

kønslige sammensmeltningsprocesser på et abstrakt, sublimeret, »vinget« plan – Maria-planet og ikke Märta-planet. Denne forskydning af libidoen vil samtidig bidrage til at »rense« Bergmans besmittede kvindeskikkelser – Karins sindssyge, Märtas eksem og Esters tuberkulose. På lignende vis vil de samme ubevidste sublimeringsprocesser rense og »hele« Bergmans markanteste genfødselssymbol – hans *puer aeternus* eller »evige yngling«: den besmittede Minus i »Såsom i en spegel«, den frustrerede moder-elsker Johan i »Tystnaden«, det iturevne foto af Elisabeth Voglers dreng i »Personer«, den druknede søn i »Vargtimmen«.

Accelerationen af ubevidste, syntetiske processer af uhørt intensitet inden for det Bergmanske univers vil endvidere bevirkede dette voksende »drømmeagtighed«. Ligesom hos alkymisterne vil de ubevidste sublimeringsprocesser utvivlsomt ytre sig i en intens ildsymbolik: flammer og marterbål vil slå op omkring Bergmans lidende figurer og lutre dem for alt jordisk.

Ligesom hos alkymisterne vil overvindelsen af sjælens jordiske hylster hos Bergman formodes at ville ytre sig i en flyvesymbolik: på fuglevinger (eller flyvemaskinevinger) vil Bergmans filmisk-symboliske ak-

tioner hæve sig stadig højere op fra Märta-planet, mod Maria-planet.

Et andet yndet alkymistisk sublimeringsymbol kan tænkes at ville få udtryk hos Bergman: havet og skibene på vej ud over havet. Forsynet med »vinger«, dvs. med sejl, flyver alkymiens skipper ud over det åbnede ocean på fig. 6 – et udtryksfuldt symbol på sjælens overvindelse af sit faste, jordiske kontinent og på dens endelige gennembrud til frihedens, genfødselens og transcendensens element. Denne udvikling er allerede indvarslet med Johans sidste replik i »Vargtimmen«: »Jeg takker Dem for, at grænsen endelig er overskredet« – en replik, der lyder som et ekko af slotsbeboernes profeti, således som den fremføres af Veronica Vogler i filmens begyndelse: »Det skammeligste kan hænde: drømmene kan blive åbenbarede, slutningen er nær. Kilderne skal udtørre, og det bliver andre væsker, som skal fugte Deres hvide lår. Således er det bestemt.«

»Bestemmelsen« af det slotsagtige drama i »Vargtimmen« og af dets fortsættelse i fremtiden afspejler Bergmans intuitive forståelse af *lovæssigheden* af den ubevidste psykes processer, som atter betinger inspirationen i enhver kunstners arbejde og tilli-

ge kunstens symbolske indhold. Set fra det bevidste jags side optræder denne »bestemmelse« af den ubevidste inspirationsproces som en »tvang« – den »tvang« nemlig, der ytrer sig som det *skabende pres* hos den geniale kunstner. Johans bekendelse af sin kunst som en »tvang« over for slottets beboere ved den store middagsfest symboliserer netop jegets tvang over for presset af ubevidste processer, som vil nå frem til bevidsthedens tærskel og erkendelse inden for individuationsprocessens skabende dynamik:

Johan: *Undskyld, jeg kalder mig kunstner i mangel af bedre betegnelse. I min skaben findes intet selvfølgeligt uden tvangen, eksisterer intet selvfølgeligt undtagen tvangen. Helt uden egen skyld er jeg blevet udpeget som noget særligt, en kalv med fem ben, et monstrum. Jeg har aldrig kæmpet for denne position, og jeg kæmper heller ikke for at beholde den. For alt i verden! Jeg har nok mærket storhedsvanviddet luften omkring min pande, men jeg tror, jeg er immun. Jeg behøver blot for et øjeblik at tænke på kunstens ringe betydning i menneskenes verden for at blive afkølet. Dette hindrer ikke, at tvangen består.«*

Eric Rohmer neutral moralist

Peter Kirkegaard

Man er vel efterhånden blevet vant til at betragte Nouvelle Vague som et historisk fænomen, en afsluttet periode, hvis korte og hektiske blomstring skaffede visse navne den berømmelse de sikkert alligevel ville have opnået, mens de mindre ånder forsvandt i takt med klimaets stramning. Men der er dog stadig bevægelse, for nye folk, der netop havde deres læreår i storhedstiden, dukker nu op og viderefører traditionerne (folk som Berri, Jessua etc.), men sjovere endnu er det, at også nogle af de »gamle«, der længe var baggrundsfolk, pludselig kommer frem fra mørket og fortjener at få lidt lys på sig. Navne som Rivette og Rohmer kendtes mestendels (især når man så det hele fra Danmark) for deres virke som Cahiers-folk, men især Rohmer har foldet sig ud og er en kunstner man fremover må regne med.

