

ENEREN I DANSK FILM

AF BØRGE TROLLE

Sjældent har en dansk filmpremiere været imødeset med så store forventninger og været genstand for så megen omtale som *Carl Th. Dreyers* „Ordet“. Denne interesse er forståelig, da det drejer sig om en af filmens største nulevende personligheder, der efter 12 års forløb påny træder frem for det danske publikum med et kunstnerisk arbejde. Da der ydermere er tale om en filmatisering af et af *Kaj Munks* dramer, mente man at kunne spænde forventningerne højt. For hvad man end mener om Munk, så kommer man ikke uden om, at han var begavet med et usædvanligt dramatisk talent. Når man sluttelig erindrer, at Dreyer med forkærlighed synes at have beskæftiget sig med temaer af et vist religiøst tilsnit, forekommer konstellationen Dreyer-Munk umiddelbart at være ideel. Begge er enere. Begge ynder at arbejde i den „store“ stil. Alt syntes således at være lagt op i et usædvanligt plan.

Skal man tro den danske presse, er disse forventninger til fulde blevet indfriet. Den danske filmkritik, for hvilken „Jeanne d'Arc“ og „Vampyr“ kun var forskruede avantgardistiske eksperimenter og „Vredens Dag“ en kedsommelig foreteelse uden større interesse, var næsten ved at svømme over i begejstring for „Ordet“.

Er dette et udtryk for, at dansk filmkritik nu omsider har besindet sig og tilkendt Carl Th. Dreyer den plads, der med rette tilkommer ham? Hvis den danske filmkritik i disse 12 år havde ændret og udviklet sig, kunne dette være forklaringen. Men det har man just ikke mærket meget til. Dansk filmkritik har

netop i dette åremål lidt svære tab ved *Frederik Schybergs*, *Karl Roos'* og *Ole Palsbos* død, medens andre alvorligt arbejdende filmkritikere er forsvundet fra den regelmæssige kritik i pressen, og *Theodor Christensen* fra radioen.

For os, der tidligere varmt har taget Dreyer i forsvar overfor en efter vor mening uforstående og uretfærdig kritik, blev „Ordet“ ikke så lidt af en skuffelse. Det er ikke min hensigt at fratage filmen de positive egenskaber, den unægtelig har, for målt med den almindelige danske filmalen hæver den sig betydeligt over gennemsnittet. Men i tilfældet Carl Th. Dreyer kan man ikke måle med den almindelige alen. Her må man have lov til at bringe den stærkeste kritik i anvendelse og stille filmen i relation til hele instruktørens kunstneriske skaberværk. Ja, man har pligt til det. Publikum har krav på det. Dreyer også. En alvorlig kritik af „Ordet“ anfægter jo på ingen måde værdien af hans tidligere arbejder eller hans ubestridte filmiske geni. Men i blind ærbødighed at sætte ham op på en forgyldt piedestal kan i virkeligheden medføre ubodelig skade såvel for den udøvende filmkunstner som for publikum og dermed for dansk film i det hele taget.

I den anledning kan det være på sin plads at forsøge en samlet analyse af Dreyers kunstneriske livsværk. En sådan findes nemlig mærkelig nok ikke. *Ebbe Neergaards* udmærkede Dreyer-biografi lægger hovedvægten på at beskrive de enkelte film og specielt deres tilblivelse, hvorfor dens titel: „En Filminstruktørs Arbejde“ er helt dækkende — en kunstnerisk vurdering strejfs kun et par steder.

*

Selv på et internationalt plan vil det være vanskeligt at rubricere Carl Th. Dreyer. Der findes kun een filmkunstner i verden, som viser større lighedspunk-



Svend Methling og Clara Pontoppidan i »Der var engang«. Billedet viser, at også denne Drachmann-film har »typisk dreyerske« passager.

ter med ham: *Robert Bresson*. Lighedspunkterne er her til gengæld iøjnefaldende, men mærkelig nok tyder alting på, at de ikke har påvirket hinanden.

