KOSMORAMA

85

Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Jørgen Jensens Bogtrykkeri.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 25,60. Enkeltnumre kr. 5,12. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

Aktuel salgsteknik

PR-mekanismerne får gerne en tand ekstra, når noget ikke går, som det skal. Alle kneb tages i brug, men det er påfaldende, at jo mere der slås på tromme og råbes op, jo mindre er der at råbe op om. Svigtende talent udelukker ikke altid næse for, hvad der er gangbar showmanship.

Et læserbrev fra Tony Richardson i The Times den 9. april vakte en del opmærksomhed i London i dagene omkring påske. Richardson har ikke fået gode anmeldelser på sine sidste film, og har heller ikke fortjent det. Det har derfor været vitalt at skaffe den nye, kostbart opsatte »The Charge of the Light Brigade« avisomtale under en eller anden form; meningen med Richardsons læserbrev var at gøre grundigt opmærksom på sig selv og sin film ved at meddele, at ingen presseforestilling ville blive afholdt for kritikerne. Grundene hertil var bl. a.: filmkritikernes uansvarlighed og manglende forståelse for deres egentlige funktion (at præsentere værket for publikum, ikke stille sig mellem det og publikum) osv. Taget under ét, skrev Richardson, er der ingen tvivl om, at engelske filmkritikere er *the most personal, the most superficial and with the least good will in the world and are internationally regarded as such.* »The Charge of the Light Brigade« fik sin beskedne presse, men hovedsageligt i form af afsvalende kommentarer, bl. a. fra Kenneth Tynan (The Observer, den 14. april) og Bernard Levin (New Statesman, den 19. april).

Richardsons banale metode er ikke hjemmestrikket, den er jævnligt i brug. Da den italienske Pirandello-pris, der tildeles et ikke tidligere offentliggjort italiensk skuespil, sidste år slet ikke blev uddelt fordi ingen fandtes at have de fornødne kvalifikationer, var Alberto Moravia en af dem, der råbte højest, og straks rettede en række voldsomme angreb på italiensk teaterliv i særdeleshed og italiensk kulturliv i almindelighed – han havde, som man vil gætte, tegnet sig for et af de 261 indsendte bidrag.

Eller for at tage et lokalt eksempel: Klaus Rifbjerg, der foruden meget andet også har formået at sænke den polemiske standard et godt stykke under lavmålet, leverede i Politikens kronik den 24. marts den PR, der dels skulle loppe folk op til fortrøstningsfuldt at tage »Den grønne skov« til sig, dels være en manuduktion i, hvordan det rifbjergske filmarbejde skulle opleves. Som så ofte før blev aggressionerne gymnasticeret flittigt, og man kan endnu en gang notere, at der er mange måder at hente sig stjerner på.

I tilfældet Richardson fandt Bernard Levin en påmindelse om, at »ydmyghed er et fuldstændig ukendt begreb i showbiz«. Han tilføjede: *And don't let me hear any nonsense about the rights of the artist. The artists has no rights, only duties. Or, rather, only one duty: to give himself entirely to his art.* Entirely; *thus leaving himself, incidentally, no time to flap a limp wrist at the critics.*

Man kan bagefter spørge, om det kunne have hjulpet Carl Th. Dreyer til at få realiseret flere af sine projekter at bruge albuerne lige som alle andre, om hans afsky for showbiz spærrede vejen for ham. Han manglede de hurtige drenges smartness og evne til at sælge sig selv, og han argumenterede aldrig om resultatet.

Forventningen om at se projekterne virkeliggjort blev som følge af omstændighederne en ikke uvæsentlig del af hans liv. *Når* de blev til virkelighed, trådte personen Dreyer tilbage for værket; Dreyer ønskede opmærksomheden koncentreret om sin film, ikke om sig selv – og det er ikke hans skyld, at denne holdning efterhånden næsten var blevet noget af en anakronisme.

Alt dette betød ikke, at han ikke kæmpede for sine ideer. Allerede fra starten udviste han en kompromisløshed, som turde være usædvanlig. Brevet til direktør Stæhr på Nordisk Films Kompagni (gengivet på dette nummers midtersider) inden »Blade af Satans Bog« var blevet en realitet, viser hans indstilling. Den holdt sig usvækket gennem alle år, men han annoncerede ikke med den.

Ø. H.

KOSMORAMA

Forsidebilledet:
Carl Th. Dreyer til verdenspremieren på »Gertrud« i Paris.
Bagsidebilledet:
Jacques Tati tager et vue ud over et moderne kontorinteriør i sin nye »Playtime«. Ib Monty giver en omtale af filmen

I forrige nummer bebudede vi en oversigtsartikel omhandlende de nyeste film inden for de traditionelle Hollywood-genrer. Den udsættes til næste nummer, der vil beskæftige sig med amerikansk film. Kosmoramas Filmquiz, inklusive løsningen på spørgsmålet i forrige nummer, udsættes også til næste nummer.

Dreyer på vej ind til verdenspremiere . . .

Ingmar Bergmans senere film efterlader indtrykket af en konsekvent udvikling, der dog samtidig repræsenterer en stadig tiltagende introversion. Filmenes symbolindhold bliver mere personligt og mindre alment. I artiklen om Bergman analyserer Johannes Fabricius den sammenhængende udviklingsproces, der dikterer filmenes forløb fra »Trilogien« til »Ulvetimen«. Johannes Fabricius er cand. mag. og adjunkt ved Emdrupborg Statsseminarium, og har tidligere udgivet bl. a. Oldtidens Idéhistorie (Uglebog), Livet før livet, Freud og Jung, Spengler og Toynbee.

Alexandre Astruc, hvis film vi kender alt for lidt til herhjemme, startede som så mange andre yngre franske instruktører med at være film-kritiker. Mest berømt (udenfor Frankrig) er hans essay om »Kameraet som fyldepen«. Men efter at være kommet i gang med sine første langfilm, holdt Astruc helt op med at skrive filmkritik. Med hans egne ord: »Kritik er den ulykkelige subjektivitet, at skabe den lykkelige objektivitet«. Da Astruc erfarede, at Dreyer var død, indvilligede han dog straks i pány at sætte pen til papiret: »Dreyer in memoriam« er den første artikel fra Astrucs hånd i længere tid. Den er skrevet specielt til »Kosmorama«.

Alexandre Astruc indledte ORDET, da filmen blev vist i fransk TV. Han så den for første gang til Venedig-festival'en, og har ikke kunnet glemme den siden. For et par år siden var der tale om, at Astruc skulle lave film i Danmark, over Prosper Mérimées skuespil SPANIERNE I DANMARK, med Anna Karina i hovedrollen, og han var heroppe og så på locations på Fyn. Astrucs tilhørsforhold til det protestantiske mindretal i Frankrig har uden tvivl bestyrket hans forståelse for og kærlighed til Dreyer, og en dag gik han så vidt, at han ville lave SPANIERNE I DANMARK næsten gratis, bare den kunne få den samme tone som en Dreyer-film, den samme enkle skønhed. Men man turde ikke binde an med Astrucs project fra dansk side. Man fortabte sig i kontoriusseri. Det gode danske publikum blev skånet for måske endnu en Dreyer-film. H. S.

Indholdsfortegnelse

Alexandre Astruc: Dreyer in memoriam 164

Henrik Stangerup: Til verdenspremiere på »Gertrud« 167

Elsa Gress: Portræt af Carl Th. Dreyer i alderdommen 168

Carl Th. Dreyer: Blandt landflygtige russiske kunstnere i Berlin 170

Close/Up 172

Johannes Fabricius: Ingmar Bergman og »sjælens mørke nat« 173

Midtersiderne:
Carl Th. Dreyer: Brev til direktør W. Stæhr
Rolf Bagger: Filmanmelderen Dreyer
Carl Th. Dreyer: Tre filmanmeldelser 1936
Søren Kjørup: Form, indhold, medium
Bøger & tidsskrifter

Premiererne

Peter Kirkegaard: Eric Rohmer – neutral moralist 182

Ib Monty: Hulot i forstæderne – »Playtime« 185

Filmene:
Ostre sledovane vlaky (Frederik G. Jungersen) 188
Jeu de massacre (Morten Piil) 189
Ljubavni slucaj – ili tragedija sluzbenize PTT (Poul Malmkjær) 190
Deux ou trois choses que je sais d'elle (Chr. Braad Thomsen) 192
Le samourai (Anders Bodelsen) 193
In Cold Blood (Ib Monty) 194
Divorce American Style (Morten Piil) 196
Eva (Søren Kjørup) 197
I den grønne skov (Henrik Stangerup) 198

Minikritik 199

Dreyer in memoriam...

Alexandre Astruc

Alexandre Astruc

Alderdommens værker, siger Malraux et sted, er for en kunstner ofte dem, hvori hans egentlige begavelse, befriet fra den stadige tanke om at blive kendt eller prøve sig selv – som er både den modne alders og ungdommens besættelse – giver sig selv i sin både naturligste og rigeste form. Det er det øjeblik, hvor publikums eller selvransagelsens blik ved dødens nærhed erstattes af et andet og meget mere inkvisitorisk og tvingende spejl. »Er der endnu tid?« ... Tid til hvad? Til at gøre denne side færdig. Kun få sekunder, ikke mere nok til at definere sig selv eller hævde sin plads – ikke engang til at udtrykke sig: hvorfor skulle man? – men til endelig engang at lade sig føre derhen, hvor ens største tilbøjelighed fører en. Tid til at lade sig glide, hvor hånden fører en hen.

Herfra stammer ideen om dekadence og forfald, som man uvilkårligt knytter til dette livsafsnit, hvor tværtimod kunstneren kan give sit ubrugte overmål af energi frit løb; længsler som ikke blev stillet, undertrykt ligefremhed, uforløste fantasier om former osv. osv. Men helt i vildrede over denne pludselige rigdom og overflod, hvori de kun ser formalisme, eller – hvad der er et og det samme – overrasket over en nøgenhed og en given afkald på effekter, som de antager for ren akademisme, tror publikum, at det, de overværer, er en generalprøve, en slags begravelse før begravelsen, hoster, keder sig og gider ikke engang af almindelig høflighed holde lidt igen på føddernes skraben på gulvet.

Det var det, der skete med Dreyers *Gertrud,* dette mageløse værk af realistisk ægthed, som af næsten den samlede verdenskritik blev henvist til raritetskabinettet til fordel for *Vampyr,* som *Ordet* var blevet det til fordel for *Jeanne d'Arc.* Men det, som er beundringsværdigt netop ved disse Dreyers to sidste film, er, at de er skrevet, tænkt, optaget, filmet og instrueret med præcis den samme skabende kraft og med samme rolige blik for denne verdens fænomener, som man allerede kan læse ud af *Vampyr* og *Jeanne d'Arc.* Og hvad er der så kommet til? Erfaringen, et stadigt mere sikkert håndværk, en hånd som aldrig er tvivlrådig? – Ja, måske, men ikke kun det; det, der er mere her, er den tro, som er til stede i hele Dreyers værk, men som bliver til en vished, en absolut tro, et helt credo: at kunstneren lige så lidt har brug for at skaffe anerkendelse for det, som kritikerne hånligt kalder hans »univers«, som Gud overfor sine skabninger behøver at bevise den sanseverden, som han har skænket menneskene. Der er ikke andet univers end det, som er her og nu – på dette hvide lærred og bag det hvide lærred, før eller efter den skælvende lysstråle, der kommer fra projektørens øje – på samme måde som på den ene side Bachs kantater og på den anden side fuglenes glade pippen i skoven *er* ...

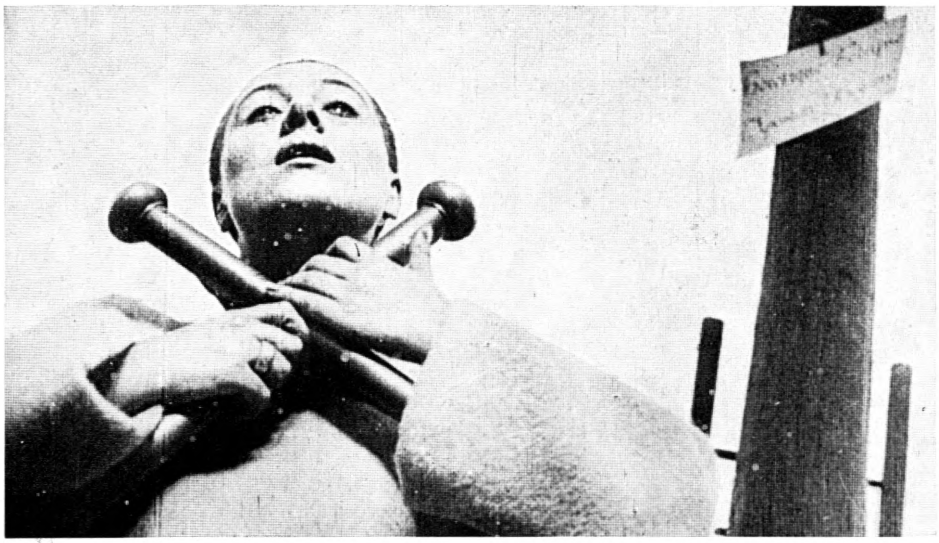
Den moderne følsomhed tenderer instinktmæssigt mod det, der lyver, tror den afviser, men slesker for og fabrikerer på én gang falske referencesystemer og letkøbte paradiser. Det, denne følsomhed ikke tåler, er, må man sige, livet, det vil sige sandheden. I manges øjne, både kritikeres og æsteters, står *Jeanne d'Arc* stadig som en pamflet imod intolerancen, som et ekspressionistisk manifest eller som en øvelse i montage. Jeg for mit vedkommende ser i filmen et af de første forsøg på at filme en historisk begivenhed, hvis forløb i sig selv er nok til at give en tårer i øjnene, og det ikke fordi det sigter imod det »følsomme«. Ideen ligger ikke i billedet, lige så lidt som det er Falconetti, der får os til at græde, men derimod en idé i fart, som kaster en grov bondepigeskikkelse, på én gang vilter og bange, ind i flammernes fortærende blæst. Som medlem af en jury – højst komisk for øvrigt – og med det hverv blandt filmhistoriens værker at udpege det bedste (ud fra hvilke kriterier, må himlen vide!) har jeg efter en forevisning af *Jeanne d'Arc,* da lyset blev tændt, set tårerne løbe nedover ansigterne på en halv snes instruktører fra alle lande – især den tykke Aldrich ...

Men det jeg gerne vil have frem, er, at det er præcis den samme systematiske udeladelsesteknik, den samme Dreyer'ske facon at tage folk i nakken og tvinge dem til at se livet og sandheden i øjnene, hvadenten man vil eller ej – som udvider sig og triumferer i *Ordet,* indtil den i *Gertrud* når en sådan grad af fuldkommenhed, at den smelter sammen med den rene og skære indbydelse til at se, hvad der sker på lærredet – mens iscenesættelsen har ophævet sin egen eksistens. Filmkunsten er ikke realistisk på den ene side og abstrakt på den anden. Undsagt, jaget og latterliggjort, som Dreyers værk er blevet det, for sin strenghed, sin stivhed og sin kulde, fremstår det nu, befriet for det ekspressionistiske flitter, man en tid lang har kastet over det, som lige så »realistisk« som de største amerikanske instruktører: Ford, Walsh, Hawks, ja også Renoir, Mizoguchi, Rossellini, hvadenten de har filmet i Hollywood eller ej.

Dreyer er en dansker, som tror på Gud og laver sine film: han bor i København, en by, som alle hans film ligner. Grundtonen i Dreyers film har den blå-orange-sortagtige farve fra det 17. århundredes barok, Velasquez, Caravaggio. For resten kan man meget vel forestille sig alle Dreyers film i farver, uden undtagelse: man må være blind for ikke at se, at verden er i farver og følgelig også intolerancen, mistanken, arvesynden, ja også vores vægren-os ved at tage det bogstaveligt, som det hellige Ord siger os gennem denne verdens hæderkronede, bestikkelige og rådnende stof, gen-

nem den guddommelige mødding, hvor vi vælter os, som de svin vi er.
Men måske er det ikke sådan, man skulle tale om Dreyer og hans arbejde. Måske var det bedre at indbyde kulturen og humanismen til at skændes ved hovedgærdet hos kunstneren, hvis lidelser endnu ikke er forbi. Jeg, som af ham og nogle andre har fået et sandhedsbevis på mig selv, der har tvunget mig til at arbejde med det, jeg arbejder med, og som er ham evigt taknemmelig for det, jeg foretrækker blot på hans sengebord som i en sum at lægge en blanding af nogle urtestumper, som vinden har revet løs af klitterne, nogle hønseskrig langs nettet, en hest, der i det fjerne slår bagud på stengulvet i en stald, nålens kradsen mod lærredet i et gobelin, og også duften fra syltetøjskrukker, der ganske ligner dem, som fru Bach lod pakke ind i de partiturudkast til næste søndags kantate, som hendes mand ugen igennem uafbrudt pudsede og polerede på. Hun syntes endog – i parentes bemærket – at hendes mand lavede for mange af disse udkast, den gode fru Bach, han lagde for meget af sig selv og sin kostbare tid i dem, den tid der måles lige så vel i fuldvægtig mønt som i gode varmende aftentimers kærtegn; men hvad hun ikke vidste, den gode fru Bach, for nu at vende tilbage til Dreyer, som vi for øvrigt slet ikke har forladt, – det var, at for ham, Johan Sebastian, var tiden,

Dødens skikkelser. Øverst: »Vampyr« – Manden med leen ringer på færgelejets klokke. Herunder: »Vredens dag« – heksen anbringes på bålet.



Falconetti i »Jeanne d'Arc«. Billede taget direkte fra filmen.

så optaget han nu kunne være af at variere sine orkestrationer med held, bestemt ikke en vare, der kunne tælles, måles, tabes og genvindes. Han havde allerede længe opgivet at holde regnskab med den, han fattede ganske enkelt sin lid til at hans skaber ville lade ham tjene mest muligt til at forstørre Hans hæder, og han var i den grad stadig forbavset over, at han havde fået den enestående, men frygtelige evne, som tillod ham at blive på den post, han nu var. Kunstnerens post, hvorfra han på en og samme gang kunne betragte og få andre til at betragte, lytte og henrykkes. At se og få andre til at se: det er Dreyer jeg nu tænker på.

Et ejendommeligt privilegium, man ønsker ingen mennesker sådanne kald: en kunstners skæbne er ikke at genopfinde verden eller bære den på sine skuldre, fordi han alene har set den, som den er, før alle andre – som herefter kun vil kunne se den gennem ham. Verdens tragiske skæbne føler kunstneren *i sig selv* og gennemlever den der: dens rædsel skrives først ved den frygt og bæven som er i dem, hvis øjne er bristet, fordi de har *set*.

Han føler ingen smerte nu, Dreyer, og skal aldrig lide mere, han sover, dette menneske, der var for hård ved sig selv til at påtage sig Don Juans hykleriske maske. Man ler tit af de mørke og dystre ord, som Baudelaire har sagt om folk som Edgar Allan Poe f. eks.: tilsvinede digtere, miskendte genier osv. osv. Men man gør forkert i at le: disse dystre udsagn bærer sandheden i sig. Men hvad skal man så sige om den dæmoniske magt, der frarøver en filminstruktør, hvis geni er alment anerkendt, retten til at arbejde og udfolde sig? Jeg kan let forestille mig Dreyers følelser, da han kom til optagelserne den første dag på *Gertrud,* hans sidste film. Denne lejlighed ville han ikke gå glip af: han ville udtrykke mest muligt, han ville vise *nøjagtig,* hvad han havde lyst til. Derfor introducerede han en kvinde på scenen, hendes mand og hendes elsker, og gav sig til at vise tingene, som de var, som de er nøjagtig.

Med megen alvor og præcision rapporterede han, hvad han så: deres bevægelser, deres ord. Af og til standsede han en optagelse, fordi man respektfuldt var kommet og havde fortalt ham, at kameraets magasin var tomt, fordi scenen var blevet indspillet i sin helhed. Han følte sig ikke træt. Han var lykkelig, fordi han arbejdede. Men af og til følte han i sit indre en smule utilpashed – lidt angst – og mærkeligt nok, forekom det ham, netop når hans skuespilleres arbejde gjorde ham særlig tilfreds. En anden dag fik han også pludselig en fornemmelse af, at alle – undtagen skuespillerne, naturligvis – skulle forlade studiet. Og en anden dag følte han en stærk og uforklarlig indskydelse til ligesom at rejse sig og også selv gå. Så godt gik det hele.

Det var først nogle få dage før han døde, sådan forestiller jeg mig det i hvert fald, at Dreyer forstod betydningen af det, – det er stadig noget jeg forestiller mig, – der var hændt mens han optog sin sidste film. Han kom i tanker om en novelle af Edgar Allan Poe: en kvinde, som skulle være død i samme øjeblik, som maleren satte sidste streg på hendes portræt. Men denne gang, hvor ligheden med livet, med »livet selv«, var lige så smuk, lige så fuldendt, lige så fuldkommen – jeg taler naturligvis om *Gertrud* – var det det omvendte, som måtte og skulle ske: det var den ansvarlige, skaberen, kunstneren, der måtte dø: manden med kameraet. Så døde Dreyer, hans tid var ude, hans arbejde gjort, ved enden af et ufuldstændigt livsværk.

På samme tid, tillader jeg mig at forestille mig, brød en uvejrsregn løs over en landsbykirke, som fik nogle kvikke hoveder til at sige, at verden i ærbødighed i en brøkdel af et sekund havde besluttet sig til at ligne Dreyers film. Sandheden er meget enklere. Dette uvejr, som så mange andre, havde Dreyer med sit ørneblik set komme voldsomt imod sig fra himlen, den første gang han satte sit øje bag kameraets søger, en halvtreds år tidligere. Han så det bryde løs, på nøjagtig det sted og fra den retning, han havde forudset, nogle få grader til venstre for kirkedøren, et lille græsstrå, to trediedel himmel, neutralt gråfilter, objektiv 28. Og han døde, Dreyer, han døde.

Oversat af Henrik Stangerup og Hans Chr. Ægidius.

© KOSMORAMA – Eftertryk forbudt,

»Gertrud«s ansigter: Ebbe Rode, Nina Pens Rode, Bendt Rothe.

Til verdens-premiere på Gertrud...

Henrik Stangerup

I midten af december 1964 havde *Gertrud* verdenspremiere i Paris, i den nyåbnede »Studio Médicis« i Rue Champollion. Jeg befandt mig på det tidspunkt i byen og fik lejlighed til at følge slagets gang på nærmeste hold. Ugerne inden premieren begyndte man i den franske presse at tale om den »beskedne dansker«, der i en alder af 75 kastede sig ud i et »helt nyt eksperiment« og havde valgt Paris som premiereby, fordi han følte sig mere hjemme i den franske filmverden end i den danske. Forventningerne til filmen spændtes fra dag til dag, *Ordet* og *Vredens Dag* blev sat på klassikerbiografernes repertoire, det franske filmmuseum lavede en *Hommage à Carl Th. Dreyer,* og i de intellektuelle cafeer på Venstre Bred kunne man opsnappe replikker fra samtaler om den besynderlige dansker, der hvert tiende år lavede en ny film. En begivenhed var i vente, det var de færreste i tvivl om, men som altid var rygtesmedene også på færde: der var en, der kendte en, der fra en bekendt i København, der kendte en lydmand eller en produktionsleder eller en underregissør . . . ja, *besynderlig* var vist det mildeste ord, man kunne bruge om *Gertrud*. Besynderlig og senil.

Dreyer ankom i god tid inden premieren og blev hyldet på Filmmuseet og til en privat middag, hvor den nye bølges instruktører fredeligt sad side om side med den ældre generation af filmfolk. I samtlige vigtige aviser var der store interviews med Dreyer, den rolige, den venlige, den milde, den beskedne. En enkelt interviewer udbredte sig lyrisk om at »Dreyers hovedbund havde den samme sunde farve som de danske landbrugsprodukter«. (Hvordan det så end skulle forstås). I samtalerne med den franske presse sagde Dreyer hver gang: at *Gertrud* langtfra var hans sidste film, at den måtte betragtes som en indledning til filmene om Medea og Jesus. Han havde villet lave en græsk tragedie over et *fin de siècle*-stykke. Hvad han syntes om fransk film? Jo, han kunne stadig godt lide både Truffaut og Godard. Hvad han ellers skulle bruge tiden til i Paris? Til at lægge en buket på Falconettis grav. I »Studio Médicis« var håndværkerne ved at lægge en sidste hånd på indretningen, og så oprandt premieredagen.

Der var presseforestilling om formiddagen, »rigtig« premiere om aftenen. Allerede om eftermiddagen gik katastrofe-tam-tam'en. Dreyer havde lavet en håbløs film. Dreyer havde gjort både sig selv og Danmark til grin. Dreyer burde være død for ti år siden, efter *Ordet*. Rygtet om fiasko går hurtigt i Paris, der ofte slet ikke er den storby, man antager den for at være, men en landsby, hvor alle ved alt om hvad der foregår henne omkring hjørnet. Nogle kendte danske kulturpersonligheder gik rundt på Boulevard Saint Germain med usynlige sørgebind om overarmen og lignede nederlaget i 64, på cafeerne blev dødsdommen over Dreyer uden skånsel afsagt, der var en, der kendte en, der kendte et redaktionsbud, der havde overværet presseforestillingen om formiddagen. Joh, det *var* sandt: Dreyer var en død mand. Ikke nok med at underteksterne var ulæselige, at spolerne blev sat forkert ind, at forevisningsapparatet gik i stå et par gange, det kunne man dog bære, hvis filmen bare havde afsløret en gnist af talent og geni. Men gnisten udeblev. Fotograferet sofasamtale. De første pressemeddelelser om den senile danske instruktørs senile film kom på gaden, og aftenpremieren med en dødsenstavs ambassadør Bartels på hædersplads fandt sted under en usigelig trykket atmosfære. Stønnen og prusten. Dårlige vittigheder allerede under forteksterne. Men alligevel: filmen fik dog langsomt tag i publikum. Underteksterne var nu læselige, spolerne blev sat rigtigt på plads og forevisningsapparatet gik ikke *hele* tiden i stå, som det havde gjort det tidligere på dagen.

Bagefter en større reception »Chez Pons« på Place Edmond Rostand. *Tout Paris* var mødt op og blandede sig med de udsendte repræsentanter for *tout Copenhague*. Man talte sammen om alt andet end *Gertrud,* som ingen rigtig vidste hvad de skulle sige til, før de havde hørt, hvad de anerkendte krtikere udtalte. Enkelte vovede sig dog frem af busken med en bemærkning om, at filmen nok var *un film de second vue*. Men de sagde det lavt og uforpligtende og sørgede for at blive overdøvet af nogle københavnske kritikere der talte om balletintriger på Kongens Nytorv og søgte at overdøve nogle franske kritikere, der talte om intriger i et bladhus på Champs Elysées. Der var godt med champagne, godt med pindemadder, mange overordentlig smukke kvinder og mange kendte navne, som man kunne trykke i hånden. Robert Bresson, blandt andre.

Nogle dage efter kom anmeldelserne. »Le Monde« talte om, at *Gertrud* var – *un film de second vue*. »Combat« roste filmen til skyerne: den var en »sublim elegi«. Men i »Nouvel Observateur« blev filmen sablet ned. Michel Cournot tegnede sig for en historie om, at han skulle interviewe Dreyer, og da også nåede frem til mesteren, men at han ikke kunne slå et ord af ham: han – Dreyer – blev kørt ind i rullestol i forhallen i sit hotel, og en sygeplejerske gav ham hele tiden en indsprøjtning, så han med nogle minutters mellemrum vågnede op af sin dødlignende søvn. Den interview-anmeldelse grinede man meget af i de intellektuelle cafeer, selvom nogle med kendskab til Cournot mente, at den nok var opspind. Fra ende til anden. De danske kritikere var draget hjem og havde – for de flestes vedkommende – allerede affærdiget filmen i de danske aviser. Paris havde pany lagt en begivenhed bag sig. Ingen mødte op til filmen, der efter en uge blev taget af plakaten og flyttet over til »Studio de l'Etoile«. Der begyndte publikum pludselig at komme, og der blev ikke grinet, der blev ikke raslet med bolsje-poser, for nu sagdes det allerede ude i byen, at *Gertrud* var Dreyers hidtil bedste film. Nogle måneder senere kom oprejsningen. Pludselig var der ikke den filmmand i Paris med respekt for sig selv, der ikke udtalte sig i rosende vendinger om *Gertrud*. Godard: *Gertrud* er genial som Beethovens gale alderdomsværker.

Men Dreyer selv? Hovedpersonen? Jeg bevarer nogle få indtryk af ham. Han var ikke til at få øje på til receptionerne, han fortrak som regel til et hjørne, hvor han blev helt borte blandt minkpelsene. Man kunne ligefrem få på fornemmelsen, at den person, hvorom al postyret var opstået, slet ikke *fandtes*. En dag var jeg dog sammen med Dreyer på »Hotel Plaza Athene«. Det var et par dage inden premieren, og den ene journalist efter den anden, fra alverdens største aviser, blev lukket ind i hans hotelværelse, hvor han hvergang høfligt svarede på alle tænkelige og utænkelige spørgsmål. Han virkede træt, men lysende klar. Gang på gang afparerede han de mest idiotiske spørgsmål med en vittighed. Senere gik vi sammen ned i forhallen og ventede på en taxa. Dreyer sad i en kæmpemæssig lænestol bag en sokkel. Lidt efter gik døren op, og Audrey Hepburn trådte ind. Det summede af betydningsfuldhed i forhallen. En verdensstjerne kom på besøg. En verdenskunstner. Et verdensnavn. Dreyer smilede for sig selv:

– Er det ikke . . . jo, det *er* Audrey Hepburn. Hvor er hun en dejlig pige!

Og som om han tog det for givet, at en storproducent fremover ville give ham frie hænder til at arbejde med de projekter, han drømte om, Medea-filmen, Kristus-filmen, som om han først nu stod foran sin karriere som filmmand, sagde han med overbevisning i stemmen, og måske også med en smule forelskelse:

– Hende kunne jeg vældig godt tænke mig at bruge i en af mine kommende film.

Så dukkede Rex Harrison op og bortførte Audrey Hepburn, mens syv piccoloer var ved at spænde ben for hinanden af iver for at komme først med at åbne døren. Lidt efter blev der fra receptionsdisken vinket af Monsieur Dreyer. Hans taxa var ankommet, vi skulle ud for at se Paris sammen.

– Paris forandrer sig aldrig, det er nu her, det *foregår* . . . sagde Dreyer senere på aftenen, mens vi kørte på Champs Elysées og så lysreklamerne og de gående, og butikkernes oplyste vinduer flimrede forbi bilruderne som på en bagprojektion i en amerikansk kriminalfilm.

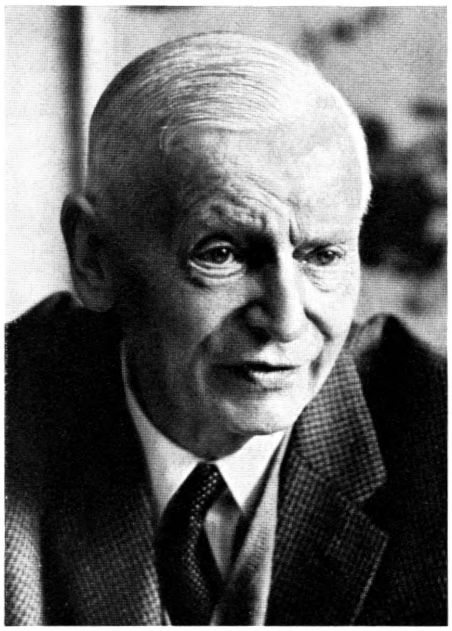
Portræt af Carl Th. Dreyer i alderdommen.

