

menneskehedens sande skurke – de, der tror at kunne forudberegne på vore vegne, og som helt manisk er hjem-søgt af de naiveste rolleforventninger til os andre – får deres løn som forskyldt til sidst. Deres vældige planer med os går ganske enkelt i fisk.

På den måde bliver Paul Morrisseys »Frankenstein« måske først og fremmest en *kærlighedserklæring til det uordentlige liv*. Vi kan blive slaver af vort driftsliv – er det vel i større eller mindre grad – og det kan skaffe os mange problemer på halsen, som oftest selvskabte problemer. Det hører dog livet til. Det er prisen for at leve. Mens prisen for at undgå dette permanente besvær er ulige større og aldeles uacceptabelt. Alternativet er nemlig døden i levende live.

Døden i Venedig og alle andre steder.

Motto: Mennesket er et amfibium, og det kan være slemt nok. Men helt uudholdeligt ville det være, om det blev gjort til en robot.

NOTER

1. Den norske filosofiprofessor Harald Ofstad har nærlæst Adolf Hitlers »Mein Kampf« og fundet, at dobbeltbegrebet **foragt for svaghed/beundring for styrke** er værkets mest centrale. Harald Ofstad: »Vår foragt for svakhed«, Oslo 1971.
2. Frankenstein er måske vor tidsalders sidestykke til Jesus, hævder digteren Dan Turell. Frankenstein er en menneskelig jomfrufødsel, lavet af os selv og vore materialer – »bogstavelig talt skruet sammen af den afdøde nabos arm, viceværtens røv, osv. Som Jesus har Frankenstein sit kors, sin lidelsehistorie. Men hvor Jesu kors var at blive dømt til døden, er Frankensteins at blive dømt til livet, atter og atter at blive dømt til livet, lig med lidelsen«. Dan Turell: »Vor tids Jesus eller min bror Frankenstein«, Ekstra Bladets »Synspunkt«, 23. nov. 1974.
3. Johannes Fabricius: »Vestens undergang – Spengler og Toynbee«, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 1967.
4. »Der Untergang des Abendlandes«, her citeret efter Johs. Fabricius. »Den blanding af religion, grusomhed og vellyst«, som allerede Georg Brandes fremhævede som typisk for romantikken, kendetegner også en dæmonisk politisk-romantisk bevægelse som den historiske nazisme og en endnu senere ny-romantisk forgrening som hippie-bevægelsen.
5. Sigfried Kracauer har på social-psykologisk baggrund analyseret den tyske film fra »Das Kabinett des Doktor Caligari« (1919) til de første tonefilm omkring **Machtübernahme** i 1933, og hans hovedtese er som bekendt, at filmene mere eller mindre ubevidst profeterer føreridealet og demokratiets undergang. Anvendt kritisk er metoden ikke ufrugtbar, men det kan hævdes, at Kracauer har forelsket sig så meget i sin fremgangsmåde, at han ender med at hugge hælde og klippe tæer for at få regnestykket til at gå **perfekt** op. Sigfried Kracauer: »From Caligari to Hitler«, Princeton University, 1947.
6. Den første danske oversættelse (ved Jannick Storm) hævdes at udkomme i dette forår. Sammenholdt med note 2 er følgende lille passage om de tanker, Frankenstein-monstret gør sig, mens han læser de bibelske fortællinger, af den største interesse:
»... Jeg overførte mange situationer på min egen, da ligheden slog mig. Men Adams stilling var helt anderledes. Han var skabt af Gud som et fuldkomment væsen, lykkelig og rig, beskyttet af sin skaber – mens jeg var ussel, hjælpeløs og alene. Ofte betragtede jeg Satan som den, der lignede mig mest.«
7. For kuriositetens skyld skal det oplyses, at den **allerførste** Frankenstein-film udsendtes af Edison-selskabet i 1910.
8. Samuel Rosenberg: »Frankenstein or: Daddy's Little Monster« (i samlingen »The Come As You Are Masquerade Party«, Prentice-Hall, Inc. 1970).
9. Efter sin »Frankenstein« må det være hævet over enhver tvivl, at Morrisseys ofte erklærede kærlighed til Hollywood-filmen ikke er koketteri. At hans film samtidig er en **kritik** af Hollywood-filmens moralske tabuer, er lige så evident, omend det ikke er tilstrækkeligt for den kreds, han er udgået fra. I Stephen Koch's nyligt udsendte bog, »Stargazer. – Andy Warhol's World and his Films«, Praeger Publishers, New York, 1974, er Morrissey ganske enkelt manden, der korrumpere Warhol-æstetikken!
10. Frederick Dürrenmatt: »Teaterproblemer«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1959.
11. Dette gælder selvsagt pornofilmene i bred almindelighed. Men det gælder også f. eks. de nye kombinationer af mammutfilm og science fiction (»Jord-skælv« m. fl.). Det gælder på andre af kulturlivets områder: indenfor den øvrige billedkunst især. Og Philips reklamerer jo med, at deres farvefilmsyn er så gode, at man får fornemmelsen af selv at være til stede. Man kan hævde, at filmen alle dage har reklameret med virkelighed i fiktionens navn, med »autentiske« og »realistiske« skildringer »lige ud af det virkelige liv«. Bestræbelserne – og de tekniske muligheder for at opfylde bestræbelserne – har dog næppe nogensinde været så store som netop nu.
12. Jfr. K. E. Løgstrups filmessay i »Kunst og etik«, Gyldendal, 1961.
13. Jfr. Lars Petersens fundringer i »Porno: – kød eller ånd?«, Kosmorama 123-124.
14. Citatet er hentet fra Erik Ulrichsens samling »Cinematographica«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1952.
15. Mange lærde skriverier påpeger filmens slægtskab med drømmen som **den afgørende årsag** til filmens (og dermed fjernsynets) fantastiske popularitet. Og som understregning af, at kernen i slægtskabet *drøm/film* sandsynligvis er den umådelige suggestionskraft/identifikationskraft, funktionen af »anden virkelighed« eller »erstatningsliv« vil jeg aflevere denne perle, der faldt under arbejdet med dette essay. Min yngste datter er nu 5 år, og som sædvanlig ville hun ikke i seng, for, som hun sagde: »Så drømmer jeg bare så meget, og så får jeg **ikke tid til at sove!**«
16. Tidsskriftet »Qui«, marts 1974, p. 124.
17. José Ortega y Gasset: »Menneskets fordrivelse fra kunsten«, Gyldendals Uglebøger, 1961.