Helt isoleret i filmhistorien står Dreyer dog ikke. Allerede i sin anden film, „Blade af Satans Bog“ (1920), indfører han som den første i Skandinavien griffithske montage teorier i forbindelse med sin — ligeledes af *Griffith* inspirerede — expressive nærbilledteknik. Den følgende „Præsteenken“ (1920) er påvirket af *Sjöström* og *Stiller*. Den billedmæssige intensitet, hvormed han skildrer menneskelig lidelse, og milieuets og dekorationernes symbolske sammenhæng med handlingen er næppe uden påvirkning fra *Erich von Stroheim*. „Jeanne d'Arc“ (1928) og „Vampyr“ (1932) har modtaget impulser fra den avantgardistiske filmstil. Endvidere har Dreyer ved flere

lejligheder fremholdt *Marcel Carné* som en instruktør, han nøje har fulgt, ligesom *de Sica* har hans store bevågenhed. *Gerd Osten* har trukket interessante paralleller mellem Dreyer og *Alf Sjöberg*, og for egen regning vil jeg endelig gerne pege på *Eisenstein* og *Bunuel* som instruktørpersonligheder, med hvilke Dreyer har lighedspunkter. Denne lidt summariske opremsning viser Dreyers format. Det er simpelthen et betragteligt udsnit af filmhistoriens genier og store begavelse, der her har passeret revue. Fra dem har Dreyer modtaget påvirkning uden på nogen måde at efterligne dem — eller han er helt selvstændigt nået frem til resultater, der tåler sammenligning med og kan opvise lighedspunkter med deres.

Hvori består hans egenart? Spørgsmålet lader sig ikke besvare i nogle få



Dreyers nærbilledeteknik: Michel Simon i »Jeanne d'Arc«.

sætninger, dertil er problemet Carl Th. Dreyer for kompliceret. At sige, at han er den store psykologiske dybdeborer, vil næppe give anledning til modsigelser, men er langt fra udtømmende, for måden, hvorpå han er det, er noget helt for sig selv. Hans sande kunstneriske storhed viser sig i hans stræben mod det menneskelige grænseområde — sjælens uloddede dybder og underbevidsthedens krinkelkroge, hvor angst og befrielse, martyrium og triumf brydes i en aldrig ophørende konflikt. Denne konflikt, som individet må udkæmpe i absolut ensomhed, er det egentlige hovedmotiv hos Dreyer. Filmene er sjældent det, de synes at være, handler om andre ting end dem, de synes at handle om. Skønt det eksperimentelle islæt er ganske fremtrædende i Dreyers kunst, spiller han ikke på filmteknikkens fulde register. Han vægrer sig ved at benytte mere end nogle ganske få af filmens midler, men benytter dem så til gengæld en hel film igennem med en konsekvens, der ofte virker chokerende — og på den uskoledede filmtilskuer som regel irriterende. Han er ensidig i sit emnevalg og sætter sig

meget snævre grænser for behandlingen af disse emner. Men netop denne afgrænsning og ensidighed har gjort det muligt for ham at koncentrere hele sin kunstneriske kraft om sit begrænsede tema, således at handling og personer, milieu og rytme i den grad er svejset sammen, at der opstår en monumental helhed.

Nogle har i Dreyers forhold til sine skuespillere og medarbejdere villet finde den endelige forklaring på hans egenart. Da det er indre, sjælelige konflikter og lidelser, Dreyer ønsker at skildre, er dette forståeligt, men næppe udtømmende.

I sin holdning til skuespillerne bygger Dreyer på *Stanislavski* og hans „system“. I et foredrag i Studenterforeningen i 1943 udtalte Dreyer, at ingen skuespiller kan skabe sande og ægte følelser på kommando. Man kan ikke *presse* følelser frem. De må opstå af sig selv. Så kommer det rigtige udtryk. Derfor må en skuespiller aldrig begynde udefra med udtrykket — men indefra med følelsen. Der er altid kun eet udtryk, der er det rigtige, kun eet eneste.

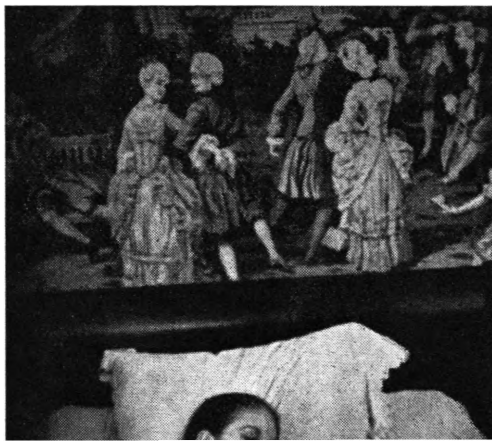
Ordene er Dreyers. De kunne have været Stanislavskis egne.