Eric Rohmer (f. 1920) startede allerede i 1950 med kortfilm, fortsatte dermed gennem 50'erne, skrev manuskript til et par af Godards filmsketches, men blev bedst kendt som forfatter (sammen med Chabrol) af bogen om Hitchcock fra 1957; fra 1957–63 virkede han endvidere som chefredaktør på Cahiers. I 1959 instruerede han »Le signe du lion«, som led den kranke skæbne først at blive vist 3 år senere; som Truffaut siger det: produktions- og distributionsmekanismerne er uigennemskuelige. Og det var endda da konjunkturerne skulle være allerbedst. Men Rohmer har (skønt ret upåagtet) trøstigt arbejdet videre, mest med dokumentar- og novellefilm, og påbegyndte i 1962 sine »Six contes moraux«, et ambitiøst projekt, hvis to første led er færdige (som kortfilm), mens nr. 3, 5 og 6 endnu ikke er producerede. Det er imidlertid nr. 4, nemlig »La collectionneuse« fra 1966, og med den fik Rohmer endelig lidt af et gennembrud. Filmen blev rost på Berlin-festivalen 1967, og man får da have lov at håbe at også de resterende tre *contes* bliver virkeliggjort.

Herhjemme slog »La collectionneuse« beklageligt nok ikke an, og først for nylig

fik man på Filmmuseet lejlighed til at se »Le signe du lion«.

»Le signe du lion« kunne ellers nok fortjene bevågenhed, for det er i det store og hele en forbløffende sikker og moden debutfilm. Den fortæller en uhyre enkel historie om en ca. 40-årig exil-amerikansk komponist (han mangler dog at have fuldført sit første værk, en violinsonate!), Pierre Wesselrin, og om en betydningsfuld sommer i Paris. Pierre er en noget kvabset og derangeret person, der pludselig ser sit liv ændret radikalt, da han uventet arver en formue. Overstadigt inviterer han vennerne til fest, men kort efter viser det sig at arven alligevel går til en anden, en fætter i Tyskland. Uden penge lever Pierre da en sommer alene i Paris, for vennerne er på ferie og sure over at være blevet » snydt « af Pierre, der skylder dem penge, bl. a. for festen. Filmens dominerende midterpart skildrer hans gradvise opløsning midt i det hede, fjendtlige Paris, registrerer de små puf nedad rangstigen, låneriet, udsmidningen fra hoteller, de forgæves små rapserier, sulten, desperationen, indtil hans definitive given op som fordrunken chlochard i fælles gøgleri med en anden sut. På dette fornedrelsens sidste stadium vender billedet brat, sommeren er ovre, og de hjemvendte venner finder ham og kan fortælle, at han alligevel har arvet, fætteren er omkommet. Glad kører han til en ny fest.

Referatet viser todelingen i filmen: Rammen med vennerne og arven, sat overfor den lange centrale »bods vandring«. Delingen er betydningsfuld. I rammehistorien etableres den astrologiske sammenhæng, titlen hentyder til. Pierre er født i Løvens tegn (Erobrerens) og tror (i hvert fald når han er fuld) på, at tingene arter sig efter horoskopet: »Frem til 40-årsalderen skal jeg hutle mig igennem. Siden kommer rigdommen eller ulykken... Astrologien er den

ældste og mest eksakte af alle videnskaber«. Til slut kommer opfyldelsen, horoskopets ord træder i kraft og filmen ringer ud med stjernebilledet.

