. Lyd: Raymond Saint-Martin, Michel Fano. Medv.: Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, A R-G. Prod.: Como Film/Maurice Urbain. Fr.-66.

»Trans-Europ-Express« er Alain Robbe-Grillets andet selvstændige forsøg på at lave film – før den: »L'Immortelle« og endnu tidligere samarbejdet med Resnais – forsøg på at skabe en ny slags film, der tilsvarende »den nye roman«s oprør mod traditionelle litteraturbegreber går i krig mod »anakronismer«, som f. eks.: (den naturalistiske) personskildring og handlingsforløb baseret på kausalitet.

Filmen har som rød tråd ekspresstoget til Antwerpen. I dette tog befinder sig en instruktør (spillet af Aain Robbe-Grillet), instruktørens kone og producent. Undervejs optager instruktørhustruen på bånd hans udkast til en ny film, og sideløbende hermed ses hans visioner som film i filmen. Toget bør ikke mistænkes for en eller anden symbolsk virksomhed, men ses som en helt konkret bevægelse i øjeblikkets tid og rum. Det beskrivende nu og det beskrevne nu er således identiske. Instruktørens fantasier ses virkeliggjort, så såre de er udtalt – undertiden med retarderende kommentarer og korrektioner. Den traditionelle kunsts illusionsskabende tendens har allerede i yderste lag fået sit første brud.

Instruktøren møder i filmens begyndelse sin »hovedperson«. »Det er jo Jean-Louis Trintignant«, siger han. Trintignant opfører sig løjerligt usikker, og instruktøren finder ham velegnet til rollen. Det er da fra første færd understreget, at Elias spilles af og er skuespilleren Trintignant. Rollen »Elias« spilles forenklet og distanceret. Der er rigtignok ikke tale om en forenkling, der som karikatur får lov til at vokse sig stor og fritstående. Elias er helt bevidst tænkt som en banaliseret urimelighed, forenklet som han er til ét eneste karakteristikum: en sadistisk nydelse af »piger i lænker«. De øvrige personer er ligeledes fra et traditionelt synspunkt uden rimelighed og er i sig selv uinteressante.

En række tekniske forenklinger og eksperimenter kan også betragtes i denne kæde af illusionsbrud. Lad mig blot nævne scenen, hvor Elias kvæler den prostituerede. Denne scene er uden realistisk lyd, ligesom den kvalte pige er uden den stranguleredes sædvanlige karakteristika. Senere i filmen, da Elias i scenen med den i lænker optrædende striptease-danserinde i sit indre tvinges til at genopleve episoden, høres som udtryk herfor en kvindes halvkvalte skrig.*)

Som personerne er »handlingen« banaliseret, ironiseret og i det hele urimeliggjort – ustandselig akausal og illusionsbrydende. Eksempelvis skal her nævnes scenen, hvor Elias smider en pakke i havnebassinet, gentagne gange og på forskellige måder – en pakke, han ikke havde med sig, og som han, da han går videre, stikker under armen.

Det er formålsløst at skyde en så bevidst kunstner som Alain Robbe-Grillet uindfriede intentioner i skoene. R.-G. kan sikkert ud fra sit synspunkt se filmen som et udtryk for teoretisk konsekvens. Men jeg kan ikke nære mig for at foreslå en grund til, at »Trans-Europ-Express« er mere vellykket som kunst-teoretisk indlæg end som teoretisk bevidst kunst, netop kan findes i ovennævnte æskesystem.

Alle disse illusionsbrud har næppe nogen illusion at bryde i selve filmen – ingen medrivende fantasi at slå i stykker. Der opstår ingen spænding af nævneværdig grad mellem filmens forskellige strata – mellem f. eks. filmens illusions- og virkelighedsplan. Den bliver aldrig et spændende udtryk for den kunstens relation til »virkeligheden«, som den ikke desto mindre kan ses som en intellektuel konsekvent diskussion af. Den seksuelle illusionsleg mellem Elias og den lænkede prostituerede bliver for dem begge farlig – men filmens leg med illusionsbegrebet forbliver i det hele automatisk og ufarlig.

Af filmens paradokser opstår intet spændende paradoksalt filmsprog, men de kan nok fremkalde teoretisk interesse. Det gælder den føromtalte eksperimenteren med relationen: lyd/billede. Som filmmusik høres lidenskabelige udtog af »La Traviata« i dialektisk kontrast til den billedmæssige distancering.*)

Alain R.-G. har betegnet sin film som ironisk og morsom. Ironisk er den sikkert nok tænkt i den påviste immanente distancering – men morsom bliver den nu aldrig. At R.-G. skulle være selve vejen mod »den nye film« er tvivlsomt, men han kan give frugtbare teoretiske impulser til virkelig filmkunst.

Niels Billgren.

*) Se art. i Cahiers du Cinema – no. 193, sept. 1967: »Vers du cinéma dialectique. III: De l'usage structural du son.«