Naturligt nok var det russerne, der først teoretisk søgte at tillægge Stanislavskis „system“ til filmens krav. *Pudovkin* var her banebrydende og nedfældede sine resultater i flere essays. Han påpeger bl. a., at Stanislavskis „system“ i sine videre konsekvenser fører ud over teatret og ind i filmen, hvad der fremgik af Stanislavskis eksperimenter med „Studio I“, en lille eksperimentalscene med knap et halvt hundrede tilskuere. Stanislavskis teori om den „indre cirkel“ — skuespillerne skal kun spille med bevidstheden om de ganske nærtstående personer og ting — får først i filmen, hvor intimiteten kan forøges væsentligt ved hjælp af nærbilledet, alt afgørende betydning. Men samtidig melder filmen sig med andre og nye krav: Typerne må være absolut ægte, og skuespillerne kan derfor erstattes af „folk fra gaden“ i den udstrækning, de formår at være sig selv foran kameraet, ligesom miljøet må være ubetinget sandt, hvilket dog ikke behøver at betyde realistisk eller naturalistisk.

Dreyer foregreb alt dette, der senere kom til at spille så stor en rolle for russisk filmteori og -praksis. Han anvendte allerede i sin første film „Præsidenten“ (1920) typer „fra gaden“, og han arbejdede „on location“ senere samme år („Præstenken“) — på et tidspunkt, da filmen ellers næsten overalt var lukket inde i ateliererne. Men denne „naturlige“ rollebesætning og dette „realistiske“ milieu blev for Dreyer aldrig et middel til at skabe naturalistisk filmkunst, det tjener kun til at skabe baggrund for og atmosfære om personerne og er for Dreyer nok også et middel til at påvirke skuespillerne. Arbejder han i atelier, foretrækker han de „lukkede“ dekorationer: Alt uvedkommende skal lukkes ude, og skuespillerne skal leve sig helt ind i dramaets lille verden.

Dreyer viderefører og kompletterer Stanislavskis teorier, miljøet er for ham i mindst lige så høj grad et middel til påvirkning af de medvirkende som af tilskuerne. Det er næppe for meget sagt, at for Dreyer er miljøet og baggrund, dekorationer og kostumer, ja endog samspil mellem personer, underordnede faktorer, der nu engang er nødvendige for at få handlingen i gang, men som må fjernes, efterhånden som han nærmer sig det egentlige: Mennesket alene med sig selv og sin angst, isoleret fra omverdenen og sine medmennesker, ribbet for alt og klædt af indtil sjælen. Først i denne situation kan geniet Carl Th. Dreyer ætse sine filmiske kikhuller ind i menneskesjælene, og vi piskes på de blottagte nerver, mens den store og grænseløse ensomhed fejer som et iskoldt pust ned over os oppe fra det hvide lærred. Og så er det, miraklet sker! Lige foran vore øjne udfolder det sig i al sin betagende skønhed. Det tomme rum fyldes med liv; det myldrer frem, alt det, der trives i ensomhed og isolation: Angst og håb, tro og tvivl, lidelse og befrielse. Og det sønderslidte, splittede og knuste menneske genfodes og genopstår for vore øjne, lutret og rent.

Det karakteristiske i Dreyers kunst kan således udtrykkes gennem denne dialektiske formel: Mennesket i dets naturlige milieu må først pilles fuldstændigt fra hinanden, før det kunstnerisk kan genfodes. Dreyers filmiske genialitet be-



står i, at han først virkelig begynder at udfolde sig der, hvor de fleste andre filminstruktører må give op. Igennem sin kunst har han gang på gang skildret det, vi ikke troede kunne skildres, og blotlagt dybder i den menneskelige sjæl i en udstrækning, vi ikke havde anset for mulig.

*

Efter et par århundreders tilsyneladende ro og afspænding synes massepsykologiske fænomener af lignende art som dem, der var karakteristiske for senmiddelalderen og begyndelsen af den nyere tid (jødpegromer, hekseprocesser) atter at være dukket frem, endda i stærkere grad. Det er derfor næppe tilfældigt, at middelalderlige motiver og milieuer med stigende hyppighed beskæftiger den moderne litteratur, især den angelsaksiske. Dreyer søgte sine motiver i dette stof, længe for det litterært og dramatisk slog igennem; og med en sådan intensitet, at det har domineret hele hans kunst.

