

det til at virke mere grovkornede end sædvanligt – det er, som om de er dækket af en svag tåge. På den måde udtrykker de det sløre, der hviler over Mårtenssons sanser. Til gengæld er lydsiden overdrevent forstærket. Selv de mindste lyde (et barn, der hvísker, og en lineal, der falder på gulvet) opleves gennem lærerens nervøse sind og spændte hørevævne. Når børnene går på gangene eller ned ad trappen, larmer det, som var det besættelsestropper, der marcherede. Fuglebilleder, der kommer igen og igen i forskellige sammenhænge, bidrager til at skabe et filmisk kontraspunkt til Mårtenssons isolation og sjæleangst. De ville sikkert have virket som billige symbolske effekter, hvis det ikke var lykkedes Troell at indflette dem – ikke bare som sandsynlige, men som helt selvfølgelige dele af handlingsforløbet.

Pascal har engang udtrykt sin undren over, at folk gerne beundrer et maleri, mens de som regel ikke drømmer om at beundre den virkelighed, billedet fremstiller. Denne mystiske virkning hos malerkunsten er også filmkunstens hemmelighed. Jan Troell havde faktisk alle de kort på hånden, han behøvede for at lave en mislykket film og skabe et på en gang kedsommeligt og prætentøst værk (heri indbefattet Per Oscarsson, som i en dårlig instruktørs hænder kan være elendig). Men Troell befinder sig ligesom lærerinden i filmen i en slags nådetilstand, der gør det muligt for ham at udrette, hvad andre ikke kan. Derfor er det også lykkedes ham at præstere det kunststykke at fremstille en mand som interessant i vore øjne, skønt han faktisk slet ikke er det. I det virkelige liv ville vi formodentlig have mødt en Mårtensson med et skuldertræk. Men i filmen har vi ikke bare ondt af ham. Vi oplever også hans vanskeligheder indefra, så vi næsten gør dem til vore. Som Renoir siger: »Vi er kommet så tæt ind på ham, at vi faktisk befinder os på den anden side af øjet.« Denne film, som hele vejen igennem udelukkende handler om kontaktsværligheder og kontaktbehov, formår at formidle en varm og spontan kontakt mellem os selv og et af vore mislykkede medmennesker.

Når man har set »Ole Dole Doff«, kan der ikke længere være tvivl i ens sind om, at denne unge skånske instruktør for øjeblikket er Skandinavians mest begavede filmkunstner.

Martin Drouzy.

Skammen (Skammen) Sverige 1968

Prod.: Svensk Filmindustri – Lars-Owe Carlberg. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist. Klip: Ulla Ryghe. Lyd: Lennart Engholm, Bernth Frithiof. Arkitekt: P. A. Lundgren og Lennart Blomquist. Medv.: Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Ingvar Kjellson, Frank Sundström, Ulf Johanson, Vilgot Sjöman, Bengt Ekelund, Gösta Prüzelius, Willy Peters, Barbro Hiort af Ornäs, Agda Helin, Ellika Mann, Rune Lindström.

Prem.: Dagmar 15. 10. 1968.

Udlejning: United Artists. Længde: 103 min., 2820 m, gul.

Ingmar Bergman har lige fra sin tidligste ungdom haft mod på at gå i lag med de helt store problemer, de såkaldt eksistentielle spørgsmål. Det kan derfor ikke undre, at han i 1968 er nået til engagementsfrågan.

På film har som hans kunnet fremkalde en så overvældende mængde dybsindige kommentarer. Kloge mennesker har beskæftiget sig indgående med hans religiøse grublerier, med de teologiske samtaler i hans film, med hans frømandsfærd i den »ubevidste psyke« – kort sagt, med den filosofiske Bergman. Men er det i virkeligheden ikke det filosofiske i Bergmans film, der har gjort dem suspekter? Man kan nok synes, at filosofien ofte har været lige ved at tage livet af digteren. Og hvis det er filosofien, der har kaldt digteren frem? Så er Bergman filmdigteren med tryllestaven, der på sin tåge-filosofi kan skabe betydelig kunst.