Rammen opretter således et vertikalt plan, men den store midterdel på det horisontale plan demonstrerer ydmygelsen og nedbrydningen i dokumentarpræget stil. Dog, også her er der indstik og antydninger af styrelse ovenfra, Pierre ses ofte foran kirker og pludselig er der et længe holdt billede af duer der omflyver Notre Dame. Det er i denne registrering af et menneske i den yderste udsathed at filmen vinder sin styrke. Rammehistorien er lidt distrahit fortalt og rummer visse oplagte »gammeldags-heder« (f. eks. er det ganske unødvendigt at vi skal se den bilulykke hvorved arvefæteren omkommer).

Det er filmens kup at den med meget diskrete midler formår at skabe atmosfære om og eksistens og medfølelse for denne ret så pjukkede Pierre og hans triste meriter, at skabe drama, tragedie af en begivenhedsrække der slet ikke inviterer til det. Den fortæller ganske uhysterisk om ting der bliver mere og mere hysteriske, om et menneskes indre sjælelige nedbrydning, en proces der udelukkende afspejles i det konkrete, det ydre. På den måde bliver filmen både en social og psykologisk rapport, en karakteristik der i al sin grovhed kunne føre tankerne hen på den Rosselliniske neo-realisme. Givet er det da også at Rohmer har lært meget af mesteren; *hans dictum* om opgaven at »følge et væsen med ømhed og følge det i alle tilskikkelser« passer fint på »Le signe du lion«; som hos Rossellini ligger der et moralsk engagement i den neutrale beretning.

Det dokumentarisk-konkrete viser sig bl.a. i fotograferingens improviserede præg, et kamera der følger med og ubemærket afslører hændelserne og reaktionerne. Nicolas Hayer's billeder er groft kornede, i sort-hvid uden de mange schatteringer i gråt, som Bølgen er kendt for, et meget nøgternt foto, ingen subjektivitet og ekspressionisme her.

Denne indforståede nøgternhed i skildringen kommer i øvrigt til udtryk på i hvert fald 3 måder. For det første skabes der en rytmisk helhed ved flittig brug af bløde overtoninger, der skabes rum om personen, der dvæles et øjeblik ved en lokalitet, et tidspunkt, og selv når der klippes tidligt langt, er det ofte sådan at der samtidig klippes i døgnets rytme, fra dag til skumring, skønt over 14 dage. Filmen bevæger sig cyklisk trods den horisontale kontinuitet, vi kommer tæt på, er intimt til stede.

For det andet: Pierres gradvise opløsning får et helt konkret-symbolisk udtryk idet der ganske enkelt lægges vægt på den måde han går på. Den bliver mere og mere usselig og langsom, kameraet kommer tættere på og koncentrerer sig om ben der vakler lidt, en sko der går i stykker, indtil Pierre ligger i sin clochardens barnevogn, skubbes rundt som en bizar baby.

For det tredje: Filmens højdepunkter har alle noget med Pierres forhold til mad at gøre. Først spilder han sardinolie på sine bukser, da han endelig har lånt penge til mad og skal fortære sit måltid på hotelværelset. Næste punkt er det mislykkede forsøg på tyveri fra en bod på gaden. Han fanges, ydmyges og får bank. Sidst den despe-



»Le signe du lion«: Komponisten Pierre (Jesse Hahn, tv.) på vej ned ad bakke.

rate kamp for at fiske en pose chips op af Seinen. Han får mirakuløst nok fat i pakken, men indholdet er fordærvet. Alle 3 scener er behandlet på samme vis; vi føres først helt sagligt ind på begivenheden, som om intet var hændt, men så sker det fatale med voldsom pludselighed, og kameraet flakser lidt og trækker sig neutralt tilbage fra ubehagelighederne, så billedet bliver svært overskueligt; scenerne får deres styrke på trods af billedet så at sige. Kort sagt: Filmen balancerer hele tiden mellem en stigende kurve (desperation etc.) og en ensartet behandling af denne stigning, konstans.

Samtidig med Pierres voksende behov for de ting han ikke ejer, ses disse i negativ, besiddet af andre, folk der elsker, folk der spiser og drikker, folk der læser den avis, hvor Pierre kunne have hentet oplysning om sit nye held angående arven. Og endelig køres han i barnevognen lige forbi den bil hvori vennerne sidder, men ingen opdager det, sort uheld. Begreberne held og tilfældighed bliver stadig mere centrale henimod slutningen, inden det store held kommer.