Elsa Gress

Dreyer *er* sine film, og de er ham, også nu – især nu – efter hans død i dette forår, og det i en mere specifik betydning, end den almene, at manden er stilen og omvendt. Dreyer identificerede sig med sine film på en ganske særlig, på engang klinisk upersonlig og dybt personlig måde og ønskede aldrig at blive betragtet eller vurderet på anden måde end i forbindelse med dem, han havde skabt, *og som potentiel skaber af andre,* mere eller mindre udformede film. Det sidste er vigtigt, for Dreyer levede de sidste mange år, med undtagelse af de to gange siden krigen, hvor han optog film, i en indre verden befolket med skikkelser, der ofte havde mere liv for ham end de levende, der færdedes omkring ham – skikkelser, han så klart for sig, eller skimtede i glimt, eller som først var ved at tage form, skikkelser, han håbede en dag skulle få liv i film, og hvis udseende, tanker, følelser, motiver og selvillusioner optog ham intenst. Vi kommer aldrig til at kende dem og deres verden, men de var der, og det var dem, der holdt åndeligt liv i Dreyer, og dem, han så gerne talte om og samlede kundskab om fra de forskelligste kilder. Og det var *ikke* kun skikkelser, der skulle leve i Kristusfilmen – måske mindst af alt skikkelser fra *den,* der var færdigkonciperet for to årtier siden, og skulle have været lavet forlængst.

Det var Medea og Jason og deres børn, Joe Christmas fra »Mørk August«, pastor Brand og hans kone, gammeltestamentlige jøder og syttende århundredes franskmænd og moderne amerikanere . . .

Dette skal siges for at undlive myten om, at Dreyer »i virkeligheden« ikke ønskede at lave flere film, end han gjorde, og at han »i virkeligheden« nød at sidde ledig og bare være biografdirektør og iøvrigt kaste sin lange skygge over de yngre, hindre deres udfoldelse og indirekte udøve lammende magt som en korsedderkop i sit spind. Så utroligt det lyder, har denne myte eksisteret og eksisterer formentlig stadig, også hos folk, der burde vide bedre, sammen med myten om hans religiøst-reaktionære holdning og hans »livsfjendtlighed« – ja, de to myter er dele af hinanden. De har intet med kunstner-mennesket Carl Th. Dreyer eller hans arbejder at skaffe. Ikke en, men mange gange har jeg hørt Dreyer sige: »Måske ikke *helt* hvert år, men i alt fald hvert andet år kunne jeg have lavet en smuk film.« Og han sagde aldrig mere, end der var dækning for. Godt en snes Dreyer film fra de fyrre år siden *Jeanne d'Arc,* imod de fire, der blev lavet med trisser og hejseværk i



den tid – og af snesen nogle i farver af den eneste instruktør, der fra begyndelsen havde originale ideer om farvernes anvendelse i film! Det er bedst for blodtrykket ikke at dvæle ved, hvad der altsammen blev begravet med Dreyer den dag i marts, og især ikke tænke på, hvad der *blev* lavet, og var råd til at lave, mens han sad ledig. Men glemmes skal det ikke, det ville være endnu grusommere.

Den anden del af dobbeltmyten – den om Dreyers reaktionære livsfjendtlighed som kunstner og menneske – kan kun de tro på, der intet kendte til ham og ikke *ville* eller ikke *kunne* se hans film, når de stirrede på dem. Men da det er de mange, der ikke kendte ham personligt, mens mange kendte myten Dreyer, og også de mange, der ikke så de film, Dreyer havde lavet, men kun hvad myten Dreyer formodedes at have lavet, er det på sin plads at give et korrigerende portræt af ham, som han var indtil sin død, og dermed af manden bag filmene, de skabte som de uskabte.

De officielle nekrologer, som var af den totalt forudsigelige art, bestyrkede kun indtrykket af Dreyer som et historisk monument for, hvad englænderne kalder *unpleasant excellence.* Endelig havde han været så taktfuld at dø, så han ikke længere sidder og generer den kulturelle samvittighed, når man kommer til at tænke på ham, og endelig kunne man bryde ud i de ventede veråb over den for store mand på de for små øer, som vi ikke vil have hørt for sidste gang fra dem, der gør øerne for små. Men sandheden er, at Dreyer ikke gik rundt og betragtede sig som geni med specielle privilegier, ja, ikke engang nærede de på officielle steder vanlige romantiske forestillinger om kunstneren som særfænomen og særling. Når det gik højt, kunne han sige, at han nok syntes, han var en filmmand, der havde vist, at han kunne sit fag og fortjente at komme til at arbejde. Geni skulle man såmænd ikke komme og kalde ham, så trak han sig helt ind i sneglehuset og udsendte bare formel og konventionel mumlen derindefra, at fortolke efter interviewerens behag og begavelse. Ligesom Karen Blixen havde han det med at fortælle anekdoter om næsehorn eller sære folk, når ihærdige beundrere i uægte spørgeform præsenterede ham for hvad *de* syntes hans films drejede sig om eller teknisk foregreb. Det gjorde han ikke af uvilje mod menneskeheden eller for at genere de spørgende *besserwissere,* men fordi han mente, hans arbejde måtte kunne tale for sig selv, og det ikke var hans sag at korrigere, hvad andre fik ud af dem, når bare han havde gjort sit til at være klar og forståelig.

De to ord er nøgleord for Dreyer, hvad ingen skulle tro efter de mange ord, der er skrevet og sagt, henholdsvis i forsvar for og angreb på hans formodede uklarhed og ubegribelighed, hans »mysticisme«, for ikke at sige obskurantisme, hans livsfjernhed, hans dødsdysterhed. Dreyer blev åndeligt og kunstnerisk moden i en radikal, rationalistisk anti-romantisk tradition, der over Brandes førte tilbage til oplysningstiden, og selv om han siden hen beskæftigede sig med ensomme mystikere, hekseri og mirakler, fornægtede han ikke sine radikale og realistiske »rødder«, og det var til det sidste hans kamp mod intolerancen og hans instinktive sympati for outsideren, for den mærkelige og misforståede, den enlige ulv mod flokken, der dikterede hans valg af emner og personer, snarere end noget ønske om at fremme obskurantistiske tendenser eller retfærdiggøre Guds veje for menneskene – en opgave, han ville have fundet både anmassende og overflødig, hvorimod han aldrig fandt det overflødigt at analysere intolerancen og forsvare den forfulgte. Dreyer var ikke mørkemand, men humanist, bare på et dybere plan end »normalt«. Mennesket var for ham altid centrum, og mennesket var for ham mest menneskeligt i krisens og prøvelsens øjeblik. Det var det sidste, der gav anledning til de mange beskyldninger om »morbid« lidelseskult – og det ikke bare fra overfladiske anmeldere, men også fra yngre kolleger, mod hvem man med rette kunne fremsætte samme beskyldninger, især Bergman og Bresson, der ikke på anden vis har kunnet komme deres *for* store forgænger til livs. Det bliver anklagen ikke rigtigere eller mere undskyldelig af.

Når det er understreget, at Dreyer levede intenst i sin indre verden, hvad der simpelthen reddede ham fra goldhed og bitterhed, og at det ikke var tomme drømme, men *kunstneriske planer,* denne indre verden bestod af, skal det samtidig kraftigt fremhæves, at Dreyer var alt andet end verdensfjern i den populære forstand, som distræte professorer og gale kunstnere formodes at være det. Han var og havde altid været den tilbagetrukne, tilsyneladende sky, men langtfra usikre, *iagttager,* manden, der ikke bare så, men indsamlede »data« til sine indre ar-

kiver – ting, situationer, småtræk, fysiognomier. Det betyder *ikke* at han forholdt sig *kun* iagttagende til omverdenen, og kun var køligt iagttagende i egen kunstnerisk interesse. Tværtimod. Dreyers menneskelige, kunstneriske og almentkulturelle interesser var umådeligt vidtspændende og dybtgående, og han gik aldrig i stå, men holdt til det sidste sind og sanser åbne, blev ved at »samle ind«, drage slutninger, tænke og føle. Han var *sophisticated* trods den »afskyelige naivitet« yngre kritikere i *deres* selvsikre naivitet tilskrev ham, for Dreyers naivitet er hvad en ældre generation kaldte »hjertets renhed, som er at ville et«, mens hans kritikeres er en blanding af provinsialisme i tid og modvilje mod at lade sig overrumple. Hvor *sophisticated* han var i både ånd og adfærd, lige til det sidste, fremgik af hans optræden, da han syg og svag, men parat til at være »game«, få uger før sin død lod sig udspørge af »filminteresserede« i filmskolens biograf. *Han* var, som altid, den høflige, beskedne, tålmodige – her overfor en flok unge blærer uden for fem øre begreb om mennesker, kunst, film eller Carl Dreyer. Samme *sophistication* kom tydeligt frem i hans brev til Philippe Parrain, som ved talløse andre lejligheder.

Når man kendte Dreyer så godt, det nu lod sig gøre at kende ham – og det lod sig gøre meget godt for dem, han stolede på, men slet ikke for dem, han ikke havde fidus til, hvor meget de så prøvede at komme ham ind på livet – når man kendte ham, vidste man, at hans beskedenhed ikke var udtryk for nogen selvunderkendelse eller overvurdering af andre, men for en indre sikkerhed og en af al mod- og medgang urokket tro på sit eget kunstneriske og menneskelige instinkt. Det var netop denne tro og den dybtstikkende humanisme, der gang på gang var den primære uerkendte grund til at kritikere gik i vandet på Dreyers film, som de simpelthen ikke *kunne* ta', uden at gøre sig klart hvorfor: Dreyer havde altid alt for travlt med væsentligheder til at interessere sig bare lidt for moder og manerer, og kritikere er altid bundet til moder og manerer, og føler sig dybt krænket af den kunstner, der ignorerer de ting. I stedet for at gribe i egen barm, beskylder de så kunstneren for at være forældet, verdensfjern, senil og hvad man nu kan hitte på i overensstemmelse med øjeblikkets krav. Dreyer kendte turen. Det betyder ikke, at han vænnede sig til kritikeroverfaldene, eller at de ikke generede ham – det er en myte, at store kunstnere er »hævet over« omverdenens uforståenhed og onde vilje, og navnlig i sidste omgang, efter Gertrud-filmen, gik overfaldene ham på. Men han kunne ikke ændre sin kurs, om han også havde villet, og han vænnede sig til at *lade* uberørt.

Han havde for længst også vænnet sig til at blive ved at vente og håbe alt, hvad der for ham ville sige chancen for at lave flere film, og samtidig være engletålmodig, trods et utålmodigt gemyt, og forberedt på intet. Det kunne han kun gøre i kraft af sin ironi, derunder selvironi, og den stilfærdige humor, der ofte var så upåfaldende, at mindre sensitive sjæle slet ikke opfattede den, men som på det sidste tog til og tit fandt højst personlige, sjove og bizarre udtryk. Da det blev tydeligt, at ingen var interesseret i det Medea-manuskript, han gjorde færdig straks efter *Gertrud,* fordi han dengang mente, at *nu* måtte man dog lade ham blive ved, skrev han galgenhumoristisk til mig (der havde oversat skriptet til engelsk): »Skidt, vi kan jo altid lave Kristus-filmen i Deres baghave med Deres mand som den gode hyrde og Alfred (min skt. bernhardshund) som Skt. Peter.« Og da han et par måneder før sin død skulle have taget nogle portrætfotos (af Lilian Bolvinkel), sagde han: »Kan vi ikke ta' Ole Sarvig i stedet for mig til omslaget? Han ligner da meget mere en højtidelig, fanatisk filminstruktør end jeg gør.« En humorforladt, dødsdyrkende gammel mand uden virkelighedskontakt? Kun for de virkelig humorforladte, dødsdyrkende og virkelighedsfjerne.

Men bag det var trætheden til døden og kulden i hjertet, for han var syg og vidste, at fremtiden, som han havde levet i lige til det sidste års tid, ikke længere gav ham frist, og at dumheden og uviljen *havde* sejret, og der kun var tilbage at holde ud, at fortsætte uden klage, stædigt. Og sejheden, stædigheden havde han altid haft, nu blev den sat på prøve. Han ville ikke give sig, ikke lægge sig ned, før han blev slået omkuld, ikke klynke og klage og bede om sympati. Og sådan døde han – »med støvlerne på« – uden at have givet sig, meget gammel og meget ung på samme tid, i besiddelse af den goetheske evige ungdom i en spinkel og skrøbelig krop.

Også hans stædighed, uden hvilken han ikke havde overlevet som kunstner, er – naturligvis – blevet brugt flittigt imod ham, fortolket som særhed, vanskelighed, uomgængelighed og – de sidste *mange* år – senilitet. Fortolkningerne falder tilbage på dem, der flittigt har brugt dem, i bedste fald i uvidenhed, i værste fald mod bedre vidende. For det er ikke bare muligt, men indlysende rigtigt for enhver med ringeste kendskab til Dreyer, at stædigheden i hans tilfælde skal udlægges positivt, som loyalitet, mod andre og mod sig selv, som ubestikkelighed og livsenssikkert kunstnerisk og menneskeligt instinkt. I den forstand var Dreyer stædig fra begyndelsen, og med hans alder havde det ingenting at gøre. De rygter om Dreyers »senilitet«, der i årtier fik lov at svirre, var simpelthen en lidet pyntelig, fladtrådt dansk version af de internationale rygter om det »dæmoni«, hvormed Dreyer formodedes at drive sine medarbejdere til at makke ret – og sommetider til vanviddets rand.

Begge former for rygter, den fantasiforladte danske, som den mere spændende internationale, er latterlige for den, der har haft den sjældne glæde og berigelse at arbejde sammen med Dreyer – i mit tilfælde at arbejde sammen med ham, både som manuskript-»konsulent« og -oversætter og i betydningen at drøfte hans arbejde, det gjorte og det påtænkte med ham. For en filmskribent af det kun altfor gængse stof, hvoraf fremtidens kedsommelige pedanter laves, ville det have været et mareridt at arbejde med Dreyer om Dreyer: han *ville* simpelthen ikke passe ind i de givne kategorier og forudfattede meninger og lod sig ikke uden vold føje ind i »fikserede kultursituationer« eller kritiske hierarkier.

For en »medkunstner«, uanset medium, var det en svir at have med ham at gøre. I sin høje alder havde han en formidabel hukommelse for alt, hvad han havde været passioneret optaget af i relation til sit arbejde, og det var ikke småting. Og denne hukommelse indskrænkede sig ikke til faktiske detailler, men var *total recall* af menneskelige situationer og indtryk.

Et job som at vælge stills fra hans films sammen med ham udløste således uopfordret en strøm af småtræk om alle mulige og umulige mennesker, derunder statister, hyppigt småtræk, der viste menneskenes pudseløjerlighed og rørende sider, men aldrig, aldrig deres fladhed eller kedsommelighed. Det var altid personligt iagttagne træk, der viste, at Dreyer aldrig havde anskuet noget menneske, han havde at gøre med, eller bare kunne tænke sig at kontakte, todimensionelt. Og denne altid levende iagttagelse, denne indsamling af træk, standsede aldrig – den fungerede til hans dødsdag, og var uden persons eller værdis anseelse rettet simpelthen mod alt, hvad der havde liv. Ingen kunne være mindre snobbet og mere åben end Dreyer.

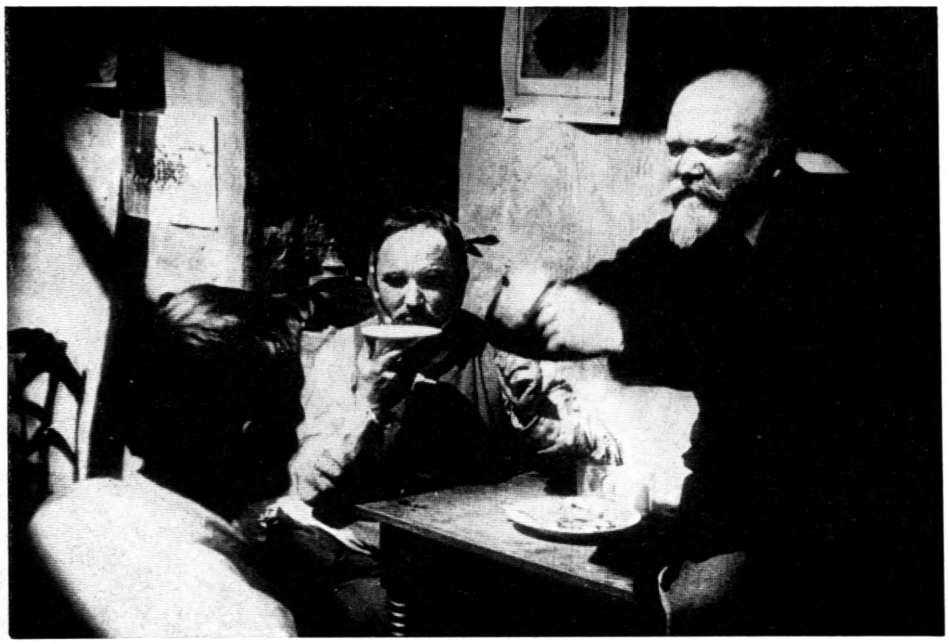
Og ingen kunne være elskeligere og mere fintfølende og taktfuld. Ingen kunne heller være mere forstående og opmuntrende overfor kunstnerkolleger, uanset hvad de »gjorde det i«. Han var den ideelle moralske og kunstneriske støtte, for han gav sin ros fuldt og helt, men altid nuanceret, med en personlig drejning, der gjorde den dobbelt værdifuld. Dreyer tog de arbejder af andre, det være sig bøger, billeder, musik eller films, som han følte noget ved, helt på deres egne betingelser og kommenterede medskabende, med analysen indbygget i kommentaren. Hvad han ikke kunne »se«, kommenterede han ikke, og han brugte aldrig en kunstner til at »slå« en anden i hovedet med. Havde han ikke været så sky for enhver form for offentlighed og så helhjertet engageret i sin egen aldrig standsede udvikling, ville han have været den ideelle lærer. Og dog – han troede ikke på akademiske genveje til liv eller kunst.

Dreyer talte aldrig *shop* – man kunne også sige, at han talte altid shop, begge udsagn udtrykker det samme: at han ikke skelnede mellem »kunst« og »liv« som skarpt adskilte områder, og at den æstetiske oplevelse for ham simpelthen var den rigeste menneskelige oplevelse, ikke noget særfænomen udenfor naturens orden og virkelighedens krav. Han var gennemciviliseret og gennemkultiveret og alene derved en ener, okapien i den internationale filmfauna, den stille blandt de højrøstede, den tilbagetrukne blandt de anmassende. At netop han, for hvem magt var irrelevant, skulle blive anset for magtsyg, er en af de mange uretfærdigheder, man kunne have brugt megen energi til at klage over, hvis han havde været halvt så smålig som sine angribere.

Men smålig var han aldrig. Det ligner til forveksling et mirakel, at Dreyer med den behandling, der blev ham til del årene igennem, særlig her i landet, ikke blev et gennemforbitret menneske, ude af stand til at bevare sin indre ligevægt og ude af stand til at være generøs og åben. Men givet hans personlighed, hans inderste urørlighed og den »naivitet«, der førte ham gennem livet og kunsten med barnets modtagelighed i behold, den modne kunstners håb og drømme ubeskadigede og medmenneskeligheden levende, var det naturligt og venteligt. Og denne integritet, der både beskyttede og udleverede ham, som var ham, var så ubeskåret til det sidste, som da han valgte sit medium og sit liv samtidig. Det sidste eksempel på den var hans omgående protest mod afskedigelsen af Henri Langlois.

Blandt landflygtige russiske kunstnere i Berlin

Carl Th. Dreyer



Efter indspilningerne af »Elsker hverandre« (Die Gezeichneten) blev Carl Th. Dreyer af »Films-Avisen« – en side i det gamle Nationaltidende under redaktion af Jens Locher – opfordret til at fortælle om sit samarbejde med de medvirkende emigrerede, russiske skuespillere fra Moskvas Kunstnerteater under optagelserne i Berlin. Dreyer afleverede følgende artikel, der stod i Nationaltidende den 27. november 1921, og som hermed genoptrykkes for første gang. Ligesom brevet til direktør Stæhr, Nordisk Films Kompagni, der er gengivet på Kosmoramas midtersider, findes artiklen i Filmmuseets Dreyer-arkiv.

»Elsker hverandre« var en filmatisering af Aage Madelungs roman af samme navn. Den udkom 1912 og bygger delvis på forfatterens oplevelser i Rusland i årene omkring revolutionen 1905. Valget af russiske skuespillere og de hosstående eksempler på filmens miljø – i det øverste billede får hovedpersonen, den jødiske pige Hanne-Liebe (Polina Piechovska), undervisning i hebraisk – giver et indtryk af Dreyers store krav til realistisk miljøskildring og den vægt, han lagde på den korrekte detalje – noget, som også kommer frem i brevet til direktør Stæhr. »Elsker hverandre« havde premiere i København den 7. februar 1922.

Naar en Fotograf pakker sit Apparat sammen og erklærer, at nu maa det være Slut med Optagelserne for i Dag, saa har vi andre egentlig ikke noget at skulle have sagt. Vi vil muligvis protestere og sige, at det er altfor tidligt at holde op, og at Solen jo endnu staar over Horizonten, men han fastslaar kategorisk, at det er ikke muligt at se en Haand for sig, og han underbygger sin Paastand med et langt Foredrag om Lysværdier og violette Straaler, som slaar den sidste Rest af Opposition ned.

Det er en Septemberaften ved Elben. Drivende Skyer spejler sig i Flodens graa Vand og varsler Regn til Natten. Vi tyr ind i Kroens lavloftede Kælderstue. Lugten af gammelt Øl og sur Røg slaar En i Møde, saa man næsten snapper efter Vejret. Men med ondt skal ondt fordrives. Cigarer, Cigaretter og Snadder tændes, og den lille Gräfin *Piechovska,* der spiller den kvindelige Hovedrolle i Filmen, overrasker os med to Flasker kaukasisk Vin, som hun har taget med fra Berlin. Dagens svindende Lys brydes gennem den blaa Tobakstaage. Fra Floden naar Lyden af Aareslag ind til os.

Det er et broget Selskab, Skæbnen her har ført sammen. Jeg vil nævne de enkelte, efterhaanden som deres Ansigter oplyses af de glødende Cigaretter. Der dukker *Victor Bogdanovitschs* Lenin-lignende Fysiognomi frem. Han er min russiske »sachverständiger Beirat.« Han er elskelig. Skikkelig og godhjertet, som et stort Barn kan han i næste Sekund flyve i Flint over en Bagatel. Han er egentlig Kunstmaler, blev ved Krigens Begyndelse udtaget til Flyveofficer. Han og den tyske Fotograf *Weinmann,* som

ogsaa har deltaget i Krigen som Flyver, har i den samme Periode gjort Tjeneste på det samme Afsnit af den samme russiske Front. De dvæler gerne og ofte ved Erindringen om de Øjeblikke, da de i dristige Kurver og Sving forfulgte hinanden – med Døden for den anden som Maal. Nu er de Venner! – Da Bolshevismen bemægtigede sig Rusland, opholdt Victor Bogdanovitch sig i Moskva. Sammen med fire andre Officerer vilde han prøve at flygte til Krim. Forklædte som menige Soldater tog de Plads i et Sovjet-Tog, men hans fire Kammerater blev opdaget og uden Formaliteter hevet ud gennem Vinduerne undervejs. Han slap uskadt til Krim, hvor han havde sin Villa og sit Atelier liggende. Da han kom hjem, fandt han Huset raseret, selv Frugttræerne i hans Have var borte, og – hvad der oprørte ham mere end alt andet – Bolshevikerne havde ladet alle hans Malervarer gaa to Gange gennem en Kødhakkemaskine.

Udenfor har Skyerne trukket sig sammen til et uigennemtrængeligt Dække, og medens Regnen siver ned, udveksler Russerne Beretninger om, under hvilke Farer og Vanskeligheder det er lykkedes dem at forlade Bolshevikernes Rusland. Helst opholder de sig ved de fornøjelige Episoder, thi som alle Tragedier har Russernes Flugteventyr som Regel ogsaa komiske Momenter. Dr. *Duvan-Tovzov,* som en Gang var Mangemillionær, ejede Teatre i alle Byer fra Kiev til Odessa og Hoteller paa Krim, men nu filmer for 2000 Mark om Dagen, og *Ivan Bulatov,* en agtværdig Skuespiller af den gamle Skole, har begge oplevet saare interessante Ting, men deres Oplevelser blegner i Sammenligning med hvad *Tchernov* ved at berette om sin Flugt. Tchernov er komiker, saa tyk, at Stribolt ved Siden af ham ville synes som en underernæret Student. Hans mest kendte Rolle er Charleys Tante, som han har spillet nogle Tusinde Gange. Det vækker Jubel, da han fortæller, at han har passeret Bolshevikkontrollen ved Grænsen iført sit Kostume til Charleys Tante. Og da man havde spurgt ham, hvem han var, havde han bare sagt, idet han pegede paa sin Nevø, der ledsagede ham: »Det er Charley, og jeg er Charleys Tante!«

Men Jubelen stiger, da *Moritz Michaelovitch* fortæller sin Historie. Det var lykkedes hans Hustru og ham at få Pladser i det sidste Tog med Flygtninge, som naaede ud af Rusland Syd paa. I hver Kupé, som var beregnet for fire eller seks Personer, opholdt sig mellem 20 og 30, og Rejsen varede omtrent fire Døgn. Ved hver Station var halve Dage lange Ophold, men der kunde ikke være Tale om at forlade sin Plads, for saa fik man den simpelthen ikke igen. Alle Passagererne var Storfabrikanter, Bankdirektører og Diplomater, der medbragte umaadelige Formuer i Guldrubler og Smykker. Da Toget nærmede sig den kaukasiske Grænse, erfarede man, at Bolshevikerne, som havde faaet Nys om den kolossale Værdiudsmugling, havde sendt et Tog af Sted med bevæbnede Soldater, der havde Ordre til at arrestere samtlige Passagerer og beslaglægge deres Bagage.

For at opmuntre Lokomotivføreren i det forreste Tog samlede man ind til en Gave til ham: 20.000 Guldrubler. Han takkede rørt og lovede at skynde sig, alt det han kunde. Men ak! Da Toget skulle passere en temmelig stejl Bakkeskraaning, nægtede Maskinen at lystre, og Toget rutschede baglæns.

Johannes Meyer i »Elsker hverandre«

En ny Indsamling blev igangsat og 50.000 Guldrubler overrakt Lokomotivføreren, der velvillig lovede at prøve paa at føre Toget over Bakken. Men desværre! – det lykkedes ikke. Toget rutschede nok en gang tilbage. Alle Passagererne var imidlertid bleven bløde om Hjerterne ved at være Vidne til Lokomotivførerens Redebonhed, og da Bolscheviktoget maatte være lige i Hælene paa dem, kappedes alle om at yde en sidste Skærv til endnu en Indsamling til Fordel for Lokomotivføreren. Da denne betragtede Bunken af Penge og Smykker, hvis Værdi rundt regnet kunne anslaas til en halv Million Rubler, grinte han svedent og mente, at nu ville det sikkert lykkes ham at føre Toget over Bakken. Og han fik Ret i sin Formodning: det lykkedes virkelig!

Det er Gräfin Piechovskas Tur til at fortælle. Hun tager et sidste Drag af Cigaretten, og i enkle, ligefremme Ord skildrer hun, hvorledes hun maatte se paa, at hendes Mand blev skudt ned som et Kreatur. Naar hun ikke selv kom til at lide samme Skæbne, skyldes det den ganske simple Aarsag, at Banditternes Ammunition var sluppen op. Hun og hendes lille Dreng blev spærret inde, mens man afventede ny Forsyning, men det lykkedes hende at flygte. I Dage og Nætter vandrede hun ad Landevejen – og nu filmer hun i Berlin og lader samtidig sin skønne Stemme uddanne. Vi tier alle. Hun kaster Cigaretstumpen bort og giver sig til at nynne. Tonerne stiger og former sig om Ord. Hun synger en af de vemodige ukrainske Romancer, som de landflygtige Russere sjældent hører uden at faa Trækninger ved Mundvigen. Victor Bogdanovitch hvis bløde Gemyt altid reagerer voldsomt, hulker højt.

Da Sangen er slut, bøjer *Alexander Nelidov* sig over mod mig og spørger, om jeg har forstaaet. Og han oversætter paa staaende Fod, saa godt han kan. –

Han var før Krigen Intendant ved det kejserlige Teater i St. Petersborg. Nu lever han sammen med sin Hustru, den berømte og talentfulde Madame *Gzvorska,* i et tredierangs Pensionat i Kurfürstenstrasse. Sammen med Vennen *Vladimir Gajdarov* fra Moskauer Künstlertheater har de som Tyve sneget sig ud af Bolshevikernes Rusland. Hvad det er lykkedes dem at bringe med af Penge og Værdisager, har de maattet bruge til Bestikkelser undervejs. Udmattede og udplyndrede er de naaede Berlin – tilfredse over i det mindste at have Livet i Behold.

Man forstaar, hvor stort Rusland er, naar man sammenligner Vladimir Gajdarov med *Richard Bolislavski.* Begge ægte russiske Typer – og dog vidt forskellige. Gajdarov med et Par store, blanke, sørgmodige Øjne og smalle, sitrende Læber. Et skælvende, følsomt Fysiognomi, der reflekterer de sarteste Forandringer i Stemning og Lune! – Og saa Bolislavski! Han staar ved Vinduet og ser ud i Tusmørket. Af og til tændes et Lys paa Himmelen og trækker hans Skikkelses Profil op med en Linie af Ild. Ved Bæltet hænger en mægtig Foldekniv og Tobakspungen. Han ruller selv sine Cigaretter, efter samme Metode som Gadefejeren i St. Petersborg: et Stykke Papir (Sorten ligegyldig, Avispapir, hvis andet ikke er for Haanden) rulles i Kræmmerhus af Størrelse som dem, der i vor Barndoms Tid omsluttede de yndede »Slik for 1 Øre«. Kræmmerhuset fyldes med Tobak og knækkes paa Midten – og Cigaretten er færdig. – Som han staar der, stor og bred, med Hovedet tilbagekastet, har man vanskeligt ved at tro, at han er Skuespiller. Langt lettere forestiller man sig ham staaende til Rors paa en Pram ned ad Volgafloden.

Vi er fire Skandinaver: *Johannes Meyer* fra Dagmarteatret, den unge *Thorleif Reiss* fra Nationalteatret i Christiania, Arkitekt *Jens G. Lind* og jeg (sa'e Katten) – for os alle har det været en Oplevelse at arbejde i Flok med denne russiske Kunstnerkoloni. Naar man maanedsvis er henvist til at hente sin aandelige Næring fra tyske Teatre, hvor Unatur og udvendigt Effektjageri breder sig som Ukrudt (for Tiden forlyster Bassermann i »Kean« et ivrigt applauderende Publikum med at gaa paa Hænder langs Rampen fra den ene Side af Scenen til den anden) – saa er man dobbelt taknemmelig over at have lært nogle af de allerbedste Repræsentanter for russisk Skuespilkunst at kende. Og vi taler om det store Ensemble fra Moskauer Künstlertheater, der i November kan ventes til Berlin. Bolislavski, som er en af Ensemblets Instruktører (han har bl. a. givet »Hamlet« en Iscenesættelse, som har vakt den største Opsigt i Prag og Wien), spørger forsigtigt, om der mon skulde være Mulighed for et Gæstespil i Skandinavien. Vi tier og tør kun love at lade Spørgsmaalet gaa videre til Johannes Nielsen eller Skaarup.

