

Skal nu de forskellige elementer, man normalt beskæftiger sig med i filmanalyser, bringes ind i denne model, bliver deres placering følgende:

**Udtryksform:** billederne på lærredet lydene, kamerabevægelser klip, personernes aktiviteter (tale, gester) o. lign.

**Indholdsform:** personernes relationer, story, handlinger, gesternes indhold, indholdssiden af personernes tale, kvaliteter/funktioner (eks.: had, kærlighed/ aktiv, passiv) o. lign.

Spørgsmålet om udtrykkets og indholdets indbyrdes forhold bliver da at besvare med, at der består *et gensidigt forudsætningsforhold* imellem dem. Vi kan ikke få adgang til noget indhold uden gennem et udtryk, og udtrykket bliver først udtryk i det øjeblik, hvor det tilordnes et indhold. Men der er naturligvis ikke noget i vejen for, at man kan tale om disse sager hver for sig, det må blot være sådan, at argumenter for indholdsanalyser må hentes i udtrykket, ligesom spørgsmålet om hvilke udtryksstrukturer, det er relevant at beskæftige sig med, afgøres ved en sammenstilling med indholdet.

Hvis man nu afbilder de to begrebspar: form/indhold og udtryk/indhold på hinanden, så står det nogenlunde klart, at Kjørup med form stort set mener det vi kalder udtryksform, mens hans indholdsbegreb dækker både indholdsform og indholdssubstans (bl. a. oplevelse). Upræcis og vildledende er hans formuleringer, når han taler om »form som en form af indholdselementer«; bag denne sætning spørger en opfattelse af en gensidig relation fra form til »oplevelse« (som der i øvrigt pukkes en hel del på), altså en ukompliceret og direkte overgliden fra det ydre til det indre. Det burde hvis vi har udtryk os klart nok, være tydeligt, at der er tale om strukturer i den filmiske manifestation, mens indholdselementerne og oplevelsen af dem er et indre anliggende, et resultat af bevidsthedens arbejde. Måske mener Kjørup med sin mystiske sætning på sin egen måde, det vi kalder den gensidige forudsætning (solidariteten) mellem udtryksform og indholdsform, men hans sprogbrug giver i hvert fald indtryk af en ensidighed, som han vist netop havde forkastet. (»... De må være analyser, der i princippet behandler alle de aspekter af en film, der giver anledning til oplevelse, og ikke blot dem, hvorved filmens eventuelle indhold af ideer og holdninger fremtræder.« (P. 90-91)).

En forklaring på Kjørups ekstreme »formalisme« kan som sagt være, at han ønsker at stille sig polemisk an, men han gør det i så fald for let for sig selv at forkaste det ideologiske stof i film ved netop at omtale værker, der i den henseende enten er yderliggående (Riefenstahl) eller »klassisk afklarede« og enkle (Ford). Resultaterne ville eventuelt have været anderledes, hvis han havde valgt at tale om indholdet i *en hel del andre* film (Godard etc. etc.). Det formalistiske princip giver sig i hvert fald helt urimelige udslag i omtalen af »My Darling Clementine«, hvis dansesekvens simpelt hen ifølge Kjørup siges at være »vidunderlig« per se, altså en udtryksformel vurdering. En nøjere analyse ville hurtigt afsløre, at sekvensen ikke er vidunderlig blot på grund af de pæne billeder, de pæne

skuespillere etc., men *især* fordi den »oplevelse«, man får, er underbygget af sekvensens centrale placering i W. Earps udvikling, at den har en forhistorie (genertthed etc.), og en kontrastparallel i barscenen (hvor alle viger skræmt, mens de her viger i glæde, beundring). En films struktur er altid det totale samspil af strukturerne på alle planer, således også i »My Darling Clementine«.

