

Under et skænderi faldt hun og brak halsen. Skal vi virkelig tro det? For det første har vi fået at vide, at de Winter er meget hid-sig. For det andet har Rebecca lige bildt ham ind, at hun er gravid med en anden mand. For det tredje optræder de Winther efter »ulykkestilfældet« præcis som en ud-spekuleret og koldblodig morder. Han får det til at se ud som om Rebecca omkom ved en drukneulykke.

Hvis jeg må have lov at være uenig med Hitchcock, så føler de Winter sig i aller-højeste grad skyldig. Og ikke blot fordi han har handlet kriminelt ved at fingere drukne-ulykken, men fordi han simpelthen har slået Rebecca ihjel. Og det er først til sidst, da han af lægen får at vide, at Rebecca under alle omstændigheder skulle dø, han befries for en lille smule af skyldfølelsen. I en roman af Daphne du Maurier kan en morder ikke gå fri. I en Hollywood film fra 1940 kan en morder ikke gå fri. I en Hitchcock film kan hovedpersonen kun undtagelsesvis være mor-der (derfor ændrede Hitchcock blandt andet totalt handlingen i »Strangers on a Train«). Men Hitchcock siger selv til Truffaut, at »Rebecca« ikke er nogen Hitchcock film. Lad os derfor prøve at betragte den som på et afgørende punkt atypisk og se hvad den så fortæller om den *typiske* Hitchcock. Lad os vælge den bedste, mest spændende tolkning af historien og påstå, at Max de Winter lyver for sin nye kone. For så op-træder der straks et motiv der er meget typisk, det man har kaldt »skyldsoverførelsen.« Indtil beretningen om hvordan Re-becca virkelig (?) døde har den nye kone følt sig overflødig i de Winters liv, som hun med rette, men dog elementært misforstået, følte var domineret af mindet om Rebecca. Til sin lettede erfarer hun nu, at denne do-minans var en ond dominans, de Winter hadede sin kone. Og ikke nok med det. Han slog hende ihjel og nu er de pludselig fælles om denne viden. Ved ikke at røbe sandheden for andre påtager den navnløse sig sin del af skylden. Og for første gang bliver der brug for et personligt initiativ fra hendes side. Meget snedigt besvimer hun for eksem-pel i retssalen, da de Winter er ved at hidse sig mere op end godt er for hans sag.

Den navnløse accepterer de Winters for-klaring om Rebeccas død som et ulykkestil-fælde. Men véd hun ikke inderst inde, at det er en morder, hun har knyttet sig til? Og øger det ikke hendes kærlighed til ham, giver det hende ikke for første gang en chance for at bevise, at hun elsker ham og til og med kan hjælpe ham? Den lange scene med de Winters forklaring koncen-trerer sig i virkeligheden helt og holdent om hendes lykke. Og jeg tror ikke bare det er lykken ved at erfare, at de Winter hadede Rebecca. Jeg tror også det er lykken ved at dele en hemmelig skyld med det menneske man elsker, men som man hidtil intet har delt med.

Måske er »Rebecca« først og fremmest en kærlighedsfilm, en film om hvorledes delt skyld fører to mennesker sammen. Man slipper sjældent gennem det Hitchcockske uni-vers uden at pådrage sig skyld, og når Hitch-cock selv ikke bryder sig om filmen kan det skyldes at selve skyldproblemet er uklart. Af konventionelle hensyn må helten ikke være morder og derfor slipper han for let fra, hvad han har gjort. Moralsk og derfor spændings-mæssigt ville det have været mere tilfreds-

stillende, om hans skyld havde været mere åbenlys. Det er fristende at sammenligne med James Stewarts rolle i »Rebet«. Stewart står som den moralsk ansvarlige for de to unge nihilisters drab, og skønt han fralægger sig sit ansvar er det givet, at han må leve med det resten af livet. Hvad Max de Win-ter må leve med resten af sit liv, er mindre klart. Men filmen er efter min mening bedst hvis man vedtager med sig selv, at han må leve med et mord på samvittigheden, omend der var en række formildende omstændig-heder. Men er det en formildende omstæn-dighed, at den myrdede allerede var døds-dømt af sin læge? Jeg mener nej.