Vi finder inkvisitionen som et af hovedmotiverne i „Blade af Satans Bog“, mens heksemotivet første gang dukker op i „Præsteenken“. „Elsker hverandre“ (1922) har jeg ikke set, men dens tema er den menneskelige lidelse koncentreret omkring en kvindelig hovedperson, og med hele det jødiske folks lidelse som baggrund. For samtidens filmkritik var den dybtgående psykologiske menneskeskildring, som Dreyer her formåede at skabe med små og diskrete midler, noget overraskende nyt, mens det brede publikum ikke modtog den med større begejstring, måske fordi den var for ærlig i sin virkelighedsskildring. I „Jeanne d'Arc“, „Vampyr“ og „Vredens Dag“ (1943), tre film, der knytter sig meget tæt til hinanden og egentlig udgør en trilogi, træder hekse- og martyrmotivet åbent og utilsøret frem (hekse- og martyrbegrebet væves hos Dreyer ind i hinanden). En påtænkt svensk film, som

imidlertid ikke blev til noget på grund af fiaskoen med „Två människor“ (1945), byggede også direkte på et vampyrmotiv (filmen var baseret på skuespillet „They Walked Alone“, som senere blev filmet af *Lance Comfort*: „Daughter of Darkness“). Sætter man endvidere heksekrækken i forbindelse med erotisk besættelse og seksuel magi, hvad Dreyer uden tvivl gør, genfinder man temaet i „Mikaël“ (1924) og „Två människor“. Alle Dreyers betydelige film er således behersket af et fælles grundtema, hvis psykologiske rødder fører tilbage til senmiddelalderen. Grundopfattelsen bygger på denne epokes ekstreme religiøse resultat: Calvinismen og den angelsaksiske puritanisme. Disse retninger beherskes helt af prædestinationslæren og betyder dødsdriftens endelige triumf over det livsbekræftende. Men da livsbekræftelsen aldrig lader sig uddrive af menneskene, bliver det kvindens sag at repræsentere den. I følge den puritanske opfattelse er derfor ingen kvinde helt fri for arvesynden, kvinderne er alle potentielle hekse! Den evige kamp mellem kønnene er således blot det ydre udtryk for en kamp mellem mandens dødsdrift og kvindens livsbejælse. Vi genfinder motivet i renkultur hos *Christopher Fry* i skuespillet „Damen vil nødig brændes“, også her med en puritansk baggrund og et åbenlyst heksemotiv. Kvinden i stykket er „farlig“, en heks, fordi hun er anderledes, mens mandens dødsdrift utilsøret kommer til syne i hans ønske om at blive hængt.

Ser vi hekseproblemet som en afspejling af den vestlige civilisations aldrig ophørende kamp mellem dødsdrift og livsbekræftelse, kan vi sluttelig definere „Mads“ (*Mathilde Nielsen*) i „Du skal ære din hustru“ (1925) som en slags repræsentant for matriarkatet, der til sidst vinder over det tyranniske, selvretfærdige og destruktive patriarkat. Hermed er båndene knyttet til den sidste



Fra det første afsnit af »Blade af Satans Bog«. Halvard Hoff som Kristus.

betydelige Dreyer-film. Tilbage er blot „Der var engang“ (1922) og „Glomsdalsbruden“ (1926). Den første omtales som regel som et fejlgreb, men de bevarede stills fra filmen viser, at den i stilistisk henseende har været en typisk Dreyer-film. Billedmæssigt kan der drages paralleller til „Jeanne d'Arc“, „Vampyr“ og „Vredens Dag“. „Glomsdalsbruden“ menes at være et ikke særlig betydeligt mellemstykke, der dog er præget af den svenske naturlyriske stil.

Den omstændighed, at et bestemt motiv kan spores gennem alle Carl Th. Dreyers betydelige film, kan kun betyde, at han selv på en eller anden måde er stærkt engageret i denne konflikt. Hvilke personlige motiver der ligger bag, vedkommer kun Carl Th. Dreyer selv, os andre kan det kun interessere i den udstrækning, han via sin kunst kan projicere det op som en afspejling af mere almene konflikter. I denne projektion synes han at have truffet et af de

mest vitale punkter i vor civilisations grundlag: Kampen mellem humanismen og puritanismen, der i sin moderne form har udkrystalliseret sig i en kamp mellem på den ene side demokratiet og socialismen og på den anden side diktaturet i sine mere eller mindre absolutte former: Fascisme og stalinisme, McCarthyisme, malanisme etc. Dreyers kunst udspringer af en oprigtig og varm menneskelighed, og hans sympati ligger tydeligvis hos det livsbekræftende, hvorfor hans hovedpersoner hovedsagelig er kvinder. Men samtidig synes de kun at kunne lutres gennem lidelse og nå den endelige renhed i martyriet. Først ansigt til ansigt med døden, forladt og forrådt af alle, står de for os i deres fulde renhed, ombøjet af vor — og Dreyers — sympati. Er det den puritanske dødsdrift, der sluttelig slår igennem hos Dreyer selv? Har Gerd Osten ret, når hun antyder, at Dreyers kvindeskræk spiller en langt større rolle i hans kunst end hidtil antaget? Påstanden lader sig ikke uden videre afvise.