I stedet for den (halvhjertede?) kritiske holdning, der aftegner sig i Kjørups artikel, og som sætter det »specifikt filmiske« højest af alt, kunne man med årtusinders moderate tradition i ryggen forsøge at puste nyt liv i devisen: »At gavne og fornøje, hav stedsde det for øje«. Skønt devisen oprindeligt er tænkt som en moralsk henstilling til kunstneren, er det muligt og rimeligt at sætte den som motto for kritik, der stiller alle kunstværkets sider lige og retter opmærksomheden mod *den dobbelte funktion*, kunsten alle dage har haft. Det er Søren Kjørup nok ikke så uenig i, som han lader.

København, februar.

Peter Kirkegaard  
Peter Larsen  
Peter Madsen.

Noter:

1) »For at etablere de første elementer af en operationel terminologi vil vi med ordet udtryk (signifiant) betegne elementerne eller samlingerne af elementer, som muliggør betydningens tilsynekomst på perceptionsplanet, og som samtidig erkendes som værende uden for mennesket. Med ordet indhold (signifié) vil vi betegne betydningen eller betydningerne, som dækkes af udtryk, og som manifesteres ved hjælp af dette.

2) »Betydningen er uafhængig af arten af det udtryk, hvormed den manifesteres.

3) Man vil måske spørge, hvor den nok så omtalte »oplevelse« bliver af i disse analyser. Det er vor opfattelse, at det i *kritisk sammenhæng* er mest frugtbart at holde oplevelserne lidt på afstand. (Her er vi vist enige med S. K. jfr. hans argumentation mod Penelope Houston p. 86). Selvfølgelig er oplevelserne (i videste forstand) væsentlige, men de er samtidig af en så ekstremt individuel karakter, at *beskrivelsen* af dem er nytteløs i kritikken for andre end dem, der har samme oplevelsespotential som den pågældende kritiker. Det er således helt et spørgsmål om den enkeltes forestillings-evne, referensramme, bevidsthed etc., hvor langt velkomne kan (vil) gå med f. eks. »Anticipation«.

# PREMIERERNE

FRA 1. JANUAR TIL 29. FEBR. 1968

## Amerikanske:

ANY WEDNESDAY (Kun om onsdagen), 1966. Instr.: Robert Miller. Medv.: Jane Fonda, Dean Jones. Prem.: 12.1.

BAREFOOT IN THE PARK (På bare tæer i parken, 1967. Se oversigtsart. næste nr.

BONNIE AND CLYDE (Bonnie og Clyde), 1967. Anm. i dette nr.

DANGEROUS DAYS OF KIOWA JONES/Kiowa Jones (Præriens blodige vej), 1966. Instr.: Alec March. Medv.: Robert Horton, Diane Baker, Sal Mineo. Prem.: 15.1.

EMIL AND THE DETECTIVES (Emil og detektiverne), 1964. Instr.: Peter Tewsbury. Medv.: Walter Slezak, Heintz Schubert, Peter Ehrlich. Prem.: 20.2.

GUESS WHO'S COMING TO DINNER (Gæt hvem der kommer til middag), 1967. Instr.: Stanley Kramer. Medv.: Spencer Tracy, Sidney Poitier, Katharine Hepburn. Se oversigtsart. næste nr. Prem.: 26.2.

A GUIDE FOR THE MARRIED MAN (Vejlledning i sidespring for ægtemænd), 1967. Instr.: Gene Kelly. Medv.: Walter Matthau, Robert Morse, Inger Stevens. Se oversigtsart. næste nr. Prem.: 26.2.

HOMBRE (Hombre), 1966. Instr.: Martin Ritt. Medv.: Paul Newman, Fredric March, Richard Boone, Diane Cilento.