I øvrigt: Filmen er lavet med mesterskab. Tidens tand har været mild ved den, som de fleste Hitchcockfilm, og der er meget at be-undre. Laurence Olivier er fremragende som den plagede greve, og hele filmens optakt ved Rivieraen er et glimrende eksempel på hvorledes Hitchcock langsomt fører os ned i sine rædslers underverden. Georges Sanders som Rebeccas tidligere ven, der dukker op, og Judith Andersons husbestyrerinde (disse fugleagtigt truende kvinder hos Hitchcock) bidrager til filmens høje niveau. Det svage punkt er Joan Fontaine, der nok er faldet et nummer for skvattet ud til rollen. Men Hitchcock har forstået fra starten at udstyre hende med »karakterbrist« der rimeliggør, at hun i det afgørende øjeblik helt er på sin mands side og ikke et øjeblik prøver at få ham til at fortælle sandheden.

En besynderlig film. Sandheden kommer aldrig for en dag. Og kan man leve med det? Kan man leve med en hemmelig viden, når man kun er to der deler den? Hvis man el-sker hinanden, måske. *Anders Bodelsen.*

■ REBECCA (REBECCA), USA 1940. DISTRI-BUTION: United Artists → RKO Radio Pictures. PRODUKTION: Selznick International Pictures, Inc. PRODUCER: David O. Selznick. INSTRUK-TØR: Alfred Hitchcock. MANUSKRIFT: Robert E. Sherwood og Joan Harrison efter Philip Mac-donald og Michael Hogans adaptation af Daphne du Mauriers roman »Rebecca«. FOTO: George Barnes. KLIP: Hal C. Kern (supervisor) og James E. New-com. ARKITEKT: Lyle Wheeler. DEKORATION: Joseph B. Platt og Howard Bristol. MUSIK: Franz Waxman og Lou Forbes. TONE: Jack Noyes. SPECIELLE EFFEKTER: Jack Cosgrove. MED-VIRKENDE: Laurence Olivier (MAXIM de WIN-TER), Joan Fontaine (MRS. de WINTER), George Sanders (JACK FAVELL), Judith Andersson (MRS. DANVERS), Nigel Bruce (GILES LACY), C. Aubrey Smith (JULYAN), Reginald Denny (FRANK CRAWLEY), Gladys Cooper (BEATRICE LACY), Philip Winter (ROBERT), Edward Fielding (FRITH), Florence Bates (MRS. VAN HOPPER), Leo G. Carroll (DR. BAKER), Forrester Harvey (CHALCROFT), Lumsden Hare (TABBS), Leonard Carey (BEN), Alfred Hitchcock (MAND UDEN FOR TELEFONBOKS). LÆNGDE: 115 min. ORI-GINALÆNGDE: 131 min. DANSK UDLEJNING: ASA. DANSK REPRIEMIÈRE: Carlton 4.5.1970 (tidligere udlejet af Eagle-Lion Film og Gloria Film med premiere og repriemi i henholdsvis World Cinema 26.1.1951 og Triangel, Rialto og Casino 22.4.1957).

PASSION

En enkelt scene kan i en Bergmanfilm være så mageløs, så indlysende genial, at man føler sig tvunget til at efterprøve de indvendinger, man i øvrigt har imod den film, hvori scenen forekommer. Ofte må man tilmed finde, at genialiteten har betænkeligt meget at gøre med netop det hos Bergman, man ikke bryder sig om.

Bibi Anderssons orgie-monolog i »Perso-na«, Trylleflojtescenen i »Ulvetimen« og antikvitethandlerscenen i »Skammen« – vid-underlige, uforglemmelige scener. Også me-

get bergmanske scener! Men var da alt det i Bergmans film, som lod en kold eller fik en til at ryste på hovedet, blot *the necessary de-fects of a quality*?

Det kunne man vælge at mene – indtil den sidste ø-film, »En passion«, kom frem. I den findes også den bergmanske *quality*, men – næsten – uden dens *defects*. I grunden be-høver man vel kun at undskylde disse »mel-lemsspil«, hvori instruktøren underholder sig med skuespillerne; skadelige er disse scener måske ikke, men de er i hvert fald heller ikke til nogen nytte. De kunne klippes ud, hvis Bergman ville gå med til det. Ligemeget: hellere krukkeri end grubleri, når det gælder Bergman.

Ikke en enkelt scene, altså, men en hel film. Bergman har ikke denne gang udtrykt sig i »vendinger, der på en næsten vellystigt måde unddrager sig intellektets kontrol«. In-gen billeder med påtvungen mystik, ingen villet dybsindighed. En Bergman-film prak-tisk talt uden digressioner – til glæde for kunstlere, til ærgrelse for dybdepsykologer og teologiserende analytikere.