– – –

Lang Tid hengaar i Tavshed. Kun de glødende Cigaretters Hvislen høres gennem Stilheden.

Lidt efter lukker Krokonen Dørene op til Stuen ved Siden, hvor Aftensbordet er dækket. »Gott sei Dank!« siger Victor Bogdanovitch og skynder sig ind. Men vi Skandinaver rejser os trætte som efter en lang Rejse gennem Egne, der hidtil var os ukendte.

CLOSE/UP

INTERVIEW MED FRANÇOIS TRUFFAUT VED CARL TH. DREYER'S DØD

Ole Michelsen: – *Hvad betyder Carl Th. Dreyer's død for Dem?*

François Truffaut: – At en af verdens største cinéaster er forsvundet, men nyheden kom overraskende, for jeg traf ham i Paris for 1½ år siden, hvor han syntes at være ved godt helbred, og han fortalte mig om flere af sine filmprojekter, og jeg forestillede mig derfor ikke Dreyer som en mand, der snart skulle dø, dertil virkede han for veloplagt, og jeg håbede dengang, at han måtte få lov til at optage endnu en eller to film.

– *Hvilken betydning og indflydelse har Dreyer's værk haft på Deres egne film?*

– Det er svært at sige. Jeg opdagede Dreyer i filmklubber og i cinématequet, især »Vampyr« og »Jeanne d'Arc«, og hans øvrige film ser vi med jævne mellemrum. Han hører til de instruktører, hvis film uopholdeligt vises i Paris. I denne uge kan man se »Vredens Dag«, og også »Ordet« er en klassiker i Frankrig. Jeg kan ikke sige, at han har påvirket mig meget som cinéast, han arbejdede med et stof, som ligger mig temmelig fjernt, ligeså fjernt som det stof Bergman arbejder med, men han hørte til de cinéaster, som der måske findes ti af i verden, folk som Buñuel, Rossellini, Bergman, Orson Welles, om hvem man tænker, at de er nået til en fuldstændig beherskelse af filmkunsten, og som kun har lavet de film, de havde lyst til, og som bedst har formået at realisere filminstruktørernes drøm uden nogen form for kompromis. – Jeg ved, at Dreyer's drøm, at indspille film i Hollywood, aldrig gik i opfyldelse, hvilket sikkert kun var en fordel, for han var den mindst »hollywoodske« af alle europæiske instruktører. – Nej, jeg kan blot sige, at nyheden om hans død er meget trist.

– *Drømmen om Jesusfilmen gik heller aldrig i opfyldelse.*

– På det punkt adskilte han sig ikke fra alle andre store cinéaster, som alle drømmer om den film, det er umuligt at lave, som Don Quichotte for Orson Welles, og Den guddommelige komedie for Abel Gance.

– *Til trods for sin nordiske baggrund blev Dreyer i langt højere grad anerkendt og forstået i Frankrig end i Danmark. Hvorledes hænger det sammen?*

– For det første har Dreyer jo indspillet flere film i Frankrig, og franskmændene har med rette ry for at opdage store talenter, genier; men til gengæld er vi troløse og glemmer hurtigt igen, det var tilfældet med Bergman og med Bunuel, da han arbejdede i Mexico under utålelige forhold. Dreyer holdt meget af Frankrig og var meget lykkelig og begejstret, da vi var sammen med ham hernede for et par år siden. Under den middag, som blev givet til hans ære, mødtes en snes instruktører, hvoraf flere aldrig havde været i stue sammen før, og Dreyers tale var formidabel.

– *De mener altså ikke, at den problematik, som Dreyer beskæftigede sig med, er så fjern og utilgængelig for franskmændene, som man umiddelbart skulle tro?*

– Nej, ikke nødvendigvis, vi har i Frankrig en instruktør som Robert Bresson, som på visse områder, jeg understreger på visse områder, minder om Dreyer, men man kan med lige stor ret understrege de forskelle, som adskiller dem. –

– *Hvilke forskelle?*

– Åh, det er vanskeligt at gå i detaljer, men Bresson arbejder med skuespillere på en helt anden måde. Han søger en neutralitet i spillet, som Dreyer ikke søgte. Dreyer, tror jeg, holdt meget af teatret. Nej, spørgsmålet er for vanskeligt, men det er forøvrigt mærkeligt, det har altid været vanskeligt for mig at tale om Dreyer, og jeg finder, at han er den instruktør, hvis film er vanskeligst at anmelde. Jeg har i en årrække arbejdet som kritiker ved et kunsttidsskrift, »Arts et Spectacles«, og jeg har kun én gang været i virkelig forlegenhed. Det var, da jeg skulle anmelde »Ordet«. Jeg fandt den meget smuk, men kunne samtidig intet finde at sige om den. Senere genså jeg den i London, hvor jeg optog en film på engelsk, og jeg blev overrasket over visse, man kan måske ikke sige tekniske, ting, men ved at se filmen som cinéast og ikke som kritiker, opdagede jeg for eks., at fra det øjeblik, hvor filmens hovedperson er død, har de øvrige familiemedlemmer søndagssko på, mens man i hele den foregående del af filmen har hørt sko knirke, sko, man normalt ikke går med. Det var den slags ting, som næsten fik mig til at græde – i højere grad end selve emnet, som ligger mig temmelig fjernt. –

– *Mener De, at Dreyer har haft en stor betydning for den nyere generation af franske cinéaster. Jeg tænker især på dem, man populært kalder den nye bølges instruktører?* –

– Jeg er ikke sikker på det, selvom der jo er en tydelig hyldest til Dreyer i en af Godard's første film, »Livet skal leves«, hvor Anna Karina i en biograf ser en scene fra »Jeanne d'Arc«, og filmen er på en vis måde filmet med en dreyersk ro og besindighed, men bortset fra dette tilfælde er jeg ikke sikker på, at man kan tale om nogen påvirkning, nej, Dreyer var noget helt for sig selv (c'était un homme réellement à part.)

Ole Michelsen.

BUÑUEL OG DEN SPANSKE FLUE

Må det være tilladt at gøre opmærksom på, at alle tre større omtaler af »Dagens Skønhed« i *Kosmorama* (Piils, Tofts og Niels Bodelsens) lider af en forbløffende mangel på kendskab til selv de mest elementære erotiske symboler og hjælpemidler.

Piil går f. eks. ikke længere end til Salvador Dali ved identifikationen af stranden!!! Og hverken Piil eller enkelte andre, der nævner blækket og pennen i bordellet, aner, hvad disse ting bogstavelig talt skal gøre godt for!!!

Mest fatalt er det dog, når Piil skriver: »hvad koreanerens summende æske indeholder... har hun ikke mod til at forestille sig«.

Sludder og vrøvl!

Selvfølgelig ved Séverine, hvad æsken indeholder, og hendes ansigtsudtryk afspejler da heller ikke manglende mod eller forskrækkelse, men alene forventningsfuld fryd.

Med venlig hilsen
Erik Nørgaard.

NB: Den »summende æske« indeholder jo – hvad enhver med det mest overfladiske kendskab til erotisk udstyr ved – en såkaldt »Orkidé-flue«. Det eneste ejendommelige ved denne »summer« er, at den også kaldes »Den spanske flue«, skønt den stammer fra Østen og har været kendt her i i hvert fald 2000 år. (Den omtales i »Kama Sutra«).

Det er i øvrigt ret almindeligt, at »Orkidé-fluen« bruges under lesbiske forhold, og uden på den æske – *ikuru itu* – man ser i filmen, er da også afbildet to kvinder.

I romanen »Les Captifs«, som Joseph Kessel skrev i 1927 (året før »Belle de Jour«), omtales et soldaterbordel, som også gør flittigt brug af »Orkidéfluer, og netop med henvisning til denne bog bringes i værket »L'Art d'Aimer – En Orient« (l'Agence Parisienne de Distribution, Paris 2e, 1931) vedlagte billede af den omtalte »flue«.

E.N.

Ingmar Bergman og "Sjælens mørke nat"

Johannes Fabricius

Den schweiziske dybdepsykolog C. G. Jung var den første, som skimtede et mønster for de dynamiske processer, der foregår i den ubevidste psyke, og som vi i dag har fået mulighed for at studere direkte ved hjælp af LSD. Jung har døbt dette mønster *individuationsprocessen,* hvorved han postulerer den ubevidste eksistens af en dynamisk sjælelig proces, hvis mål er bevidsthedens oplysning og erkendelse af sig selv – dvs. af sin egen ubevidste baggrund – og således virkeliggørelsen af psykens helhed eller *individuation.*

Jung kunne på sin tid blot skimte eksistensen af denne dynamiske vækstproces *indirekte* 1) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for sine patienters drømme over et årelangt tidsrum 2) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for en kunstners livsværk 3) i de symbolske forvandlingsprocesser inden for det middelalderlige alkymistiske værk, det såkaldte *opus alchymicum.*

I et værk om alkymien, som udsendes til næste år *(Opus Alchymicum, The Beyond Within),* har jeg forsøgt at afdække og bevise den samlede struktur af individuationsprocessen, således som den demonstreres i symbolforvandlingerne inden for det alkymistiske opus. Det interessante er nu, at den symbolske udvikling i Bergmans film forløber parallelt med den symbolske udvikling inden for alkymiens mystiske doktrin. Påvisningen af denne overensstemmelse inden for et centralt udsnit af individuationsprocessen hos alkymisterne og hos Ingmar Bergman skulle tjene til at underbygge teorien om lovmæssigheden af psykens fundamentale livsytringer.

Artiklen skulle således nødig bibringe læserne det indtryk, at Ingmar Bergman på en eller anden måde skulle være »påvirket« af alkymisterne. Problemstillingen er ganske anderledes radikal: *Bergman og alkymisterne giver uafhængigt af hinanden udtryk for de samme universelle processer i den ubevidste psyke.* Disse processer er så basiske, grundlæggende, at de kan sammenlignes med lovmæssigheden af f. eks. organismens stofskifteprocesser eller med lovmæssigheden af den organiske vækstprcces overhovedet. Bergman er lige så følsom en seismograf for disse underjordiske rystelser som alkymisterne, og hans kunstneriske opus afspejler derfor individuationsprocessen lige så autentisk som middelalderens *opus alchymicum.*

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

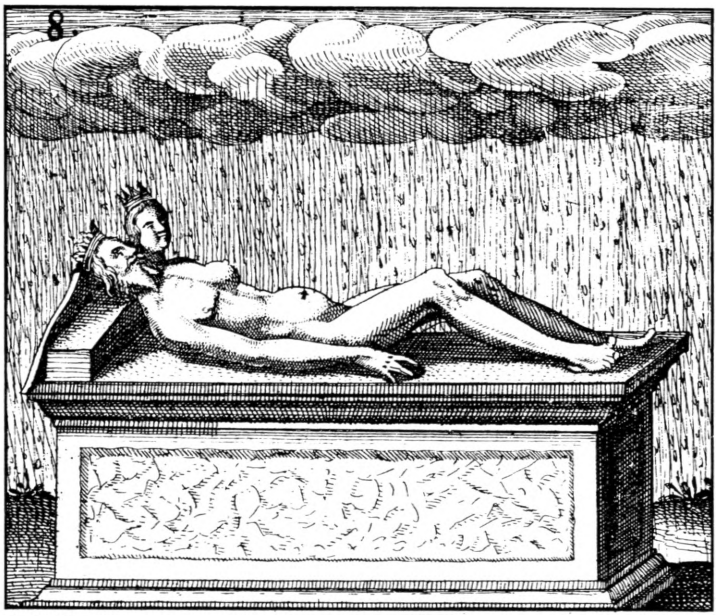


Fig. 4

Fig. 5

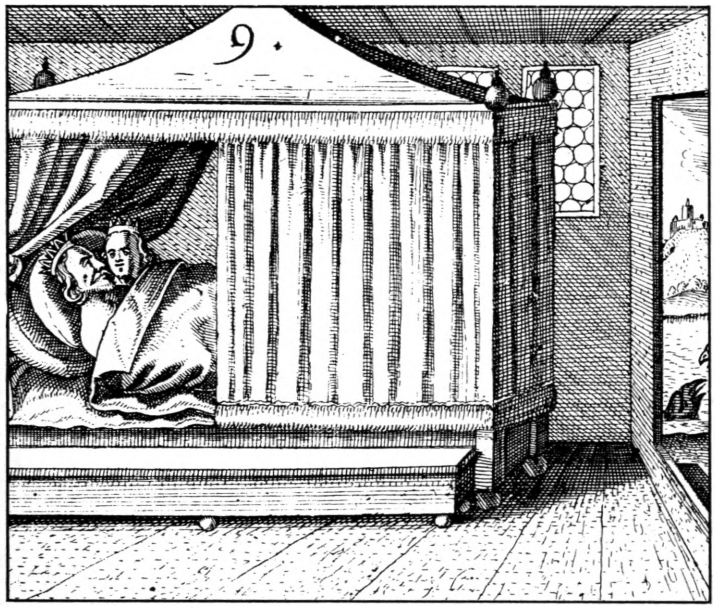


Fig. 6

Billedserien fig. 1–6 stammer fra en alkymistisk bog fra det 17. århundrede kaldet »Philosophia Reformata« (1617). Billedserien er én blandt mange serier, som alle – overensstemmende og konsekvent – skildrer enheden af det alkymistiske værk og dettes symbolske struktur. Den aftrykte serie er på 20 billeder, men den nærværende analyse dækker kun billedudsnittet fra og med billede 5 til og med billede 10. Dette udsnit dækker fuldkomment den symbolske udvikling i Bergmans »Trilogien« samt i »Persona« og »Vargtimmen«.

SJÆLENS GENFØDSEL OG »MØRKE NAT« I ALKYMIEN

Fig. 1 skildrer det fuldbyrdede Oedipuskompleks eller Jonas og Hvalens kompleks: alkymiens mystiske par, broderen Gabricus og søsteren Beya, forener sig med hinanden i den kongelige seng. Sengen er en musling, og den symboliserer, at det incestuøse (blodskamsagtige) samleje foregår på havets bund, dvs. i moderens vandfyldte uterus (*copulatio in aqua*), hvor Gabricus er identificeret med faderen og dennes penis. Genfødslen kaldet *coniunctio oppositorum* (modsætningernes forening) er symboliseret ved foreningen af solen og månen, hvis »kosmiske kys« tænder alkymiens midnatssol. I dens gådefulde drømmelys smelter kongen-solen sammen med dronningen-månen til hermafrodittens skikkelse, som tillige er en fosterskikkelse. Det mystiske drømmelys er i baggrunden ved at opsluges af to sorte ravne.

Fig. 2. Efter deres incestuøse samleje slukkes genfødslens lys for broder-søsterparret, og den alkymistiske proces glider ind i sin *nigredo* eller »sorte« fase. Den kongelige brudeseng forvandles til en kiste, og livets vande, som genfødte Gabricus i Beyas skød, forvandler sig til en stinkende pøl. Djævelen og Døden holder vagt ved kisten, som indeholder forrådnelsens stank fra en konge, der svulmer op og går i opløsning sammen med sin dronning, med hvem han er blevet ét kød i den hermafroditiske sammensmeltningsakt. Denne opløsningsproces for den kongelige hermafrodit kaldes af alkymisterne for *putrefactio in sulphur* – »forrådnelsen i svovl«. Alle billedets symboler er veltalende udtryk for alkymiens *nigredo* eller »sorte« fase: depressionens fase, seksualitetens »forrådnelse«, tomhedens lidelse, forladthedens mareridt.

Fig. 3. Det stinkende vand med hermafrodittens udstrømmende blod er fordampet, og den kongelige kiste er blevet til den kongelige sarkofag, hvor den døende Gabricus og Beya nu gennemlever tørkens martyrium under en brændende sol. Mumificeringen af det kongelige hermafroditiske legeme (*corpus*) sker ved hjælp af den psykiske tortur, som alkymisterne kalder for *extractio animæ et spiritu:* »udtrækningen af sjælen og ånden«. I skikkelse af to engle forlader disse livgivende psykiske størrelser Gabricus og Beya, som efter at have opgivet ånden og sjælen henligger som tomme hylstre i en dødlignende stilhed, forladt af Gud og mennesker.

Fig. 4. Efter at depressionen har nået sit højdepunkt på det foregående billede, begynder den at lette på ovenstående billede. Depressionens ulidelige tørke afløses af den himmelske regn, som afvasker sarkofagens syndige, incestuøse legeme, samtidig med at regnen befrugter jorden og det kongelige mumificerede par. Hermafroditten bliver atter levende og begynder at befrugte sig selv. Maven røber det begyndende svangerskab og den spirende genfødsel for broder-søster-parret. Stadig ligger dog Gabricus og Beya på deres sarkofag, lammet af depressionen, men nu med et håb om genopstandelse og nyt liv.

Fig. 5. Depressionen letter, da Gabricus' søster, moder og brud vender tilbage til ham fra de døde for at gengive ham en ny og mere åndelig avlekraft. Som kongens anima eller »sjæl« tager bolig i ham, opvækkes samtidig hans ånd og legeme til et nyt liv. Sarkofagen forvandler sig atter til den kongelige seng, i hvis »muslingeskal« en ny og mere åndelig genfødsel vil finde sted. Den smertefulde forløsning af den åndeliggjorte kærlighed er symboliseret ved de to fugle i baggrunden af billedet. Fuglen, der er begravet i jorden, symboliserer dronningen, og den frie fugl, der nærmer sig hende, symboliserer kongen. Ligesom det kongelige par skal de to fugle forene sig og blive til ét, men samlejet mellem »fuglekongen« og »fugledronningen« forløber på den grusomme og angstfyldte måde, som er beskrevet på fig. 32. »Fugledronningen« forener sig med sin mage ved at hakke ham til blods og opsluge ham. Således vender den til blod og vinger forvandlede konge atter tilbage til dronningemoderens rede, fra hvilken han kom.

Fig. 6. Sjælens mørke nat er forbi, og Gabricus' og Beyas opstandelse fuldbyrder sig på stranden af det store hvide hav, som bringer depressionens tørke til ophør og symboliserer genfødslens transcendente element. Mens natten oplyses af strålerne fra den luende fuldmåne, opstår kongen fra de døde og forener sig med sin søster og moder til den kongelige hermafrodit skrævende-kopulerende på månens segl. Den fuldkomne forening af søsteren og broderen bevidnes af ravnen, som sidder på hermafrodittens højre hånd og dér repræsenterer sammensmeltningsproduktet af det angstfyldte »ravnebryllup« på det foregående billede og på fig. 32. Fuglen forlener hermafroditten med den åndeliggjorte kærligheds kraft, dvs. med evnen til at hæve sig fra jorden og flyve. I sin venstre hånd holder den »fjedrede« hermafrodit en kalk med tre vrikkende slanger. Disse arketypiske sperm-symboler i et lige så universelt livmoder-symbol varierer billedets almindelige undfangelsessymbolik, hvis klareste udtryk er blevet månetræet til højre i billedet. I toppen af træet er et af dronningens »måneæg« blevet befrugtet af den kongelige sol, således at foreningen af solen og månen nu gentager sig i en ny *coniunctio oppositorum* eller genfødselsakt, som svøber hermafroditten eller »det hele menneske« i den åndeliggjorte kærligheds fjederham.

»SÅSOM I EN SPEGEL«: GENFØDSLEN I HVALENS BUG

Trilogiens første film »Såsom i en spegel« (1960–61) skildrer det incestuøse (blodskamsagtige) »bryllup« mellem broderen og søsteren på bunden af et vandfyldt skib, der ligesom »muslingesengen« i den alkymistiske fig. 1 er et gennemsigtigt symbol for moderens gravide uterus. Bergmans incest- og genfødselsdrama fremstiller det fuldbyrdede Oedipuskompleks [1]) eller Jonas og Hvalens kompleks, hvor jeget via den ubevidste psykes regression (»tilbagevandring«) »fødes pány« i et livet før livet, hvis biologiske element er den gravide uterus og hvis psykologiske element er den prænatale bevidstheds univers. [2]) Gennembruddet til dette indre, sjælelige univers – som Jung har kaldt det »kollektive ubevidste« – fuldbyrdes hos Ingmar Bergman af den unge lægefrue Karin, hvis fremadskridende skizofreni til sidst nedbryder skillevæggen mellem bevidst og ubevidst, drøm og virkelighed. Som hun selv udtrykker det:

Fig. 7. Karin: »*Man kan ikke leve i to verdener. Man må vælge, jeg orker ikke at gå fra den ene til den anden og tilbage igen. Jeg orker ikke.*« Karin vælger det ubevidste univers, røsternes verden bag tapetet i det tomme rum, hvor »*det er så skønt og jeg er tryg. Fra nogle ansigter kommer der ligesom et lysende lys. Alle venter på ham, som skal komme, men ingen ængster sig. De siger, at jeg får lov til at være med, når det sker.*«

Som Karin trækker sig væk fra virkelighedens verden og ind i skizofrenien, trækker hun sig også bort fra den virkelige kærlighed, således som hun møder den hos sin hengivne og rationalistiske ægtefælle, lægen Martin. Da Karin i sit vanvid drager sig tilbage til havet og dykker ned på bunden af et gammelt skibsvrag, vågner den anden verdens kærlighed, det ubevidstes kærlighed, den incestuøse kærlighed. Nu ankommer hendes egentlige elsker og filmens hovedperson: drengen Minus, som er hendes broder. Som en anden Gabricus eller Jonas dykker han ned i det gamle skibsvrag – der af Bergman er fotograferet som en hval der er nået op på strandkanten – og i skibets vandfyldte dyb forener Minus sig til sidst med sin søster Karin. Her møder Minus »Gud« eller Karins mærkelige verden, hvor – som Bergman skriver i sit manuskript – »*tilfældighedernes verden er blevet forvandlet til de absolutte loves univers*«. (En Filmtrilogi, p. 54.)

[1]) Gennem sine drømmeanalyser opdagede Freud dette kompleks i dybet af det ubevidste og døbte det efter den græske sagnhelt Oedipus, som ubevidst slog sin far ihjel og ubevidst forenede sig med sin mor. Det fuldbyrdede Oedipuskompleks, hvor kong Oedipus når ind i sin mors liv og der avler sig selv pány repræsenterer en genfødselsakt, som jeg har kaldt Jonas og Hvalens kompleks.

[2]) Denne teori er fremført i min bog »Livet før Livet« 1965.

Minus' forening med Karin og hendes verden – eller Bergmans forening med sin anima og kunstens universelle-ubevidste baggrund – får i begyndelsen af filmen udtryk i en symbolsk teaterforestilling, som de »kongelige« elskere Minus og Karin opfører i prinsens og prinsessens roller:

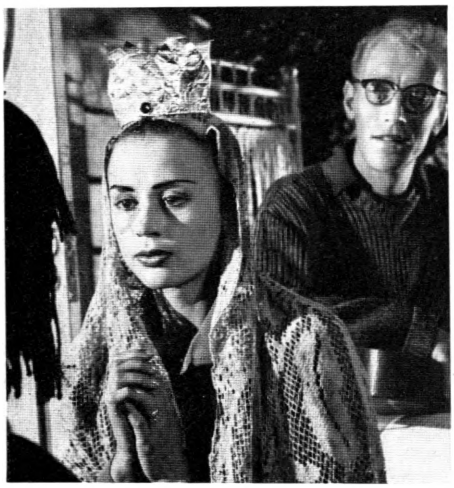


Fig. 8. Minus: *Prinsesse, jeg elsker dig!*

Karin: *Jeg takker for din venlighed. Men hvem er du egentlig? Du forstår vel, at jeg ikke kan tale med hvem som helst, skønt jeg er død.*

Minus: *Vær ikke bange, skønne dame. Jeg er konge i mit eget rige, som visselig ikke er stort, men meget fattigt. Jeg er kunstner . . . Mit liv er mit værk og det er helliget min kærlighed til dig, prinsesse.*

Karin: *Det lyder smukt, men utroligt.*

Minus: *Jeg beder dig, sæt mig på en prøve.*

Karin: *Hør nøje efter. Jeg forlader dig om et lille øjeblik. Når klokken i klostret slår to slag, skal du stige ned i gravhvælvingen og slukke de tre lys, som blusser derinde. I samme øjeblik vil porten blive lukket for bestandig, og du følger mig i døden. Hvad som siden hænder er hemmeligt, og jeg sværger, at jeg vil stå ved din side i evighedernes evighed.*

Minus: *Det er et let offer, prinsesse. Thi hvad er vel livet for en v i r k e l i g kunstner.*

Karin: *Så fuldender du dit kunstværk og kroner din kærlighed, så adler du dit liv og viser de vantro mennesker, hvad en sand kunstner formår. Farvel, min ven. Svigt mig ikke!*

Minus: *Jeg står over for fuldkommenhedens yderste øjeblik. Og jeg dirrer af ophidselse. Glemselen skal eje mig og kun døden skal mig elske.*

Minus' nedstigning i skibsvragets vandfyldte mørke til Karin fuldbyrder den symbolske aktion, som skuespillet fremfører. Broder-søster-parrets »kongelige« elskov i Hvalens indre forvandler sig nu til en variation af alkymiens mystiske forening af broder-søster-parret Gabricus og Beya på bunden af den rådnende kiste. Både hos alkymisterne og hos Ingmar Bergman udvikler foreningen med søster-moderen sig til en genfødselsakt i urmørket – men mørket er havets, gravens og moderskødets mørke, og den videre vandring ind i det ukendte kommer til at stå i dødsangstens og den åndelige opløsnings tegn.

Det vanvid, der lurer igennem hele filmen, kommer til slut frem, da Karin i et klart udbrud af skizofreni ser tapetet åbne sig for en skrækkelig vision af hendes oplevelse med Minus og bag den hendes længsel efter Gud:

Karin: *Døren åbnedes. Men guden, som kom ud, var en edderkop. Han havde seks ben og bevægede sig hurtigt hen over gulvet. Han kom frem mod mig og jeg så hans ansigt, det var et væmmeligt, ondskabsfuldt ansigt. Og han klatrede op ad mig og forsøgte at trænge ind i mig. Men jeg vægrede mig. Hele tiden så jeg hans øjne. De var kolde og rolige. Da han ikke kunne trænge ind i mig, klatrede han lige op på mit bryst og mit ansigt og videre op ad væggen. (Hun møder Minus' blik, men kender ham ikke længere).*

Karin: *Jeg har set Gud.*

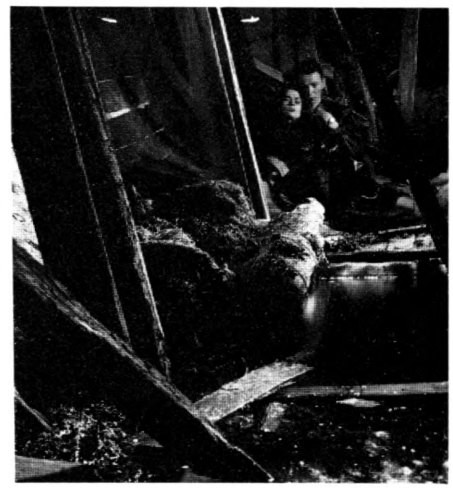
Minus: *Pappa, jeg er bange. Da jeg sad der nede i vraget og holdt fast i Karin, da revnede virkeligheden. Forstår du, hvorledes jeg mener?*

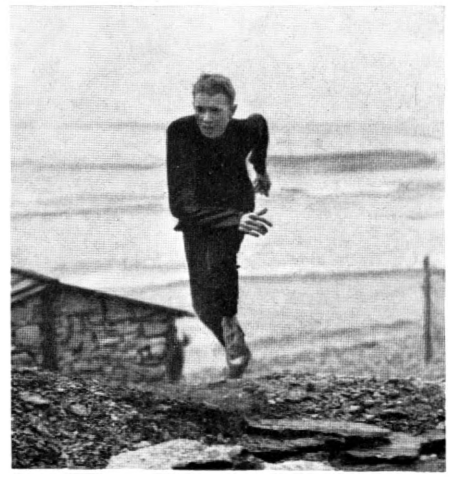
David: *Jeg forstår.*

Minus: *Virkeligheden revnede og jeg ramlede ud. Det er som i drømmen, skønt det er rigtigt. Alting kan ske – a l t i n g, papa!*

David: *Ja, jeg ved det.*

Minus: *Det skræmmer mig, så jeg kunne skrige.*





Midterspalten: fig. 9–12.

Fig. 9. Bergmans Gabricius og Beya indleder det store incest-drama.

Fig. 10. Bergmans Jonas foran Hvalen og dens incestuøse kærlighed.

Fig. 11. Jonas i Hvalens dyb: Gabricius og Beya forenet på bunden af den rådne skibskiste.

Fig. 12. Den genfødte Jonas spyet ud af Hvalens bug.

»SÅSOM I EN SPEGEL«: UDTRÆKNINGEN AF SJÆLEN

Den paniske angst for fremtiden hos Bergmans genfødte fiskerdreng og Jonas-skikkelse bliver ikke gjort til skamme af udviklingen i Trilogiens to næste film. Her sænker det guddommelige mørke sig over Bergmans kunstneriske univers og opløser det i skizoide depressioner og lammende angstpsykoser. Det store fællessybol såvel hos mystikerne som alkymisterne for denne udvikling er »sjælens mørke nat« [1]), hvor sjælen eller anima indhylles i det guddommelige mørke, forsvinder fra mystikeren eller udtrækkes af hans krop. Netop slutningen af »Såsom i en spegel« indvarsler denne katastrofe gennem sin symbolske aktion. Alkymiens *extractio animæ* eller »udtrækning af sjælen« (fig. 3) realiseres hos Bergman, da Karin i filmens slutning stiger til himmels uden for vinduet i en drønende helikopter for at blive ført til et sindssygehospital, bort fra Minus. »Udtrækningen af ånden« eller *spiritus* – eller den anden engel på fig. 3 – udgør det symbolske hovedmotiv i Trilogiens anden film, »Nattvardsgästerna« (1961–62), hvor Bergmans Jonas-skikkelse karakteristisk nok mister livet.

[1]) Titlen stammer fra den spanske mystiker Johannes af Korset, som har givet en genial psykologisk beskrivelse af forløbet af genfødselsprocessen og den efterfølgende depression i »Bestigningen af Karmel-bjerget« og »Sjælens mørke nat«. Skildringen dækker fuldkomment alkymisternes beskrivelse af deres »nigredo«.

»NATTVARDSGÄSTERNA«: UDTRÆKNINGEN AF ÅNDEN

Nattvardsgästerna«s tragiske dybdesymboler udtrykker situationen på Golgatha, hvor ånden forlader Jesus under et skrig:

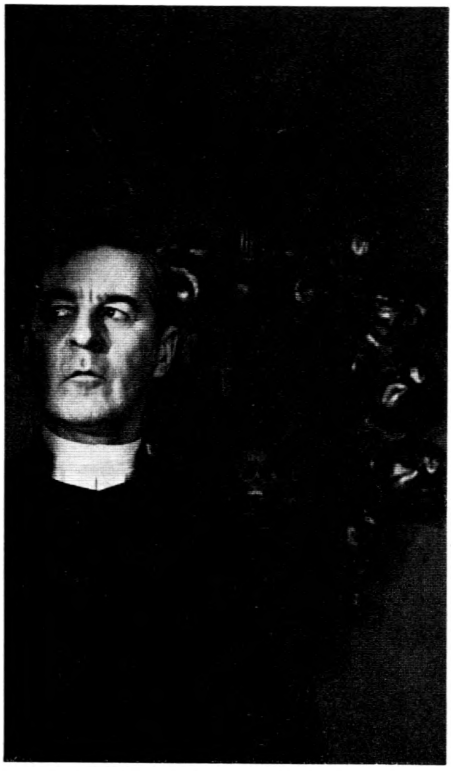


Fig. 13. *»Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?«*

Dette er situationen for præsten Tomas, der har mistet sin elskede hustru – sine drømmes hustru – og ved den lejlighed troen på sin Gud. Og det er situationen for fiskeren Jonas, som i fortvivlelse og livsangst forlader sin gravide hustru og sine tre børn for at berøve sig livet. Selvmordet finder sted efter en samtale mellem de to mænd, som præsten i Bergmans manuskript opsummerer med ordene: *»Du har givet mig din rædsel, og jeg har givet dig en dræbt gud.«* (En Filmtrilogi, p. 96).

