

erotiske scene forekommer forunderligt nok på et tidspunkt, hvor de to er skilt. I takt med deres længsel efter hinanden, drømmer de hede drømme, og i en vidunderlig *crosscutting* mærker vi i én af filmens smukkeste scener, hvordan deres længsler møder hinanden i drømme. Da Juliette i filmens sidste sekunder endelig er blevet bragt tilbage til sin Jean, spiller Vigo heller ikke tiden på mange dikkedarere, men lader de to falde om på gulvet i et favntag, der fortæller om deres længsel efter hinanden. Filmen munder ud i et luftfoto, hvor kameraet farer hen over en solglitrende kanal. Dybt nede kravler den sorte l'Atalante hen over vandet.

„L'Atalante“ er fotograferet – som Vigos øvrige film – af *Boris Kaufmann*. Hans indsats kunne fortjene et kapitel for sig selv. Som oftest er filmens exteriører fotograferet skråt nedefra – i frøperspektiv – og interiørerne skråt ovenfra – i fugleperspektiv. Dette skaber en betydelig forskel på udebillederne, der kommer til at synes grænseløse, og indebillederne, der får noget lukket og klaustrofobisk over sig. Det er denne lilleverden, Juliette søger bort fra, og som hun senere kommer til at længes efter, da hun går rundt i den grimme og rå storbø. Vandet og himlen går igen på alle filmens smukkeste billeder, himlen som den faste, uforanderlige baggrund for disse mennesker, der går én vej på prammen, medens denne bevæger sig den modsatte, vandet, der omgiver dem, snart gråt, snart solglitrende, fanget ind med en renoirsk nænsomhed. Kaufmanns indsats er af en forunderlig poetisk styrke, og Vigos værk er uadskilleligt fra hans dynamiske kameraarbejde.

Jean Vigo fik selv lov at vælge sine skuespillere til „L'Atalante“. Juliette spilles af *Dita Parlo*, der nogle år tidligere var kommet fra Tyskland. Ikke alene er hun smuk udover datidens ideal – på samme måde som *Garbo* og *Louise Brooks* – men hun giver sit spil en forbløffende erotisk karakter, der er af en ganske anderledes varme end hos de fleste af tidens skuespillerinder. Dette er ikke påskruet, provokeret sex, det er det rene natur og inderlighed. *Jean Dasté* som pramskipper Jean er dækkende. Filmens stjernepræstation er tildelt *Michel Simon* i rollen som den excentriske Père Jules. Da Simon af producenten fik tilbudt rollen, udspandt der sig følgende dialog:

Simon spørger:

– Qui est-ce, Jean Vigo?

– Tu sais bien, dans ta loge au Gym. . .

– Ah! oui, oui . . . tres gentil – il doit être sensible . . . Qu'est-ce qu'il a déjà fait?

– Un film interdit par la censure.

– Oh! Bravo, je suis très content . . .

Hvilket fortæller en del om ham som menneske.

Rollen som Père Jules er en rigtig krukke-rolle, som kun en skuespiller af Simons format kan holde på et nogenlunde troværdigt plan. Personligt ville jeg langt foretrække M.S. i én af hans mere alvorlige roller, som f. eks. bogholderen i „La Chienne“, men man må lade ham, at såldent har hans groteske og lystigt fabulerende talent kunnet folde sig mere originalt ud end her. Den centrale scene midt i filmen, hvor Père Jules åbner sit raritetskabinet og sit liv for Juliette, er spillet med en sådan undertrykt kraft, at man forbløffes for hver ny replik.

I en lille, men meget afgørende rolle som den cyklende småhandler og gøgler, der bliver slangen i det ægteskabelige paradys, træffer man *Gilles Margaritis*. Hans figur er måske filmens mest nuancerede, og det er i sig selv en tour de force at skildre dette unikum af et menneske, der på én gang er rapkæftet sælger, kvindebedærer, taskenspiller, musiker og akrobat. Hans figur spænder lige fra brovrende elegance til ynkelighed. I den vidunderlige dansehal-scene træder han frem med den samme tragiske komik, som store cirkusklovner altid gør.