Den stigende inkommunikabilitet og uflyttilighed fjerner den sløve Pierre fra bumsestadiet og hæver ham op mod tragediefæren, og planerne kan endelig mødes, horisontalt med vertikalt, menneske og skæbne. Og dog er dette møde filmens svaghed. For filmen står meget uklart i sit forhold til det ekstreme skift i Pierres held. Selv skifter han med utrolig pludselighed fra den dybeste fornedrelse (»Forbandede, forbandede Paris«) til naturligt og selvfølgelig gensyn med den længe savnede ven, arven (»Jeg er rig...«), han ser straks hele forløbet som noget skæbnebestemt, er skæbnefatalist. Men hvor står filmen? Er dens tolkning af det skete (som man normalt ville kalde ustyrligt held) også en vertikal tolkning, eller er slutningen blot en *pointe* i historien? Man aner med den afsluttende stjernebilledesymbolik en art Rossellinisk »last minute rescue«, der måske skulle antyde at Pierres plagsomme vej til pengene var en katharsishistorie, en historie om hybris og dens overvindelse. Derhen peger også det mærkeligt indskudte, smukke billede af

duerne ved Notre Dame. Eller er det blot den ironiske *pointe*, at held og uheld er snævert forbundne, det tyder de omtalte sammenkædninger mod slutningen måske på.

Det er under alle omstændigheder uklart og hvilken tolkning man end vælger, lidt utilfredsstillende, for det moralske engagement der var investeret i den horisontale beretning, forflygtiges.

De »Six contes moraux« som Rohmer har arbejdet med siden 1962 har som fælles motto en lille, meget komprimeret udtalelse: »Un personnage s'intéresse vivement à un autre alors qu'il en cherche un troisième.« Om ikke andet står det dog klart at der her er tale om mennesket i *samspil*, om folk der snyder hinanden og sig selv, spiller roller. Alle 6 historier er originalmanuskripter, baseret på skitser af Rohmer selv, og alle er de fortalt i 1. person, hvilket er bemærkelsesværdigt, som det vil ses af det følgende.

Hvis man om »Le signe du lion« kunne sige at den fik sin moralske spænding i spillet mellem myten og en isoleret person, så er man (så vidt det lader sig se) med de »moraliske fortællinger« og i hvert fald med »La collectionneuse« kommet ned på jorden, hvor det moralske anliggende på spændende måde delegeres ud til tilskueren, er blevet mere implicit i filmen. Og det er ligesom mere tilfredsstillende, man er selv parthaver, kontrollant.

Også »La collectionneuse« er på en måde en meget enkel historie. Tre unge mennesker (to mænd, Adrien og Daniel, og en pige, Haydée) låner en sommer en villa ved Rivieraen, alt er smukt, den fuldendte ferie synes oplagt. Men de tre intrigerer, tiltrækkes og frastødes af hinanden og fordriver sluttelig hinanden fra stedet, alt opløses.

Hver af hovedpersonerne får tildelt sin prolog. Haydée ses i den første stumme prolog spadserer i bikini ved havet, kameraet følger hende glidende, koncentrerer sig efterhånden om hendes lækre krop, viser udvalgte partier. Skønheden mikroskoperes, i ro og i nær kontakt med naturen.

Maleren Daniel diskuterer i sin prolog med en skribent om kunstens distanceskabende effekt, om tomrummet mellem mennesker. Hans attitude er: kcm ikke for nær, man kan skære sig på mig, som på mine kunstværker.

Og hovedpersonen Adrien præsenteres i den længste prolog med sin veninde og en anden pige i samtale om forholdet mellem skønhed og forelskelse, og slutningen af prologen sætter handlingen i gang. Adrien vil til havet, kontakte en kunstsamler etc. men først og fremmest holde ferie; veninden skal rejse til London, og Adrien går sluttelig alene rundt i en villa og får lige et glimt af en pige (Haydée, men det ved han ikke) i seng med en fyr.

De ting der røres ved i prologerne bliver naturligt nok kernepunkter i resten af filmen. På det grundlag kunne man have forestillet sig en evt. munter ironisk, moralsk etc. *normalhistorie*. Men det bliver ikke tilfældet her, filmen er langt mere sofistikeret, idet den fortælles af Adrien, der fortolker det set, i en kommentar, der kunne tænkes indtalt senere, som hvis han så billederne fra den sommer og så fortalte om det til andre.