Set i TV

»Gæsten«
»Tryllefløjten«

FRANKENSTEIN

Gæsten

Den inviterede, titlen omtaler, hentyder til to personer: hovedpersonen, Anne, der af sin chef inviteres med på en forretningstur til Sydfrankrig, da hun i nedtrykt sindsstemning har forladt sin mand, og til dennes elskerinde, som han noget overraskende hjembringer fra en kongres i London og indlogerer i lejligheden.

Med diverse afstikkere på vejen kører Anne og hendes chef, spillet af Michel Piccoli, fra Paris til chefens sommerhus i syden, hvor dennes kone opholder sig. Et trekant drama, som det der drev Anne ud på sin rejse, afværgeres, ved at hun vender tilbage til sin mand, der har fulgt efter hende sydpå.

Vittorio De Seta fortæller sin historie detaljeret, roligt og behersket, men desværre også en smule for langsomt. Alle rede fra et meget tidligt tidspunkt i filmen står det klart, at Anne må klare sin krise ved selv at indtage »gæstens« rolle, og dernæst spildes der meget tid på stemningsfuld beskrivelse af bilkørsel, der mestendels blot keder. Men den langsomme fortællestil er både filmens største svaghed – idet den sidste trediedel af filmen bliver død kedelig, og dens største force – idet De Seta får redegjort for sine personers udvikling på en virkelig filmisk måde, ja, en ligefrem stumfilmisk måde.