Der er i en Bergman-film altid i det mindste et par scener, der bærer vidnesbyrd om instruktørens – digterens – format og særpræg. Men det skyldes sjældent det filosofiske budskab eller blot det, der siges i replikker; det skyldes næsten altid det, der siges – i billeder.

Det filosofiske budskab i »Skammen« er det sædvanlige, det drejer sig igen om »det ondes magt over uskyldige mennesker«. Alligevel er filmen usædvanlig, først og fremmest fordi Bergman stort set har afstået fra at lade personerne drøfte problemerne. Det er billederne, der taler.

Politikere vil indvende mod denne film, at Bergman beskæftiger sig for abstrakt med et aktuelt problem, at han intet antyder om, hvad vi i grunden skal stille op over for det. Der er bestemt ikke tale om nogen opfordring til at tage et standpunkt. Nogle af filmens personer tager et standpunkt, andre undlader det; da katastrofen indtræffer, da krigen ikke længere er noget, der foregår et andet sted, og som man hører om i radioen, hvis radioen virker, er de alle fortabte. De to, der tager standpunkt, dør ynkeligt: den ene bliver skudt ned som en hund, den anden opsøger selv døden i det sortladne hav. De to, der ikke tager standpunkt, overlever – men hvor uhyrlig er ikke prisen? Et forfærdende moralsk forfald, en nærmest total dehumanisering, er prisen. Kærligheden går til grunde, de elskende lever videre uden at have evnen til at elske; kunsten kan heller ikke overleve, det er ikke kun det, at muserne tier, mens våbnene taler, nej, violinen knuses særdeles effektivt. Krigen i filmen føres med hvad eksperterne kalder traditionelle våben, således at det dog er fysisk muligt at overleve. Men det er slemt nok: lig ligger strøet omkring på veje og stier og flyder rundt på havoverfladen. Det i sandhed grufulde er, at de mennesker, der overlever, ikke længere er mennesker.

Personerne er altså magtesløse, hvad enten de tager standpunkt eller ej. En af dem, Eva Rosenberg, føler, at de er personer i en andens drøm, og det tilkommer denne anden at skamme sig.

Bergman tager parti, ikke for det ene eller det andet politiske system, men mod voldsanvendelse. Vold medfører mental infektion. Samlivet mellem ægtefællerne Jan og Eva Rosenberg er måske ikke ligefrem idyllisk i filmens første scener, men de spændinger, der findes mellem de to, fører kun til den slags småskærmydsler, som i reglen bliver

indledningen til en forsoningsfest. Da volden forgifter luften, er der ikke længer tale om skærmydsler, men om heftige konflikter, der er ingen forsoning, der er kun koldt had.

Den forvandling, personerne undergår, er utrolig, men troværdig.

Den barnligt lunefulde Jan, der ved den mindste modgang sætter sig til at græde i en krog, er akkurat så overfølsom og upraktisk som kunstnere ofte anses for at være. Men han forvandles til et brutalt handlingsmenneske, der er villig til at myrde sig gennem de vanskeligheder, der måtte opstå. Han, der ikke var i stand til at slagte en høne, kan senere i filmen myrde en ung desertør for at hugge hans sko. Utroligt ja, men det var også utroligt, at følsomme Goethe- og Beethovenkendere gjorde tjeneste som KZ-lejrpersonale under den anden verdenskrig: der er visse ting, det desværre er blevet lettere at tro på. Vi er alle fulde af aggressioner, siger ethologerne, og det gælder også Jan Rosenberg. Det er ikke helt uden grund, at Eva i filmens første scener nu og da er ved at tabe tålmodigheden med ham. Og dog er han et fredsomligt gemyt: han lover hende, at han nok skal blive et bedre menneske – om et år, nej, om en uge. Men så kommer krigen dem ind på livet, giften virker. Selvfølgelig tøver Jan, da han får stukket pistolen i hånden for at skyde ægteparrets ven Jacobi, der engang har hjulpet ham, og det er også lige så svært at ramme et menneske som at ramme en høne, men det går da: han kan altså handle, han kan altså overleve.