Vi har altså igen en todeling: på den ene side et forløb, yderst neutralt fremlagt, på den anden side en meget personligt farvet fortolkning. Når nogen (romanen, filmen) fortæller et forløb kan det være givtigt at undersøge forholdet mellem fortolkningen og den nøgne begivenhedsrække. Er der da uoverensstemmelse kan det opfattes som brist i værket. Men her forholder det sig sådan at vi på én gang tvinges til at tro og tvivle på Adriens tolkning. Og da er der ikke tale om brist men simpelthen om »unreliable author«.

Forholdet billede/kommentar er langt fra éntydigt, der er mange kombinationer og varianter. Man kommer allerede på sporet af en vis dobbelttydighed i slutningen af Adriens prolog, hvor han endnu ikke selv kommenterer. Han går rundt i det tilsyneladende tomme hus, kigger ind i forskellige rum, rører ved en vase her og der og pludselig ser han Haydée midt i et samleje. I scenen veksles der på subtil måde mellem subjektive og objektive indstillinger, men ikke hele tiden klart defineret, hvad der er hvad, vi er både belurere af ham og hans fortrolige, medopdager. En tone er slået an.

Langt mere indviklet bliver det når tillige kommentaren er koblet på. Mindst 4 typer af vekselforhold mellem kommentar og billede lader sig udskille.

1) Flere steder i filmen fortæller Adrien om hændelser, tanker etc., mens vi ser noget helt andet, oftest smukke totalbilleder af landskabet. Om han lyver eller ej kan vi ikke vide, vi må foreløbig tro ham på hans ord. 2) Adrien fortæller på et tidspunkt om Haydée, at hun falder godt ind i deres daglige rytme uden at efterabe deres manerer. Dette ledsages af et billede, hvor de alle tre gør sig nyttige i køkkenet, Haydée ser lidt mut ud, skræller kartofler, mere kan man ikke se! 3) Adrien står i vandkanten ved klipperne, kigger ned i vandet og ser nogle smukke alger bevæge sig for strømmen. Han fortæller at heldigvis er han ikke botaniker eller impressionistisk maler, for da ville planterne have optaget ham for stærkt, og han ønsker netop ikke engagement. El-



»La collectionneuse«: Haydée og Adrien (Haydée Politoff og Patrick Bauchau).

ler hvordan? Billedet skifter som i prologen mellem subjektivt og objektivt og spænder op mod den kølige kommentar; det, Adrien forkaster i ord, ligger i det mindste latent som mulighed i billedet. Og blot det faktum, at han med sin bevidsthed er nødt til at forkaste noget, der synes så uskyldigt, viser det som alvorligt problem for ham. 4) Den enkleste type får vi til slut, hvor det bliver tydeligt at Adrien lynhurtigt forvandler et regulært tilfælde til klar viljeshandling. Han slipper af med Haydée, da de møder nogle af hendes bekendte, og i kommentaren er han stolt af sig selv, men her kan vi se løggen. Scenen kaster nyt lys bagud over hele filmen og sætter spørgsmålstegn ved alt hvad man hidtil har taget for givet.

Disse spændingsforhold er på en måde

hele filmen, dens raffinerede flertydighed.

Filmens morale ligger i hvert fald ikke i kommentaren. Men hvad er da det virkelige? Med dobbelttydigheden in mente kan vi se på forløbet igen. Historien bevæger sig i ensartede bølger, bestemt af tiltrækning/frastødningsforholdet Adrien og Haydée imellem. I det hele taget ærgerlig over hendes tilstedeværelse får han til en begyndelse manøvreret hendes unge elskere ud af billedet. Deres forhold er ved at tage form trods hans harske ord til hende. Han prøver så at få Daniel til at forsøge sig, men først da han selv er ude en aften, går det i opfyldelse (1. bølge). Det varer dog kun kort, og i fællesskab forkaster Adrien og Daniel moralsk hendes adfærd. Tingene normaliseres igen, indtil Adrien inviterer Haydée ud og efter en mislykket tilnærmel-



Tilnærmelsens stadier: Adriens »splendid isolation« på prøve.

se fra hans side løber hun tilbage til Daniel (2. bølge). Igen er stemningen spændt, Daniel bakker ud og vil rejse. Adrien og Haydée taler roligt om tingene, som venner. Da dukker kunstsamlere Sam op og overtager efter bevidst kalkulation fra Adriens side, Haydée. Da også det forhold (3. bølge) er ovre, synes vejen åben for de to, men så kikker det som nævnt til slut.