På »Hombre« har Martin Ritt haft en række af de samme medarbejdere, som var med til at gøre »Hud« fra 1962 til så fængslende en film. Irving Ravetch og Harriet Frank har skrevet manuskript, James Wong Howe har fotograferet (denngang i farver) og Paul New-

man spiller hovedrollen. »Hombre« er dog blevet mere interessant end egentlig vellykket. Bag skildringen af hovedpersonen, den uforsonlige repræsentant for en minoritet, mærker man aktuelle allusioner til f. eks. Black Power. Filmen åbner fremragende, præsentationen af Hombre er perspektivrig, men filmen udvikler sig i en anden retning end ventet. I lange passager ser den ud som en re-make af »Diligence«, og i midterpartiet er den næsten ved at gå i stå, både psykologisk og dramatisk. Alligevel fængsler filmen på grund af den rimelige psykologiske skildring af personerne, på grund af en ofte fremragende fortættet dialog, der aldrig kører ud i det ideologisk fyndordsagtige, og på grund af solidt spil. »Hombre« er en film, der minder om, hvor urimelig den for tiden fashionable nedvurdering af Martin Ritt er. - I.M.

Prem.: 26.2.

HONDO (Hondo og indianerne), 1966. Instr.: Lee H. Katzin. Medv.: Robert Taylor, Ralph Taeger, Kathie Browne, Michael Rennie. Prem.: 9.2.

THE HONEY POT (Farligt spil i Venedig), 1966. Instr.: Joseph Mankiewicz. Medv.: Rex Harrison, Susan Hayward, Cliff Robertson, Capucine, Edie Adams, Maggie Smith.

Der er lang vej fra Ben Jonsons krasse komedie »Volpone« til denne moderne version. Først en roman af Thomas Sterling, så et skuespil af teaterskrædderen Frederick Knott, og så et manuskript. Og undervejs er viddet udtyndet. Filmens intrigespil er rasende udviklet, og der er visse fikse pointer, men Joseph Mankiewicz' instruktion forekommer ikke meget inspireret, og kun i spillet kan man finde visse finesser. - I. M. Prem.: 6.2.

RETURN OF THE GUNFIGHTER (Seks skud fra hofthen), 1966. Instr.: Robert Neilsen. Medv.: Robert Taylor, Chad Everett, Ana Martin. Prem.: 29.1.

THE RIDE TO HANGMAN'S TREE (Den sorte bandit), 1966. Instr.: Alan Rafkin. Medv.: Jack Lord, James Farentino, Don Galloway. Prem.: 22.1.

THE SPY IN THE GREEN HAT (Spionen med den grønne hat), 1966. Instr.: Joseph Sargent. Medv.: Robert Vaughn, David McCallum, Jack Palance. Prem.: 19.2.

THE ST. VALENTINE'S DAY MASSACRE (Chicago Massakren), 1967. Instr.: Roger Corman. Medv.: Jason Robards, George Segal, Clint Ritchie. Se oversigtsart. næste nr. Prem.: 5.2.

TONY ROME (Tony Rome), 1967. Se oversigtsart. næste nr.

THE TRIP (LSD), 1967. Instr.: Roger Corman. Medv.: Peter Fonda, Susan Strasberg, Bruce Dern. Prem.: 27.1.

VALLEY OF MYSTERY (Den mystiske dal), 1967. Instr.: Joseph Leytes. Medv.: Richard Egan, Peter Graves, Joby Baker. (Opr. TV-pilotfilm). Prem.: 8.1.

THE VENETIAN AFFAIR (Knytnæver og Narkotika), 1966. Instr.: Jerry Thorpe. Medv.: Robert Vaughn, Elke Sommer, Felicia Farr. Prem.: 24.1.

WAIT UNTIL DARK (Fangt af mørket), 1967. Instr.: Terence Young. Medv.: Audrey Hepburn, Alan Arkin, Richard Crenna. Prem.: 24.1.

THE WAR WAGON (Panser-diligencen), 1967. Se oversigtsart. næste nr.

WATERHOLE NO. 3 (Når vesten er vildest), 1967. Instr.: William Graham. Medv.: James Coburn, Carroll O'Connor, Margaret Blye. Prem.: 26.2.

## Belgiske:

LE DÉPART (Starten), 1967. Anm. i dette nr.

## Danske:

SÅDAN ER DE ALLE, 1968. Instr.: Knud Leif Thomsen. Medv.: Jesper Langberg, Tina Wilhelmsen, Per Bentzon Goldschmidt.