Eva, kvinden med det praktiske håndslag, var den, der fik tingene til at glide for de to i deres lille gartneri, hun mister ikke blot håndslaget, hun er til sidst fuldstændig hjælpeløs. Med sin varme, åbne kvindelighed repræsenterer hun vel i første række kærligheden; det varer ikke længe, før hun bedrager sin elskede. Den voldsinficerede atmosfære forhindrer hende ikke i at have medfølelse med andre: i den Felliniagtige scene, hvor hun ligger på vejen efter at have forstøjet, at Jan myrder den unge mand med skoene, tager hendes fortvivlelse sig ægte nok ud. Hun vil ikke længere følge Jan. Men hun følger ham alligevel. Er hun loyal over for den mand, hun elsker? Nej, hun er ikke mere i stand til at elske. Hun følger ham, fordi hun ved at knytte sin skæbne til den beslutsomme morders måske også har en chance for at overleve.

Bergman fortæller intet om, hvor disse begivenheder finder sted, og vi får heller ikke at vide, hvad de krigsførende parter står for. Det kaudervælsk, der akkompagnerer fortællerne, skal vel antyde, at det der skal ske her, kan ske hvor som helst, hvad man heller ikke er i tvivl om er sandt, når man har set filmen til ende. Når filmen har været kostbar, må det skyldes de materielle ødelæggelser. Alligevel virker selve krigshandlingerne, eksplosionerne osv. ikke så forfærdelig chokerende på en TV-vant tilskuer. Bergman har været klog nok til ikke at søge at konkurrere med TV-reportagerne. I øvrigt er det jo heller ikke voldsomhederne, der interesserer ham. Efter at det for alvor er gået hårdt til ved det rosenbergske hus, har Bergman ikke synderlig travlt med at komme videre. Der er en lang, knugende pause. Man kunne så vente, at kameraet ville dvæle ved ødelæggelsernes omfang, men vi får i stedet en række nærbilleder af Jans og Evas

ansigter. Dette stumspil er yderst virkningsfuldt – som jeg sagde: billeder, der taler.

Når den effektglade Bergman går stille med dørene, kan han udrette underværker. I »Skammen« udmærker han sig ved – på trods af de voldsomme begivenheder – at være usædvanlig diskret. Højdepunktet nås i den scene, hvor Jan og Eva besøger antikvitethandleren Frederik (her bør skuespillerens navn nævnes, det er *Hans Alfredson*). Finere kunne Bergman ikke give udtryk for den usikkerhed og afgemt et menneske må føle lige før ragnarok. Frederik har resigneret, men han formår kun at affinde sig med sin skæbne ved at holde liv i et meget spinkelt håb om at få overdraget en eller anden administrativ opgave. Med vemed gør man sig klart, at den elskelige mand ikke vil kunne klare sig igennem, han vil gå under sammen med sin Meissen-porcelænsspilledåse og al den skønhed, der er i verden. Og Bergmand lader sit kamera gå på vandring rundt i stuen som for at tage afsked med nogle af de kostelige sager, som findes dér: et inderligt melankolsk farvel. Den helt igennem vidunderlige scene kan minde en smule om den smukke Tryllefløjte-scene i »Vargtimmen«, men den er endnu smukkere. Bergman har talt meget om musik siden »Persona«, og man ville utvivlsomt kunne glæde ham ved at sige, at antikvitethandlerens scene i »Skammen« træffer ens nervesystem på omtrent samme måde som hvis man lyttede til en ædel musiksats, en elegisk nocturno, i genial og unik udførelse.

Albert Wiinblad.