*

Dreyer er ved flere lejligheder blevet betegnet som filmens *Kafka*. Begge dyrker de i deres ydre form det sære og eksceptionelle, begge er de udtalte anti-realister. Og de sjælelige konflikter, der dybest set danner hovedmotiverne for deres kunst, hviler sandsynligvis på et fælles grundlag. I sin anmeldelse af „Ordet“ her i bladet pegede *Erik Ullrichsen* i forbindelse med *Kafka* på *Edgar Allan Poe*, *Pierre Andrezel*, *Guy Endore* og *Walter de la Mare* som forfattere, der muligvis kunne inspirere Dreyer, og man tøver ikke med at give ham ret. På denne baggrund er det naturligt, at *Kaj Munk*s navn straks vækker betænkkeligheder, når det stilles sammen med Carl Th. Dreyers.

Ganske vist er *Kaj Munk* ikke i egentlig forstand realist, men han er heller ikke det modsatte (på Det kgl. Teater

har man ofte haft vanskeligt ved at afgøre, hvordan man skulle spille ham). Skal man hæfte en etikette på ham, må den blive „teatralist“. Han spiller på det sceniske apparat og den dramatiske teknik med en sådan virtuositet, at han er i stand til at blande forskellige stilformer og slippe heldigt fra det. „Ordet“ hører i sin teknik klart hjemme i den naturalistiske skole, tydeligvis med påvirkninger fra *Henrik Ibsen*. I sit ideindhold er det derimod antinaturalistisk, og man sporer en påvirkning fra *Maurice Maeterlincks* mesterlige lille enakter „L'Intruse“. Det er „Ordet“s faste struktur og perfekte dramatiske stramning, der betinger dets sceniske effekt, men når Dreyer i 1932 ved opførelsen hos *Betty Nansen* blev så stærkt grebet af det, var det nok dets antinaturalistiske indhold, der fængslede ham.

Imidlertid har i filmen „Ordet“ Dreyers respekt for Munks ydre realistiske ramme ført Dreyer ind i en blindgade, hvor hans specielle filmiske evner ikke har haft nogen mulighed for at udfolde sig.

Gustav Molanders svenske filmversion af „Ordet“ (1943) var på adskillige punkter meget fri i sin holdning til dramaet, ikke mindst hvad angår den ydre ramme, idet handlingen var henlagt til et hallandsk milieu — og persontegningen afstemt herefter. Men man var trofast overfor Kaj Munk i den forstand, at man havde bevaret dramaets realistiske teknik. Som et produkt af denne realisme blev filmens mirakel symbolsk fortolket. Under en periode af religiøse anfægtelser har Johannes fået et psykisk chok, fremkaldt af hans kærestes død ved et ulykkestilfælde, som han tilskriver sig skylden for. På grund af anger og skyldfølelse drives han ud i en neurotisk tilstand, der grænser til sindssyge. Ved Ingers død genoplever han kærestens død og løses derved af sin neurose. Kvindens genopvækkelse sym-

boliserer hos *Gustav Molander* blot genopvækkelsen af *Johannes'* følelsesliv og forstand. I den svenske fortolkning er *Kaj Munks* mirakel således blevet til forstandens genopstandelse, et mirakel, der ganske vist er videnskabeligt underbygget, men som dog må forekomme dem, der oplever det, forunderligt.

Om det berettigede i denne fortolkning er der blevet diskuteret. Den kan ikke ganske afvises, men helt i overensstemmelse med *Kaj Munks* intentioner er den næppe. På sin vis er den imidlertid blot en naturlig følge af filmens gennemført realistiske stil. Filmens ydre form har medført en kendelig afsvækkelse af dramaets antinaturalistiske idéindhold.