Knud Leif Thomsens »Sådan er de alle« havde man set frem til med en vis spænding. Det sker ofte at instruktører først afslører deres talent efter en håndfuld misforståelser. Men »Sådan er de alle« gør det endegyldigt klart, at KLT ikke ejer filmisk sans. Filmen er fotograferet samtale fra ende til anden, den er elendigt klippet, hæsligt fotograferet. Og selve historien! Vorherrebevares, hvis dette er en frigjort og elegant KLT. Man sætter to verdener op imod hinanden, jазzen contra Mozart. Per Bentzon Goldschmidt contra Jesper Langberg og TV-Tina. Ung leg. Syndefald og uskyld. Lidt syndefald også i uskylden. En vis accept af at også pæne piger kan lide at gå i seng med store stygge mænd, der spiller saxofon og vælter alle de klicheer af sig som den hårdkogte del af ungdommen i gamle tanter øjne gør det. Ufatteligt at KLT, den store sorte sol i dansk film, stadig kan påkalde sig interesse fra dagspressen og stadig kan omgærdes med denne glorie af miskendt kunstner. – H.S. Prem.: 19.2.

## Engelske:

DOCTOR IN CLOVER (Panik på hospitalet), 1966. Instr.: Ralph Thomas. Medv.: Leslie Phillips, James Robertson Justice, Shirley Anne Field. Prem.: 5.2.

THE FAMILY WAY (Den vanskelige kærlighed), 1966. Instr.: Roy Boulting. Medv.: Hywel Bennett, Hayley Mills, John Mills. Prem.: 8.2.

ILL NEVER FORGET WHAT'S IS NAME? (Jeg glemmer aldrig-hva-var-ed-nu-han-hed?), 1967. Instr.: Michael Winner. Medv.: Orson Welles, Oliver Reed, Carol White, Wendy Craig.

På godt og ondt en opsummering af engelsk film i den sidste halve snes år. En oprører-helt, fætter til Morgan, Jimmy Porter og Arthur Seaton; et indædt had til velfærdssamfundets letvundne overskudsprodukter (»Darling«); og en hektisk jagende, *smartness*-dyrkende stil med hurtige reklamefilm-klip (Lester).

Det sjove er, at man hopper på. Winner er ingen betydelig instruktør, men han er en førstestklassens show-man, der blot accelererer karrusellen, når banaliteterne begynder at veje tungt. Hovedpointen er sund nok: velfærdstaten æder sine egne oprørere i sig igen (Rifbjerg!), vildmanden og moralisten tages til hjertet af selve det publikum, han vil revse. Og filmens visioner af *public school*-periodens forkrampede indflydelse er ikke uden interesse, heller ikke dens sarkastiske glimt fra en kommercialiseret litterær tidsskriftsverden. Men melodrama og almindeligt hysteri får overtaget mod slutningen, og de mange påfund ophæver sig selv. – I øvrigt to plusser til filmen for Carol White, ny blond britisk stjerne med store fremtidsmuligheder, og for Orson Welles, der skaber sympati omkring sin konventionelt opfattede *tycoon*-figur. – Pim. Prem.: 9.2.

THE NANNY (Husets onde ånd), 1965. Instr.: Seth Holt. Medv.: Bette Davis, Wendy Craig, Jill Bennett.

Denne Hammer-film fik premiere på Vester Bio samme dag som en anden, men mindre betydelig psykologisk gyser, »Ulvetimen«, og holdt sig desværre kun på plakaten en lille uge. Ifølge udlejnings-selskabet er Bette Davis *box office poison* herhjemme, men denne gang yder hun sin mest beherskede præstation i umindelige tider som en ulastelig *nanny* i en engelsk overklassefamilie med lutter usympatiske, karaktersvage medlemmer.