Den meget kyndige og vågne tilskuer – det var ikke mig – vil kunne få en ekstra fornøjelse ud af den scene i „L'Atalante“, der foregår på Gare d'Austerlitz. Da man nemlig var løbet tør for penge og ikke havde råd til at engagere statister, opfordrede man flere af Vigos venner til at træde til, hvad de også gjorde. Blandt mange andre af tidens kendte ansigter finder man hér brødrene *Jacques* og *Pierre Prévert*. Men hvis man ikke ligefrem samler på kuriosa, kan den slags detaljer jo være ganske uden betydning. Og selvfølgelig kan man dele ros ud til højre og venstre og nævne en masse navne, men hvis det skulle være retfærdigt, skulle man være stoppet ved navnet *Jean Vigo* og have ofret resten af nummeret på ham og hans værk.

Ib Lindberg.

## En dansk klassiker

### SOMMERGLÆDER

Credits: Se Index i dette nr.

*Svend Methblings* filmatisering af *Herman Bangs* novelle „Sommerglæder“ stammer fra 1940 og fra en periode, hvor en nationalt betonet folkekomedie dyrkedes flittigt i danske filmstudier. Blandt disse bevidst danske film er „Sommer-

glæder“ den betydeligste, ja den er overhovedet en af de bedste danske film, som nogen sinde er lavet. Ved sin premiere blev den vel modtaget, men publikum svigtede den i nogen grad, og sit ry som en dansk klassiker har den båret frem til i år via et par entusiastiske begejstrede referater af mødet med denne film, når den var at finde på et søndagsprogram eller i en forening. Det er meget glædeligt at notere, at „Camera“s repremiere, der for de fleste var en premiere, bekræftede filmens ry og gjorde det klart for alle, at den ikke har erhvervet sig sin klassikerposition via hemmelighedsfulde rygter, som aldrig kunne bekræftes. „Sommerglæder“ er en stor film, en fremragende filmatisering af en genial novelle; den er instrueret med en kunstnerisk fornemmelse, der rækker langt videre end den sædvanlige klassikerbenovelse, og den gennemfører sit vanskelige balancenummer mellem det bevægende og det komiske med storslået overlegenhed.

Svend Methling lægger ikke skjul på, at dette først og fremmest er en Herman Bang-film. Manuskriptforfatteren *Gunnar Hansen* har omarbejdet novellen og direkte på dens tonefald og kortfattede karakteristikker af situationer og personer kunnet opbygge en drejebog, der – som Methling selv siger det – var lige til at klippe efter. I *Sven Møller Kristensens* „Impressionismen i dansk prosa“ finder vi impressionismen og Bangs stil forsynet med benævnelsen: den iscenesatte fortælling, en benævnelse, der på sin vis forklarer Bangs filmappeal, og et Bang-citat om *Jonas Lie* oplyser klart forbindelsen mellem den litterære impressionisme og filmen: „De aldrig fortæller os noget. De viser os alt.“

„Sommerglæder“ er i bedste forstand overfladekunst og anti-dybsindig. Den forklarer ikke og moraliserer ikke, den er hverken fast besluttet på at satirisere eller begræde. Den holder sig til, „*bvad sanserne fortæller; det øvrige må overlades til læserens fantasi. Forfatterens indtryk af tingene bliver det konkrete boldepunkt.*“

Hvad *Sven Møller Kristensen* her anfører af *Käte Friedemanns* analyse af den litterære impressionisme, lader sig uden besvær overføre på Methlings film. Film og novelle er identiske i stil, og derfor er filmatiseringen lykkedes uden indskrænkning. Det sjældne ved „Sommerglæder“ i dansk films historie er dens respekt for overfladen og dens troskab over for de ord af Herman Bang, som også kan karakterisere en filmisk virkelighedsbeskrivelse så præcist: „*Kun den i Handlen omsatte Tanke – Menneskers Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger.*“