Filmens åndelige offerdrama og parteringsritual anslås fra filmens begyndelse af dens udpenslede nadverritual og af dens salmesang, som slutter med ordene:

»Og når løbet sluttet er,
Og op til dig min ånd jeg sender,
Tag den da i dine hænder.«

Alt udånder omkring Tomas og hans »dræbte gud«, der »udånder« filmens ætsende tvivl og lammende depression, dens åndelige smitte og renselse. Som den fordrukne organist Blom siger det om præstens to sogn: *»I Mittsunda og Frostnäs hersker død og fordærv.«* Det er ikke blot Tomas' forhold til Gud, der er gået i fordærv – det gælder også hans forhold til kærligheden. Den af influenza opsvulmede og væskende præst har til elskerinde en kvinde, som lider af udslæt og eksem over hele kroppen. Efter at troen og ånden er død, dør endelig kærligheden hos Bergmans besmittede præst. Han ækles ved sit forhold til Märta, og som også seksualiteten »går i forrådnelse« hos den vantro præst, forlades han til sidst af Gud og mennesker. Følgende udsnit fra filmens lydstrimmel gengiver hele indholdet i Bergmans psykologiske dødsmesse:

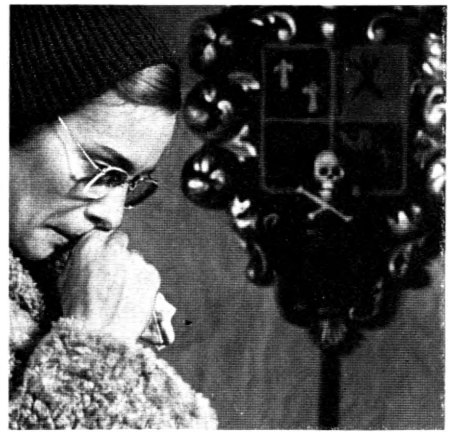


Fig. 14. Märta: *Da så mit eksem begyndte i panden, i hårbunden, mærkede jeg ret snart, at du trak dig tilbage. Du syntes, at jeg var uappetitlig, selv om du var fin og ikke ville såre mig. Så flammede sygdommen op i hænderne og på fødderne. Så ophørte vort forhold. Det blev et frygteligt chok. Jeg havde jo fået et urokkeligt bevis på, at vi ikke elskede hinanden, det gik ikke længere at snige sig udenom og snyde og sove. Tomas, jeg har aldrig troet på din tro.«*

Tomas: *»Der findes ingen skaber. Ingen opretholder. Ingen tanke. Gud, hvorfor har du forladt mig? – –*

Jeg må gøre mig parat. Højmessen i Frostnäs begynder klokken tre.

Märta: *Jeg følger med dig.*

Tomas: *Nej.*

En kvinde: *Jeg så, at pastorens bil stod parat, derfor gik jeg herhen. Frederikssons drenge fandt ham. Lige nedenfor. Jonas Persson. Han har skudt sig med geværet gennem hovedet. Landsfiskalen er ankommet og besigtiger. Drengene hentede ham direkte. Jeg mødte dem på vejen hertil. De var forskrækkede.*

Märta: *Farvel da, Tomas.*

Toms: *Farvel.«*

Alt det, som ikke opløses og dør, fryser til is i Bergmans drama om den hule præst og den døde fisker: naturen, menneskene, kærligheden mellem mand og kvinde. Selv filmens dialoger fryser til kontaktløse monologer, til gold teologi og stivnet akademisk filosoferen.

Og dog skinner der et lys i det vintermørke, som mod slutningen af filmen sænker sig over en hvid tom kirke omgivet af kulde og sne. Da præsten Tomas vender sig fra alteret mod den mennesketomme kirke, istemmer han filmens slutningsreplik, som indleder hans hvide messe:

Fig. 15. *»Hellig, hellig, hellig er Herren den almægtige. Hele jorden er fuld af Hans herlighed . . .«* Dette himmelske lys, som så uventet tændes i Bergmans mørke minder i forbindelse med filmens *hvidhed* om alkymisternes *dealbatio* eller »hvidtning« af den døde og forrådnende Gabricius-Beya – en symbolsk procedure, som tænder *månens* første stråler i sjælens mørke nat. Dette forløb udtrykker alkymistens »renselse« af kærligheden – libidoen – som fra dens jordiske sfære hæves op til dens himmelske, hvor månen og jomfruen bliver til de store alkymistiske sublimeringssymboler.

Bergmans slutningsbillede i »Nattvardsgästerna« indeholder en lignende symbolik: hvor filmens kærlighedsmotiv bag Tomas tidligere har været den besmittede Märta foran »Dødens altertavle« (fig. 14), forvandler motivet sig under Tomas' saligprisning og bliver til Jomfru Maria med Barnet oplyst af højalterets hvide kerter. Som den jordiske kærlighed dør for Tomas, fødes i ham til sidst den himmelske kærlighed, der tænder et første lys i hans guddommelige mørke.

»TYSTNADEN«S SORTE BLODSKAMSDRAMA

Det åndelige og sjælelige mørke, som er beskrevet gennem den symbolske aktion i »Såsom i en spegel« og »Nattvardsgästerne« når sin kulmination i »Tystnaden« (1963) – Bergmans incestuøse forrådnelsesdrama og religiøse passionsspil om menneskets lidelse og Guds tavshed. I »Tystnaden« optræder et hovedmotiv, som er nyt i Bergmans tematik og som klart røber de ubevidste processer, der har fundet sted i Trilogiens første film. *Homoseksualitet* bliver et ledemotiv i »Tystnaden« og i »Persona«.

Da en homoseksuel mand er et individ, der på det ubevidste plan er smeltet sammen med moderen i en libidinøs-incestuøs moderbinding, svarer dette faktum godt til Minus' kærlighedseventyr i det gamle skibsvrag. Hovedpersonen i »Tystnaden« er imidlertid en homoseksuel kvinde, der lider af en dødelig tæringssygdom. Da en homoseksuel person tillige er en »hermafrodit«, fordi han eller hun er begge køn i én person, har vi »Tystnaden«s overensstemmelse med den alkymistiske fig. 4. Her ligger den kongelige hermafrodit rådnende i sin sarkofag, mens dets blodskamsbesmittede legeme afvaskes og »hvidtes« af himmelens regn *(dealbatio)*.

Det incestuøse, henrådnende hermafroditmotiv er i »Tystnaden« symboliseret af den intellektuelle, svindsottige og homoseksuelle Ester, der også af udseende og i påklædning ligner en hermafrodit. Ligesom alle lesbiske kvinder er også Ester et incestuøst individ, som på det ubevidste plan er »sammensmeltet« med faderen (eller broderen), dvs. hun har aldrig overvundet Oedipuskomplekset, men er forblevet *fikseret* til dets infantile kærlighedsmønster. Hun lider af en »faderbinding«, som ubevidst maskuliniserer hendes psyke, således at hun på det bevidste plan søger kærligheden hos en kvinde, der minder om hendes mor. Esters valg falder på *søsteren Anna. »Vi elsker mamma, du og jeg,«* siger Ester til den fraskilte Annas 10-årige dreng Johan. Til Esters faderbinding hentyder søsteren Anna adskillige gange i filmen. Følgende replikskifte mellem de to søstre er typisk:

Fig. 16. Ester: *Da far levede . . .*

Anna: *Da far levede, da bestemte han. Og vi lystrede. Fordi vi skulle. Da far døde, troede du, at du kunne fortsætte på samme måde . . .*

Ester: *Det passer ikke.*

Anna: *Du, som er så intelligent, og har taget så mange eksaminer og oversat så mange bøger, kan du svare mig på en ting? Da far døde, sagde du: »Nu vil jeg ikke leve længere.« Hvorfor lever du egentlig«*

Esters masturbationsakt, som Bergman skildrer med kras realisme i »Tystnaden«, er udtryk for en fantasimæssig selvbefrugtning, hvor den befrugtende »drømmepartner« er lige så incestuøs, som den libido, Ester på det bevidste plan røber i sit lesbiske forhold til søsteren. Esters *faderbinding* afslører hendes ubevidste kønspartner, som må være faderens spøgelse, faderens elskede, erindrede billede. Da Esters tuberkulose til sidst bryder frem som et dødsanfald, og filmens symbolske faderskikkelse fremkaldes med den mystiske etagetjener, der våger over hende, afslører Esters blodkvalte slutreplik, filmens og Trilogiens dybdepsykologiske incest-drama (fig. 2):

Fig 17. Ester: *»De opsvulmede kroppe. Der er tale om blodoverfyldning og slim. En bekendelse inden den sidste olie: Jeg synes at sæden lugter ilde. Jeg har nemlig en følsom næse og opdagede, at jeg stank som en rådden fisk, da jeg blev befrugtet . . . Kræfterne er for stærke, jeg mener kræfterne, de uhyggelige. Man må bevæge sig forsigtigt mellem spøgelser og erindringer.«*

»Tystnaden«s incest-drama gennemspilles ikke blot mellem datteren og faderen, men også mellem sønnen og moderen. I forholdet mellem Anna og hendes 10-årige søn Johan udfolder Oedipuskomplekset sig i dets klassiske form med sønnen, der elsker moderen og kredser om hendes badekar og seng. Med psykologisk mesterskab oplader Bergman »Tystnaden«s magiske og sitrende erotik gennem scener som denne:

Fig 18. *»Anna går ind i badeværelset. Johan følger langsomt efter. Hun lægger slåbrokken, og føler vandets temperatur. Kaster så oliekapslerne i vandet og stiger ned i badet, stor og hvid.*

Johan: *Det er fint, når du har håret på den måde.*

Anna har knyttet et bånd om håret, så at nakken er blevet fri.

Anna: *Kom nu og børst mig på ryggen.*

Moderen fatter om karrets kanter, sænker hovedet mellem armene. Han lægger hånden på hendes skuldre og hviler sin pande mod hendes ryg.

Anna: *Skynd dig nu.*

Moderens stemme er svagt uvenlig. Han får en heftig lyst til at græde, men behersker sig. Efter at han har arbejdet en stund i tavshed, tager hun sæben ud af hans hånd.

Anna: *Det er godt, gå ind i værelset så længe. Vi skal sove til middag. Tag skjorten og bukserne af.«* (En Filmtrilogi, p. 124).

Johan lider lige så meget som Ester under sin utilfredsstillede kærlighed til moderen. Deres incestuøse følelseskonflikt er den samme, og derfor finder de hinanden i det fælles martyrium:

Fig. 19. Ester: *Vi elsker mamma, du og jeg.*

Fig. 20. Da Anna i den feberhede atmosfære i drømmebyen Timokan beslutter sig til at tilfredsstille sit erotiske begær med en tilfældig kelner, bringes den latente følelseskonflikt til eksplosion med Johan og Ester som de forpinte ofre. Moderens fuldbyrdede coitus er ligesom »Tystnaden«s øvrige erotiske mønstre symboliseret, dvs. forlenet med en gådefuld dobbeltbund: *samlejet står i dværgenes tegn.* Mens Ester læner sig op ad døren og fortvivlet lytter til søsterens kopulation med kelneren inde i værelset, passeres hun i hotellets korridorgang af et tog af dværge, som højrøstet synes at fejre »dværgekongen«, der i spidsen for toget skrider af sted med »dværgedronningen« ved sin side. Forinden er Johan af dværgene blevet iklædt et af deres kostumer, en rosenprydet bryllupskjole. Det er også i dværgenes teater, at Anna er blevet erotisk optændt ved at betragte et fordulgt samleje mellem en mand og en kvinde, der i teatrets mørke rejser sig som en »hermafrodit« på sammensmeltningens højdepunkt. Dværgenes seksualitet hører til på »slotsplanet« i Bergmans film, og de symboliserer de »uhyggelige kræfter« eller »underjordiske« forenings- og forvandlingsprocesser i det ubevidste.

Ligesom alkymiens *nigredo* eller »sorte« fase afslører Bergmans »Tystnaden« forløbet af individuationsprocessen, dér hvor den fra genfødselsprocessen går over i depressionsfasen. De symboler, som omgiver den incestuøst befrugtede, men »opsvulmede« og dødssyge Ester, er de samme som genfindes på den alkymistiske fig. 2: Djævelen, Døden og Sarkofagen er hos Bergman blevet til *krigsuhyggen* i Timokan, hvor endeløse rustningstog passerer byens jernbanenet og svære tanks kører omkring i gaderne til luftsirenernes tuden. Mareridtsstemningen forøges af den kvælende hede i byen, hvis overbefolkede gader trænges af tavse menneskemasser og af tungtbelæssede kærrer trukket af hesteskeletter.

Filmens faderfigur optræder i etagetjenerens skikkelse som et lurende krybdyr omgivet af kastrationsangst og dødssymboler: med sine lange hestetænder bider han en pølse midt over for øjnene af en skræmt Johan, som han bagefter viser en række idylliske familiebilleder. De forestiller hans kone i en kiste ved hendes begravelse.

Fig. 21. Det store maleri i hotellet udtrykker den samme symbolik som alkymiens *extractio animæ* på fig. 3: Den moderlige anima-skikkelse »udtrækkes« af mandens favn, og hans neddykkede skikkelse overlades til ensomheden i den sump, hvor før deres »vandbryllup« fandt sted.

På en fængslende måde inddrager den symbolske aktion i »Tystnaden« også den næste fase i individuationsprocessen som afbildet i fig. 4 af den alkymistiske billedserie. Her falder den himmelske regn *(ablutio)* på det »sorte« incestuøse legeme og vasker det rent. Allerede »Nattvardsgästerna« røbede en »renselse« af libidoen, som til slut blev hævet fra Märta-planet op til Maria-planet.

Renselsen af den jordiske, besmittede kærlighed får et interessant symbolsk udtryk i »Tystnaden«. Her vasker sønnen moderen (fig 18), ligesom moderen ustandselig vasker sig selv i hotelsuitens badeværelse. Denne afvaskning af moderen fremkalder omsider den himmelske regn, som danner filmens mægtige slutning og kulmination (smlg. fig. 4). Da Anna til sidst rejser med Johan og lader Ester tilbage til forrådnelsen i Timokans helvede, trækker hun vinduet ned i kupeen og lader dråberne piske imod sig. Vejrets karskhed føles for tilskueren næsten som en fysisk befrielse fra Timokans kvælende erotik og ulidelige tørke. Regnen indvarsler den ny genfødselsproces, og den kommer som himlens svar på de Bergmanske figurers gennemlidelse af »Tystnaden«, stilheden, Guds tavshed. Som kunstneren selv har udtrykt det symbolske drama i Trilogien:

»Disse tre film handler om en reducering.
SOM I ET SPEJL – erobret vished.
NADVERGÆSTERNE – gennemskuet vished.
STILHEDEN – Guds stilhed – det negative aftryk.
Derfor udgør de en trilogi.«

ET HVIDT LYSTSPIL

I alkymien udtrykkes de psykiske forvandlingsprocesser under nigredoen og dens *dealbatio* (»hvidtning«) ved en række forandringer af hermafroditten eller »det hele menneske« indesluttet i depressionens sarkofag (fig. 3–4). En lignende symbolik er udtrykt i Bergmans »hvide« lystspil fra 1964, »För att inte tala om alla dessa kvinnor«: *filmens døde hovedperson undergår her en forvandlingsproces i sin kiste.* Ellers er farvefilmen en ligefrem satire over det spændte forhold mellem kunstneren og kritikeren, og dens eneste symbolske element er dens usynlige hovedperson *Felix,* et kunstnergeni udstyret med magiske evner og med et harem af kvinder. Et mordkomplot truer ham ustandselig, og da han til sidst skal spille musikkritikeren Cornelius' komposition »Fiskens drøm eller Abstraktion nr. 14«, falder buen ud af hans hånd. Den store mester er død, og tilbage er syv sørgende enker, som alle passerer hans kiste med udbruddet:

Fig. 22. *»Sig selv lig – og dog så ulig . . . Hvor ulig sig selv – og dog så lig.«*

Filmens slutning antyder en art »genfødsel« for den i sarkofagen forvandlede Felix, idet hans tomme stol og seng indtages af et nyt og yngre geni på højde med Felix selv. Alle de syv sørgende enker ånder lettet op: Felix-Bergmans hvide kunstnerslot kan fortsætte sin eksistens med et skabende geni i centrum stimuleret af syv varianter af kunstnerens evige *animæ inspiratrix.*

»PERSONA«: FORLØSNINGEN AF »TYSTNADEN«S BUNDNE KÆRLIGHED

Bergmans »Persona« (1966) røber indholdet af den genfødselsproces, som »Tystnaden« og »För att inte tala om alla dessa kvinnor« indvarsler. Forbindelsen mellem disse film er så intim, at »Persona«s symbolmønstre kan siges at danne positivkopien for de mønstre, som i »Tystnaden« findes i negativkopi.

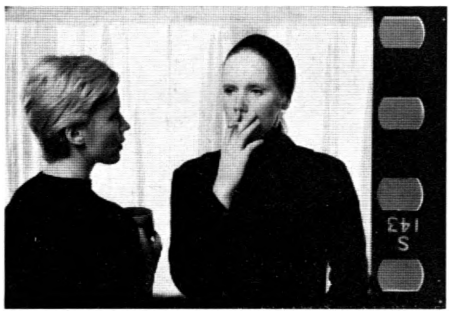


Fig. 23. Som Ester og Anna afløses af to nye »søstre« – Elisabeth og Alma – renses og forløses den kærlighedsdrift, som var uforløst og dødsmærket i »Tystnaden«. »Persona« når derfor frem til en »hermafroditisk« sammensmeltning af de to kvinder og til en genopstandelse for Esters forsvundne og døde faderfigur i »Tystnaden«.

»Persona«s hovedfigur afspejler depressionsprocesserne i Trilogien og skildrer det rystende slutprodukt af dens »psykiske kræft«: skuespillerinden *Elisabeth Vogler,* lammet af chok, ude af stand til at tale, stum, udhulet og tom, et symbol på »ingenting« – det eneste ord, hun ytrer, og filmens sidste replik.

Filmens anden hovedperson er sygeplejersken Alma, som under et ugelangt ophold sammen med Elisabeth Vogler i et øde sommerhus udfolder sine desperate anstrengelser for at få skuespillerinden til atter at tale og således genvinde sin psykiske sundhed. Elisabeth Vogler bevarer hårdnakket tavsheden, og Almas taktik for at bryde den udvikler sig efterhånden til et stort skriftemål, hvorunder hun i timevis og dagevis beretter om sine tanker, indskydelser og stemninger og til sidst om sit liv indtil dets inderste og mest intime detaljer. Stadigvæk forholder Elisabeth sig stum, men hun lytter tydeligvis til sin sygeplejerskes bekendelser, og umærkeligt byttes rollerne om: patienten Elisabeth forvandler sig til den tavse psykoanalytiker, og sygeplejersken Alma til patienten, hvis sjælelige tilstand bringes i skred gennem hendes uophørlige selvanalyser, selvransagelse, skriftemål.

Elisabeths åbne tavshed virker som et psykisk tomrum, som et »ingenting«, der suger Almas sjæl til sig med det resultat, at en *libidinøs identificeringsproces* sættes i gang mellem de to kvinder. Som Alma begynder at vokse ind i Elisabeth og Elisabeth ind i Alma forløses den lesbiske kærlighedsdrift, som var bundet og sværtet af incesten i »Tystnaden« (fig. 16). »Persona«s symbolske højdepunkt og forløsende kulmination er derfor det øjeblik, da identificeringsprocessen mellem de to kvinder accelererer og fuldbyrdes.

Denne sammensmeltningsproces antager form af en lang monolog, hvori Alma fantaserer sig til Elisabeths skyldbetonede besvangring ved sin faderlige ægtefælle samt efterfølgende fødsel og diegivning af en lille søn. Under Almas monolog hviler kameraet på *Elisabeth,* som om man hørte *hendes* indre stemme og samvittigheds røst. Bagefter gentager Bergman monologen ordret og drejer nu kameraet mod *Almas* ansigt, som om *Elisabeth* nu talte igennem Alma. Efter denne intense fordoblings- og identificeringsproces under en befrugtnings- og fødselsmonolog smelter de to kvindeansigter til sidst ind i hinanden:

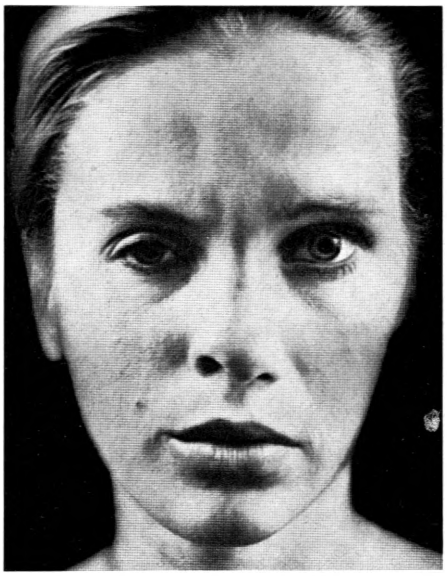


Fig. 24. Alma: *Jeg føler ikke som du, jeg tænker ikke som du, jeg er ikke dig, jeg skal bare være din hjælp, jeg er søster Alma. Jeg er ikke Elisabeth Vogler. Det er dig, som er Elisabeth Vogler. Jeg vil gerne have – jeg elsker – jeg har ikke –«*

Som det mystiske dobbeltansigt smeltes sammen af en homoseksuel kærlighed, hvis ubevidste kilde er af incestuøs art, stiger den døende Ester renset op af sin »sarkofag«, forenet med Anna og hendes søn og genfødt i faderens kærlighed (= fig. 4).

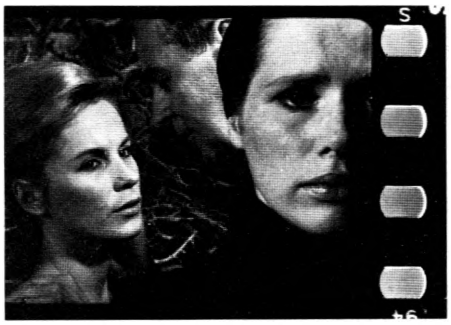


Fig. 25. Meget karakteristisk »genopstår« Trilogiens faderskikkelse (Gunnar Björnstrand) i »Persona« umiddelbart inden den ovenfor skildrede befrugtnings- og identificeringsproces finder sted. Som filmens eneste mandlige person introducerer Bergman

Elisabeth Voglers blinde og faderlige elsker, der ikke kender forskel på de to kvinder og derfor udøser sin kærlighed over *Alma*, mens Elisabeth er det stumme vidne til det sælsomme »dobbeltspil«.

I »Persona« er Elisabeth Voglers symbol en brændende buddhistisk nonne, hvis legeme fortæres på et benzinbål i Saigon, mens sjælen lutres til Buddhas nirvana eller Elisabeth Voglers »ingenting«. Almas jeg opsuges på dramaets højdepunkt af dette magiske centrum, som gennemsyrer filmen med sin *befrugtningssymbolik* – den sprøjtende sæd på stranden, Alma-Elisabeths blinde og faderlige elsker – og tillige med filmens *offersymbolik* – Kristi naglede hænder, Buddhas brændende munke, påskens flåede offerlam, Warszawas henrettede jøder.

»VARGTIMMEN«: SJÆLENS OG ÅNDENS TILBAGEVENDEN

»Persona«s lidelses- og genfødselsmysterium fortsætter sine dynamiske bevægelser i Bergmans sidste film »Vargtimmen«, som skildrer den videre genfødselsproces i dens maskuline aspekt, idet filmens hovedperson her er en mand. Det symbolske mønster viser anima-figurens (dvs. »sjælens«) tilbagevenden til det Bergmanske univers, hvor parallelt hermed *moderens* favntag og den incestuøse kærlighedsdrift atter bliver levende. »Prinsessen«, som syg og skizofren steg til himmels i en helikopter og forlod Minus i »Såsom i en spegel« vender i »Vargtimmen« tilbage til kunstmaleren Johan og forener sig med ham. Og samtidig vender ånden tilbage til Bergmans hovedperson under »ulvetimens« fødselsveer.

»Vargtimmen« handler om en alvorligt arbejdende kunstmaler, som tilbringer sit liv på en øde ø sammen med en ung kvinde, der er gravid. *Alma* ofrer sig helt for *Johan* og hans kunst, men alligevel går deres ægteskab i stykker. Johan er nemlig kun delvis optaget af Alma og det ægteskabelige hjemmeliv i deres lille eneboerhus. Hans fantasier og tanker kredser ustandselig omkring et gammelt slot på øen og dettes beboere. Fremmest blandt disse stråler den underskønne kvinde Veronica Vogler, der som Johans »drømmekvinde« eller anima suger alle hans tanker og følelser. I stigende grad fornemmer Johan sin hustru Alma som et *surrogat* for den skønne »slotskvinde« Veronica Vogler, og til sidst skyder han Alma med en revolver for frit og ubundet at kunne slutte sig til Veronica Vogler og slottets beboere. Alma overlever attentatet, og det er fra hendes mund, at vi hører beretningen om Johans tragedie.

Ligesom Johans liv er også filmen spalet imellem dagen og natten, hjemmet og slottet, Alma og Veronica Vogler, virkeligheden og drømmen. Det er ikke svært at se, hvad slottet symboliserer i filmen. Det er centret for magiske malerier, mystiske dukketeaterforestillinger og rituelle seancer. Dets beboere er skildret med uvirkelighedens intensitet; som dæmonisk påtrængende drømme- og fantasifigurer befolker de Johans psykiske univers, så at han til sidst ikke er i stand til at skelne mellem realitet og fantasi. Slottet og dets beboere er et gennemsigtigt symbol for *den ubevidste psyke og dennes liv og figurer*.

Efter at have suget al livskraft ud af Bergmans figurer i Trilogien begynder den ubevidste psyke i »Persona« og »Vargtimmen« atter sine skabende bevægelser. I filmens slutning åbner slottet omsider sin *kælderetage* for den sveddryppende Johan, som her modtages af slottets moderskikkelse, den gamle luder-baronesse von Merkens, med følgende symbolske replik:

»Nej, men så henrivende! Velkommen! Vær sød og bær bakken. Tak. Dette her er mit natmåltid, forstår De. Lindhorst, som kender verden, påstår, at gamle ludere får et sygeligt behov for at tilfredsstille munden – og maven. Vil De virkeligt ikke have noget? . . . Nej nej, gå ikke. Hjælp mig af med strømperne, så er De sød. De synes ikke om at røre ved mig, det føler jeg tydeligt. Jeg forstår Dem ikke. Veronica er jo kommet. Og jeg er den eneste, som kan sige Dem, hvor hun findes. Se på min fødder, hr. kunstner, så spændstige de er. Se nøje. Se på min hæl. Så glat og fin den er. De stærke tæer og så smukke negle. Kys min fod! Det kan De godt gøre. Sådan der, nu var De flink. Og jeg skal fortælle Dem, hvor hun findes. Søg efter hende i det vestlige galleri. Dér var hun i alt fald for fem minutter siden.«

Her støder hendes søn, baron von Merkens, til og fører Johan dybere ind i slottets kælderrum. Undervejs forsvinder tyngdekraften i det magiske slot, og baronen spadserer op ad en lodret væg og videre hen over loftet, med hovedet nedad. Det »vingede« slot fremkaldes med stor tydelighed, da slottets faderskikkelse, den mystiske arkivar Lindhorst, overtager funktionen som *psychopompos* eller »sjælefører« i underverdenen.

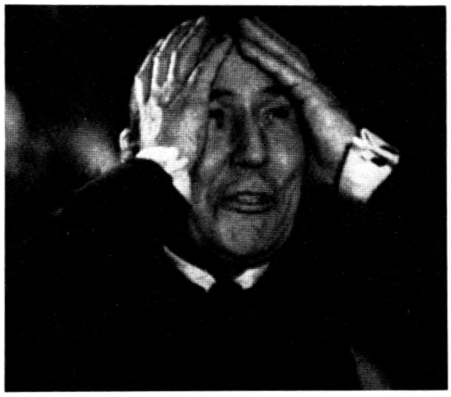


Fig. 26. Ved hans side begynder slottets kælderrum og gange pludselig at vrimle med skrigende og baskende fugle – *ånden, spiritus, vender atter tilbage til det Bergmanske univers*. Da parret omsider når frem til deres mål, afører arkivar Lindhorst Johan hans hverdagstøj og iklæder ham en østerlandsk silkekimono, samtidig med at han sminker hans ansigt. Rummet for den store seance viser sig at indeholde liget af Veronica Vogler, som ligger udstrakt på en seng, tildækket med et hvidt lagen.

Det symbolske indhold af arkivar Lindhorsts anden store seance oplyses af det symbolske indhold af hans første store seance, som han fremfører under middagsselskabet på slottet i midten af filmen. I en række geniale og yderst suggestive sekvenser præsenterer og diskuterer arkivaren en dukketeaterforestilling af Mozarts »Trylleløjten«. Symbolikken i dette stykke udtrykker den samme situation som symbolikken i »Vargtimmen«: angst og deprimeret vandrer hovedpersonen gennem sjælens mørke nat, fortvivlet spejdende efter det kvindelige drømmebillede, som han engang har ejet og hvis tilbagekomst alene kan få lyset til at bryde frem påny og sprede det sjælelige mørke.

Lindhorst: *»Trylleløjten er det store eksempel. Og jeg skal straks bevise det. Taminos ledsager har netop forladt ham på den mørke paladsgård uden for visdommens tempel, og ynglingen råber i den dybeste fortvivlelse: O ewige Nacht, wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden? Disse ord oplevede den dødssyge Mozart med hemmelighedsfuld nærhed. Korets og orkestrets svar bliver da også: Bald, bald, Jüngling, oder nie. Den skønneste, mest rystende musik, som nogensinde er skrevet. Tamino spørger: Lebet denn Pamina noch? Og åndekoret svarer: Pamina lebet noch!«*

Fig. 27. Da den deprimerede og sjæleligt formørkede Johan drager liglagenet til side og ser den kvinde, han har elsket og savnet, ligge død, fuldbyrdes »Trylleløjten«s dæmoni i filmens anden store parallel-scene. Og ligesom solen bryder frem i slutningen af »Trylleløjten«, oprinder også til sidst lyset i »Vargtimmen«. Da Johan drager liglagenet til side, og med en magisk bevægelse lader hånden glide ned over Veronica Voglers ansigt og videre ned ad hendes nøgne legeme og skød, vågner den kvinde, han har drømt om og længtes imod.

Fig. 28. Med en hysterisk latter omfavner den »Pamina som stadig lever« Johan og drager ham ned til sig på sarkofagen, der nu forvandler sig til en bryllupsseng (= fig. 5). *Sjælen, anima, vender atter »kopulerende« og skabende tilbage til det Bergmanske univers*. Den magiske genopstandelsesscene kommenteres af Johan med den orakelagtige replik: *»Jeg takker Dem*

for, at grænsen endelig er overskredet. Spejlet er sønderslået, men hvad spejler splinterne? Kan De sige mig det?« Herefter mumler han en række uforståelige ord, som om han endelig havde forstået det gådefulde sprog, som Ester forsøgte at lære Johan i »Tystnaden«.