Hvad Bergman i sine nye variationer over de fra de foregående film kendte temaer har vundet ved ikke at give afkald på »intellek-tets kontrol«, er først og fremmest større kunstnerisk konsekvens. Det er ikke denne gang tilfældigt, hvad der er kommet med i filmen. Hvis det havde drejet sig om en min-dre betydelig instruktør, ville man have sagt, at han i højere grad end tidligere beherskede det valgte materiale.

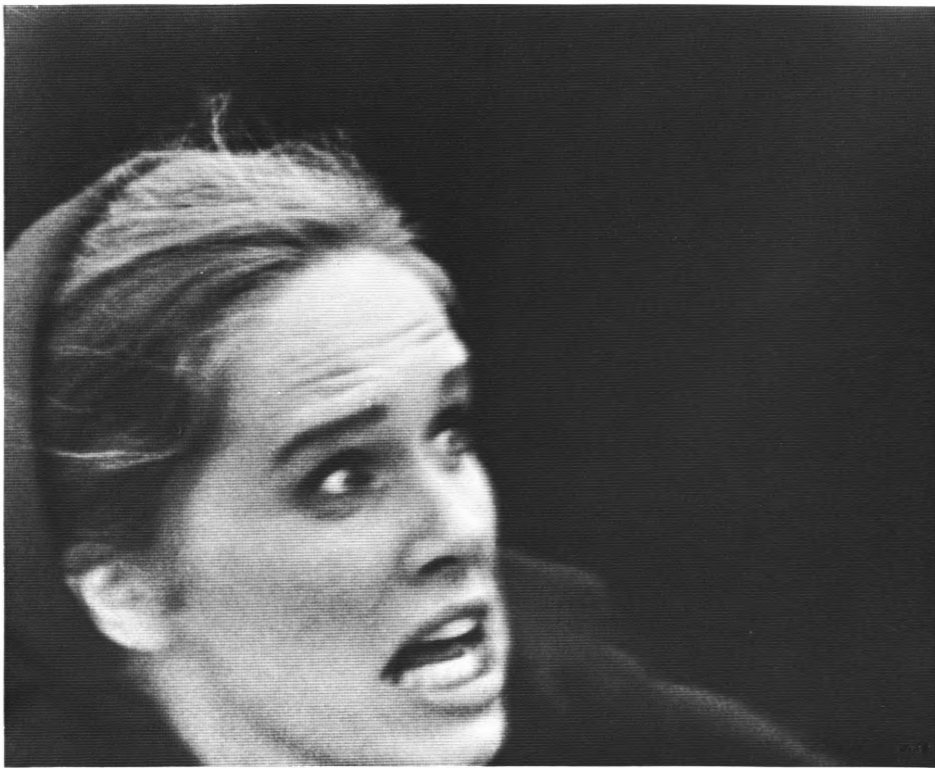
Der er andre gevinst. Filmens fire hoved-personer spilles af udprægede Bergman-skue-spillere, kunstnere, hvis personlighed i hvert fald i nogen udstrækning er formet af Berg-man, og som er fuldstændig fortrolige med det bergmanske univers. Nødvendige forud-sætninger, utvivlsomt. Men de fire er ikke bare mere eller mindre interessante og ty-piske Bergman-figurer, de er mennesker. Pa-tologiske mennesker måske, men deres tanker og handlinger er dog ikke så usædvanlige at identifikation, medleven, er umulig.

Selvfølgelig er det begrænsende, lidt for eksklusivt og måske søgt, at alle fire ikke blot med så stor energi søger den selvrealisa-tion, som kun er mulig gennem kontakt med et medmenneske, men også må konstatere, at de søgte forgæves. Hvert menneske er en ø, Bergmans ene hovedtema. Det er så vanske-ligt at komme i kontakt med omverdenen, at man, når man vil fortælle om denne vanske-lighed i kunstnerisk form, må sætte sagen på spidsen og vise, at kontakt er umulig. I hvert fald, hvis man er Bergman.

Det går an. Man når frem til en forestil-ling om det sande gennem det falske, sagde Degas. Bergmans personer får i det mindste ikke lov til at være i tvivl om, at ethvert for-søg på kontakt er forgæves. Og det gør ondt, hver gang en af dem må se sandheden i øjnene.