„Sommerglæder“ er således en autentisk Herman Bang-film. Dens stil er flimrende og kortfattet, replikkerne spiller en meget væsentlig rolle, og milieuet er tegnet med små præcise træk, der bringer filmen langt forbi idyllen og den mekaniske hygge. Den dramatisering af situationerne, som er så typisk for den litterære impressionisme, og som blandt andet medfører en betydelig udnyttelse af den direkte tale, lever naturligt i filmens hektiske virvar af konversationsglimt, af klart opfattede og gængivne hverdagsreplikker, af de korte klips bratte afslutning ved en henkastet bemærkning eller en rammende replik. Methlings film består af en kæde af foreløbigt afsluttede scener, og filmens klippeteknik er forbilledlig i sin lynhurtige undvigelse før det tungsindige og det eftertænksomme. Situationerne og replikkerne driver filmen af sted, men en pludselig langsomhed medfører en lyrisk stemning, og det romantiske når netop så langt som til det smægtende. Methling overforbruger aldrig milieuet, og hans billedeffekter er få og ganske enkle. Den lille provinsby, dens gader og dens haver, dens stuer og sale, vises os alene som en ramme om personerne og replikkerne. Kun ganske få steder dvæler kameraet et øjeblik længere end ellers ved et billede, men da altid med den velberegnete virkning, at en følelse, som pludselig forvirrer overfladen, tvinger til standsning og til stilhed. Det er også lykkedes Methling at udnytte spejlvirkninger uden at blive udspikeret eller ordinær. Ved hjælp af disse spejle bliver et hjørne af dette småstadsmilieu antydet, og et vigtigt begreb i impressionismens verden fremhævet.

Filmen balancerer midtvejs mellem det komiske og det rørende. Methling afvejer ganske som Bang disse to værdier mod hinanden, og resultatet er, at det er så at sige umuligt at finde en scene i denne film, der svigter den ene til fordel for den anden; vi får sjældent ro til at hænge os fast i enten den ene eller den anden af balancens to yderpunkter. Mest påfaldende er dette i filmens allersidste scene, hvor alt rundes så smukt af. Efter den forfærdelige og lange dag ser fru Brasen tilfældigt ned i køkkenet, hvor hendes mor endnu sidder og vasker op. „*Hvordan går det?*“ spørger den gamle sin datter, der svarer, opløst af udmattelse og usikkerhed: „*Jo, jeg tror det går mor, guskelov.*“ Så er filmen omme, men sommerglæderne ikke. Uden at filmen siger noget derom, aner vi i selve tonefaldet og i trætheden uro for den dag, som allerede er ved at gry.

Filmen er aldrig ironiserende eller satiriserende. Den formindsker ikke for ad denne omvej at forstørre, og den udsætter end ikke slyng-

lerne for andet end almindelig medynk. I redøgelsen for disse hverdagsbegivenheder indtager vi med forfatteren og instruktøren en subjektiv position, idet de placerer os på samme hold som sig selv – vi er fælles i beskuelsen af disse mennesker og gør de samme erfaringer. Ingen ved noget fremfor nogen, oplevelsen befinder sig stadig på den overflade, som vi sammen betragter.

„Sommerglæder“ er i besiddelse af en fornem rollebesætning, og det en rollebesætning, der er sammensat med en nærmest Hollywood'sk sikkerhed. *Rasmus Christiansen* som bogens fæ nr. 1, pensionatsejer Brasen med det dumme sælhundehoved, *Ellen Gottschalck* midt i en kamp mellem det store overblik og den endnu større angst for sammenbruddet; ægtefællernes indbyrdes afstand vidunderligt bestemt i forskellen mellem hendes: „*Kom blade på*“ (til pynt på det ellers så sparsomme fad), og hans: „*Pebr suppen, så drikker de mer.*“ Og rystende er det glimt, vi får af hende, da hun ved spejlet prøver sin selskabskjole; man må næsten tvinge sig fra at slå øjnene ned. Blandt byens borgere *Agnes Rehni* som giftig og smuk konsulinde („*Tir mig nu ikke, Therkildsen*“), og *Agnes Thorberg Wieths* næsten gådefuld tragiske borgmesterfrue med store minder fra dagene på St. Thomas. Og blandt gæsterne *Johannes Meyers* skoleinspektør Rasmussen, i én person alle ophav til alle forsømte forår, og hans kone *Karen Berg* optændt af misundelse, da der bliver bestilt rødvin ved middagsbordet: „*Der er vel vand til os andre.*“ *Petrine Sonne* i ondtanende opsyn over datteren *Clara Østø* i cyklistelskab, *Christian Arhoff* i sit livs rolle og med dansk films vittigste replik: „*Det er nogle underlige vittigheder, De holder Dem her i provinsen*“ – en replik, som altid afføder forsinket muntherhed i biografen. *Henrik Bentzons* noble turist, en smægtende helt, og *Aage Schmidts* fyldige sanger med det affable væsen og den entreprenante frue, *Karen Poulsen* („*Conrad, td' dit lommetørklæde af.*“).