I *Carl Th. Dreyers* filmversion er der ikke tale om en sådan fortolkende holdning overfor Munks drama. Han ønsker, at vi skal acceptere miraklet som en realitet. Ved anvendelse af Munks sikre dramatiske teknik kunne det muligvis være lykkedes, skønt filmen er mere krævende og rummer større faldgruber end teaterscenen. Vi kunne højst sandsynligt bedre have accepteret det, hvis det havde udspillet sig i „Vampyr“s urealistiske drømmeverden. I filmen „Ordet“ mister miraklet sin forbindelse med dramaet og dramaets personer.

Johannes-figuren er hos Dreyer blevet et vrængbillede, totalt uligt den skikkelse, *Kaj Munk* har formet. Kærlighedshistorien som baggrund for hans neurose er helt faldet bort; han er blevet sindssyg af at læse *Søren Kierkegaard*. Og karakteren af hans sindssyge falder helt ved siden af Munks intentioner, thi denne fremtoning er meget langt fra at være „nærmere Gud“, d.v.s. nærmere det umiddelbare og oprindelige, sådan som visse sindssyge kan være det. At børnene skulle tro på, endsige holde af dette væsen, som ikke engang ser på dem, når han taler, er utænkeligt. De ville uvægerligt blive bange for det og

løbe bort. Morten Borgen dækker næppe heller helt Kaj Munks begreb om en grundtvigiansk høvding, og Peter Skrædders hykleri, der er ret kraftigt understreget af Munk, er blevet retoucheret bort.

Dreyers hovedinteresse samler sig om Mikkelt Borgen, og i denne rolle yder *Emil Hass Christensen* under Dreyers instruktion en sand kraftpræstation. Nøjagtigt sådan reagerer et livsnært og ukompliceret menneske overfor den store og meningsløse sorg. I hans person møder vi omsider mennesket alene med sig selv og sin lidelse, på nippet til at bryde igennem hele den omgivende skal af hykleri og panoptikon. Under hans sammenbrud ved Ingers kiste var der øjeblikke, hvor vi anede Carl Th. Dreyer i hans fordums storhed. Dette er filmens psykologiske højdepunkt, og det efterfølgende meget håndgribelige mirakel virker som en utroværdig antiklimaks, der ikke formår at forløse noget som helst.

*

Også Kaj Munks dramatik er født af et splittet og tvivlende sind. Professor *Ernst Frandsen* har sikkert truffet sagens kerne, når han påstår, at Kaj Munks personlige problem var spørgsmålet om, hvorvidt evnernes frie udfoldelse er mening nok med mennesket. I et lille skuespil fra 1929—30, „Kardinalen og Kongen“, har han endog direkte lagt det i munden på Richelieu. Han har gang på gang måttet nedkæmpe det med kristendommens nej! Men at han stadig måtte rejse det påny, røber vel klart hans fortsatte tvivl.

For Dreyer har denne tvivl aldrig eksisteret! Han har aldrig et eneste øjeblik tvivlet på lidelsens nødvendighed for at nå til renhed og afklaring. I hans film er mennesket gang på gang brudt sammen på grund af sin indre ufuldkommenhed, selv når det tror sig at handle efter Guds bud. For ham er tilstrække-



Karakteristisk dreyerske motiver: Kisten og kerterne. Preben Lerdorff Rye, Sigrid Neiiendam og Thorkild Roose (liggende i kisten) i »Vredens Dag«.

ligheden af de menneskelige evners udfoldelse simpelthen en absurditet! Om disse to hver for sig særprægede kunstnerpersonligheder overhovedet nogen sinde kan forenes, er derfor højst tvivlsomt.

Måske står vi her overfor den dybeste årsag til, at „Ordet“ ikke er blevet et kunstværk, der når op på siden af Dreyers lange række af betydelige film.

Lærdoms lystgård

I Charles Walters' lille nette musical „Uartig, men sød“ træffer vi i de danske tekster på en oversætterfejl med etisk perspektiv. „Love Thy Neighbor“ læser vi på et skilt, hvilket dristigt gives som „Elsk din nabo“. Dermed er budet om næstekærlighed fra Lukas 10, 27 behændigt nedgjort til et forholdsvis overkommeligt boligteknisk problem.

Et celebret frokostselskab i Charles Vidor's „Rhapsody“ kan ikke undgå at gøre et fascinerende indtryk på publikum, der ser den i dagens anledning noget oppustede Louis Calhern dække op til Matisse, Hepburn og Rubinstein i den nævnte rækkefølge. Noget nærbillede af gæsternes indtog gives dog ikke, og enhver må efter forgodtbefindende tæn-