»ULVETIMEN«S VINGEDE FØDSELSTRAUME

Fig. 29. Filmens genopstandelsesmirakel og rituelle bryllup bliver imidlertid til en angstfyldt »ulvetime«. Veronica Vogler, hvis navn røber, at også hun er i pagt med fuglene på slottet, viser sig at være en vampyr, en menneskeæder, en hakkende ulykkesfugl. Scenen for deres elskov har hun omgivet med slottets beboere, som river ham ud af hans lykke ved deres ondskabsfulde latter.

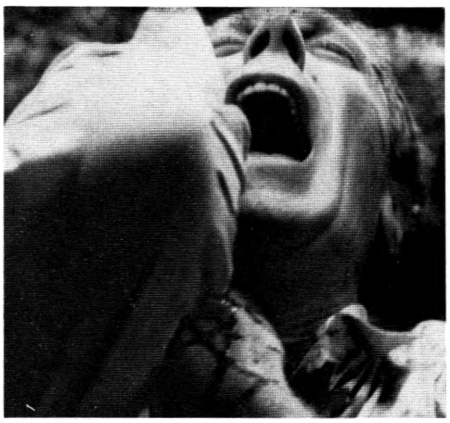


Fig. 30. Og i filmens uhyggelige slutningsscene, som følger umiddelbart oven på den nævnte seance, befinder Veronica Voglers

elsker sig hjælpeløs på den sumpede grund omkring slottet, hakket til blods af dæmoniske fugle og forfulgt af arkivar Lindhorst, selv en sort ravn.

Fig. 31. Veronicas fortærende skød er en arv fra den gamle luder-baronesse eller »slotsmoder«, med hvem Veronica Vogler synes at stå i intim, næsten datterlig forbindelse. Da baronessen under slotsmiddagen entusiastisk omfavner Johan – det store kunstnergeni – kommer hun til at rive ham til blods, da hun vil sætte en rose i hans hår. »Slotsmoderens« favntag foregriber »slotskvinden« Veronica Voglers »ravnebryllup« med sin blødende »fuglemage« Johan, som i filmens slutning synes at skulle forsvinde i den dæmoniske moder jord omkring slottet.

»ULVETIMEN«S ROSER OG DUER: DEN SUBLIMEREDE KÆRLIGHED

Den samtidige dæmoniske forvandling af faderfiguren Lindhorst hænger sammen med Johans anden store overtrædelse af incesttabuet, da han begår *faderdrabet* i en anden af de symbol- og drømmesekvenser, som udgør filmens »ulvetime«. Efter at Johan i en søvnløs nattetime har berettet for Alma om sin barndom, hvor hans fader skræmte ham til døde ved som en straf at låse ham inde i et mørkt skab og bagefter prygle ham, drømmer Johan en mærkelig drøm. På en klippeafsats bider en hadefuld dreng sin fader til blods bagfra, mens denne står og fisker. Ude af sig selv over dette anslag med sit liv slår faderen sin søn ihjel og smider ham i havet, hvor drengen skvulper under havoverfladen som en levende død.

I denne klassiske Oedipus-drøm med dens morderiske fader-søn-konflikt *optræder Johan i faderens skikkelse.* Under »Vargtimmen«s efterfølgende slutseance, som også befinder sig på slots- eller drømmeplanet, optræder Johan med andre ord i faderens rolle. Dette symbolmønster understøttes af den kendsgerning, at »slotsfaderen« lægger sin morgenkåbe omkring Johan og ifører ham sin pyjamas umiddelbart inden han fører Johan hen til Veronica Voglers seng. Under den rituelle forening med denne kvinde er Johan med andre ord iført faderens skikkelse, ligesom han også kun har fundet hendes seng ved at følge i »slotsfaderens« fodspor.

Men Lindhorst er ikke blot den hævnende fader, som til slut river Johan til blods i skikkelse af en sort ravn. Han er tillige »fuglefaderen«, der bringer ånden eller spiritus tilbage til Johan og forvandler ham til en »fuglemand«. Tilsvarende er baronessen »rosenmoderen«, der skænker Johan sin datter og rosenpryder hans hår. Både arkivarens duer og baronessens roser er kristne symboler på den kærlige ånd og den åndelige kærlighed – den kærlighed hvis »vingede« fødselsveer river Johan til blods under »Ulvetimen«s genfødselsmareridt, som Johan-Bergman formulerer med disse ord: »*»Vargtimmen« er timen mellem nat og dag. Det er timen, hvor de fleste mennesker dør, hvor søvnen er dybest, hvor mareridtene er virkeligst. Det er timen, hvor den søvnløse plages af sin sværeste angst, hvor spøgelser og dæmoner er stærkest. »Ulvetimen« er også den time, hvor der fødes flest børn.«*

ALKYMIENS »VINGEDE« FØDSELSTRAUME

Fig. 32. Det alkymistiske stik gengiver parringsakten mellem de to fugle i baggrunden af fig. 1. Det vingede samleje mellem det befjedrede par foregår på den måde at fuglekongen trækkes ned i jorden af sin sorte dronningemage, som forener sig med ham ved at hakke ham til blods og fortære ham. Ud af denne destruktive befrugtningsproces kommer en tredje fugl som »barnet« eller genfødselsproduktet af de to fugles kønslige sammensmeltning. Fuglen ses på hermafrodittens hånd i fig. 6. Veronica Vogler symboliserer alkymiens blodige »ravnebryllup« eller traumatiske genfødselsproces, idet hun selv er den vampyragtige »fugledronning«, som sårer og opsluger sin vingede mage, Johan, med moderbindinger af destruktiv art. Meget interessant roterer Johans incestuøse-homoseksuelle fantasitegninger omkring en central fantasitegning kaldet »fuglemanden«: »*Denne figur er den mest sædvanlige. Han er næsten ufarlig. Jeg tror han er homoseksuel. Siden er det den gamle dame, hun som bestandig truer med at tage hatten af. Ved du, hvad der så sker? Jo, ansigtet følger med, forstår du. Her er den værste af dem. Jeg kalder ham fuglemanden. Jeg ved ikke, om det er et virkeligt næb, eller om det bare er en maske. Han er så ejendommelig hurtig, og så siges han at være i slægt med Papageno i »Tryllefløjten«.«*

BERGMANS KOMMENDE UDVIKLING

På baggrund af den symbolske udvikling i Bergmans seks sidste film vil det være muligt at forudsige symbolmønsteret for hans kommende film inden for de næste to–tre år. En sådan forudsigelse hviler på den i »Opus Alchymicum« påviste lovmæssighed af individuationsprocessen, dvs. af den ubevidste psykes dynamiske bevægelser. Efter at sjælen og ånden – *anima* og *spiritus* – er vendt tilbage til det Bergmanske univers, kan vi vente en ny »kongelig« periode i denne kunstners udvikling og en række vægtige film på linje med Bergmans »store« periode fra 1955–59.

Bergmans kommende film vil i deres symbolske mønstre skildre den samme genfødselsproces, som er afbildet på den alkymistiske fig. 6. Den incestuøse kærlighed på det dybdepsykologiske plan og dens homoseksuelle »refleks« på det bevidste plan vil tiltage med enorm intensitet blandt de Bergmanske figurer ligesom den med incesten forbundne angst. Angsten vil dog neutraliseres af de undfangelses- og befrugtningssymboler, som vil krystallisere sig med voksende styrke som et udtryk for

kønslige sammensmeltningsprocesser på et abstrakt, sublimeret, »vinget« plan – Maria-planet og ikke Märta-planet. Denne forskydning af libidoen vil samtidig bidrage til at »rense« Bergmans besmittede kvindeskikkelser – Karins sindssyge, Märtas eksem og Esters tuberkulose. På lignende vis vil de samme ubevidste sublimationsprocesser rense og »hele« Bergmans markanteste genfødselssymbol – hans *puer æternus* eller »evige yngling«: den besmittede Minus i »Såsom i en spegel«, den frustrerede moder-elsker Johan i »Tystnaden«, det iturevne foto af Elisabeth Voglers dreng i »Persona«, den druknede søn i »Vargtimmen«.

Accelerationen af ubevidste, syntetiske processer af uhørt intensitet inden for det Bergmanske univers vil endvidere bevirke dettes voksende »drømmeagtighed«. Ligesom hos alkymisterne vil de ubevidste sublimationsprocesser utvivlsomt ytre sig i en intens ildsymbolik: flammer og marterbål vil slå op omkring Bergmans lidende figurer og lutre dem for alt jordisk.

Ligesom hos alkymisterne vil overvindelsen af sjælens jordiske hylster hos Bergman formodes at ville ytre sig i en flyvesymbolik: på fuglevinger (eller flyvemaskinevinger) vil Bergmans filmisk-symbolske aktioner hæve sig stadig højere op fra Märta-planet, mod Maria-planet.

Et andet yndet alkymistisk sublimeringssymbol kan tænkes at ville få udtryk hos Bergman: havet og skibene på vej ud over havet. Forsynet med »vinger«, dvs. med sejl, flyver alkymiens skippere ud over det åbnede ocean på fig. 6 – et udtryksfuldt symbol på sjælens overvindelse af sit faste, jordiske kontinent og på dens endelige gennembrud til frihedens, genfødslens og transcendensens element. Denne udvikling er allerede indvarslet med Johans sidste replik i »Vargtimmen«: *»Jeg takker Dem for, at grænsen endelig er overskredet«* – en replik, der lyder som et ekko af slotsbeboernes profeti, således som den fremføres af Veronica Vogler i filmens begyndelse: *»Det skammeligste kan hænde: drømmene kan blive åbenbarede, slutningen er nær. Kilderne skal udtørre, og det bliver andre væsker, som skal fugte Deres hvide lår. Således er det bestemt.«*

»Bestemmelsen« af det slotsagtige drama i »Vargtimmen« og af dets fortsættelse i fremtiden afspejler Bergmans intuitive forståelse af *lovmæssigheden* af den ubevidste psykes processer, som atter betinger inspirationen i enhver kunstners arbejde og tilliige kunstens symbolske indhold. Set fra det bevidste jegs side optræder denne »bestemmelse« af den ubevidste inspirationsproces som en »tvang« – den »tvang« nemlig, der ytrer sig som det *skabende pres* hos den geniale kunstner. Johans bekendelse af sin kunst som en »tvang« over for slottets beboere ved den store middagsfest symboliserer netop jegets tvang over for presset af ubevidste processer, som vil nå frem til bevidsthedens tærskel og erkendelse inden for individuationsprocessens skabende dynamik:

Johan: *Undskyld, jeg kalder mig kunstner i mangel af bedre betegnelse. I min skaben findes intet selvfølgeligt uden tvangen, eksisterer intet selvfølgeligt undtagen tvangen. Helt uden egen skyld er jeg blevet udpeget som noget særligt, en kalv med fem ben, et monstrum. Jeg har aldrig kæmpet for denne position, og jeg kæmper heller ikke for at beholde den. For alt i verden! Jeg har nok mærket storhedsvanviddet lufte omkring min pande, men jeg tror, jeg er immun. Jeg behøver blot for et øjeblik at tænke på kunstens ringe betydning i menneskenes verden for at blive afkølet. Dette hindrer ikke, at tvangen består.«*

Eric Rohmer neutral moralist

Peter Kirkegaard

Man er vel efterhånden blevet vant til at betragte Nouvelle Vague som et historisk fænomen, en afsluttet periode, hvis korte og hektiske blomstring skaffede visse navne den berømmelse de sikkert alligevel ville have opnået, mens de mindre ånder forsvandt i takt med klimaets stramning. Men der er dog stadig bevægelse, for nye folk, der netop havde deres læreår i storhedstiden, dukker nu op og videreführer traditionerne (folk som Berri, Jessua etc.), men sjovere endnu er det, at også nogle af de »gamle«, der længe var baggrundsfolk, pludselig kommer frem fra mørket og fortjener at få lidt lys på sig. Navne som Rivette og Rohmer kendtes mestendels (især når man så det hele fra Danmark) for deres virke som Cahiers-folk, men især Rohmer har foldet sig ud og er en kunstner man fremover må regne med.

Eric Rohmer (f. 1920) startede allerede i 1950 med kortfilm, fortsatte dermed gennem 50erne, skrev manuskript til et par af Godards filmsketches, men blev bedst kendt som forfatter (sammen med Chabrol) af bogen om Hitchcock fra 1957; fra 1957–63 virkede han endvidere som chefredaktør på Cahiers. I 1959 instruerede han »Le signe du lion«, som led den kranke skæbne først at blive vist 3 år senere; som Truffaut siger det: produktions- og distributionsmekanismerne er uigennemskuelige. Og det var endda da konjunkturerne skulle være allerbedst. Men Rohmer har (skønt ret upåagtet) trøstigt arbejdet videre, mest med dokumentar- og novellefilm, og påbegyndte i 1962 sine »Six contes moraux«, et ambitiøst projekt, hvis to første led er færdige (som kortfilm), mens nr. 3, 5 og 6 endnu ikke er producerede. *Det* er imidlertid nr. 4, nemlig »La collectionneuse« fra 1966, og med den fik Rohmer endelig lidt af et gennembrud. Filmen blev rost på Berlin-festivalen 1967, og man får da have lov at håbe at også de resterende tre *contes* bliver virkeliggjort.

Herhjemme slog »La collectionneuse« beklageligt nok ikke an, og først for nylig fik man på Filmmuseet lejlighed til at se »Le signe du lion«.

»Le signe du lion« kunne ellers nok fortjene bevågenhed, for det er i det store og hele en forbløffende sikker og moden debutfilm. Den fortæller en uhyre enkel historie om en ca. 40-årig exil-amerikansk komponist (han mangler dog at have fuldført sit første værk, en violinsonate!), Pierre Wesselrin, og om en betydningsfuld sommer i Paris. Pierre er en noget kvabset og derangeret person, der pludselig ser sit liv ændret radikalt, da han uventet arver en formue. Overstadigt inviterer han vennerne til fest, men kort efter viser det sig at arven alligevel går til en anden, en fætter i Tyskland. Uden penge lever Pierre da en sommer alene i Paris, for vennerne er på ferie og sure over at være blevet »snydt« af Pierre, der skylder dem penge, bl. a. for festen. Filmens dominerende midterpart skildrer hans gradvise opløsning midt i det hede, fjendtlige Paris, registrerer de små puf nedad rangstigen, låneriet, udsmidningen fra hoteller, de forgæves små rapserier, sulten, desperationen, indtil hans definitive given op som fordrukken chlochard i fælles gøgleri med en anden sut. På dette fornedrelsens sidste stadium vender billedet brat, sommeren er ovre, og de hjemvendte venner finder ham og kan fortælle, at han alligevel har arvet, fætteren er omkommet. Glad kører han til en ny fest.

Referatet viser todelingen i filmen: Rammen med vennerne og arven, sat overfor den lange centrale »bodsvandring«. Delingen er betydningsfuld. I rammehistorien etableres *den* astrologiske sammenhæng, titlen hentyder til. Pierre er født i Løvens tegn (Erobrerens) og tror (i hvert fald når han er fuld) på, at tingene arter sig efter horoskopet: »Frem til 40-årsalderen skal jeg hutle mig igennem. Siden kommer rigdommen eller ulykken . . . Astrologien er den

ældste og mest eksakte af alle videnskaber«. Til slut kommer opfyldelsen, horoskopets ord træder i kraft og filmen ringer ud med stjernebilledet.

Rammen opretter således et vertikalt plan, men den store midterdel på det horisontale plan demonstrerer ydmygelsen og nedbrydningen i dokumentarpræget stil. Dog, også her er der indstik og antydninger af styrelse ovenfra, Pierre ses ofte foran kirker og pludselig er der et længe holdt billede af duer der omflyver Notre Dame. Det er i denne registrering af et menneske i den yderste udsathed at filmen vinder sin styrke. Rammehistorien er lidt distrait fortalt og rummer visse oplagte »gammeldagsheder« (f. eks. er det ganske unødvendigt at vi skal *se* den bilulykke hvorved arvefætteren omkommer).

Det er filmens kup at den med meget diskrete midler formår at skabe atmosfære om og eksistens og medfølelse for denne ret så pjokkede Pierre og hans triste meriter, at skabe drama, tragedie af en begivenhedsrække der slet ikke inviterer til det. Den fortæller ganske uhysterisk om ting der bliver mere og mere hysteriske, om et menneskes indre sjælelige nedbrydning, en proces der udelukkende afspejles i det konkrete, det ydre. På den måde bliver filmen både en social og psykologisk rapport, en karakteristik der i al sin grovhed kunne føre tankerne hen på den Rosselliniske neorealisme. Givet er det da også at Rohmer har lært meget af mesteren; *hans* dictum om opgaven at »følge et væsen med ømhed og følge det i alle tilskikkelser« passer fint på »Le signe du lion«; som hos Rossellini ligger der et moralsk engagement i den neutrale beretning.

Det dokumentarisk-konkrete viser sig bl.a. i fotograferingens improviserede præg, et kamera der følger med og ubemærket afslører hændelserne og reaktionerne. Nicolas Hayer's billeder er groft kornede, i sort-hvid uden de mange schatteringer i gråt, som Bølgen er kendt for, et meget nøgternt foto, ingen subjektivitet og ekspressionisme her.

Denne indforståede nøgternhed i skildringen kommer i øvrigt til udtryk på i hvert fald 3 måder. For det første skabes der en rytmisk helhed ved flittig brug af bløde overtoninger, der skabes rum om personen, der dvæles et øjeblik ved en lokalitet, et tidspunkt, og selv når der klippes tidsligt langt, er det ofte sådan at der samtidig klippes *i* døgnets rytme, fra dag til skumring, skønt over 14 dage. Filmen bevæger sig cyklisk trods den horisontale kontinuitet, vi kommer tæt på, er intimt til stede.

For det andet: Pierres gradvise opløsning får et helt konkret-symbolsk udtryk idet der ganske enkelt lægges vægt på den måde han går på. Den bliver mere og mere usselig og langsom, kameraet kommer tættere på og koncentrerer sig om ben der vakler lidt, en sko der går i stykker, indtil Pierre ligger i sin clochardvens barnevogn, skubbes rundt som en bizar baby.

For det tredje: Filmens højdepunkter har alle noget med Pierres forhold til mad at gøre. Først spilder han sardinolie på sine bukser, da han endelig har lånt penge til mad og skal fortære sit måltid på hotelværelset. Næste punkt er det mislykkede forsøg på tyveri fra en bod på gaden. Han fanges, ydmyges og får bank. Sidst den desperate kamp for at fiske en pose chips op af Seinen. Han får mirakuløst nok fat i pakken, men indholdet er fordærvet. Alle 3 scener er behandlet på samme vis; vi føres først helt sagligt ind på begivenheden, som om intet var hændt, men så sker det fatale med voldsom pludselighed, og kameraet flakser lidt og trækker sig neutralt tilbage fra ubehagelighederne, så billedet bliver svært overskueligt; scenerne får deres styrke på trods af billedet så at sige. Kort sagt: Filmen balancerer hele tiden mellem en stigende kurve (desperation etc.) og en ensartet behandling af denne stigning, konstans.

»Le signe du lion«: Komponisten Pierre (Jesse Hahn, tv.) på vej ned ad bakke.

Samtidig med Pierres voksende behov for de ting han ikke ejer, ses disse i negativ, besiddet af andre, folk der elsker, folk der spiser og drikker, folk der læser den avis, hvor Pierre kunne have hentet oplysning om sit nye held angående arven. Og endelig køres han i barnevognen lige forbi den bil hvori vennerne sidder, men ingen opdager det, sort uheld. Begreberne held og tilfældighed bliver stadig mere centrale henimod slutningen, inden det store held kommer.

Den stigende inkommunikabilitet og uflyttelighed fjerner den sløve Pierre fra bumsestadiet og hæver ham op mod tragediesfæren, og planerne kan endelig mødes, horisontalt med vertikalt, menneske og skæbne. Og dog er dette møde filmens svaghed. For filmen står meget uklart i sit forhold til det ekstreme skift i Pierres held. Selv skifter han med utrolig pludselighed fra den dybeste fornedrelse (»Forbandede, forbandede Paris«) til naturligt og selvfølgeligt gensyn med den længe savnede ven, arven (»Jeg er rig . . .«), han ser straks hele forløbet som noget skæbnebestemt, er skæbnefatalist. Men hvor står filmen? Er dens tolkning af det skete (som man normalt ville kalde ustyrligt held) også en vertikal tolkning, eller er slutningen blot en pointe *i* historien? Man aner med den afsluttende stjernebilledesymbolik en art Rossellinisk »last minute rescue«, der måske skulle antyde at Pierres plagsomme vej til pengene var en katharsishistorie, en historie om hybris og dens overvindelse. Derhen peger også det mærkeligt indskudte, smukke billede af duerne ved Notre Dame. Eller er det blot *den* ironiske pointe, at held og uheld er snævert forbundne, det tyder de omtalte sammenkædninger mod slutningen måske på.

Det er under alle omstændigheder uklart og hvilken tolkning man end vælger, lidt utilfredsstillende, for det moralske engagement der var investeret i den horisontale beretning, forflygtiges.

De »Six contes moraux« som Rohmer har arbejdet med siden 1962 har som fælles motto en lille, meget komprimeret udtalelse: »Un personnage s'intéresse vivement à un autre alors qu'il en cherche un troisième.« Om ikke andet står det dog klart at der her er tale om mennesker *i samspil,* om folk der snyder hinanden og sig selv, spiller roller. Alle 6 historier er originalmanuskripter, baseret på skitser af Rohmer selv, og alle er de fortalt i 1. person, hvilket er bemærkelsesværdigt, som det vil ses af det følgende.

Hvis man om »Le signe du lion« kunne sige at den fik sin moralske spænding i spillet mellem myten og en isoleret person, så er man (så vidt det lader sig se) med de »moralske fortællinger« og i hvert fald med »La collectionneuse« kommet ned på jorden, hvor det moralske anliggende på spændende måde delegeres ud til tilskueren, er blevet mere implicit i filmen. Og det er ligesom mere tilfredsstillende, man er selv parthaver, kontrollant.

Også »La collectionneuse« er på en måde en meget enkel historie. Tre unge mennesker (to mænd, Adrien og Daniel, og en pige, Haydée) låner en sommer en villa ved Rivieraen, alt er smukt, den fuldendte ferie synes oplagt. Men de tre intrigerer, tiltrækkes og frastødes af hinanden og fordriver sluttelig hinanden fra stedet, alt opløses.

Hver af hovedpersonerne får tildelt sin prolog. Haydée ses i den første stumme prolog spadsere i bikini ved havet, kameraet følger hende glidende, koncentrerer sig efterhånden om hendes lækre krop, viser udvalgte partier. Skønheden mikroskoperes, i ro og i nær kontakt med naturen.

Maleren Daniel diskuterer i sin prolog med en skribent om kunstens distanceskabende effekt, om tomrummet mellem mennesker. Hans attitude er: kom ikke for nær, man kan skære sig på mig, som på mine kunstværker.

Og hovedpersonen Adrien præsenteres i den længste prolog med sin veninde og en anden pige i samtale om forholdet mellem skønhed og forelskelse, og slutningen af prologen sætter handlingen i gang. Adrien vil til havet, kontakte en kunstsamler etc. men først og fremmest holde ferie; veninden skal rejse til London, og Adrien går sluttelig alene rundt i en villa og får lige et glimt af en pige (Haydée, men det ved han ikke) i seng med en fyr.

De ting der røres ved i prologerne bliver naturligt nok kernepunkter i resten af filmen. På det grundlag kunne man have forestillet sig en evt. munter ironisk, moralsk etc. *normalhistorie*. Men det bliver ikke tilfældet her, filmen er langt mere sofistikeret, idet den fortælles af Adrien, der fortolker det sete, i en kommentar, der kunne tænkes indtalt senere, som hvis han så billederne fra den sommer og så fortalte om det til andre.

Vi har altså igen en todeling: på den ene side et forløb, yderst neutralt fremlagt, på den anden side en meget personligt farvet fortolkning. Når nogen (roman*en*, film*en*) fortæller et forløb kan det være givtigt at undersøge forholdet mellem fortolkningen og den nøgne begivenhedsrække. Er der da uoverensstemmelse kan det opfattes som brist i værket. Men her forholder det sig sådan at vi på én gang tvinges til at tro og tvivle på Adriens tolkning. Og da er der ikke tale om brist men simpelthen om »unreliable author«.

Forholdet billede/kommentar er langt fra éntydigt, der er mange kombinationer og varianter. Man kommer allerede på sporet af en vis dobbelttydighed i slutningen af Adriens prolog, hvor han endnu ikke selv kommenterer. Han går rundt i det tilsyneladende tomme hus, kigger ind i forskellige rum, rører ved en vase her og der og pludselig ser han Haydée midt i et samleje. I scenen veksles der på subtil måde mellem subjektive og objektive indstillinger, men ikke hele tiden klart defineret, hvad der er hvad, vi er både belurere af ham *og* hans fortrolige, medopdager. En tone er slået an.

Langt mere indviklet bliver det når tillige kommentaren er koblet på. Mindst 4 typer af vekselforhold mellem kommentar og billede lader sig udskille.

1) Flere steder i filmen fortæller Adrien om hændelser, tanker etc., mens vi ser noget helt andet, oftest smukke totalbilleder af landskabet. Om han lyver eller ej kan vi ikke vide, vi må foreløbig tro ham på hans ord. 2) Adrien fortæller på et tidspunkt om Haydée, at hun falder godt ind i deres daglige rytme uden at efterabe deres manerer. Dette ledsages af et billede, hvor de alle tre gør sig nyttige i køkkenet, Haydée ser lidt mut ud, skræller kartofler, mere kan man ikke se! 3) Adrien står i vandkanten ved klipperne, kigger ned i vandet og ser nogle smukke alger bevæge sig for strømmen. Han fortæller at heldigvis er han ikke botaniker eller impressionistisk maler, for da ville planterne have optaget ham for stærkt, og han ønsker netop ikke engagement. Eller hvordan? Billedet skifter som i prologen mellem subjektivt og objektivt og spænder op mod den kølige kommentar; det, Adrien forkaster i ord, ligger i det mindste latent som mulighed i billedet. Og blot det faktum, at han med sin bevidsthed er nødt til at forkaste noget, der synes så uskyldigt, viser det som alvorligt problem for ham. 4) Den enkleste type får vi til slut, hvor det bliver tydeligt at Adrien lynhurtigt forvandler et regulært tilfælde til klar viljeshandling. Han slipper af med Haydée, da de møder nogle af hendes bekendte, og i kommentaren er han stolt af sig selv, men her kan vi *se* løgnen. Scenen kaster nyt lys bagud over hele filmen og sætter spørgsmålstegn ved alt hvad man hidtil har taget for givet.

»La collectionneuse«: Haydée og Adrien (Haydée Politoff og Patrick Bauchau).

Disse spændingsforhold *er* på en måde hele filmen, dens raffinerede flertydighed.

Filmens morale ligger i hvert fald ikke i kommentaren. Men hvad er da det virkelige? Med dobbelttydigheden in mente kan vi se på forløbet igen. Historien bevæger sig i ensartede bølger, bestemt af tiltrækning/frastødningsforholdet Adrien og Haydée imellem. I det hele taget ærgerlig over hendes tilstedeværelse får han til en begyndelse manøvreret hendes unge elskere ud af billedet. Deres forhold er ved at tage form trods hans harske ord til hende. Han prøver så at få Daniel til at forsøge sig, men først da han selv er ude en aften, går *det* i opfyldelse (1. bølge). Det varer dog kun kort, og i fællesskab forkaster Adrien og Daniel moralsk hendes adfærd. Tingene normaliseres igen, indtil Adrien inviterer Haydée ud og efter en mislykket tilnærmel-

Tilnærmelsens stadier: Adriens »splendid isolation« på prøve.

se fra hans side løber hun tilbage til Daniel (2. bølge). Igen er stemningen spændt, Daniel bakker ud og vil rejse. Adrien og Haydée taler roligt om tingene, som venner. Da dukker kunstsamleren Sam op og overtager efter bevidst kalkulation fra Adriens side, Haydée. Da også det forhold (3. bølge) er ovre, synes vejen åben for de to, men så kikser det som nævnt til slut.

Hele dette spilfægteri der nøgternt set mest ligner *Adriens* krogede vej til Haydée, fortolker han gennem hele filmen (og han bliver end mere hårdnakket i sine teorier jo mere han selv griber aktivt ind!) som veloverlagt strategi fra *hendes* side. Hans pompøst egocentriske teorier bliver stadig mere urimelige som filmen skrider frem, indtil den totale gennemhulning til sidst.

Alt må således omvurderes. Den Haydée som titlen gør til hovedperson, viser sig i virkeligheden (så vidt noget overhovedet er kontrollerbart i denne film) blot at være en meget ung, meget laber dame, hvis problem altid har været at mændene hang efter hende. Hun er usikker, prøver sig ret ureflekteret frem og tilstår, at det hun længes efter, er at etablere et blot nogenlunde normalt forhold til andre mennesker. Den moralske forkastelse af hende, som de to mænd præsterer, falder altså. Hvis der er nogen der er skurke er det snarere dem. Daniel opfatter sig selv som barbar (som hans kunst der kan skære), én man ikke skal komme for nær. Det er en grov holdning, men han har dog et ret afdæmpet forhold til sin egen distanceren sig, gider ikke konsekvent gøre alt for at afskærme sig.

Yderst og mest radikalt står da Adrien. Haydée er ikke hovedpersonen, det er derimod hans besværlige bevidsthed. Han ønsker den endelige »splendid isolation«, den perfekte sommerferie, hvor man behersker alt. Han dyrker fanatisk sin uengagerthed, læser for ikke at tænke, bader med militærisk præcision, indretter sin tid systematisk. Bevidstheden mestrer dog ikke den ubevidste Haydée, han bliver ganske almindeligt jaloux, pansret smuldrer, og da han endelig bliver alene, var det hele kun pjat. Hans ensomhedstrang var kun virksom og besnærende, så længe de andre var der. Til slut vælger han sentimentalt (?) at tage til London.

Filmen selv (om man så må sige) fremstår som et unikum af neutralitet og sikker kølig ro og skønhed. Den gør som sagt på meget subtil måde rede for de tre's spil, deres roller og små luskerier. Som et fint eksempel på afbalanceret karakterisering står f. eks. portrættet af Sam (det er her filmen og ikke Adrien der fører ordet). Denne på en måde usympatiske gamle gris, lutter lumre sovekammerblikke og dreven »charme«, bliver ikke udleveret. Tværtimod er han helt fornuftig, når han med sin gyselige accent fortæller Adrien om hulheden i hans dovenskabsteorier.

Overfor personerne står lokaliteterne, solen, den sommerhede atmosfære. Igen (og nu langt mere konsekvent end i »Le signe . . .«) overholder filmen i sin klipning døgnets rytme, det cykliske forbindes med selv meget lange tidsstræk. Landskabet er indfanget i store klare farvebilleder, ikke mondænt lækkerhedssøgende, men smukt, sitrende af evindelig fuglekvidder. Og dette er da filmens fineste pointe: at den forbinder Adriens rabiate sommerdrømme med *selve* drømmen om sommeren i fuldendt smukke billeder af den prægtige natur, hvor alle muligheder ligger åbne, forbinder i blid ironisk kontrast. Natur contra en bevidsthed der plager sig med naturdrømme og som i og med sig selv opløser dem. Og det deraf følgende muntre paradoks: at den morale der måtte ligge i filmen ligger implicit i forløbet, sådan at vi selv må grave det frem og danne os en opfattelse. Sådan kan Rohmer være både neutral og moralist.