Bergman har denne gang antydnet, hvad der er grunden til denne forgævhed. Hans andet hovedtema, volden, menneskers reak-tion på vold, bliver i så høj grad en del af det første, at de to bliver til et og det samme tema.

Hans fire personer er alle ofre for vold – ved at blive udsat for den eller ved at udøve den. I begge tilfælde er resultatet ufrihed og isolation. Ethvert forsøg på kontakt fører til vold – er voldeligt i det hele taget, fordi den kontaktsøgende har vold i sit sind, er infice-



Liv Ullmann som Anna Fromm i »Passion«.

ret af vold. Bergman hører ikke til dem, der betragter vold som katharsis. Volden er for ham den vigtigste – i filmen den eneste – hindring for menneskelig lykke.

Overalt i filmen henvises der til vold: dyremishandlinger, den behandling, bonden Johan udsættes for, Annas drøm, billedet af den berygtede Saigon-scene, Andreas' fortid, i brevet fra Annas mand osv.

Men det væsentlige i filmen er skildringen af, på hvilken måde og i hvor høj grad volden får betydning for de fire hovedpersoner.

I brevet, som Andreas finder i Annas taske, skriver Annas mand, at samliv med hende vil føre til fysiske og psykiske voldshandlinger. Manden omkom ved en bilulykke, og Andreas skal siden anklage Anna for at have forårsaget ulykken.

Under alle omstændigheder har Anna vold i sindet. Hun er en pendant til Elis Vergé-
rus, der elsker sin Eva på en sådan måde, at hun mister al selvrespekt, sin personlighed næsten. Selv er Elis hul – hans lidenskab er, karakteristisk nok, at samle på billeder af mennesker.

Anna er voldelig med sine absolutte krav, sin selvtretfærdighed. »Jeg vidste ikke, at livet er en daglig lidelse«, siger hun. En selvfor-skyldt lidelse. Samliv med hende vil føre til fysiske og psykiske voldshandlinger. Det erfarer også Andreas, som begår fysisk vold imod hende. Han bliver den af de fire, der er helt hjælpeløs til sidst. Måske fordi han hedder Winkelmann og kunne hedde Bergman eller *Jedermann*.

Der spilles fremragende i de fire hovedrol-
ler. Jeg har læst et sted, at man kunne op-fatte »mellempillene« som en hyldest til de skuespillere, Bergman skylder så meget. Det er en smuk opfattelse, og det kan jo meget vel have været Bergmans idé med dem. Men i så fald burde han også have givet plads for et interview med *Sven Nykvist*, for han skylder sin fotograf lige så meget som sine skue-spillere.

Albert Wiinblad.

■ EN PASSION (PASSION) Sverige 1969. PRODUKTION/DISTRIBUTION: Svensk Filmindustri. PRODUCER: Lars-Owe Carlberg. PRODUKTIONS-LEDER: Brian Wikström. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: Ingmar Bergman. CHEFFOTOGRAF: Sven Nykvist. KAMERA: Roland Lundin. FARVE-SYSTEM: Eastmancolor. ARKITEKT: P. A. Lundgren. TONE: Lennart Engholm og Olle Jacobsen. KOSTUMER: Mago. SPECIELLE EFFEKTER: Ulf Nordholm. MEDVIRKENDE: Liv Ullmann (ANNA FROMM), Bibi Andersson (EVA VERGERUS), Max von Sydow (ANDREAS WINKELMAN), Erland Josephson (ELIS VERGERUS), Erik Hell (JORDAN ANDERSSON), Sigge Fürst (VERNER), Svea Holst (VERNERS KONE), Anika Kronberg (KATARINA), Hjördis Petterson (JOHANS SØSTER), Lars-Owe Carlberg (POLITIBETJENT), Brian Wikström (POLITIBETJENT). LÆNGDE: 99 min., 2755 m. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 25.5.1970.

STILLE DAGE I CLICHY

Selvfølgelig er »Stille dage i Clichy« en korrupt film. Den er skabt i et korrupt film-miljø, blandt korrupte filmfolk i og udenfor institutionerne, og den er blevet anmeldt af korrupte kritikere. Denne anmeldelse er også korrupt, så med minde De selv er korrupt, vil De næppe få noget ud af filmen endsi-gende anmeldelsen. Det har nok ingen fare.