Værst er børnene. Husets ti-årige søn – foruroligende fremstillet af William Dix – er udspekuleret ondskabsfuld mod alle, især ældre damer og ganske specielt Bette Davis' rare *nanny*. Er drengen »besat«, som børnene i Henry James' »Skruen strammes«? Nej, forklaringen er mere håndfast, og filmens *plot* (af Evelyn Piper, kendt for »Bunny Lake Is Missing«) knirker lidt mod slutningen. Men skildringen af en forkølet britisk overklasse-familie i opløsning virker rammende i Seth Holts spændstige, koncise instruktion. Særlig slående er børne-præstationerne. I filmens mest uhyggelige scener er børnene alene, tidligt modne, lettere forkvaklede vidner til en kvalmende voksen-verden. – Pim. Prem.: 29.2.

NIGHT OF THE GENERALS/La Nuit des Generaux (Generalernes nat), 1966. Instr.: Anatole Litvak. Medv.: Peter O'Too-

le, Omar Shariff, Tom Courtenay. (Eng.-fr. co-produktion). Prem.: 5.2.

SMASHING TIME (Forrygende Tider), 1967. Instr.: Desmond Davis. Medv.: Lynn Redgrave, Rita Tushingham, Michael York. Prem.: 26.2.

SPY LARKS (Der er et lig i min suppe), 1967. Instr.: Robert Asher. Medv.: Eric Morecambe, Ernie Wise, William Franklyn. Prem.: 1.1.

THE SPY WITH A COLD NOSE (Spionen med den kolde næse), 1966. Instr.: Daniel Petrie. Medv.: Lionel Jeffries, Laurence Harvey, Daliah Lavi. Prem.: 18.1.

LE VOLEUR (Tyven fra Paris), 1967. Anm. dette nr.

## Franske:

CORRIDA POUR UN ESPION/Der Spion, der in Hölle ging/Persecucion a un Espia, 1965. Instr.: Maurice Labro. Medv.: Ray Danton, Pascale Petit, Roger Hanin. (Fr.-ty.-sp. co-produktion). Prem.: 24.1.

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (Pigerne fra Rochefort), 1967. Anm. dette nr.

UN HOMME DE TROP (Den 13. mand), 1967. Instr.: Costa-Gavras. Medv.: Bruno Cremer, Jean-Claude Brialy, Gerard Blain. (Fr.-it. co-produktion). Prem.: 28.2.

SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DIDEROT (Bag klosterets mure), 1966. Anm. dette nr.

LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT (Den gamle mand og drengen), 1966. Anm. dette nr.

## Græske:

THE RAPE (Flugten fra kvindefængslet), 1965. Instr.: Dinos Dimoupoulos. Medv.: Lefteris Vournaz, Zoras Tsapelis, Floretta Zana. Prem.: 12.2.

## Indiske:

SHAKESPEARE WALLAH (Shakespeare Wallah), 1965. Anm. dette nr.

## Italienske:

JOHNNY ORO (Ringo og hans gyldne pistol), 1966. Instr.: Sergio Corbucci. Medv.: Mark Damon, Valeria Fabrizi, Ettore Manni. Prem.: 29.1.

I LUNGHI CAPELLI DELLA MORTE (Hævnens flammer), 1964. Instr.: Antonio Margheriti. Medv.: Barbara Steele, Giorgio Ardisson, Halina Zalewska. Prem.: 12.2.

MISSIONE APOCALISSE/087, Mision Apocalipsis (Agent 087 kalder Cairo), 1966. Instr.: Guido Malatesta. Medv.: Arthur Hansel, Pamela Tudor, Eduardo Fajardo. (It.-sp. co-produktion). Prem.: 25.1.

LA RAGAZZA E IL GENERALE (Pigen og Generalen), 1967. Instr.: Pasquale Festa Campanile. Medv.: Virna Lisi, Rod Steiger, Umberto Orsini. Prem.: 9.2.

TEXAS ADDIO/Adio Texas. (Django i kamp mod terrorbanden), 1966. Instr.: Fer-

dinando Baldi. Medv.: Franco Nero, Cole Kitosch, Livio Lorenzon. (It.-sp. co-produktion). Prem.: 22.1.