The Graduate (Fagre voksne Verden) USA 1967

Prod.: Embassy Pictures – Lawrence Turman. Instr.: Mike Nichols/ass: Don Kranze. Manus.: Calder Willingham og Buck Henry efter roman af Charles Webb. Foto: Robert Surtees (t-c/panavision). Klip: Sam O'Steen. Musik: David Grusin, sange »Sounds of Silence« – »Scarborough Fair« – »Mrs. Robinson« – »April Come She Will« komponeret, skrevet og sunget af Simon & Garfunkel. Arkitekt: George Nelson (også dekoration). Medv.: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton, Elizabeth Wilson, Brian Avery, Walter Brooke, Norman Fell, Elizabeth Fraser, Alice Ghostley, Buck Henry, Marion Lorne, Harry Holcombe, Lainie Miller. Prem.: Imperial 9. 9. 1968. Udlejning: United Artists. Længde: 105 min., 2900 m, gul.

Først, under forteksterne, er der bare et ansigt, anspændt og tillukket, med øjne, der stirrer uden at blinke, som fiskene i det akvarium, der danner baggrunden for filmens første »egentlige« billede. Ansigtet tilhører den 21-årige Benjamin Braddock, der efter endt college-uddannelse vender hjem til Los Angeles for at holde sommerferie. Han har været en flittig duks, og i hans forældres øjne er han et status-symbol på linie med swimming-pool og flot bil.

Dette er udgangspunktet. Den første pointe er da, at Benjamin er håbløst umo-

den. Denne leder af sit college's diskussionsklub aner ikke, hvad han skal stille op med sig selv, hverken intellektuelt eller følelsesmæssigt. Ved det selskab, hans forældre holder for at fejre hans hjemkomst, er han en fjoget kastebold mellem velmenende gæstegratulanter, og da husveninden Mrs. Robinson sætter sig for at forføre ham, begriber han hverken hvad hun er ude efter eller hvad et forhold vil medføre. Han er simpelt hen blot konventionelt moralsk forarget.

I disse første scener gennemfører Mike Nichols en fabelagtig virtuos balanceakt, som han beundringsværdigt holder gående filmen ud. Han skaber sympati omkring den lidt ynkelige Benjamin, dels gennem Simon and Garfunkels roligt alvorlige musik, dels gennem Dustin Hoffmans fremragende præstation, der hele tiden giver antydninger af indestængte følelser og tanker, som er nær ved at blive forløst. Benjamin er altså hverken den overlegne, bedrevidende outsider eller det ligegyldige pjok, men måske det definitive portræt af en følsom ung mand i forlænget pubertet. Man opfordres til at tage hans følelser alvorligt, men le ad hans groteske opførsel. Mike Nichols følger den store komiker-tradition fra Chaplin til Jerry Lewis.

Den komiske teknik, hvis fuldkommenhed allerede har placeret Mike Nichols som det største komedieinstruktør-talent i den yngre Hollywood-generation, minder ellers snarere om Buster Keatons *dead pan*-stil. Dustin Hoffman kan være både hjertegribende og lattervækkende udtryksfuld uden at fortrække en mine. Og hele filmen har en næsten Keatonsk præcision i billed- og sceneopbygning og komisk pointering.

Alvor og humor blandes gang på gang med stor effekt. Det første nærbillede af Benjamin med akvariet som baggrund er alvorligt, men scenen glider hurtigt over i det komiske, da først faderen, dernæst moderen gør sin entré, og den komiske virkning forstærkes ved, at den samme billedinstilling holdes, så forældrene ligesom træder ind mellem publikum og Benjamin. Med lige så overlegen sikkerhed kan Nichols lade en scene udvikle sig fra det farceagtige mod det alvorlige. Benjamin præsenteres for eksempel lattervækkende i sit frømandskostume. Men efter at de satiriske og komiske points er scoret, placerer Nichols sit kamera i Benjamins sted, antager frømandens synspunkt og følger ham ned under vandet i svømmebassinet, hans eneste tilflugtssted. Nichols er på én gang den følelsesmæssigt indforståede og den ironisk erfarne, han bevæger sig ind i og ud af Benjamin uden et øjeblik at forråde ham.