De største scener i Svend Methlings „Sommerglæder“: Den afsluttende, som er blevet omtalt, og hvor *Mathilde Nielsen* er et unikum af munter og frofast værdighed. *Henrik Bentzon* og hans ven *Martin Hansen*, da de kigger ud ad vinduet og bemærker, at derovre bor borgmesteren, en scene, der kan virke næsten forvirrende i sin enkle og henkastede form. Og sangerens store scene, hvor pladsen foran hotellet fyldes med et stille og begejstret publikum, der lytter til hans uimodsigeligt smukke sang. Og efter sangen *Kai Holms* betagende: „*Katrine, Katrine.*“

Denne sidstnævnte scene er blandt de stærkeste, dansk film kan fremvise, så enkel og direkte i sin følelse, at man skal til de største for at finde magen. Hvor let havde det ikke været for Svend Methling at ironisere sig gennem scenen, gøre sangeren til en udskreget dilettant og det lokale publikum til naive træhoveder. Men i stedet vælger han naturligvis at vise os, hvad der sker, og forsøger ikke at formindske stemningen. Sammen med ham og Bang oplever vi dette vidunderlige øjeblik, da noget stort og ubegribeligt smukt erobrer sommeraftenen foran Brasens hotel.

Jørgen Stegelmann.

## Apu og døden

APARAJITO (Aparajito – Den ubesejrede), Indien 1956. Prod.: Epic Films Private Ltd. (Satyajit Ray). Instr. og manus.: Satyajit Ray efter en roman af Bibhuti Bhushan Bandopadhyay. Foto: Subrata Mitra. Klipping: Dulal Dutta. Dekor.: Bansi Chandragupta. Musik: Ravi Shankar. Medv.: Pinaki Sen Gupta (Apu som dreng), Kanu Banerjee (Harihar), Subodh Ganguly (rektor), K. S. Pandey (Pandey), Karuna Banerjee (Sarbojaya), Ramani Sen Gupta (onklen), Kali Charan Ray (trykkeriereren), Sudipta Ray (Nirupama), Smaran Ghosal (Apu som ung mand), Charu Ghosh (Nanda Babu), Santi Gupta (værtens hustru), Ajay Mitra (Anil).  
Dansk distrib.: Statens Filmcentral. Dansk prem.: 26.8.1966, Camera. Længde: 2995 m (108 min.).

Det er uægtelig en lidt bagvendt måde, vi får præsenteret *Satyajit Rays* Apu-trilogi på herhjemme, men man kan kun være „Statens Filmcentral“ taknemmelig for initiativet til at få trilogien til landet og håbe på, at „*Pather Panchali*“ nu snart følger.

I „Aparajito“ skildres Apus afsked med barndommen, hans møde med den store by Benares og hans forhold til moderen. I hende er nedlagt moderkærlighedens evige og tragiske konflikt. Hun vil kun det bedste for sin søn, men det er uafvendeligt, at jo mere hun hjælper og støtter ham, jo mere fjerner han sig fra hende. Men i forholdet mellem moderen og sønnen ligger mere end denne konflikt. Hun repræsenterer i sin statiske tilstand den barndom, som Apu, der er i udvikling, fjerner sig mere og mere fra. I „Aparajito“ skildrer Ray ligesom *Ozu* forholdet mellem forældre og børn, men mens *Ozu* er smilende resigneret, er Ray smertelig melankolsk. Det er svært at leve i vor verden uden at gøre andre ondt.

Ray skildrer denne enkle konflikt med alle dens emotionelle komplikationer i det rige