TRE COLPI DI WINCHESTER PER RINGO (Tre kugler til Ringo's Winchester), 1965. Instr.: Emmimo Salvi. Medv.: Mickey Hargitay, Gordon Mitchell, Milla Sannoner. Prem.: 26.2.

#### Mexicanske:

EL MAL/The Rage (48 timers frist), 1966.

Instr.: Gilberto Gazcon. Medv.: Glenn Ford, Stella Stevens, David Reynoso. (Mex.-am. co-produktion). Prem.: 29.1.

#### Spanske:

CUATRO DOLAERES DE VENGANZA/Quattro Dollari di Vendetta (Blodplettede dollars), 1965. Instr.: Alfonso Balcazar. Medv.: Robert Wood, Ghia Arlen, Angelo Infanti. (Sp.-it. co-produktion). Prem.: 23.2.

#### Svenske:

VARGTIMMEN (Ulvetimen), 1967. Anm. næste nummer.

#### Tyske:

WINNETOU UND SEIN FREUND OLD FIREHAND (Gringo - hævneren), 1967. Instr.: Alfred Vohrer. Medv.: Rod Cameron, Pierre Brice, Maria Versini. (Ty.-jug. co-produktion). Prem.: 26.2.

## Filmmuseet viser i april og maj:

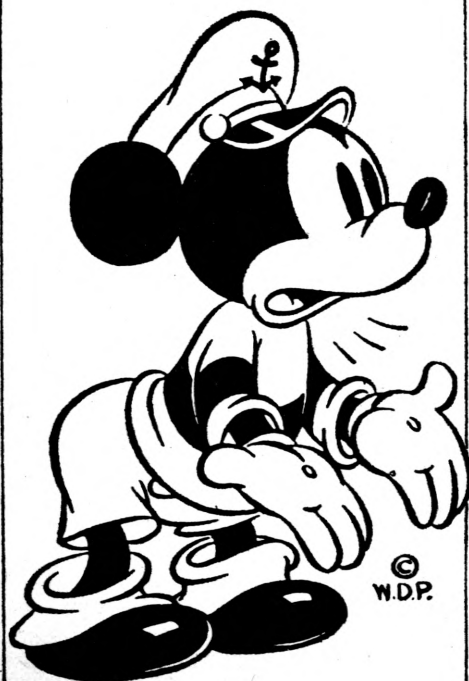
### 13 programmer: THE AMERICAN UNDERGROUND CINEMA

7 italienere,  
bl.a. Rosi, Bertolucci,  
Pasolini

Flere Ford-film,  
bl.a. »Vredens druer«  
og »Tobaksvejen«

## DISNEY-film fra 30'erne

Danske stumfilm, kortfilm,  
klassikere, bl. a. »Scaeface«.



Udkommer i maj:

# DISNEY

af Frederik G. Jungersen.

Portræt af kunstneren  
Walt Disney,  
gennemgang af hans karriere,  
kritisk analyse af  
Disneys tegnefilm  
og komplet filmografi over  
Disneys ca. 650 film.

Ring eller skriv efter program:  
Store Søndervoldstræde, K.  
Sundby 1003



Buñuel selv vil formodentlig hævde, at »Dagens skønhed« ikke er symbolsk eller på anden måde mærkværdig. At den skal forstås, som den ses; hvis ikke den bare skal ses, opleves som vision. Alligevel sker der med hver ny Buñuefilm det samme, mystificering af publikum og anmeldere, som i irritation over, at intellektet kommer til kort, forarges, dadler, forkaster.

