

„Declaration“. Hverken Osborne eller Jimmy Porter kritiserer, at staten i høj grad tager sig af borgernes velfærd. Snarere anker Osborne over, at socialismens ideer ikke i tilstrækkelig grad er slået igennem i England: Jimmy finder det beklæmmende, at egoismen har så frit spillerum, at han kan møde racediskrimination, at den populære film kører på den forældede imperialism, at klassestempler skiller ham og hans kone.

✦

Hvad der kan forvirre tilskueren er, at vreden ikke leveres i en fornuftigt ræsonnerende sammenhæng, at „Ung Vrede“ kort sagt ikke bare er en pjece. Den er i første række en skildring af et temperament, et hidsigt, ærligt, lidt sado-masochistisk temperament, af et verbalt begavet individ, der let bliver revet med af sin egen retorik og derfor naturligt nok kommer for langt ud. Det interessante og fængslende og æggende ved „Ung Vrede“ er den kortslutning, der opstår ved sammenstødet mellem det særegent psykologiske og det socialt rebelske. De to ting går op i en enhed, det er det der foruroliger og gør stykket vanskeligt begribeligt for nogle. Jimmy er på en gang noget af en børste og noget af en charmetrold, han er både selvoptaget og socialt bevidst, hvordan samle disse modsætninger til en klar ide? Kan man ikke ganske enkelt nå til den konklusion, at Jimmy kan have ret i mangt og meget, skønt han ikke er noget dydsmønster?

Filmen, der beklageligvis ikke fik nogen lang levetid på „Dagmar“, skulle ellers være en god hjælp til forståelsen af stykket. Den har fjernet en af de replikker, i hvilke Jimmy går over gevind – det berømte udbrud om, at der ikke længere er store ideer at slås for. Den har gjort Jimmys tirader mindre teatralisk-litterære, således at det urimelige i dele af dem ikke bliver slet så grelt. Og den har sidst, men ikke mindst ført vreden ud i det nutidige England med dets jazzklubber, dets trøstesløse strækninger i og uden for byerne, dets racemistenksomhed, dets filmtempler og dets pænhed i de mere velstående kvarterer. Jimmys modererstatning, Ma Tanner, træder ind i billedet i *Edith Evans'* indtagende skikkelse.

Alt i alt må manuskriptbearbejderen *Nigel Kneale* og instruktøren *Tony Richardson* (spillefilmdebutant, medinstruktør af „Free Cinema“-filmen „Momma don't allow“) siges at have ydet et velbevaret stykke arbejde. Kun få steder indeholder det reminiscenser af det teatraliske i forlægget. Forbillederne har tydeligt nok været neorealismen, „Free Cinema“-realismen og de mest transformerende amerikanske teaterfilmatiseringer, og værkets dominerende personlighed er hverken Kneale eller Richardson, men Osborne.

Altå for den, der ikke først og fremmest holder øjnene klæbet ved stjernen, *Richard Burton*, hvis forkærlighed for det vrængende og det bidske passer godt til Jimmy-rolen. Nogle finder, at han ikke er for gammel til Jimmys anfald og udfald, andre at han er for gammel. Sagen er vist den, at han er ypperligt sminket og tilklippet, men at han trods alt fremtræder som for meget af en moden mand, og at han derfor gør Jimmys vanskelige position i vor sympati endnu vanskeligere – det hamletske i rollen ville være mindre frastødende hos en skuespiller, der præcis havde rollens alder. Men noget af en *tour de force* er Burtons Jimmy alligevel.

*Claire Bloom* er Helena, kølig og elegant uddat, indvendig et temperament af lignende styrke som Jimmys, medens *Mary Ure* er den svageste i den erotiske trio som Jimmys kone Alison, der ganske vist også er den mindst interessante af Osbornes skikkelser. Det er altid et stort problem for dramatikeren at gøre de passive mennesker lige så prægnante som de mere aktive, og Osborne har ikke løst dette problem tilfredsstillende. Jimmys og Alison's genforening til slut bliver ikke det emotionelle højdepunkt, den burde være, dels på grund af Mary Ures veghed, dels fordi den litterære bjørn- og egerensymbolik er bibeholdt.

En følelsesmæssigt overvældende eller blot en „fejlfri“ „Ung Vrede“ har denne films dygtigheder ikke formået at give os, men nok en stimulerende og mindeværdig oplevelse, der lover godt for 60'ernes engelske film.

Erik Ulrichsen.

## Apokalypsen

DET SJUNDE INSEGLET (Det syvende Segl). Prod.: Svensk Filmindustri 1957. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ingmar Bergman. Foto: Gunnar Fischer. Musik: Erik Nordgren. Dekor.: P. A. Landgren. Medv.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Ake Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg.