Truffaut berømmer med rette (interview Kos. 82) Rohmer for hans evne til at fortælle en historie i en tid hvor kronologi og den slags er problematiske for mange filmfolk, og fremhæver desuden »La collectionneuse«s neutrale skønhed. Det er i virkeligheden en meget præcis karakteristik af kunstneren Rohmer: En kølig intelligens, uden den hjerteknugende følsomhed måske, men en mand der er sig bevidst med hensyn til de krav man må stille til film som fortælling i vore dage. Det er film som prosa, ikke poesi, men det er jeg-film, et raffinement der er ganske nyt og fuldt af ikke mindst moralske muligheder.

HULOT I FORSTÆDERNE
PLAYTIME /

Ib Monty

Næsten 10 år har vi ventet på et gensyn med vor ven, M. Hulot. Nu er han her – foreløbig i Frankrig, forhåbentlig også meget snart i de danske biografer. Han er tilbage blandt os i »Playtime«, en film, der har været længe undervejs; men som er ventetiden værd. Ikke blot betegner den *Jacques Tatis* hidtil største indsats i produktionsmæssig henseende, i mine øjne er den også Tatis hidtil vittigste og smukkeste værk.

Det er 19 år siden, at Tati efter en række kortfilm, som vi desværre endnu ikke har stiftet bekendtskab med, introducerede sig selv med den kønne, stilfærdige og lyriske idylfarce »En festlig dag«. Siden har han kun lavet tre film, alle med Hulot-figuren, der præsenteredes i »Festlige feriedage« (1953), en venligt-ironisk sædekomedie om det franske borgerskabs mærkelige adfærd. Det tidskommenterende perspektiv udvidedes i »Min onkel« (1958), hvori den moderne verdens komforttyranni kontrasteredes mod det traditionelle parisiske livsmønster.

Med »Min onkel« placerede Tati sig i manges bevidsthed som en konservativ, ja næsten reaktionær satiriker, der som alle store satirikere gjorde grin med fremskridtet og romantisk priste en svunden tids livsstil. At han med denne film også kunne begejstre de politisk fremskridtsvenlige, de venstreorienterede, er måske ikke så paradoksalt, som det kunne synes. Ikke blot fordi de politisk fremskridtsvenlige jo oftest er lige så bekymrede over den moderne verdens fremskridt i f. eks. teknisk henseende som de reaktionære. Men vel først og fremmest fordi Tati er humorist, ikke satiriker og moralist. Tatis holdning til verden er ikke bekymret, men undrende. Han vil ikke lave om på verden. Han vil først og fremmest betragte den. Tati er som kunstner upolitisk. Han er ikke interesseret i meninger, men i mennesker. Hans film vil aldrig bevise noget, men vise noget. Det vigtigste i filmene er aldrig historien, eller intrigerne, det er personernes adfærd. Hvordan reagerer mennesker i bestemte situationer? Og dette hænger naturligvis nøje sammen med det komiske princip, hans iscenesættelser er baseret på. Som alle store komikere arbejder Tati på grundlag af en formidabelt udviklet iagttagelsesevne. Han observerer virkeligheden, men når han gengiver den i humoristisk perspektiv, er der altid kun tale om en næsten minimal drejning over mod det karikerede. Tati er vel nok den af de store filmkomikere, der forvrænger virkeligheden mindst. Scene efter scene i hans film er kun løftet så lidt op over, hvad der egentlig godt kunne ske for os alle, at Tati alene af den grund har sin helt særlige placering blandt de store komikere, hvor han hører hjemme. Trods deres individuelle forskelligheder er der større lighed mellem Chaplin, Keaton og Jerry Lewis end mellem Tati og nogen af de andre. Tatis situationer udvikler sig aldrig ud i den gigantisk-komiske overdrivelse. Og med Hulot har Tati skabt en fuldkommen original figur, der forekommer at være uadskillelig fra den Tati'ske verden, selvom Tati selv har sagt, at han drømmer om at lave en film uden Hulot. »Playtime« kan godt opfattes som et skridt på vejen mod opfyldelsen af denne drøm.

Hulot er fremfor alt tilskueren, og han adskiller sig fra alle andre komiske figurer ved, at han aldrig bliver involveret i komiske situationer eller katastrofer. Hulot er i grunden altid en tilfældig biperson i filmens hændelser. Man kan ikke engang kalde ham en katalysator eller igangsætter. Han kommer altid ind i billedet som en person, der er en lille smule i tvivl om, det er ham, man henvender sig til.

Hulot er det forekommende og høflige menneske i renkultur. Vi ved intet om ham. Vi kender ham kun som en, vi tilfældigt møder på gaden. Vi ved ikke, hvad han laver f. eks. Han falder ind i helheden. Hans høflighed bevirker også, at han kan virke næsten ufølsom. Vi ved ikke, hvad han tænker eller føler, thi intet gør egentlig indtryk på ham. Han er nok utrolig interesseret i sin omverden, og han er meget nysgerrig. Han har altid tid til at standse, når der er et eller andet, der undrer ham, og næsten alt får ham til at undre sig, men han giver næsten altid på sin urbane og høflige facon udtryk for en komplet mangel på forståelse af, hvad der egentlig sker omkring ham. Man kan godt sige, at Hulct er udtryk for en total fremmedgørelse, men hos ham har alienationen ikke skabt neuroser. Han befinder sig ganske godt ved at være udenfor. Og den omstændighed at han virkelig er et af den moderne films mest utilpassede individer er ikke tragisk. Det kan bl. a. holde ham inden for den blufærdigheds grænser, som måske er hans væsentligste egenskab. Hulot er, som Gilles Jacob har sagt det, »en ven, der er flink og adspredt«.

Og selv om Hulot er en biperson, så er han for Tati inspiratoren i filmene. Lad os igen citere Gilles Jacob: »Hvis Tatis verden er ladet med komik, som uvejret er ladet med elektricitet, så er det M. Hulots tilstedeværelse, som sætter ild til krudtet og på en eller anden måde frigør en undertrykt latter, der er lige ved at bryde løs.«

Det er netop denne komik for lavt blus, som man elsker og fryder sig over i Tatis film, og Tati har aldrig mestret denne komiske teknik så suverænt som i »Playtime«. Det er muligt, at man på forhånd skal være meget forelsket i Tatis humor og stil for at nyde »Playtime« helt uforbeholdent. En af de indvendinger, der er rettet mod filmen, er f. eks. at den er for lang (den varer $2^1/_2$ time), at scenerne er trukket for langt ud. Nogle finder også, at den i sin ydre form er alt for grandiost anlagt i forhold til det lidt, der sker. Indvendingerne forekommer mig at være udsprunget af en konventionel tankegang. Det er dog ikke spørgsmålet, om der foregår lidt eller meget i en film, men det heldige resultat afhænger af, hvordan det lidt eller meget, der sker, er skildret. Man kan også vanskeligt tage den indvending alvorligt, der går ud på, at det er forkert af Tati at have lavet sin film i 70 mm og med stereofonisk lyd. Dette udstyr bør dog ikke være forbeholdt superproduktionerne. Tværtimod kan man ikke mindes at have set det gigantiske lærred anvendt med større kunstnerisk nødvendighed end i »Playtime«, der er frapperende smukt og naturligt fotograferet af *Jean Rabal* og *Andreas Winding*. Og i hvert fald har jeg aldrig oplevet en så gennemtænkt anvendelse af den stereofoniske lyd som i »Playtime«. Tati har altid været en instruktør, der var lige så interesseret i lydlige gags som i sight gags, og den stereofoniske teknik har sat ham i stand til at udforme nogle lydgags, som det ville være umuligt at skabe med samme effekt efter det normale system.

Som instruktør er Tati en professionel perfektionist. Han vil gerne spille på hele klaviaturet, og har jo i øvrigt sagt, at han også helst ville have lavet sine to første film i farver.

»Playtime« begynder i et interiør, som vi har vanskeligt ved at identificere. Vi befinder os i noget, der ligner en ventesal i et moderne nikkel- og glashospital. Et ældre par sidder og venter i en sofa. De er urolige og nervøse. Smukke piger i nærmest antiseptisk udseende dragter bevæger sig tyst ud og ind ad døre. En mand nusler rundt og fjerner usynligt støv. Men lidt efter lidt går det op for os, at vi er i Paris' lufthavn. Denne indledende scene anslår straks stilen. Vi er i den fremtid, der efter sigende allerede er begyndt. Alt er efterhånden kommet til at ligne hinanden.

Til denne lufthavn kommer et selskab af amerikanske kvindelige turister. De ser ud som sådanne damer skal se ud, og som de i virkeligheden også ser ud. De pludrer lykkeligt. De skal gøre Paris. Ud fra denne start forløber nu filmen, der godt kan betegnes som en serie scener af pariserlivet, som det udfolder sig i de forstæder, der efterhånden æder sig ind på storbyerne. Det amerikanske selskab dukker med visse mellemrum op i filmen, og det virker som en slags forbindelsesled mellem scenerne, der i øvrigt står uafhængigt isolerede fra hinanden. Vi får præsenteret en række eksempler fra *la vie moderne,* og Tati bruger skiftevis de amerikanske damer og M. Hulot til at give scenerne en vis samling. Hulot og damerne mødes, men lærer dog aldrig hinanden at kende. De lever i to verdener. Kun med en ung pige i selskabet får Hulot nærmere kontakt. Hulots forhold til denne pige svarer fuldkomment til Hulots forhold til den unge pige i »Festlige feriedage«. Inderst inde i Hulot er der måske nok en drøm om, at forholdet kunne udvikle sig til noget mere, men for pigen er Hulot blot en flink og venlig pariser. Og naturligvis bliver der heller intet ud af møderne.

Hulot møder vi, da han skal finde en mand i en kontorbygning. I denne scene synes Tati ikke at have glemt en eneste af de latterligheder, som er forbundet med et sådant moderne kontorkompleks. Allerede hos portneren tårner vanskelighederne sig op. Portneren er en ældre mand, der er blevet stillet over for et elektronisk kaldeanlæg. Portneren prøver uden den mindste overbevisning om, at det vil lykkes at finde frem til den mand, Hulot søger. Anlægget summer, knapper lyser, men portneren er fuld af mistro og opgiver til sidst. Hulot bliver naturligvis ikke vred. Han forstår portnerens apati over for det elektroniske vidunder, og han sætter sig tålmodigt til at vente. Venteværelset er forsynet med moderne pneumatiske lænestole, og på lydsiden får Tati den maksimale effekt i retning af mærkelige suge- og pustelyde, hver gang Hulot sætter og rejser sig. Tati topper lydkomikken, da en anden kommer ind og sætter sig. Den nye er en meget energisk og effektiv yngre forretningsmand, der åb-

ner sin flade mappe med vældige lynlåslyde, knitrer med sine papirer, knalder med sin kuglepen, og som også fremkalder helt andre lyde fra sin lænestol end Hulot gør det. Tati karakteriserer i denne scene en moderne forretningsmand alene på grundlag af de lyde, han fremkalder. Scenen udvikler sig efterhånden til en stilfærdig, men enorm lang række misforståelser, hvor Hulot og den mand, han skal møde konsekvent går fejl af hinanden i det geometriske kontorlandskab.

Efter at være kommet ud af den mærkværdige kontorbygning slipper Tati Hulot løs på en messe for tekniske innovationer. Hulot går rundt med sin store undren og får demonstreret støvsugere, der kan lyse ind under møblerne, således at husmoderen kan finde støvet, hvis hun vel at mærke lægger sig fladt på jorden. Amerikanerinderne er naturligvis henrykte, og *Art Buchwald,* som Tati har fået til at skrive de amerikanske replikker, har lagt dem en række af de særligt malende amerikanske henrykkelsesudbrud i munden. Højdepunktet i denne scene er demonstrationen af en dør, der ikke kan høres, når man smækker den. Den tyske sælger er henrykt for opfindelsen lige til det øjeblik, hvor Hulot driver ham til raseri ved sin nysgerrighed, og han vredt forlader ham – hamrende døren i – men berøvet effekten – da døren er lydløst smækkende.

Det skal ikke skjules, at der er svage partier i »Playtime«. Det er karakteristisk, at det mindst vellykkede afsnit er et, hvori Tati bygger på en mindre original idé, for ikke at sige en idé, der allerede er en komisk kliché, nemlig en scene, hvori der gøres nar af folk, der ser fjernsyn.

Til gengæld stiger filmen efter pausen til sublime højder i filmens længste scene. Den drejer sig i al sin enkelhed om åbningen af en ny fashionabel restaurant. Det højere selskab ankommer, mens der endnu arbejdes af håndværkere, og i køkkenet er tjenere mere optaget af at diskutere detailler med håndværkerne end at betjene gæsterne. På sin stilfærdige facon føjer Tati pointe på pointe, og i denne lange og liflige scene finder man Tatis stil i smukkeste udfoldelse. Hans gags spiller ikke på overraskelsen, men netop på den rolige fremadskriden. På overfladen er alt tilsyneladende i orden. Gæsterne keder sig stive i ansigtet, og tjenerne udfolder al deres professionelle høflighed. Tati benytter gentagelsesprincippet på samme måde som Kurosawa gjorde det i »Shichinin no samurai«. Ved at gentage sine gags langt ud over, hvad en mindre dristig instruktør turde, lægger han en hel ny komisk virkning ind i det. Ved et bord sidder f. eks. et par, der får serveret en fisk. Fisken er båret ind, men hver gang tjenerne skal til at tranchere den bliver de afbrudt. Hver ny tjener når kun at støve fisken til med krydderier. Efterhånden har fisken fået denne indledende behandling seks–syv gange. Parret

ved bordet protesterer ikke. De er formentlig ikke sikre på, om tjenernes behandling af fisken ikke er et led i et raffineret gastronomisk ritual. Tati har med enkle midler individualiseret tjenerne, således at vi får næsten alle afskygninger af dette folkefærd. Særlig latterfremkaldende er en ung tjener, der er uhyre optaget af sit eget udseeende, og som bevæger sig rundt mellem bordene med de mange smukke (og rige) kvinder med lade, omhyggeligt indstuderede sensuelle bevægelser for at gøre indtryk. Det stopper ham ikke, at ingen af kvinderne overhovedet lægger mærke til ham.

Efterhånden begynder der at gå opløsning i arrangementet. Arkitektens storslåede arrangementer falder fra hinanden, og alt ender i kaos, men i et glad kaos, anført af en jovial amerikaner.

Det er ikke uden betydning, at Tati netop lader amerikaneren være den, der får bragt livsglæden tilbage i restauranten. Da amerikaneren ankommer tidligere på aftenen, optræder han brovtende og anmassende som *tourist American style*. Man ser straks i dette udtryk for Tatis lette anti-amerikanisme, der jo var grundlaget for »En festlig dag«. At amerikanerens taktløshed senere viser sig netop at have den anden side, foragt for det stive og sofistikerede, er ingen tilfældighed. I denne detaille afspejles ganske tydeligt hele den ændrede holdning, ikke blot til *the American way of living*, men til den moderne verden, som man mærker i »Playtime« i sammenligning med den umiddelbart foregående »Min onkel«.

Det vil være vanskeligt at beskylde »Playtime« for nogen reaktionær indstilling til den moderne tilværelse, og den sætter ikke det nye op mod det gamle som i »Min onkel«. I »Playtime« ser man overhovedet ikke andet end den nye forstadsverden. De stakkels amerikanske turistdamer kommer aldrig ind til Paris. De får kun de traditionelle parisiske seværdigheder (Triumfbuen, Sacre Coeur etc.) at se som spejlbilleder i de utallige glasdøre i filmen, når de åbnes eller lukkes. Og de er henrykte over disse spejlbilleder. »Playtime« er ikke en satire over den moderne verden. Hulot har accepteret den som en ny og mærkelig foreteelse. Og Hulot selv er mere i baggrunden end tidligere. Samtidig er han mangfoldiggjort. Der optræder flere steder Hulot-lignende personer i filmen. Hulot vandrer omkring i denne besynderlige moderne civilisationsverden med sin store undren. Han er som et barn, der opdager alting på ny, og filmen er totalt blottet for satirisk bitterhed. Den har en menneskevenlig ironi, og er uden tvivl Tatis mest generøse værk. Den er lavet på et overskud af ideer og på et overskud af interesse for menneskene. Den har det store kunstværks selvfølgelighed. Tatis iscenesættelse har samme naturlighed som de bedste amerikanske filmiscenesættelser. Det er en film, der opløfter en ved sin kombination af følelse og humor, og den slutter vidunderligt smukt med en gigantisk karrusel, hvor bilerne og busserne roterer i en rundkørsel til et af filmens kønne musikalske temaer. Man er ked af at sige farvel til M. Hulot, og man håber, at der ikke skal gå ti år, før vi atter ser ham iblandt os.

FILMENE

Ostre sledovane vlaky (Skarpt bevogtede tog)

Prod.: Czech State Film Prod/Barrandov, Bohumil 1966, Czechoslovakiet. Instr:. Jiri Menzel. Forlæg: Hrabeks novelle af samme navn. Foto: Jaromir Sofr. Klip: Jirina Sust. Ark.: Oldrich Bosak. Medv.: Vaclav Neckar, Jitka Bendova, Vladimir Valenta, Libuse Havelkova, Josef Somr, Alois Vachek, Jitka Zelenohorska, Vlastimil Brodsky, Ferdinand Kruta, Kveta Fialova, Nadia Urbankova, Jiri Menzel.
Prem:. 8/3, 1968 Alexandra. Længde: 92 min., 2510 m, censur: gul. Udlejn.: Dan-Ina.

Det er overraskende, i hvor høj grad »Skarpt bevogtede tog« formår at spille på flere strenge og derved både udnytte det krigstrauma, der har domineret østeuropæisk film, og samtidig give det moderne og levende, impressionistiske hverdagsbillede, der er typisk for østeuropæisk, især czekisk ny bølge. Filmen er anti-heroisk og oprørsk over for den ældre generations store ord om pligt, ære og disciplin (personificeret i stationsforstanderen) ligesom Milos Formans »Sorte Peter« og »Blondinens kærlighed«, men samtidig viser den netop en heroisk handling, nemlig sprængningen af et nazistisk ammunitionstog.

At koncentrere handlingen om det seksuelle var for nogle år siden utænkeligt i østlandenes film, især når de foregik under krigen. Samfundshensyn og ortodoksi dominerede, men nu erkender man, at individet og dets personlige modning har prioritet frem for statens krav. Det er først, da den lidet imponerende helt har haft succes med det erotiske, at han kan gøre en politisk indsats for fællesskabet.

I et indledende – måske en anelse anstrengt – afsnit slås den anti-heroiske og ironiske tendens fast: Hovedpersonen kommer fra en familie af fantaster. Vi ser ham få en fin jernbanekasket på og mindes ondskabsfuldt om kroningsscenen både i »Ivan den grusomme« og »Richard III«. Hele filmen igennem beholder hovedpersonen Milos dette stats- og statussymbol på hovedet (også i sengen med pigen), og i slutningen kommer kasketten trillende tilbage til stationen fra eksplosionen.

De overdådigt mange seksualsymboler tyder på en påvirkningslinie helt tilbage til Gustav Machatys »Erotikon« og »Ekstase«. Anvendelsen af tog er ægte freudianisme, og desuden er der stationsforstanderindens suggestive gniden af gåsehalsen, den trekantede revne i sofaens læderbetræk og flere andre ting. Kysset, der aldrig bliver til noget, fordi toget begynder at køre med pigen, er et morsomt og rammende udtryk for Milos' frustrerede forhold til kærlighedens fysiske side, og senere får vi ren besked, da han poetisk forklarer, at hans »lilje visner«, hvilket lægen kalder *ejaculatio præcox*. I betragtning af, at hele hans bevidsthed har været optaget af hans uskyld, er det konsekvent, at han skærer pulsårerne over. Lægen, der forøvrigt spilles af instruktøren selv, giver ham køligt det råd, at han skal tænke på fodbold næste gang – og i sin naive enfold fortæller Milos alle om sin *ejaculatio præcox*, sit selvmordsforsøg og fodbold-rådet.

En vis sort humor, et tragikomisk indtryk af absurditet minder os om, at vi er i Kafkas hjemland, mens den indforståede skildring af den frygtsomme hovedperson kan være påvirket både af Olmi og Truffaut. Man har beskyldt »Skarpt bevogtede tog« for at være lidt tør og have mindre poesi end Formans film. Den kan måske også virke forsigtig og lidt kølig-kynisk i sit strenge formsprog med mange faste totalbilleder, men poesi har den dog meget af. Man vil således sent glemme lokomotivet, der er overdækket med udstillede malerier. Stationsmiljøet med togenes evindelige afgang og ankomst kunne let give anledning til grådkvalt poesi om altings forgængelighed. Tilbageholdenheden er iøvrigt nødvendig, for at man kan acceptere både den

grove vulgaritet (f. eks. den sjofle historie om koyveret) og patosen (selvmordsforsøg og togsprængningen), men på den anden side kommer der en vis distance til personerne.

Milos virker således mere komisk end rørende. Den burleske og lidet følelsesfulde stil er mere på sin plads i skildringen af den saftige og erfarne assistent, som jo kun gør os medskyldige, ikke medfølende. Karakteristisk nok er filmens bedste scene netop i hans afdeling af filmen. Det drejer sig om den allerede klassiske forførelsesscene, hvor han behandler en villig piges bare bag med bureaukratiets traditionelle symbol: stempler. I sin ironiske understregning af, at erotikken og det menneskelige har større betydning end systemet, bliver det en nøglescene i hele den østeuropæiske ny bølge. Der ligger en dobbeltironi deri, at de samme stempler bliver anvendt af den nazistiske jernbane-inspektør til at illustrere de tyske fronter. Meningen må være, at nazister og stalinistiske bureaukrater er det samme, og det demonstreres, hvorledes de som alle erobrere står hjælpeløse over for det drillende lille ord »hvorfor?«

Det er svært at sige, om den 28-årige spillefilmdebutant Jiri Menzel er mere talentfuld end Forman. Hans film er bedre opbygget og virker mere dybsindig, men meget kan skyldes forfatteren til den tilgrundliggende novelle Bohumil Hrabek, som trods sin alder (født 1914) er de nye czekiske filmfolks foretrukne forfatter.

Frederik G. Jungersen.

Jeu de massacre (Helte dør aldrig)

Prod.: A. J. Films, Coficitel, Films Modernes, Francinor, Frankrig 1967. Udlejning: Constantin. Instr.: Alain Jessua/ass.: Vincent Gardair. Manus: Alain Jessua. Foto: Jacques Robin (e-c). Klip: Nicole Marko. Musik: Jacques Loussier. Arkitekt: Claire Forestier. Tegning: Guy Pellaert. Medv.: Jean-Pierre Cassel, Claudine Auger, Michel Duchaussoy, Eleonore Hirt, Anna Gaylor, Guy Saint-Jean, Nancy Holloway.
Prem.: 1/3, 1968 Rådhusteatret, Rønne — 3/4, 1968 Carlton. Længde: 95 min., 2600 m, censur: gul.

I »Livet på vrangen« opbyggede Alain Jessua på grundlag af en alment kendt fornemmelse – glæden ved at være sig selv nok – en spidsfindig fabel om selvtilstrækkelighedens tragikomiske triumf i en verden af normaliseret banalitet. Også »Helte dør aldrig« har et let genkendeligt udgangspunkt – vor glæde ved den kunst, der især appellerer til det stadigt barnlige i os, tegneserierne, gyserne, *action*-filmene. Og igen lader Jessua hovedpersonen løbe linen ud. Tegneserien er hans eneste virkelighedsforbindelse, ligesom hovedpersonen i »Livet på vrangen« til sidst kun formår at etablere et forhold til sig selv og hvad der befinder sig umiddelbart foran hans blik.

I »Helte dør aldrig« skyder Jessua dog en person ind mellem os og den abnorme hovedperson. Filmen fortælles af tegneserieforfatteren Pierre, og hver gang han ikke er til stede på lærredet, indkopieres en af de medvirkendes navne med maskinskrift, så det understreges, at vi stadig bevarer Pierres synsvinkel – filmen er på en måde *hans*. Pierre opfatter sig selv som den tegneserieforgabede Bobs modsætning. Han er manden med sans for de faste realiteter, et godt måltid, en behagelig frisør, en udsøgt cigar. Et eller andet sted i ham må der befinde sig en drømmer, ellers havde han næppe valgt forfatter-professionen, men han producerer hovedsageligt af materielle hensyn.

Hans naturlige domæne er Schweiz – den stillestående velstands land – kukurets land, som Orson Welles ironisk karakteriserede det i en berømt passage fra »Den tredie mand«. Men denne velstand medfører samtidig en intim kontakt med hans »ideelle« læser og fan, rigmanden Bob, der i fantasien har gennemlevet hans værker med en intensitet, som på én gang er komisk, rørende og uhyggelig. Skruen får en ekstra drejning, da Bob bliver Pierres og hans tegnende kones inspirationskilde. De to nasser nu ikke bare materielt, men også åndeligt på ham. Meget udspekuleret anbringer de ham i situationer, hvor de kan »bruge« hans reaktioner, han er som en abe i et bur, et forsøgsobjekt og en model.

For Bob bliver tegneserien en mulighed for at dramatisere en trøstesløst ensformig schweizisk virkelighed, hvor strip-tease-pigerne blot er utilfredsstillende inkarnationer af tegneseriernes romantiske drømmepige. Han må selvfølgelig leve op til den helt, der er skabt i hans billede, være lige så grusom og romantisk. Bob er den perfekte læser, manden, der virkelig tager kunsten på ordet og prøver at leve op til dens myter. Og Pierre er narkotikaforhandleren, der er dobbelt afhængig af sit offer, fordi han både bruger det som forbruger og inspirationskilde. Filmen ender uundgåeligt med et nederlag for den naive Bob, men det moralske ansvar er for størstedelen Pierres, og hans grusomhed mod hustruen til slut lader ane, at han selv er klar over det.

Kompositionelt beskriver filmen en cirkelbevægelse. Der indledes med en præsentation af hovedpersonerne ved søen, indkredset af en drejende kamerabevægelse, og til slut vender vi tilbage til dem i samme position. Cirkelbevægelsen går igen som en indirekte karakteristik af Bobs barnlige, isolerede egocentricitet, når han for eksempel drejer rundt inde i appelsinformet stol eller lader en svæveflyver flyve i kreds omkring sig. Som helhed er filmen fortalt med en luftig lethed, der er særlig beundringsværdig det langt fra enkle emne taget i betragtning. Her kan den berømmede franske klarhed, der altfor sjældent ses udfolde sig i filmkunsten, virkelig ses i operation. Jessua filmer efter et fabelagtigt gennemarbejdet original-manuskript, og han viser – som i »Livet på vrangen« – en »litterær« begavelse og en magt over ordene, som er de færreste filminstruktører givet.

Hans billedstil er funktionel og koncis, hans tonefald lidt tørt og altid *to the point*. Det legende eller blot smarte får aldrig lov til at tage overhånd. Klipningen er ofte i smuk musikalsk overensstemmelse med underlægningsmusikken, og farverne understreger det blanke og tegneserieagtigt strømliniede uden at blive skrigende. Når Pierre mister den direkte kontakt med begivenhederne og tegneserie-universet dominerer, anvender Jessua filtre, der diskret og rammende skaber en virkelighedsopløsende atmosfære. Og det er vel overflødigt at tilføje, at filmen konstant er vittig og charmerende, ikke mindst på grund af perfekt spil i de tre hovedroller.

Alain Jessua er en moralist uden de mindste tilbøjeligheder til pegefinger-bevægelser. Hans film er i mindre grad samfundskommentarer end ironiserende historier om mennesker, der kaldes »syge«, fordi de drager den fulde konsekvens af tilbøjeligheder, de fleste må vedkende sig. Vi behøver ikke Claudine Augers ord for, at Jessua i sig rummer både en Bob og en Pierre – filmen selv viser det klart. Hans film gør intet forsøg på at fremsætte et endegyldigt socialt eller filosofisk *statement*, men nøjes med så underholdende som muligt at dramatisere noget på én gang almengyldigt og personligt. Gid flere instruktører ville følge Jessuas eksempel.

Morten Piil.

»Helte dør aldrig«: Tegneserien og dens inspiration (Claudine Auger og Michel Duchaussoy).

Ljubavni Slucaj — ili Tragedija sluzbenize PTT (En erotisk affære — en telefonistindes tragedie)

Prod.: Avala, Jugoslavien 1966. Instr.: Dusan Makavejev. Manus.: Dusan Makavejev. Foto: Aleksander Petkovic. Klip: Katarina Stojanovic. Musik: Hanns Eisler. Arkitekt: Vjadislav Lasic. Uddrag fra: Simfonia Donbassa — Entuziazm af Dziga Vertov. Medv.: Eva Ras, Slobodan Aligrudic, Ruzica Sokic, Miodrag Audric, Aleksander Kostic, Zivojin Aleksic, Dragan Obradovic. Prem.: 19.4. 1968, Carlton. Udlejning: Alliance. Længde: 75 min., 1850 m, censur: gul.

På en eller anden måde er det, som om man har gået og ventet på netop en film som Dusan Makavejevs »En erotisk affære«. Dels fordi hans første film, »Mennesket er ikke en fugl«, der blev vist i kritikerugen i Cannes 1966, gav så spændende løfter, dels – og sikkert især – fordi Makavejevs blanding af stilarter og stilelementer, hans collager og hans ironiske distance til den baggrund, personerne skildres på, tilsammen virker uhyre vedkommende, nært og meget aktuelt, en tiltrængt demonstration af, at Godards stil ikke er det eneste sande udtryk for det filmkunstneriske, dagsaktuelle engagement. Makavejevs filmsprog virker mere europæisk end sydeuropæisk, endsige jugoslavisk. Det er så fremadskuende, som man kan forlange det uden at stille urimelige krav til synskhed, og det forstås derfor vidt og bredt. Det er så levende, at han kan tillade sig at indskyde en mængde bisætninger og parenteser, der i første række henvender sig til et hjemmepublikum, uden at vi andre føler os ladt i stikken.

Ladt i stikken bliver dog et dansk publikum, når filmens »ledemotiv« i form af tre spørgsmål, anbragt før selve filmen, ikke oversættes. De lyder:

1. Vil der komme en reform?
2. Hvordan vil mennesket ændre sig?
3. Vil det nye menneske/beholde sine gamle organer?

Spørgsmålene er ellers vanskelige at overse. Med store, grimme og påtrængende bogstaver fylder de billedrammen i en sådan grad, at det tredje spørgsmål må deles i to (derfor/). De burde også være vanskelige at komme uden om for oversætteren, da de straks fra starten angiver stil og temaer (det politiske, det humanistiske, det videnskabelige), og med kendskab til disse spørgsmåls ordlyd kan man ikke ligefrem lamslås af forundring over dr. Aleksander Dj. Kostics efterfølgende populærvidenskabelige småsnak om tidligere tiders fallosdyrkelse. Det er jo helt klart, at man her vil erindre det tredje spørgsmål, og gøre sig sine tanker om organet. Det er vanskeligt at bedømme forholdene i Jugoslavien, men herhjemme er forholdet jo: erektion = pornografi. Nu er der retfærdigvis også hentydninger til andre organer i filmen, men dr. Kostics ord illustreres med billeder fra »Bilderlexikon«, og om sekvensens hovedmotiv synes der ikke at herske tvivl. Det fortsættes og udvides til et mere alment erotisk motiv under de efterfølgende fortekster, der skilles af korte glimt af flere erotiske motiver. Disse bringes i en ejendommelig rækkefølge (ABCBCDCDEDEFEF etc.), en rækkefølge og et tempo, der nok i første række skal vække vore skarpeste voyeuristiske drifter (ikke noget dumt kunstgreb af en hvilken som helst filminstruktør), og gøre os lettere irriterede og spændte på fortsættelsen.