Retfærdigvis skal det siges, at »Dagens skønhed« mestendels blev modtaget positivt og i et par tilfælde indgående behandlet. Hvilket dog ikke forhindrer, at forvirringen var betydelig. Med størst glæde læste man Erik Ulrichsens anmeldelse og Morten Piils forsøg på analyse. Mens Ulrichsen antydede flere tolkningsmuligheder, opstillede Piil to fortolkninger, hvoraf han foretrækker den, der lader hele filmen være en lang dagdrøm, for derved at komme ud over problemet med, hvad der er drøm og hvad virkelighed. Hypotesen er godt underbygget i den objektive analytiske stil, som man vist stræber efter i Kosmorama's new criticism. Imidlertid tror jeg, at man ved brug af netop denne metode vil kunne finde adskillige ting, der vælter hypotesen. Der er for mig at se ingen rimelig grund til, at to parallelle scener, dem i højfjeldshotellet, begge skulle være drømte. Den første er helt sandsynlig, blot for irrationelle momenter og afgiver som virkelighed ganske naturligt stof til drømmen senere i samme dekoration, hvor nogenlunde det samme sker, blot med den urealisme til forskel, at to personer dukker ned under bordet og foretager sig sære ting med en ituslået flaske. Hvordan forklare disse to scener som andet end virkelighed og drøm? Det skulle da være som to forskellige drømmearter, hvoraf der i den ene var indskudt flere hængninger end i den anden. Næppe sandsynligt. Allerhøjest kan den første scene være erindret, da kronologien i filmen, som ved handlingsreferater i anmeldelser bl. a., får tildelt en stærkt fremtrædende plads, egentlig slet ikke er væsentlig.

Jeg tror ikke, filmen handler om en kvinde, hvis mand sidder i rullestol. Hvad skulle det dog være godt for?

Desuden kommer vi vel ikke filmens inderste væsen meget nærmere ved at opfatte den som én drøm; antagelsen kan vist egentlig kun bruges til at bortforklare psykologiske urimeligheder; hvilket ikke er nødvendigt, da filmen ikke gør krav på at blive taget som psykologisk virkelighed. Buñuels film er *myter*, ikke psykologiske forløb, og mytens figurer er forenklede og skematiske. Og myten selv er usandsynlig og almen.

Karakteristisk er netop, at Buñuels personer aldrig gennemgår nogen udvikling. De skifter muligvis mening, livsholdning eller hvad man vil, kommer til erkendelse;

men det sker pludseligt, som en omvendelse i filmens sidste billeder. Ligeledes er de situationer, han placerer disse rigtig nok ofte endimensionale personer i, så ekstreme, at de må kaldes eventyragtige, og de kalder derfor ikke på vores direkte interesse. Tilskueren har ingen glæde af at identificere sig med glemte eksistenser på en ø i Louisianas sumpe eller med nogle outsiders, der er strandet i en jungle. Vi spørger heller ikke os selv om, hvordan vi ville reagere i Robinson Crusoes sted, og der er få mennesker, der har nogen grund til at indleve sig i El, Viridiana eller Séverine. Hvor paradoksalt det end kan lyde, er hans personer, i kraft dels af en forklaring og dels af en yderliggående komplicering gennem det meget specielle, hinsides psykologisk interesse.

Interessen ligger uden for mennesket, der hvor mennesket mødes med livet; *stoffet* hentes ofte fra det underbevidste, *formen* er enten en konstrueret situation som i »Morderenglen« eller en regulær handling som i »Mands begær« og »Døden i junglen«. De to sidstnævnte foregår i junglen, at forstå som drifternes frie og grusomt skønne verden, vort uforståelige indre (jfr. den helt vidunderlige »The Saga of Anatahan« af Sternberg). Alt her er natur, dvs. uden moral, men med et uomgængeligt krav på at blive accepteret. Med det civiliserede menneskes moral, opdeling i godt og ondt, sjæl og legeme osv., kommer konflikten, der hedder samvittighed eller syndsbevidsthed, og den udløses gerne i intolerance, ondskab, had og vold. Fundet af den nedstyrkede flyvemaskine og racefanatikeren, der i speedbåden kommer til øen, betyder drab. Til sidst i filmen: befrielse, det uskyldige menneske går fri. Hvem er de uskyldige? Det er de stærke mandfolk, som selvopholdelsesdriften alene adler til værdifulde mennesker, og af kvinder, dem, der er ofre for ondskaben, men bevarer deres væsens jomfruelige renhed.