Hele dette spilfægteri der nøgternt set mest ligner *Adriens* krogede vej til Haydée, fortolker han gennem hele filmen (og han bliver end mere hårdnakket i sine teorier jo mere han selv griber aktivt ind!) søvoverlagt strategi fra hendes side. Hans pompøst egocentriske teorier bliver stadig mere urimelige som filmen skrider frem, indtil den totale gennemhulning til sidst.

Alt må således omvurderes. Den Haydée som titlen gør til hovedpersonen, viser sig i virkeligheden (så vidt noget overhovedet er kontrollerbart i denne film) blot at være en meget ung, meget laber dame, hvis problem altid har været at mændene hang efter hende. Hun er usikker, prøver sig ret ureflekteret frem og tilstår, at det hun længes efter, er at etablere et blot nogenlunde normalt forhold til andre mennesker. Den moralske forkastelse af hende, som de to mænd præsterer, falder altså. Hvis der er nogen der er skurke er det snarere dem. Daniel opfatter sig selv som barbar (som hans kunst der kan skære), én man ikke skal komme for nær. Det er en grov holdning, men han har dog et ret afdæmpet forhold

til sin egen distanceren sig, gider ikke konsekvent gøre alt for at afskærme sig.

Yderst og mest radikalt står da Adrien. Haydée er ikke hovedpersonen, det er derimod hans besværlige bevidsthed. Han ønsker den endelige »splendid isolation«, den perfekte sommerferie, hvor man behersker alt. Han dyrker fanatisk sin uengagerthed, læser for ikke at tænke, bader med militærisk præcision, indretter sin tid systematisk. Bevidstheden mestrer dog ikke den ubevidste Haydée, han bliver ganske almindeligt jaloux, pansret smuldrer, og da han endelig bliver alene, var det hele kun pjat. Hans ensomhedstrang var kun virksom og besnærende, så længe de andre var der. Til slut vælger han sentimentalt (?) at tage til London.

Filmene selv (om man så må sige) fremstår som et unikum af neutralitet og sikker kølig ro og skønhed. Den gør som sagt på meget subtil måde rede for de tre's spil, deres roller og små luskerier. Som et fint eksempel på afbalanceret karakterisering står f. eks. portrættet af Sam (det er her filmen og ikke Adrien der fører ordet). Denne på en måde usympatiske gamle gris, lutter lumre sovekammerblikke og dreven »charme«, bliver ikke udleveret. Tværtimod er han helt fornuftig, når han med sin gyselige accent fortæller Adrien om hulheden i hans dovenskabsteorier.

Overfor personerne står lokaliteterne, solen, den sommerhede atmosfære. Igen (og nu langt mere konsekvent end i »Le sig-

ne...«) overholder filmene i sin klipning døgnets rytme, det cykliske forbindes med selv meget lange tidsstræk. Landskabet er indfanget i store klare farvebilleder, ikke mondænt lækkerhedssøgende, men smukt, sitrende af evindelig fuglekvidder. Og dette er da filmens fineste pointe: at den forbinder Adriens rabiate sommerdrømme med selve drømmen om sommeren i fuldendt smukke billeder af den prægtige natur, hvor alle muligheder ligger åbne, forbinder i blid ironisk kontrast. Natur contra en bevidsthed der plager sig med naturdrømme og som i og med sig selv opløser dem. Og det deraf følgende muntre paradoks: at den morale der måtte ligge i filmen ligger implicit i forløbet, sådan at vi selv må grave det frem og danne os en opfattelse. Sådan kan Rohmer være både neutral og moralist.

Truffaut berømmer med rette (interview Kos. 82) Rohmer for hans evne til at fortælle en historie i en tid hvor kronologi og den slags er problematiske for mange filmfolk, og fremhæver desuden »La collectionneuse«s neutrale skønhed. Det er i virkeligheden en meget præcis karakteristik af kunstneren Rohmer: En kølig intelligens, uden den hjerteknugende følsomhed måske, men en mand der er sig bevidst med hensyn til de krav man må stille til film som fortælling i vore dage. Det er film som prosa, ikke poesi, men det er jeg-film, et raffinement der er ganske nyt og fuldt af ikke mindst moralske muligheder.

HULOT I FORSTÆDERNE PLAYTIME

Ib Monty