Dr. Kostics afsnit er dokumentarisk. Han er en autentisk person, videnskabsmand og en yndet foredragsholder. Fortsættelsen er en afdramatiseret, halvdokumentarisk præsentation af milieuet og filmens hovedpersoner. Isabella og veninden Ruza ses ved telefonbordet, og umiddelbart derefter præsenteres telegrafbudet Mica. Kameraet følger hans hoved, mens han som en satyr på gummisko bag det lange telefonbord mønstrer de arbejdende telefondamer. I hans korte »frække« replikskifte med Isabella mærker vi, at hun er moderne, åbenhjertig og selvbevidst. I pedicure-scenen morer hun sig med Ruza over et romantisk digt, og deres kontante holdning til erotikken uddybes under samtalen ved skopudseren. Scenen afsluttes foran dagbladet »Politika«s udhængsskab, hvor den erotiske samtale afløses af et billede på det modsatte: glade pionerer binder formand Maos tørklæde. Kameraets panorering på Mao-plakaten er udleverende. Endelig præsenteres vi så – på afstand – for Achmed, den mandlige hovedperson.

Mystifikationen fortsætter med de mørke, »dokumentariske« scener fra den romerske brønd, hvor dykkere henter et uidentificeret kvindelig op af vandet. Makavejevs kamera flakker rundt og fanger lys og rolige detaljer i det hektiske arbejde, og som Godard her ville have anbragt en privat, filosofisk kommentar, således lader Makavejev kriminologen dr. Zivojin Aleksic fremsætte nogle (populærvidenskabelige) kommentarer til forbrydelser i vor tid og til kriminologers og retsmedicineres anvendelse af moderne teknik i opklaringen af de stedse mere perfekte forbrydelser.

Alle filmens »dokumentariske« afsnit har en selvstændig betydning. Det gælder naturligvis først og fremmest sekvenserne med de to foredragsholdere, men det gælder også i høj grad afsnit som Dziga Vertovs »Donbassymfonien« (1931), der vises på TV uden tricks og optiske effekter, det gælder den gamle, vovede film med aktstudierne, obduktionen, rottebekæmpelsen, opsætningen og brusebadet og bagningen af kagen. Man kan betragte disse sekvenser som selvstændige, afrundede indslag. De er billeder, som Makavejev kan bruge i en collage og derved give endnu en betydning. Det er betegnende, at Makavejev i sin søgen efter et billede på lykken i ægteskabet spurgte Eva Ras, hvad hun var særlig dygtig til. Hun nævnte kagen, og han bad hende da om at bage den. I det færdige afsnit mangler kun et tekstskilt med selve opskriften, for at det kunne opfattes som et indslag i TV-køkkenet, men som naturligvis i filmen ville have peget for meget ud mod publikum og ændret sekvensens karakter fatalt.

Det mest spændende ved Makavejevs anvendelse af disse »dokumentariske« sekvenser, der belyser og uddyber det forudgående såvel som det efterfølgende, er måske, at det her tilsyneladende lykkes ham at kombinere Eisensteins montageteori med Pudovkins, ved ganske enkelt at overføre dem på hele sekvenser i stedet for på enkelte optagelser. Hvor Eisensteins montage for mig at se stillede urimelige krav til den enkelte tilskuers (= min) intelligens og Pudovkins ofte syntes *for* meget følende og stemningsskabende, der opnår Makavejev i en sekvens som tilberedelsen af kagen at nedlægge en følelse, der river tilskueren med til et punkt, hvor intelligensen må overtage den videre konsumering. Endnu klarere kommer det måske til udtryk i sekvensen med rottebekæmpelse, hvor Achmed off screen forelæser om sit arbejde og bl. a. fortæller, at rotterne »spiser ligene i de anatomiske institutter, ja endog film . . .«. Hele sekvensens nøgterne skildring af det ulækre arbejde med aflivning og afbrænding af rotter betragtes af tilskueren først og fremmest med afsky eller væmmelse, men de her citerede ord appellerer straks til hans intelligens: tilbage til det foruroligende lig og til selve »filmen«, som rotterne kan finde på at spise, om ikke før så om hundrede år, når de måske har besejret menneskene. Sekvensen er anbragt mellem to idylliske kærlighedsscener. Den første er morgenen hos Isabella, hvor hun kun iført trusser går hen til døren efter mælken. På vejen derhen »passerer hun kameraet og bemærker publikum«; hun smiler ganske lidt. Måske bliver hun en smule flov over at vise sig halvnøgen, men mon ikke Makavejev først og fremmest leger med publikums egen flovhed over at blive grebet i at »spane«? På tilbagevejen holder Isabella i hvert fald de to papmælk på samme måde som Jayne Mansfield gjorde det i Tashlins »Pigen kan ikke gøre for det«. Den anden kærlighedsscene udspilles i Achmeds tårnværelse, hvor de leger den klassiske leg med druerne (som i »Dronning Christina« og med Isabella som John Gilbert). Også her lader Makavejev et tilsyneladende følelsesbetonet indslag afbryde overraskende af en henvendelse til intelligensen. Den idylliske tårnscene afsluttes med Isabellas helt kolde og afsnuppede konstatering af, at »her er noget trangt«. Tilsvarende lader instruktøren tilskueren selv opklare, hvem den

myrdede pige er: Det sker i morgensekvensen hos Isabella, hvor deres samtale i sengen afbrydes af en af de »dokumentariske« sekvenser fra obduktionen, hvor lægen dikterer sin rapport og opremser hendes påklædning og ejendele, bl. a. en 18 karats guldhalskæde. Makavejev klipper tilbage til morgenscenen, hvor Isabella leder efter sin guldhalskæde i sengen og finder den.

Makavejev søger dog at nå endnu videre ved hjælp af de rent dokumentariske indslag (foredragene, obduktionen etc.), idet han bruger dem i forholdet til hele filmen på samme måde, som han bruger de »intelligente« indslag i forholdet til de enkelte sekvenser (måske virker Dr. Kostic mindre pudsig på et jugoslavisk publikum, der kender ham og ved, at han er intelligent).

En let ironisk distance bærer hele filmen og tillader Makavejev at beskæftige sig ganske frit med humoren, satiren, melodramaet, pornografien etc., og han kan – uden at det virker påtrængende eller unødigt privat – spække filmen med detaljer, som hver enkelt tilskuer har lov til at fange eller lade passere, uden at det egentlig skader hans opfattelse af filmens centrale motiver. Således i dr. Kostics indledende foredrag, hvor det fortælles, at en præst, en såkaldt Phallobat, kravlede op på en kæmpefallos for at tilbringe syv dage på dens spids. På ordene »på dens spids« klipper Makavejev til et stik efter et Giulio Romano-billede, der viser en variation af den såkaldte »rytterstilling«. Dagbladet »Politika«, som Makavejev tilsyneladende ikke kan lide, optræder i scenen med Mao-plakaten, men det er desuden den avis, skopudseren giver pigerne at stå på. Det er næppe heller nogen tilfældighed, at de fleste gadebilleder fra Beograd viser en by, der til stadighed er stærkt plaget af gadearbejder eller af afspærringer i forbindelse med forestående officielle parader. Man kan heller ikke lade være med at tænke på, hvorfor det ikke lykkes at få foldet det store Lenin-billede helt ud til et pænt portræt. Som Makavejev viser det, ligner det en grimasse, der ikke rigtig kan holde ud at høre på de opildnende sange fra de gjaldende højttalere. Før »Donbassymfonien« i TV snakker Isabella om, at der sikkert er noget sjovt på programmet, og hun er ikke den, der tager filmen alvorligt. Telegrambudet fortæller Isabella, at han hos mange af sine kvindelige kunder har det lige så godt som »vore delegationer i udlandet«, men man tør måske næppe lægge for meget i Achmeds foredrag om rotterne, der efter jordskælvet i 1725 forlod Asien og oversvømmede Europa, hvor de fordrev de svagere, sorte rotter. Billedet af den nøgne, liggende Isabella med katten ledsages af strofer fra triumfmarchen af »Aida«, fjerrenseren opremser fornøjet, at han er »medlem af det socialistiske fællesskab og renser fje for folk med eller uden partibog«, og da Isabella forføres på telefoncentralen, fortæller hun stakåndet en kunde, at »linien er afbrudt... linien er afbrudt«, etc. etc.

Et af hovedmotiverne i Makavejevs første film, »Mennesket er ikke en fugl«, var det erotiske forhold mellem en midaldrende præmie-specialarbejder og en ganske ung pige. Forholdet gentages og tilspidses yderligere i »En erotisk affære«. Achmed er på alle måder af »den gamle skole«. I køkkenscenen, der er udarbejdet som et stift skilderi med Isabella i profil og Achmed en face i en »halvhjertet« halvtotal og med en baggrund af naive, broderede vægtæpper, der bl. a. bærer teksten »Hvor er kærligheden dog sød«, erklærer han sig overfor Isabella, som var det hendes far, han talte til. Han bærer frihedskæmperemblemet i knaphullet, han er ganske »solid«, medlem af partiet (lidt genert, han ved, det er lidt gammeldags), han er ædruelig, og han har et nyttigt arbejde i statens tjeneste. Isabella troede, at han var officer. Han så så »adræt og korrekt ud«. Hun laver kaffe, og han er tydeligt betaget af hende, men det er hende, der må tage initiativet. Han bliver lidt forbløffet. Han havde sikkert forestillet sig en lidt længere forlovelse. Næste morgen kan han ikke lade være med at understrege, at han er et alvorligt menneske, der ikke kan lyve for pigerne, og som derfor har vanskeligt ved at komme i lag med dem. Senere i filmen får Achmed fra »kammeraterne i DDR« en grammofonplade med »Der roten Kolonne«, og han ser intet grinagtigt i at han af den grund har anskaffet sig en grammofon. Mens Isabella hænger vasketøj op i forgrunden, står han i positur på svalegangen med sangen gjaldende ud over gårdspladsen. Makavejev lægger ikke fingrene imellem, når han holder det store totalbillede så længe. Achmed er for længst begyndt at leve på det tilvante, det etablerede, det nemme. Det *skal* med, for det er efter Makavejevs mening en væsentlig årsag til og en forklaring på Achmeds sammenbrud over utroskaben (som han blev advaret om i den ungarske folkevise) og den efterfølgende tragedie. Achmeds reaktion er »umoden« og »umoderne«, og den står slet ikke i forhold til Isabellas egen vurdering af sit »moralske fejltrin«. Achmed er fra en tid, hvor der ikke fandtes nuancer mellem godt og ondt, hvor verdensbilledet var rent og rødt, hvor heltemødrene altid havde rigelig plads til alle medaljerne. Selve tragedien og drabet udspilles på en baggrund af officiel paradelarm fra gaden. Da han findes af politiet, optræder begge parter efter forskrifterne. Han vakler halvdokumentarisk sønderbrudt og viljeløst imellem dem. De har halvdokumentarisk taget de reglementerede førergreb på ham, som var han en virkelig farlig forbryder. Og i det afsluttende totalbillede af det lykkelige, nygifte pars vandring ned ad trappen, der som den foregående scene er underlagt med Hanns Eislers musik og Majakowskis tekst, synes Makavejev at antyde, at Achmed virkelig *var* farlig. Meine Kommune/Stosse vom Thron heut'/Faulheit und Schlendrian/Alte Gewohnheit!/Herz, sei erneut!/Vorwärts die Zeit!/Greif' in die Räder/Zahnrad und Nachtschicht/Ununterbrochen!/Spute Dich heut'/Vorwärts die Zeit!

Poul Malmkjær

Deux ou trois choses que je sais d'elle
(Jeg ved 2-3 ting om hende)

Prod.: Anouchka/Argos/Films du Carrosse/Parc Film/Godard. Frankrig. 1967. Udlejn.: Gloria. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Charles Bitsch, Isabelle Pons. Manus.: Jean-Luc Godard. Forlæg: Catherine Vimenets enquête. Foto: Raoul Coutard (e-c/Techniscope). Klip: Françoise Collin. Musik. Medv.: Marina Vlady, Anne Duperey, Roger Montsoret, Jean Narboni, Christophe Bourseiller, Marie Bourseiller, Joseph Gerard, Raoul Levy, Helena Bielisic, Robert Chevassu, Yves Beneyton, Jean-Pierre Laverne, Blandine Jeanson, Claude Miller, Jean-Patrick Lebel, Juliet Berto, Anna Manga, Bejamin Rosette, Helen Scott.
Prem.: 25/3, 1968 Carlton. Længde: 85 min., 2385 m, censur: gul.

Jean-Luc Godards »Jeg ved 2 eller 3 ting om hende« fik en ret ublid modtagelse i dagspressen, hvilket er forståeligt, men næppe rimeligt. Filmen er nemlig ikke blot Godards mest ulidelige, men sandsynligvis også hans væsentligste. Den handler ikke blot om et par ting, han ved om *Marina Vlady* eller om Paris, men er en trøstesløs vision af den vestlige verdens kultur og vores måde at leve med hinanden på.

»To eller tre ting« er optaget samtidig med »Made in USA«, og de to film ligger tæt op ad hinanden, men er samtidig meget forskellige. Begge er Godards mest handlingsløse, fragmentariske og statiske, begge er kraftigt inspireret af pop-kunsten, og mens »Made in USA« handler om volden, handler »To eller tre ting« om kedsomheden. Volden og kedsomheden synes for Godard at være de dominerende træk ved vores civilisation og to sider af samme sag. Mens »Made in USA« var en ophobning af blod, vold og mord, så er »To eller tre ting« en ophobning nærbilleder af parisiske piger, der keder sig til døde. Begge Godards nye film beskriver en civilisation, hvis indbyggere er blottet for vitalitet og følelse, og som reagerer enten ved at vandre rundt med Marina Vladys/Juliette Jansons triste, ligeglade ansigt eller ved at slå ihjel og derved skabe en slags indhold i det indholdsløse. Vi er så fjernt fra Vietnam som overhovedet muligt, men ind i den parisiske kedsomhed klippes nu og da billeder af lidende, sårede, blødende vietnamesere, som er i stand til at føle noget, at engagere sig og konstatere, at noget er værdifuldere end andet. Denne tredie verdens fødsel er langt, langt borte, samtidig med at den rykker nærmere og nærmere i Godards film. I hans to næste film »La Chinoise« og »Weekend« befinder Vietcongpartisanerne sig pludselig midt i Frankrig!

Men hvordan ser nu vores verden ud? I Godards film er der et ord, der dukker op igen og igen, klagende og som en næsten glemt mulighed, ordet »sammen«. At være sammen, at tale sammen. Man taler ikke meget sammen i denne film, – man taler hovedsagelig ud til kameraet. Man elsker heller ikke meget. Da Juliette til sidst ligger i sengen med sin mand, fortæller hun ham forskellen på sand og falsk kærlighed: »Den falske er, når man bare blir sig selv igen bagefter, – den sande, det er når man har forandret sig.« Om hendes mand har forandret sig? Han er træt, og Juliette beder i stedet om en cigaret. Og på lydbåndet hvisker Godard: »Jeg glider ind i drømmen og glemmer resten. Jeg glemmer Hiroshima, Auschwitz, Budapest og Vietnam. Jeg glemmer alt undtagen, at da man har reduceret mig til et nul, må jeg begynde derfra igen . . .«

Ikke engang den fysiske kærlighed eksisterer mere mellem Godards mennesker. De stigende leveomkostninger har tvunget Juliette ud i prostitution, og hendes første kunde placerer møjsommeligt et stort spejl ved siden af sengen, så han deri kan ligge og betragte deres legemsøvelser. Voyeurismen som et resultat af den absolutte mangel på lidenskab. Det samme med den amerikanske soldat på orlov fra Vietnam (spillet af instruktøren *Raoul Levy*, der skød sig nytårsnat): han går ikke i seng med sine to prostituerede, men fotograferer dem i en panorering, der starter ude på publikum – ligesom for at inddrage os blandt voyeurerne, måske. På samme måde som Godard i den første indstilling i »Le mépris« lod *Raoul Coutard* fotografere filmens publikum. Kærlighedsløsheden demonstreres også ved at Raoul Levy lader de to prostituerede vandre rundt med store sække over hovedet, så kun deres nøgne kroppe, frarøvet enhver personlighed, bliver tilbage. Men midt i denne maskinelle og a-personlige verden dukker alligevel en slags blufærdighed op, som et rudiment fra en svunden fortid: Da Juliette skal behandle sin første kunde, smører hun et tykt lag højrød læbestift på for måske at camouflere sine nøgne, udsatte læber. Man husker, at *Anna Karina* i »Livet skal leves« ikke tillod, at kunder kyssede hende. I et bordel hænger der for resten en tegning af Anna Karina, som hun så ud i »Livet skal leves«, og der hænger også en plakat fra *Mizoguchis* store film »Ugetsu monogatari«, en film Godard må føle sig nært knyttet til med dens mytiske skildring af mennesker, der dør af mangel på kærlighed, og opfattelsen af drømmen som det eneste sted, hvor kærligheden kan udfolde sig.

Bordel-scenerne kunne være hentet ud af »Alphaville« eller kortfilmen »Anticipation« med deres helt mekaniske og klaustrofobiske atmosfære. Og ligesom for at understrege det klaustrofobiske er væggene dekoreret med rejseplakater for Japan, Indien og andre fremmede lande. Det indelukkede fremhæves også af, at den første bordelscene er holdt i én ubrudt indstilling: Juliette afleverer sin datter hos monsieur Gerard, der både har bordel og børneparkering i sin lejlighed, og som har sit hyr med at få børnene til at tie og med at tage tid på parrene i de forskellige værelser. Kamera-turen viser til sidst ud af vinduet, hvor Juliette og et par andre piger trækker på gaden.

Som det allerede er fremgået, kan der naturligvis hele tiden trækkes paralleller fra »To eller tre ting« og til Godards tidligere film, fordi han monomant beskriver den samme verden og de samme problemer i film efter film. Som i »Livet skal leves« og »Le mépris« demonstrerer han sin yndlingstese: at det kun er muligt at leve i det moderne samfund, hvis man prostituerer sig, og vil man ikke det, så bliver man dræbt, – som Anna Karina, som Brigitte Bardot, som vietnameserne. Og som i »Alphaville« beskriver Godard en verden, hvor følelserne ikke mere eksisterer, og hvor sproget er frataget sine elementære udtryksmuligheder. Bestandigt kredser Godard om det sproglige problem, som er en hovedårsag til hans personers isolation. »Mor, hvad er sproget« spørger den lille dreng, og Juliette svarer: »Sproget er det hus, hvori vi bor.« Godards mennesker bor aldrig fast nogen steder. Som *Richard Roud* påpeger i sin Godard-bog er de næsten altid hjemløse, altid på vej ud eller på vej ind i en ny lejlighed, aldrig fastboende. Juliette beklager, at »hvad jeg siger med ord, er aldrig det jeg i virkeligheden siger«, og i sin speakerkommentar *hvisker* Godard filmen igennem, som om sproget er et dyrebart, nyopdaget redskab, man må omgås med største varsomhed, hvis man ikke vil sprænge det. Godard hvisker om sit eget udtryksproblem, når et ganske banalt handlingsforløb skal skildres: Skal kameraet placeres der eller der? Er det for tæt på eller for langt borte?

I filmens mest forbløffende sekvens drøftes også det sproglige problem. Kameraet indfanger en kaffekop, og der klippes til et nærbillede af kaffen (i cinemascope!), der syder og bobler som sære stjernetåger, som en verden i tilblivelse. Imens hvisker Godard på lydbåndet:

»Måske er en genstand det, der tjener til at sammenknytte, at gå fra et emne til et andet, altså leve i et samfund, være sammen. Men da al social forbindelse er dobbelttydig, da min tanke skiller lige så meget som den forener, da mine ord forbinder ved det, de udtrykker, og isolerer ved det, de fortier, og da et svælg skiller den subjektive vished, jeg har om mig selv, fra den objektive sandhed, jeg udgør for andre, og da hver begivenhed omformer mit daglige liv, og da det ustandselig mislykkes for mig at kommunikere, dvs. at forstå, at elske, at blive elsket, og da hver fiasko gør mig ensom, eftersom jeg ikke kan rive mig løs fra den objektivitet, der knuser mig, eller fra den subjektivitet, der isolerer mig, og jeg hverken kan hæve mig til væren eller synke ned i ikke-væren, må jeg lytte. Jeg må mere end nogensinde se mig omkring. Verden. Min lige. Min bror. Verden i dag, hvor revolutioner er umulige, hvor blodige krige truer mig, hvor kapitalismen ikke mere føler sig sikker, og arbejderklassen er på tilbagetog, – hvor videnskabens stormende fremskridt gør kommende århundreder foruroligende nærværende, hvor fremtiden er mere nærværende end nutiden, hvor fjerne stjernetåger er lige uden for min dør. Min lige, min bror. Hvor skal man begynde? Gud skabte Himlen og Jorden, ja, men det er for nemt sagt. Man må kunne udtrykke det bedre, – sige at sprogets grænser er min verdens grænser. Og ved at tale begrænser jeg min verden, slutter den. Og når døden, logisk og mystisk, udsletter denne grænse, vil der hverken være spørgsmål eller svar, . . . alt vil være udvisket. Men hvis tingene tilfældigvis igen blir synlige, kan det kun ske ved samvittighedens tilsynekomst. Og alt kædes sammen.«

Godards mistillid til sproget har ofte ført ham ud i en mistillid til kunsten overhovedet, og hans mandlige hovedpersoner fra den lille soldat til Pierrot le Fou har mere eller mindre været indespærret i kunstens verden. Denne kunstaskese er et dybt paradoksalt træk hos Godard, fordi han jo net-

op – som *Friz Lang i* »Le mépris« – overlever ved at lave 2–3 film om året, men disse film er samtidig Sisyfos-agtige forsøg på at nedbryde skellet mellem kunst og virkelighed. Ved improvisation og reportage søger Godard med sand dødsforagt at bekæmpe sine egne film. Det er en kunstnerisk ambition hos ham at slippe væk fra kunsten, og denne kamp finder også sted i »To eller tre ting«, – bl. a. derved at Godard i sin speakerkommentar gør sin film til en næsten hensynsløs *privat* betroelse i stedet for et afrundet kunstværk. Og er det mon for meget at se disse uendelige monologer ud mod kameraet som en indbygget destruktion af Godards eget værk? En enkelt interview-scene er polemisk rettet mod opfattelsen af kunstneren som et menneske, der ved mere om livet end andre. Det er scenen med en anonym pige, der på en bar spørger den litterære Nobel-pristager Ivanoff om, hvad f. eks. »livets beruselse« er for noget. Han svarer, at det ved hun sikkert bedst selv, men hun insisterer på, at han er den eneste, der kan råde hende, og venligt-afvisende spørger han, om hun ikke har venner, forældre, lærere.

Den samme scene rummer i øvrigt en af Godards kinesisk-orienterede forudsigelser af en sovjetisk-amerikansk akse. Da Ivanoff blir spurgt, hvordan kommunismens moral vil være, svarer han, at den sikkert vil være som i Vesten i dag. Nobel-pristageren bærer ikke tilfældigt et russisk navn. I en artikel om »To eller tre ting« (Sight and Sound, Winter 66/67) fører Godard et pudsigt bevis på alliancen mellem Sovjet-socialismen og kapitalismen: »Der er kun én løsning, og det er at vende ryggen til amerikansk film. Jeg beklager den kendsgerning, at den sovjetiske drøm er at efterligne Hollywood netop nu, da Hollywood ikke har mere at sige. Dette er, om man vil, min egen personlige måde at beklage den hemmelige russisk-amerikanske forståelse.« Det er unægtelig på et specielt, men næppe urealistisk grundlag, Godard drager sine politiske slutninger!

Fra de første billeder er der en fascinerende dobbelthed i »To eller tre ting jeg ved om hende«. *Hende* er både Paris og filmens kvindelige hovedperson, som igen er både skuespillerinden Marina Vlady og en gift kvinde ved navn Juliette Janson. Filmen handler hele tiden meget konkret om Paris/Juliette Janson og Marina Vlady/Juliette Janson. Ind i Juliette Jansons dagligliv klippes bestandigt store totalbilleder af en by i tilblivelse, kraner, byggepladser, nye højhuse, og på lydbåndet hvisker Godard: »Omlægningen af Paris-regionen gør det lettere for regeringen at fremme sin klassepolitik og for stormonopolerne at organisere økonomien uden at tage hensyn til regionens 8 millioner indbyggeres håb om et bedre liv.« For Godard er der en indlysende sammenhæng mellem »landets økonomi og den dagligdags moral«: De høje huslejer og elektricitetsregninger er skyld i, at Juliette Janson må prostituere sig, hvis hun en dag vil have en ny kjole. Og hvor Juliette Janson går og står, skal hun hele tiden i sin egenskab af Marina Vlady dreje sig mod kameraet og udveksle et par bemærkninger. Filmen er Godards mest Brecht'ske, et lærestykke, som Godard selv har givet undertitlen »18 lektioner i det industrielle samfund«, og Marina Vladys første replik i filmen lyder henkastet: »Ja, tale som om man citerer sandheden. Det er Fader Brecht, der har sagt det . . .«

Godard laver film, som om han citerer sandheden til stor irritation for dem, der ikke har sans for poesien i hans patetiske aforismer, – eller den indbyggede selvironi, der dog er meget mindre fremtrædende i hans nye film end ellers. På samme måde som han i »Masculin-Féminin« indbyggede et skjult *Leroi Jones*-citat (negrene i toget talte med replikker fra »Dutchman«), således anbringer han i »To eller tre ting« et skjult *Feiffer*-citat. Scenen med Juliettes mand ved radioen er en filmatisering af en Feiffer-tegning: Præsident Johnson taler om, hvordan han med blødende hjerte bombarderer Nordvietnam, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Siden udstrækker han bombardementerne til Hanoi og Haiphong, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Siden til de kinesiske atomlagre og til Peking, men Hanoi vil stadig ikke forhandle. Og nu er amerikanske raketter rettet mod Moskva, »for Hanoi må vide, at der er grænser for min tålmodighed«. Den smukkeste Vietnam-kommentar i filmen er den drøm, som den lille dreng fortæller sin mor. Han ser to tvillinger gå mod hinanden på en bro så smal, at de ikke kan passere forbi. Midt på broen blir tvillingerne pludselig til én person, og først da ser drengen, at det var Nordvietnam og Sydvietnam. Det efterfølgende klip til Marina Vladys lykkeligt-lyttende ansigt er måske filmens mest bevægede øjeblik. Pludselig i et par korte sekunder udstråler denne dybt fortvivlede film en harmoni og en lykkefølelse i et kvindeansigt, som ellers er næsten udslukt. Pludselig illustrerer Godard denne mærkelige følelse, som hans hovedperson erindrer et par gange i filmen, følelsen af, at »jeg var verden og verden var mig«. Og typisk for Godard er det, at denne følelse frembringes af en drøm. Drømmene er altid det lykkeligste i hans film. Hans personer søger at realisere drømmene og går næsten altid under med deres drømme, idet de sander (med Pierrot le Fou i sivene), at »vi er skabt af drømme, og drømmene er skabt af os.«

Der er ellers ikke plads til drømme i »To eller tre ting«. Ikke engang drømmene eksisterer i denne realistiske version af »Alphaville«, hvor Juliette søger at karakterisere sig selv med én sætning: »Endnu ikke død,« og parallelt hermed hvisker Godard: »Tingene lever, og hvis man tager sig mere af dem end af personerne, skyldes det, at de lever mere end disse personer. Tingene er altid levende. Levende personer er tit allerede døde.« Det er karakteristisk, at når Godard kommer så tæt ind på virkeligheden som i »En gift kvinde« og »To eller tre ting«, så kan han ikke lade sine film slutte med den traditionelt-symbolske død, for jo tættere man kommer sine personer, jo tættere kommer man også døden i dette mærkelige ingenmandsland, som Godards mennesker færdes i. Døden er til stede mellem klippene, mest pinefuldt i filmens sidste billeder, hvor Juliette Janson og hendes mand synker ind i en søvn, som rummer glemsel i stedet for drømme, mens det store Cinemascope-billede fyldes af en glødende cigaret.

Filmens allersidste billede forekommer mig vulgært og overflødigt. På græsplænen foran højhusene har Godard placeret vaskepulvere og andre brugsartikler. Med dette slutbillede forenkler Godard så utilladeligt, at han er lige ved at forråde sin rosselliniske beslutning om altid at være »god og retfærdig.« *Chr. Braad Thomsen*

Le Samourai (Ekspert i drab)

Prod.: Filmel-Eugene Lepicer-CICC/Fida Cia. Fr./It. 1967. Instr.: Jean-Pierre Melville/ass.: Georges Pellegrin. Manus.: Jean-Pierre Melville. Forlæg: Goan McLeods roman. Foto: Henri Decaë (eksteriør), J. Charvein (interiør). (e-c). Klip: M. Bonnot, Yo Maurette. Musik: François de Roubaix. Arkitekt: François de Lamonthe. Medv.: Alain Delon, Nathalie Delon, Cathy Rosier, François Périer, Jacques Leroy, Jean-Pierre Posier, Catherine Jourdan, Michel Boisrond.
Prem.: 18.4. 1968, Alexandra.
Udlejning: Gloria. Længde: 95 min.

Jean-Pierre Melvilles film handler om lovbrydernes verden. Idet lovbryderne bryder samfundets love skaber de nye love. Mens godt og ondt i den traditionelle gangsterfilm defineres i forhold til samfundets love, så defineres godt og ondt i Melvilles film i forhold til forbrydernes.

Muligvis ligger der en vis værdinihilisme i alle Melvilles film. De synes at sige, at det ene sæt love kan være lige så gode som det andet. Hvad det gælder om er, at vælge sine egne love og leve efter dem. Og det vil sige at være solidarisk med andre, der lever efter ens egne love.

»Storgangsterens sidste kup« handler om en gangster, der, efter at han har indset at spillet er tabt, kun har den ene opgave igen at bevise over for sine gangsterkammerater, at han ikke doublecrossede dem; at det kun er politiet, som ved hjælp af »ufine« metoder fik det til at se sådan ud.

»Ekspert i drab« handler om en lejemorder, der bliver doublecrosset af sine arbejdsgivere. Han har for betaling myrdet en ham ukendt mand. Det er imidlertid ikke det, der er problemet. Problemet er, hvordan han kan hævne sig på sine arbejdsgiver, som svigtede forbryderens lovsystem. Lejemorderen har, som storgangsteren, givet op. Imod slutningen af filmen tilbyder hans falske arbejdsgiver ham et nyt job; han beklager, at han har svigtet lejemorderen da det så ud til han var i politiets kløer. Lejemorderen får en chance for at slå en streg over dette snyderi indenfor forbrydernes system. Han afviser tilbudet, skønt der er store pengesummer knyttet til det. Det er vigtigere for ham at skaffe retfærdighed i den snævre verden, som er hans.

Der er noget paradoksalt ved denne begrænsede retfærdighedstørst. Melville skildrer den med uforbeholden loyalitet. Lejemorderen bliver til en slags gangsternes politi. Det skildres ikke som paradoksalt, at den samme mand der myrder for betaling (og altså helt uden retfærdighedsmotiver) *uden for* det system, som er hans, inden for systemet er villig til at ofre livet i retfærdighedens navn.

Gangsterfilm laves af lovlydige instruktører til et publikum af lovlydige borgere. I sine forbryderkomedier (som altid har appelleret til det borgerlige publikum) skildrer en Bert Brecht forbryderne som borgerlige, for at fortælle borgerskabet, at det selv lever efter forbryderiske love. Melville gør egentlig det modsatte. Han skildrer forbrydere, der er langt mere lovlydige end de fleste borgere. Han fortæller os, ved at »dyrke« disse forbrydere, at vi skal vælge love og leve efter dem.