En sådan ren og uskyldig kvinde er Séverine. I Catherine Deneuve har Buñuel fundet en skuespillerinde, der på fænomenal vis fastholder dette indtryk af ren, ufordærvet natur, endog under de skrappet tænkelige omstændigheder. Det er ikke hende, der er frustreret, og ikke hendes driftsliv, der er perverteret.

Det forkerte skal, ligesom i Brechts dramaer, søges andetsteds end der, hvor det tilsyneladende befinder sig, nemlig i den kultur hun lever i, mere konkret i denne kulturs mest karakteristiske miljø, overklassen, og endelig helt præcist: hos manden, som er repræsentant for dobbeltsyn og dobbeltmoral.

Det er her, jeg tror at have fundet en slags nøgle til filmen. Buñuel er ikke blot still going strong, men han er tillige moderne. Det er i dag moderne at citere tidli-

gere mestres film, ikke mindst i Frankrig

Hvorfor skulle Buñuel, der altid har fundet fornøjelse i at drille, ikke forsøge sig med denne nye spøg? Jeg synes, der er oplagte ligheder mellem denne film og Renoirs »Dr. Cordeliers testamentet«, så oplagte, at de næppe er til at se bort fra. Den unge gangster, Marcel, som Séverine falder for er en ypperlig efterligning af Jean-Louis Barraults Hyde-Opale: samme uforskammet skødesløse holdning, samme hæmningsløse gang i en uanstændighedens karikatur, samme næsten lige så morsomt overdreven fysiognomi med lavt hårfæste, fremstående mundparti og endelig også den farlige stok, som alt for tydeligt symbol på magt og sex. Og dr. Jekyll er stadig nobel i optræden indtil det irriterende, men samtidig erotisk invalid, derfor måske er han tiltrukket af rullestolen.

Séverine befries til sidst, men først da elsker og mand er døde, for Pierre dør da! Hans hånd er faldet slapt ned, efter at Husson, formodentlig en slags »deus ex machina« og instruktørens ironiske talerør? har røbet sandheden om hans kone for ham. Hvad skulle ellers de »nekrofile« katte på lydbandet til sidst? Ved de to mænds død er manden i hendes liv blevet ét. Befrielsen sker i et drømmesyne, helt i overensstemmelse med øvrige Buñuelsslutninger, som aldrig virker definitive. Men en erkendelse, en accept er nået.

Renoir og Buñuel giver myten om dobbeltmennesket med storytellerens kølige afstand og intimt-private humor. Og er de end forskellige i meget, så har dette stof været nærliggende for dem begge, ligesom de jo også begge har lavet deres »En kammerpiges dagbog«.

Surrealisten Buñuel har livet igennem haft et førende leitmotiv: drifternes og civilisationens indbyrdes modsatte krav på mennesket, den deraf følgende »Unbehagen in der Kultur«, og drifternes destruktive magt, når de ikke anerkendes, men undertvinges, eller rettere når de henvises til at være den ene side i den fatale spaltning af mennesket.

Spørgsmål om drøm og virkelighed, såvel som spørgsmål om psykologisk sandfærdighed er overflødige. »Dagens skønhed« er en fortælling i billeder om dagens, livets skønhed. Og dagen er kun smuk, når natten er gennemlevet og blevet ét med, og ikke skilt ud som sort fra hvidt. Derfor måske farvefilm, hvem ved?

Det er muligt, at man i ovenstående forsøg vil kunne påvise fejlslutninger, men måske kan det indgå som stof i en videre beskæftigelse med denne, synes jeg, mesters smukkeste og måske væsentligste film. Det bliver nok den sidste; anvendelsen af hans favoritskuespillere i birollerne tyder desværre på det, en vis vemod ved afskeden.