Dialogen er ret sparsom, og kun sjældent fungerer den med pådydende værdi. I dette akademikermiljø med kunstneriske aspirationer er ordet dødt, man kommunikerer kun gennem handlinger, genstande og fælles oplevelser. Da Anne opdager, at »gæsten« er mere end »gæst«, forsøger hendes mand at forklare, at hans sidespring blot har fået ham til at værdsætte og elske hende endnu mere. Man kan bifalde eller forkaste mandens opførelse; men ét står klart, han forsøger, iøvrigt alene blandt filmens hovedpersoner, at forklare sine følelser og handlinger, men han bliver ikke forstået. Hermed bør sammenlignes scenen i bilen, hvor Anne begynder at græde. Chefen spørger: »Er det Deres mand?«, og hun nikker. Da hun har fået tørret sig om næsen, er hans kommentar blot: »Nå, går det bedre?« De forsøger dårlig nok at tale sammen om det, der trykker dem.

Hvad, der foregår i dem, afspejles derimod i ydre ting som vejret. Under den første halvdel af køreturen er det konstant slud eller sne, og undervejs kører de fast i sneen. Annes udvikling afspejles mere præcist i arkitekturen, de besejer på vejen. Anne får sit første sammenbrud, da chefen, der er arkitekt, besejer et stort, koldt nybyggeri. Byggepladsen er opkørt og ligner naturligvis et bedre månelandskab, og hele byggeriet er undermineret af et vandløb, så det er tvivlsomt, om grunden overhovedet kan

bære huset. Annes sjælelige tilstand er her fuldstændig naturligt afbildet i omgivelserne. Senere besøger de en monumental kirke af Le Corbusier*. Kirken udtrykker en noget kølig, resigneret ro, der naturligvis kan henføres til Anne. Den sidste arkitektoniske post på hendes vej tilbage til sig selv er stenbrudet, hvor arkitektens billedhuggerven fremstiller sine kæmpeskulpturer. Her, hvor det arkitektoniske forenes med det rent kunstneriske, finder Anne sin fulde balance igen. Til gengæld bliver arkitekten jaloux, og fra da af er det snarere ham, vi følger.

Arkitekten har ved turens begyndelse ingen skumle hensigter overfor Anne, men de fælles besværligheder undervejs udvikler hans følelser. Da bilen er kørt fast i sneen, og de må overnatte på et bageri, hvor de det meste af natten hjælper bageren med at forberede hans nieces bryllup, som de næste morgen deltager i, tør de begge op. Miljøet, fyldt med glæde, venlighed og nybagt brød, står i kontrast til Annes depression og den grå og triste tur, de hidtil har haft. Anne foretager sig her det første konstruktive, siden hendes krise begyndte: hun pynter niecens bryllups-kage, en ironisk kommentar til hendes egen situation.

Desværre er den ydre skildring af arkitektens krise ikke så naturlig og overbevisende som Annes arkitektoniske rejse. Den manifesterer sig i vild bilkørsel, der ender med at han kører af vejen. Bilkørsel har imidlertid spillet en så stor rolle filmen igennem, at man er blevet godt træt af det, så det lille uheld kommer til at virke som et anti-klimaks.

Ligeledes filmens slutning er gået i fisk. Trekanten fra begyndelsen gentages blot med nye medvirkende og en ny slutning: Anne vælger at gå tilbage til sin mand. Trods disse forandringer virker slutningen overflødig. For det første er den meget langtrukket, for det andet følger replikskiftet begyndelses-scenen for slavisk, og sluttelig er begge kriser egentlig afsluttet, Annes hos billedhuggeren og arkitektens ved biluheldet.

Trods mange vellykkede passager er det endelige indtryk af »L'Invitée« lidt fladt, hvilket vist fortrinsvis skyldes, at filmen kommer ud af balance, da interessen flyttes fra Anne til arkitekten.

Ul Jørgensen

(Credits i næste nummer).

Tryllefløjten

»Tryllefløjten« har, ifølge Bergmans eget udsagn, altid været en yndlingsopgave for den svenske instruktør. Meget indlysende: For den, der igennem en menneskealder har kredset om menneskets forsøg på at finde en mening med sig selv i en verden forladt af Gud, rummer Mozart og Schikaneders værk oplagte

* Notre-Dame-du-Haut-kapellet i Rouchamp.

Joanna Shimkus og Michel Piccoli i »Gæsten«.