Vand- og akvariesymbolikken er smukt og selvfølgelig gennemført. Indledningens Benjamin lever i sit naturlige element under vandet, og det er i den forbindelse næppe tilfældigt, at han må fiske sin bilnøgle op fra akvariets dyb efter at Mrs. Robinson har smidt den i. Han ser sine omgivelser som groteske akvariefisk, men han er selv en kold fisk i denne vandverden. Han dukker først op til overfladen, da han kommer i seng med Mrs. Robinson. Nu flyder han ovenpå i lad velvære og dykker kun ned igen, når forældrene går ham på klingen. Her er synspunktet snarere epikuræisk end puritansk. Derimod har nogle ment at kunne udlede en puritanisme af fortsættelsens realistisk klare erkendelse af et rent seksuelt betinget forholds uholdbarhed.

Mrs. Robinson er filmens mest problematiske figur. Anne Bancroft giver hende i sin bravour-præstation en glamour, der gør det lidet sandsynligt, at Benjamin skulle være hendes eneste seksuelle redningsplanke. Motiverne til hendes ondsksfuldhed og frustration skitseres kun eller ses fra Benjamins fordomsfulde synsvinkel. Men i scenen på hotelværelset, hvor lyset tændes og slukkes, holdes den samme subtile balance, som i de bedste af filmens øvrige afsnit. Man tror først, at scenen skal illustrere Mrs. Robinsons manglende evne til at etablere andet end en seksuel kontakt, indtil Benjamins kluntede taktløshed og selvtilfredse naivitet skutter hende i det mest sympatiske lys i den givne situation.

Mrs. Robinson sørger for Benjamins seksuelle modning, datteren Elaine for hans følelsesmæssige. Hun er hans første forelskelse, en ret almindelig pige, ubeslutsom og impulsiv. I den sidste del af filmen, der skildrer hvordan Benjamin vinder hende, ændres tonefaldet i retning af det mere romantiske, uden at humoren helt tabes af syne. Benjamin handler stadig ofte latterligt, men der er nu mere respekt bag latteren, for han har frigjort sig fra miljøets pres og handler konsekvent i overensstemmelse med sine følelser. Filmen belønner hans romantiske stærthed i en slut-sekvens, der igen illustrerer Nichols' balancekunst ved uden skurrende toner at veksle mellem det groteske og det følelsesladede. Benjamins løb mod kirken bliver ikke blot en kamp mod tiden, men samtidig mod skæbnen. Han filmes med telelinse, så det virker som om han ikke kommer ud af stedet, hvorpå et befriende klip forbinder ham med kirken og muligheden for en lykkelig fremtid. Sekvensens virtuose billedrytmik underbygges effektivt af Simon and Garfunkels guitar-spil.

I mine øjne er »The Graduate«, billede for billede og scene for scene, tressernes hidtil bedst iscenesatte og mest originale Hollywood-komedie. Lad mig til slut give to små eksempler på den komiske fornemmelse og forfinede følelsesmæssige intuition, der udmærker filmen som helhed. I det afsnit, hvor Mrs. Robinson er ved at forføre Benjamin på første sal, er kameraet på et vist tidspunkt placeret på en sådan måde, at hoveddøren neden for trappen optager en central plads i billedkompositionen. Uden at være særlig påfaldende er denne placering lige akkurat så slående, at man kommer til at dele Benjamins frygt for, at døren pludselig skal gå op og Mr. Robinson træde ind. Der kommer *ikke* nogen ind gennem døren, og det er naturligvis netop pointen. – Filmens slutning er en stiliseret happy-end. Den slags afrundinger skammer de fleste instruktører sig tydeligvis over, og de sørger derfor for at få dem overstået hurtigst muligt. Men Mike Nichols tør stå ved sin happy-end og han demonstrer igen i den afsluttende bus-scene sin balance-kunst mellem det følelsesfulde og farceagtige. Først kommer gag'et: passagerernes forundring over, at Elaine kører i bus i brudekjole. Og så følelsen: Benjamins og Elaines tavse falden til ro på bussens bagsæde. Her lader Nichols dem sidde og puste ud et øjeblik, uden at de ser lykkeligt på hinanden, som klichéen kræver. I stedet lyser Benjamins ansigt op i et grin, der først og fremmest er rettet mod ham selv og besegler hans sejr og endelige modning.

Morten Piil