Hele denne korruption kom frem på pressemødet med Jens Jørgen Thorsen ved film-festivalen i Cannes i maj. *It was a period when film was in the air*, og nogle af de korrupte kritikere kunne lide filmen, skrev hjem om den og ikke mindst om dens kom-mercielle fremgang. Over for verdenspressen afslørede Jens Jørgen Thorsen den danske filmverden med en lammende erklæring: Den er korrupt! Det var noget, der satte gang i kuglepennene, og glad var instruktøren.

Imidlertid spændtes forventningerne hjem-me i Danmark i en sådan grad, at da filmen endelig fik premiere, glemte man alt om korruption og skældte den ud for et *fucked-out piece of cheese* og ting, der var værre. Det var måske en reaktion. Og endnu en gang var der svenske kritikere, der prøvede at få det til at se ud som om der foregik noget i Danmark. De er nu venlige.

En filmatisering af »Stille dage i Clichy« er et ambitiøst og hasarderet projekt. Henry Millers bog beskriver en temmelig *litterær* tilstand i 30'ernes Paris; ordstrømmen, det kraftige, direkte sprog og de tilsvarende ak-tioner, det beskriver, samles i bogen til en erindring om en desperat tid, hvor... »there was only one real problem, and that was food...«, som det også fremgår af filmens fortekst. Ind imellem kommer så en række småpsykologiske afsnit, som næppe får nogen til at glemme resten af bogen, men som til gengæld forhindrer den *trofaste* filmatisering a la »A Walk in the Sun,« som må være den mest trofaste romanfilmatisering, der findes.

Der lægges ikke skjul på, at »Stille dage i Clichy« er en filmatisering. Fra starten ses og høres skrivemaskinen, mens tekstskilte giver et velvalgt uddrag af Joeys funderinger (i bogen anbragt *efter* Colettes ankomst), og der kan ikke være tvivl om, at litteraturen får sin plads i denne film. Det sker da også i mange former, som hver for sig skal skjule manglende replikker eller manglende lyst til at finde dækkende filmiske udtryk. Tekst-boblerne står i stedet for indre monolog, teksten tegnes ind på turistpostkort i en grov og grotesk fantasi over to nøgleord, *cunt* og *gray*, og Country Joes sange rummer adskil-lige sætninger og karakteriserende vendinger fra det litterære forlæg. Altsammen sjovt, i modsætning til en mislykket omskrivning af litteratur som Joeys halvvågne drøm efter badekarscenen, hvor bl. a. dobbeltkopierin-ger og billedet af en mand, der ruller i van-det, ikke fortæller andet end hvad billederne reelt indeholder. I bogen er afsnittet den fulde Joeys fornemmelser af ord og ordbille-der, der skal indgå i en historie, han skriver på. I filmen bliver det ikke engang mystisk, blot ligegyldigt. Det fortsætter i øvrigt med scenen, hvor Joey er stået op og har åbnet vinduet. Her er drømmen om fjerne steder klippet sammen af fisk, skibe, havnebilleder og eksotiske prospekter, men bogens heftige, korte glimt af længsel efter *hjemlige* steder, kommer ikke frem. *Strange, how one can stew in the dregs and think it's home*. Igen viser det sig, at den trofaste overføring af en litterær, symbolsk montage er forgæves.

Mange andre ting lykkes. Fra starten overraskes man med Jeannes gale entre og hendes vanvittige replik: »What time is it?«, der efterfølges af et frosset billede af toilet-døren, der har lukket sig efter hende. Måske er det frosset af mangel på film. Det er lige-gyldigt. Som det fremstår, er det en original beskrivelse af en absurd situation. Bogens åbningshistorie med Nys, der i filmen er an-bragt lidt tungt som et stort flashback i ef-ter søgningen af Colette, er i sig selv kønt af-rundet og med en indre monolog, der netop i kraft af flashback-karakteren er berettiget og oven i købet smuk. Monologens karak-teristik af Nys kommer over et vue af Paris, og den banale sammenstilling af Nys' livs-holdning og Millers kærlighed til byen er for mig at se et højdepunkt i *filmatisering* af bo-gens *ånd*.

Men hvad skal man til gengæld stille op med en replik som Carls, hvor han omtaler Colette som »a combination of Cinderella, concubine and cook.« Den findes i bogen som en beskrivelse, ikke som en replik, og dens bogstavrim er da også så litterært, at det som replik virker anpassende kunstlet i den uhøjtidelige film. Beskrivelsen fortsætter i øvrigt med at fortælle om undervisningen