Ingmar Bergman overrasker og mystificerer bestandig, men overraskelserne er især at finde i det formelle. Ret stædigt holder han fast ved sine emner fra film til film. De handler om liv og død, mand og kvinde, kærlighed og had, Gud og Djævelen. Han serverer sin metafysik i en komedie i moderne miljøer eller i en legende pastiche fra det forrige århundrede eller i avantgardistiske drømmesekvenser. Hans stilsikkerhed i de forskellige filmtyper kan sammenlignes med en *Jacques Beckers*, men hos Bergman aner

man i højere grad inspirationens kilder. Filmkenderen Bergmans store receptivitet (han ejer over 200 film i sit private arkiv og hører til det stockholmske filmmuseums stampublikum) har gjort ham til en flittig låner. Han finder en impuls her og et billede der, men der er aldrig tale om slavisk efterligning. Han sørger for at omsmelte ideerne til noget nyt. Umiddelbart set står „Det syvende Segl“ helt isoleret i Bergmans produktion. Dens stil har ikke tidligere været prøvet, men det er ikke svært at indpasse dens problemstillinger i Ingmar Bergmans verden.

Man kan kalde „Det syvende Segl“ et indlæg i den debat om tro og viden, som Uppsala-professoren *Ingemar Hedenius* startede for nogle år siden – en debat, der ofte var meget livlig. Filmens hovedperson, ridderen Antonius Block (*Max von Sydow*) siger et sted rent ud, at det ikke er „tro“ han søger, men „*vetskap*“. Indlægget er som venteligt ikke akademisk klart. Filmen er i første række en kunstners værk. Bergman stiller mange spørgsmål og giver få svar.

Filmens milieu er middelalderens Sverige eller rettere sagt Danmark (Skåne) i pestdødens tid. Ridderen er i selskab med sin væbner (*Gunnar Björnstrand*) på vej hjem til sit slot fra et mangeårigt korstog til det hellige land. Døden (i *Bengt Ekeröts* skikkelse) kommer for at hente ham, men ridderen opnår en frist ved at udfordre ham til et parti skak. De ses med mellemrum flytte deres brikker. I mellemrummene nærmer ridderen sig sit hjem. Han træffer på øde byer, en kro med desperate mennesker, en procession af flagellanter, en kirkemaler, der pryder hvælvingerne med skikkelser, som foretager sig de uhyggeligste ting, han møder omkringrejsende gøglere, blandt hvilke han finder den hellige familie Jof (*Nils Poppe*) og Mia (barnkortelser af Josef og Maria) og deres lille barn Mikael. Han møder også en heks, der skal brændes, fordi hun har fremmanet pesten, og han ser ind i hendes øjne for at finde Gud. Da han til slut har tabt skakpartiet og sammen med sine ledsagere må lade sig føre bort af døden i en fantastisk kædedans, er gøglerne, den hellige familie, de eneste som undslipper dødens greb.

Når døden og ridderen spiller skak på stranden, kan vi gribe os i at vente, at *Maya Deren* skal komme krybende ind i billedet. Der findes også andre billeder, som kan associere til den amerikanske avantgardist, men Bergman beskæftiger sig ikke med at udfærdige psykoanalytiske rebuser. Endnu hyppigere leder billeder og symboler tanken hen på *Cocteau*, men også i denne forbindelse gælder det, at forskellene er større end lighederne. Begge arbejder i nogen grad ud fra litterære udgangspunkter, og for dem begge



*Nils Poppe – Jof i „Det syvende Segl“.*

er den visuelle virkning det væsentlige. Men samtidig kan de forekomme at bytte national-karakter: Det svale, „nordiske“, udspekulerede findes hos franskmændene, den gallske hede og spontaneitet hos Bergman. Hermafroditens kærlighedsmøder griber os ikke, men når skuespilleren forfører smedens hustru (eller måske det snarere er hende, der forfører ham), medens gøglerne optræder, fanges vi i drifternes uudgæelige greb. Præstesønnen Bergman har i mange film givet udtryk for et flagrant præstehad, og han langer også i „Det syvende Segl“ ud efter fiffigt beregnende kirketjenere, men samtidig er filmen ikke så lidt af en prædiken. Den begynder og slutter med et afsnit af Apokalypsen, det som handler om det syvende segl. Flere billeder er hentet fra Johannes' Åbenbaring. Det er bibelens vision af et pestbefængt katastrofelandskab, som går igen i filmens middelalderlegende.

Bergman ligner også i visse henseender *Carl Th. Dreyer*. Også „Det syvende Segl“ handler jo om vredens dag. Bergmans interesse for den danske mester fremgår gang på gang af hans film. Dreyer kan være et risikabelt forbillede, men Bergmans temperament er et ganske andet end danskerens, og dette beskytter ham mod epigoneriets faldgruber. Han tumler problemerne med større frenesi og mere ambivalens. Hvor Dreyer stædigt, sejgt og målbevidst mejslr værket frem, således som kun den sikre i troen kan gøre det, dér plages Bergman uafbrudt af tvivl og konflikter. Han skifter fra følelsesudladninger til sarkasmer, fra glædesudbrud til skrig, og den ydre ro i „Det syvende Segl“ – skabt af det relativt langsomme tempo og de højtidelige dystre billeder – ligger langt fra en endelig syntese.

*Lars Krantz.*