Hvad han *ikke* gør, er at diskutere forbrydernes love. Han prøver ikke, som Penn i »Bonnie og Clyde«, at retfærdiggøre forbrydelsen ved at anklage samfundet. Han hævder ikke, at samfundets love er lige så urimelige eller rimelige som forbrydernes. Han synes at mene, at alle love (samfundssystemer, livssyn, religioner) er lige rigtige, og at de alle kun får værdi igennem, at et individ eller en gruppe *vælger* dem.

I »Ekspert i drab« har han taget konsekvensen af dette syn. Mens han tidligere kun har skildret berigelsesforbrydere, forbrydere der kun dræber når de er nødt til det, eller i det mindste når samfundets repræsentanter uventet, uforudset, stiller sig imellem berigelsen (friheden) og dem selv, så skildrer »Ekspert i drab« en mand, hvis forbrydelse fra begyndelsen består i at slå ihjel. Lejemorderen kender ikke sine ofre, og kan derfor fra begyndelsen kun retfærdiggøre sine drab i forhold til sig selv – og ikke i forhold til noget som helst retfærdighedskodeks, noget som helst ydre sæt love.

Hermed synes Melville selv at have bragt sin dyrkelse af de lovlydige gangstere derud, hvor den bliver absurd. Men filmen vil skildre det stik modsatte af et absurd univers eller et menneske, der har opgivet at finde en mening i tilværelsen. Tværtimod skal filmen handle om et menneske, der i sin profession og dens love har fundet *meningen*.

Det tjener filmen til ære, at den ikke argumenterer for det, der ikke kan argumenteres for: troen. Og at den ikke bringer lejemorderens forudsætninger ind i billedet: hans ulykkelige barndom og/eller økonomiske omstændigheder. Men hvis man ikke deler den melvilleske værdirelativisme, der går ud på, at enhver tro, ethvert sæt love, kan være lige gode så længe man bare tror på dem og overholder dem, kort sagt: hvis man nødigt ser at ens fjender sætter en lejemorder på en, og hvis man i det hele taget anser mordet for en abnormitet som samfundet bør beskytte sig imod, så må man forkaste filmen for dens manglende analyse af en morders mentalitet.

Mens en »Bonnie og Clyde« tvinger én til en lang række moralske overvejelser, der både har at gøre med instruktørens (muligvis forfejlede) hensigter og publikums reaktion (som man ikke kan lade være med at anstille formodninger om), så er man, stillet over for »Ekspert i drab«, fritaget for en lang række indviklede argumentationer. Instruktøren ved tilsyneladende nøjagtig hvad han vil, og man ved som fanatisk og »gammeldags« rationalistisk modstander af mordere, at man må forkaste filmens budskab i dets radikale helhed.

Tilbage er kun ét problem: at filmen tilbyder én en dybt tilfredsstillende æstetisk oplevelse. Det samme gjorde »Triumph des Willens«. Lad os ikke – endnu en gang – fordybe os i dette paradoks, som kun den dovne eller uærlige kritiker løber fra ved at underkende den æstetiske oplevelse og holde sig til sine moralske domme.

»Ekspert i drab« rummer en æstetisk oplevelse, fordi den er skabt af en virtuos, der nøje ved hvad han vil og tilbyder en entydig og konsekvent opfattelse af det univers han skildrer. Af de senere års franske instruktører, er han den, der bedst forstår at fortælle en historie, og bedst forstår, at hvis man koncentrerer sig om historien skal alt det andet også nok komme med. Den meget omtalte »poesi« for eksempel. Både livssynet, spændingen og poesien, ligger i *selve* historien, er ikke klistret på bagefter. Det er ikke nødvendigt at interviewe Samuel Fuller eller citere Heidegger for at få med, hvad en for spinkel eller for indviklet eller for ulogisk historie mangler. Det er ikke nødvendigt at indblande andre mediers sprog; der fortælles økonomisk, men udtømmende med filmens eget.

Eksempelvis: Lejemorderen identificeres i filmens første lange indstilling med kanariefuglen i dens bur. Det kan ligne »symbolik«, og man stejler. Indtil det går op for én, at kanariefuglen er der *fordi den skal bruges*. (Hvilket kan minde én om kanariefuglen i Strindbergs »Frøken Julie«: også den har en dobbelt funktion, som symbol og som nødvendig rekvisit i handlingen).

Som historiens ingredienser, Melvilles fortællestil. De lange uklippede sekvenser under politiforhørene og brugen af ruderne mellem kontorerne (således at vi også ser de vidner og politifolk, som midlertidigt ikke er i ilden) kan ikke afvises som virtuose numre. De udnyttes til at skildre, hvilket uoverskueligt antal muligheder både politimanden og lejemorderen må arbejde med, hvilken åndsnærværelse og kombinationssans, sans for rækkefølge og »timing« de begge må mobilisere. Instruktørens vanskeligheder med at få hele dette sammenkaldte maskineri til at klappe falder sammen med politiets og lejemorderens. Samtidig med, at fortællestilen bliver til en betydningsfuld del af selve historien, henter Melville den vigtigste pointe hjem, at politi og lejemorder (med hver sit system af love som forudsætning) *forbindes* af situationen. Melville sætter dem i samme situation og eliminerer afstanden mellem dem, hvilket netop bringer os ind til filmens motiviske kerne.

Der kunne skrives meget om filmens tilbageholdende brug af farver og musik, om dens tilbageholdende brug af Alain Delons fysiognomi, i det hele taget om dens sparsomhed. Det er en sparsomhed som umiddelbart virker funktionel, spændingsbefordrende, men som på længere sigt bidrager til indtrykket af, at vi har fået for lidt at vide om det (for os, ikke for Melville) væsentlige: hvad får en mand til at myrde for betaling, og hvordan ser han ud indvendig?

Anders Bodelsen

In Cold Blood (Med koldt blod)

Prod.: Columbia/Richard Brooks 1967. Instr.: Richard Brooks/ass.: Tom Shaw. Manus: Richard Brooks efter Truman Capotes bog. Foto: Conrad Hall (Panavision sort/hvid) Musik: Quincy Jones. Arkitekt Robert Boyle. Klip: Peter Zinner. Medv.: Robert Blake, Scott Wilson, John Forsythe, Paul Stewart, Gerald S. O'Loughlin, Jeff Corey, John Gallaudet, James Flavin, James Lantz, Charles McGraw, Will Geer, John McLiam, Ruth Storey, Brenda C. Currin, Paul Hough.
Prem.: 14.3. 1968, Imperial. Længde: 132 min. 3695 m. Censur: gul.

Det var et ikke uinteressant sammentræf, at Richard Brooks' »Med koldt blod« kunne ses i København, den alt for korte tid den fik tilmålt af publikum, samtidig med Arthur Penns »Bonnie og Clyde«. Filmene ligner jo hinanden ved at skildre gangstere, men så hører ligheden også op. I den fundamentale forskel mellem de måder, hvorpå de to film anskuer virkeligheden, kan man godt finde en fundamental forskel mellem to tendenser inden for filmkunsten, og det er næppe udelukkende fordi man finder den ene »bedre« end den anden, at beundrerne af »Bonnie og Clyde« ikke sætter »Med koldt blod« meget højt og omvendt. Det må sikkert ses som udtryk for den enkelte tilskuers temperament

og æstetiske smag om han foretrækker »Bonnie og Clyde«s poetiserende forhold til virkeligheden eller om han lader sig mere fængsle af »Med koldt blod«s rapporterende virkelighedsholdning. »Bonnie og Clyde« blev smukt analyseret og varmt prist af Morten Piil i sidste nummer af »Kosmorama« og jeg føler mig ikke kaldet til at indlade mig i hverken polemik eller vidtstrakte filmanalytiske komparative studier af de to film. På »Med koldt blod«s vegne kan man imidlertid nok undre sig lidt over, at flere anmeldere så så skævt til denne films virkelighedsskildring. Man var meget opsat på at belære både Truman Capote og Richard Brooks om, at de virkelig ikke skulle tro, at de med deres film havde fortalt den hele og fulde sandhed om Perry og Dick, thi noget sådant som den objektive sandhed eksisterer naturligvis ikke.

Man tør vist roligt fastlå, at hverken Truman Capote eller Richard Brooks har næret nogen illusioner i retning af at have fortalt den fulde og hele sandhed om det firedobbelte mord på Clutter-familien og om de to mordere. Idioter er de jo ikke, og »Med koldt blod« er naturligvis ikke dokumentarisk reportage. Selv om den havde været det, ville den dog kun have fortalt os en del af sandheden, så sandt som man allerede på det tidspunkt, hvor man placerer et kamera for at affotografere virkeligheden har taget stilling til, hvordan man vil skildre virkeligheden.

I »Med koldt blod« er en række hændelser i det, vi kalder virkeligheden, genskabt, set gennem et temperament (eller rettere to temperamenter) med samme kunstneriske subjektivitet som i »Bonnie og Clyde«. Når filmene ikke ligner hinanden skyldes det, at Arthur Penn og Richard Brooks ikke ligner hinanden som kunstnere, og at de vil fortælle os vidt forskellige subjektive sandheder med deres film. Til trods for, at »Med koldt blod« er baseret på en bog, der må betegnes som et litterært eksperiment, er det klart, at den er betydeligt mindre eksperimenterende som film end »Bonnie og Clyde«. Tværtimod kan man sige, at den ligger i tydelig forlængelse af en meget livskraftig amerikansk filmtradition.

Inden Truman Capote i 1965 offentliggjorde »Med koldt blod« havde han i mange år syslet med den tanke at skrive en bog, der kunne føre bevis for at en dokumentarisk journalistisk beskrivelse kunne fyldes ud og resultere i et værk af selvstændig litterær kunstnerisk værdi. Capote ville gerne føre bevis for, at der ikke nødvendigvis behøver at være nogen kunstnerisk værdiforskel mellem fiktion og journalistik. Man kan sige, at han begyndte i det stileksperimenterende. Men i sagen om mordet i Kansas i 1959 fandt han det stof, der udløste stileksperimentet. Resultatet blev meget mere end et vellykket litterært forsøg. »Med koldt blod« blev et stykke usædvanlig *documentary-fiction,* en fremlæggen af et stykke virkelighed. Som den poetiske fabulant Capote er, må hans største problem have været at udøve den kunstneriske selvdisciplin, der var nødvendig, hvis han ikke skulle lade sig lokke ud i det hypotetiske af sin fantasi. Han måtte nære sig for at spille forfatter-forsyn i traditionel forstand. Han måtte undgå at moralisere, at overpsykologisere, at arrangere tingene

så de passede i hans kram. »Budskabet« skulle så at sige være indbygget i hændelserne. Stort set nærede han sig, og bogen var usædvanlig.

At overføre bogen til film betød, at man staks opgav det stileksperimenterende. Megen god filmkunst er jo netop documentary-fiction og Capote har næppe været upåvirket af filmisk fortælleteknik, da han skrev sin bog. Som film er »Med koldt blod« derfor ikke formeksperimenterende, således som bogen var det litterært. Det turde være indlysende rigtigt af Brooks, der alene har ansvaret for manuskriptet, at han ikke i filmen har villet skabe noget, der filmformalistisk skulle modsvare bogens litterære eksperimenter. Vi ville da have fået kunst på kunst på kunst.

Som film er »Med koldt blod« i Brooks' instruktion blevet en *straight* film inden for en virkelighedsbeskrivende amerikansk tradition. Det er første gang, at Brooks befinder sig så konsekvent på det nøgternt-realistiske plan, og det er ikke for meget sagt, at den nu 56-årige forfatter-instruktør efter »The Professionals« og »Med koldt blod« atter er tilbage som et af Hollywoods største talenter. Forhåbentlig er han nu kommet igennem de ambitiøse fejltagelsers periode.

Man forstår, at Capote er tilfreds med manuskriptet. Det er skrevet af en intelligent manuskriptforfatter, der nøje ved, hvad der adskiller film fra litteratur. Hans sammentrængninger, hans udeladelser og hans omplaceringer af stoffet i Capotes bog er gjort med stor indsigt. Mest iøjnefaldende er det, at Brooks har fjernet næsten alt baggrundsstof vedrørende Clutter-familien, og at han har strøget meget fra sidste halvdel af bogen, hvor Capote mere indgående søger at give en psykologisk beskrivelse af forbryderne. Det forekommer helt rigtigt, at disse afsnit er forsvundet. I visuel udformning ville de formentlig have svækket filmens grundlæggende tema, der er det samme som bogens: En beskrivelse, så nuanceret som mulig, af en uhyrlig forbrydelse.

Oplægget til mordnatten er forbilledlig præcist givet. I ganske korte afsnit veksles der mellem forbryderne i bilen på vej til Clutters gård og de fredelige aftensysler hos familien Clutter. Det er indlysende rigtigt, at Brooks ikke i første omgang viser os, hvorledes mordene blev begået. Havde han gjort det, ville tilskuerne måske straks sige fra over for forbryderne. Man ville straks tage stilling, og det er selvfølgelig filmens afgørende pointe, at vi netop ikke som sædvanlig nemt og omkostningsfrit skal tage parti. Den vil have os til at sætte os grundigt ind i præmisserne førend vi drager konklusionen. Først sent i filmen, da vi har lært de to mordere at kende og efter at vi har fået dem etableret i forhold til hinanden, i forhold til deres forudsætninger, til deres miljø og til samfundet, giver Brooks os i en makabert-frysende scene enkelthederne i mordene. I vor bevidsthed er morderne nu i lige så høj grad som dem, de myrder, blevet ofre. Efter den detaljerede mordscene formår Brooks endog at fastholde vor interesse for morderne. Da de til sidst henrettes, føler vi, at vi er vidner til en hævnakt. To menneskeliv er fortabt, rådnet bort på grund af et samspil mellem ydre og indre omstændigheder. Til det sidste undgår filmen den selvretfærdige moraliseren i lige så høj grad som den liberale indforståethed. »Med koldt blod« placerer ikke entydigt ansvaret for mordernes handlinger det ene eller det andet sted. Hvem tør sætte sig til dommer over de to, hvem tør give en blot nogenlunde udtømmende forklaring på så komplicerede forhold? Kan de overhovedet forklares? Hvad skyldes det, at to normale mennesker foretager en sindssyg handling? Er det en skæbnesvanger kombination af tilfældigheder? To mennesker, der hver for sig ikke ville handle således som de gør, når de er sammen, forbundet som en tredie personlighed. Man er taknemmelig for, at

det er en kunstner, der fremlægger stoffet for os, og at vi ikke skal belemres med specialistfantasier fra psykologer, kriminologer o. a., der hver for sig sikkert ville se det hele uhyre klart. »Med koldt blod« beskæftiger sig med noget irrationelt, men det er bl. a. dens styrke, at den ikke falder for irrationaliteten. Filmen er naturligvis en kommentar til den tilstand af aggressivitet, som store dele af det amerikanske samfund befinder sig i i disse år. Ved sin fremlæggen af en engageret anskuet virkelighed, ved sin respekt for denne virkeligheds mangfoldighed og sammensathed, ved sin overlegne blanding af distance og engagement, er den med til at gøre os mere bevidste med hensyn til denne virkelighed. I et interview i »Kosmorama 76« (oktober 1966) sagde Brooks i anledning af filmen: »Selve forbrydelsen var meningsløs, mordernes tilværelse før mordet var meningsløs, og afslutningen var meningsløs, fordi den ikke løser noget som helst. Hvis vi kan vise dette på lærredet, tror jeg, at det vil være anstrengelserne værd, fordi sådan er tiden nu.« Det har været anstrengelserne værd.

Jeg har svært ved at finde reservationer over for denne film, hvori manuskript, spil, foto og klipning er indgået i en nøje afvejet helhed: en meningsfuld film om meningsløse liv og handlinger.

Ib Monty

Divorce American Style (Skilsmisse på amerikansk)

Prod.: Nat. General Prod., Norman Lear, USA 1967. Instr.: Bud Yorkin/ass.: Rusty Meek. Manus.: Norman Lear. Forlæg: Robert Kaufmans roman. Foto: Conrad Hall (t-c/Widescreen). Klip: Ferris Webster. Musik: David Grusin. Set decorations: Frank Tuttle. Medv.: Dick Van Dyke, Debbie Reynolds, Jason Robards, Jean Simmons, Van Johnson, Joe Flynn, Shelley Berman, Martin Gabel, Lee Grant, Pat Collins, Tom Bosley. Emmaline Henry, Dick Gautier, Tim Mathieson, Gary Goetzman, Eileen Brennan, Shelley Morrison, Bella Bruck, John J. Anthony. Prem.: 15.4. 1968, Park.
Udlejning: Columbia. Længde 109 min. Censur: rød.

Den amerikanske film-komedie er ikke sådan at få kål på. Som fasttømret genre eksisterer den naturligt nok ikke med samme dominans og kraft som i tredivernes blomstringsperiode, da navne som Ernst Lubitsch, Frank Capra, Leo McCarey og Gregory La Cava gav den en uhørt dybde og bredde, men der kan noteres talrige vellykkede fornyelses-forsøg. Jane Fonda har været den eneste skuespillerinde, der for alvor har kunnet tage arven op efter tredivernes store komedienner – hun forener en let, udsøgt sophistication med en nervebetonet erotisk realisme, der vedligeholder jordforbindelsen i den smukke »Jane Fonda-trilogi«: »Vildfaren i paradis« (George Roy Hill), »En søndag i New York« (Peter Tewksbury) og »På bare tæer i parken« (Gene Saks).

Tressernes amerikanske filmkomedie er mindre legende artificiel end tredivernes, stærkere mærket af en neurotisk, hårdkogt og kompliceret samtid. Den kan kaste sig helhjertet ud i den »syge« galgenhumor (»Dr. Strangelove« og »Stemningsfuld begravelse«) eller blande alvor, humor og poesi efter europæisk mønster (»Peter Sellers i dur og mol« og »You're a Big Boy Now«). Og den kan fremfor alt opretholde en tæt, desillusioneret kontakt med en amerikansk hverdag, hvor frustrationerne breder sig i takt med velstandens overskudsprodukter. Bud Yorkins »Skilsmisse på amerikansk« er i sin svirpende satire helt på linie med Billy Wilders bedste komedier, men den er for størstedelen uden den sammenbidte, næsten principielle bitterhed og kynisme, der ofte truer med at skematisere Wilders film og lige så ofte gør deres forsøg på at demonstrere medfølelse hule og mekaniske.

Tonefaldet minder snarere om Jules Feiffers. Vi indføres i et ganske almindeligt amerikansk forstadshjem lidt over middelklassen. Ægteparret nærmer sig den kritiske fyrreårs-grænse. *Han* (Dick van Dyke) har møjsommeligt arbejdet sig op ad den sociale stige, *hun* (Debbie Reynolds) har tilsyneladende opmuntret ham, men ved filmens start når de under et skænderi til den fælles erkendelse, at dette stræberi blot har været med til at udtørre følelserne. I et utrolig rytmisk raffineret afsnit skildres parrets aftentoilette i en total tavshed, som bliver mere og mere nervepirrende, alt mens skuffer puffes ind og skabs-skydedøre skubbes til side med stadig stigende irritation. Her befinder ægteparret sig i et domæne, hvor alt er nøje beregnet på at befordre en gnidningsløs intimitet og gensidig ømhed, men hvor tingenes funktion pludselig vendes på hovedet og bliver våben i et moderne helvede.

Aften-toilettet er blot et af de mange *ritualer,* filmen har sat sig for at analysere. Der indledes med det klassiske trekantsskænderi mellem mand, kone og den usynligt tilstedeværende psykoanalytiker. Herefter kommer turen til selskabet, ondskabsfuldt reduceret til en mekanisk hjertelig modtagelse med en overflod af kys og en alkoholisk afsked med lige så mange meningsløse kys. Skilsmisse-ritualet er filmens kerne – skilsmissen sniger sig takket være opmuntrende sagførere, venner og veninder ind på parret, alle er geskæftigt og med en anelse af skadefryd parat til at hjælpe, blot ikke med en forsoning for øje. Så går turen til banken i et uværdigt forsøg på at redde hvad reddes kan økonomisk – scenen har en skitseret parallel i Anders Bodelsens kriminalistiske velfærdsanalyse »Tænk på et tal«. Nu er enhver forsoningsmulighed udelukket, der arrangeres et møde med de to sagførere, som ikke engang gør sig umage for at camouflere deres rutinetrættehed.

Det viser sig, at hustruen får alle de økonomiske fordele, så manden med ét reduceres til et fattiglem trods sin udmærkede indkomst. En formanende dommer er ikke villig til at genoprette balancen, og ægtemanden må nu skifte til folkevogn, en ussel lille lejlighed og små måltider ved det nærmeste frilufts-cafeteria. Næste ritual bliver søndagsfaderens underholdning af børnene, straks bemærket af den erfarne skilsmisse-ekspert Jason Robards Jr., der prøver at få sin fraskilte kone afsat til Dick van Dyke. Fra nu af intrigeres der på livet løs, men stadig uden at ritualerne – f. eks. baseball-kampen, sammenkomsten på den »rigtige« restaurant – tabes af syne.

Filmens styrke er, at den trods systematikken i satiren ikke mister grebet om det rent følelsesmæssige og individuelt karakteriserende i personskildringen. Dick van Dykes personlighed giver ham glimrende forudsætninger for at fremstille et venligt, lidt drenget dydsmønster, der er gået i stå. »Det er min fars hånd – og engang var jeg barn,« siger han beruset, mens han på en bar sidder og stirrer på sin hånd, og netop denne vagt selverkendende sentimentalitet giver van Dyke et meget præcist udtryk. Han er den rare UG-dreng, hvis ellers så grundfæstede tillid til de småborgerlige amerikanske dyder begynder at vakle, da rammen om dem – det hellige, dyrt erhvervede hjem – forsvinder.

Forbløffende nænsomt beskrives hans ensomhed efter skilsmissen. I en meget smukt filmet natte-scene, hvor det sorte og mørkeblå pludselig dominerer farvebillederne, kommer han resigneret kørende i sin folkevogn og går op i sin lille nye lejlighed, hvor han forgæves prøver at overtale en besøgende ven til at spise middag med sig. Vennen går, og Dick van Dyke retter an til en ensom hjemmemiddag, mens en ung pige varter sin mand op i genbo-ejendommen. Der insisteres ikke på denne sidehandling, som kun kommer til syne i baggrunden af billedet og afbrydes, da van Dyke trækker gardinet for. Men netop denne diskretion giver ideen en betydelig følelsesmæssig kraft.

Som Leo McCareys »Den frygtelige sandhed« er filmen en klarsynet hyldest til ægteskabet. Den ser med mistillid på to snart midaldrende og ret konventionelle menneskers muligheder for at »begynde forfra« efter over femten års ægteskab. Der lægges tidligt op til, at de to skal føres sammen til slut. Ved dommerkendelsen er Debbie Reynolds allerede betænkelig, og de nye ægteskabsmuligheder er for anti-romantiske til at friste nogen af dem. Filmens slutafsnit er romantisk i sit sigte, men med overtoner af noget desperat, ja næsten hysterisk. Dick van Dyke og Debbie Reynolds mødes tilfældigt på en larmende overfyldt restaurant, og det er »kærlighed ved første øjekast«, støjen forsvinder, og kærligheden genfødes. Hvorefter de bliver enige om, at ægteskabet er hårdt arbejde, og at det eneste mirakuløse ved det er, at *»two people meet in the first place«*. Men hvordan skal de forenes? Filmen benytter sig her dristigt af et groft, vulgært hypnose-nummer med en mangetydig funktion i helheden. Der synes dog at ligge en indirekte bekendelse til drifterne i den, foruden til den følelsernes intuition, som den amerikanske komedie aldrig er hørt op med at tro på.

Bud Yorkins instruktion er myldrende idérig og udformer enkelte afsnit med en rytmefast musikalitet og pointerings-sans, der lader ane en stor kommende komedieiscenesætter. En udsøgt nydelse er desuden Norman Lears skarptandede, fantasifulde dialog og Jean Simmons' taktfuldt autoritative spil i en utaknemmelig rolle. Og det skulle forhåbentlig være overflødigt at tilføje, at filmen er morsom – og det i en grad, man ikke er forvænt med for øjeblikket. Den er lange tiders smukkeste bevis på, at amerikanerne kan le ad sig selv uden at sætte alvoren over styr.

Morten Piil

Eva (Eva)

Prod.: Paris Film/Interopa Film — Robert & Raymond Hakim, Fr./It. 1962. Instr.: Joseph Losey/ass.: Guidarino Guidi. Manus.: Hugo Butler, Evan Jones. Forlæg: James Hadley Chases roman af samme navn. Foto: Gianni Di Venanzo, Henri Decaë (Widescreen). Klip: Reginald Beck, Franca Silvi. Musik: Michel Legrand — Billie Holliday sange: Willow weep for me, Loveless Love. Arkitekt: Richard MacDonald, Luigi Scaccianoce. Medv.: Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi, Giorgio Albertazzi, James Villiers, Riccardo Garrone, Lisa Gastoni, Checco Rissone, Enzo Fiermonte, Nona Medici, Alex Revides, John Pepper, Roberto Paoletti, Van Eicken, Evi Rigano, Ignazio Dolce, Peggy Guggenheim, Gilda Dahlberg, Joseph Losey, Vittorio De Sica.
Prem.: 22.4 1968, Metropol.
Udlejning: F-C Palladium. Længde: 118 min.

Den version af »Eva«, som vi har fået til Danmark, er ikke *Loseys*. *Hakim*-producentbrødrene har klippet i Loseys film, har redigeret om på den og har forsynet den med en meget brutal engelsk eftersynkronisering, der sikkert har gjort alle personer i filmen et par grader mere usympatiske, end det egentlig var tænkt. Losey vil i hvert fald ikke kendes ved denne kopi. Men hvad kan vi gøre ved det – efter at have udtrykt vor sympati med kunstneren, der har måttet se sit værk tage en uønsket form – andet end at prøve at se, hvad filmen rummer, hvordan den kan opleves, således som den nu en gang er?

Som »Eva« er kommet til os, er den en film, der mere består af en række variationer over et tema end af en handling. Hvad temaet er, er klart nok; det er, som *Tony Middleton* synger det i en ledsagesang, som Losey selv har skrevet teksten til (og *Michel Legrand* musikken, som i øvrigt al ledsagemusikken), at *»Adam was made from a woman's rib«*, – at manden er kvinden underkastet, at Eva er Adams forbandelse. Men i modsætning til de andre film med lignende tema, som vi har set fra Loseys hånd (»The Gipsy and the Gentleman« er vel det mest oplagte eksempel, men misogynien og underkastelsesmotivet findes i de fleste), »bevises« tesen ikke gennem en udvikling eller en handling, men i stedet i en række af situationer. Stanley Bakers Tyvian er »En fremmed i helvede«, som hans bog hedder – ikke en fremmed på vej til helvede, ikke en mand, der i stadig højere grad må fornedre sig for til sidst i underkastelsen at miste sin identitet. Han er hvad han er, som han slår det fast over for Francesca, hele filmen igennem, en svindler som menneske og som forfatter, som instruktøren Branco formulerer det, en taber, som Eva ynder at udtrykke det. Og han er det fra først til sidst.

Et vist tilløb til handling og udvikling er der naturligvis, men denne forbliver dog perifer. Tyvian er ved filmens datids begyndelse naturligvis mere end blot *»part-time writer, part-time guide«*, men ikke meget mere; hans bidske facon over for især Branco ved festen under filmfestivalen synes at dække over netop den usikre personlighed, som vi meget snart lærer rigtigt at kende. Det er ganske vist også først ved deres sidste mere intime møde, at Eva bogstaveligt pisker ham ned i møget, men deres forhold kan dog ikke anskues som en udvikling fra en første, nærmest spøgefuld anvisning, som da hun lukker døren til sin lejlighed for næsen af ham (»Tak for en dejlig aften«) frem til dette punkt, for allerede den første gang de mødes, slår hun ham kort og brutalt ned. Og man må – på trods af Evas antydninger om det modsatte – erkende, at Tyvian heller ikke forandrer sig efter den ene gang, han får sine ønsker opfyldt med hende; han var tilsyneladende ikke mindre besat (forelsket, siger hun) af hende før end efter.

Endelig er det, der først og fremmest markerer en udvikling og en handling i filmen, Tyvians forlovelse med Francesca, deres bryllup og hvedebrødsdage og hendes selvmord, da hun fanger ham i utroskab, netop heller ikke noget, der ændrer ham; han må endda over for sig selv indrømme, at han har glemt Francesca blot to år efter hendes død. Dette synes blot at være en sidehandling, der giver anledning for Tyvian til at vise forskellige sider af sin personlighed, der tilsyneladende ikke ændres fra først til sidst. Det centrale i filmen er Tyvians kredsen om Eva, således som det også vises allerede i den første scene efter indledningen, hvori Tyvian, endnu uden at kende Eva, cirkler på vandski omkring båden »Lupo« (»Ulven«), hvorfra hans skæbne betragter ham – gennem et kameraøje.

Ved således mere at ville være situationsbeskrivende end fortællende har filmen bragt sig i en farlig position. Problemet, tesen, situationen i sig selv kan næppe interessere synderligt, – den forekommer (i hvert fald i denne version, må det endnu en gang understreges) ret én-dimensional. Alle de spørgsmål, der kunne have kastet et mere spændende lys over konstellationen Tyvian-Eva, blot antydes, men besvares end ikke halvt i filmen; man kunne således nok have forestillet sig en nærmere forklaring af Tyvians figur ud fra nogle af de træk, der antydes: bindingen til broderen (»Han var både far og mor for mig«), skyldfølelsen, mindreværdsfølelsen, den walisiske opkomlings fremmedhed i det italiensk-internationale overklasse-miljø, bindingen til religionen (»Man kan ikke ryste den af sig; man er enten for eller imod«) osv. – men alle disse elementer synes, i hvert fald for mig, ikke rigtigt at falde til i et forklarende mønster. Og da samtidig hverken Tyvian, Eva eller forholdet mellem dem synes at udvikle sig (selv om Eva naturligvis har sine *ups and downs* – én gang bliver hun ligefrem bitter på *Billy Holliday),* og intet synes at binde deres møder sammen i et forløb, kommer filmen i høj grad til at leve kun på en række af enkeltheder, enkelte scener, enkelte indstillinger, enkelte ideer, osv. – og dette er farligt, fordi Loseys stil nok er meget fascinerende, men dog også, og især i denne film, meget nemt kan blive mødt med karakteristikken *udvendig*.

Alligevel er filmen, også i denne version, mere end det blotte ydre. I en række af scener, hovedsageligt hvor enten grundsituationen trækkes mesterligt op, eller hvor en person eller et rum (og derigennem atter en person) beskrives, synes den barokke billedfantasi at virke og trods alt forlene filmen med mere indholdsfylde, end det blotte referat af grundsituationen kan give. Mest slående i så henseende er måske scenen før Anna Marias og McCormicks bryllup i Tyvians Rom-lejlighed, da Eva ringer ham op; scenen er taget i én indstilling og lidt nedefra med Tyvian og den falliske telefon i forgrunden, så vi fra tilskuerpladserne direkte kan føle alle blikke ud mod os, da telefonen ringer. Lige så stærkt og klart virker scenen med pengene på hotellet eller scenen i villaen, da Francesca overrasker Tyvian og Eva; denne scene og dens kraft er utænkelig uden alle de elementer, der her får lov at spille sammen: Billy Holliday med »Loveless love« på grammofonen; Eva svansende foran spejlet (og iagttagende Tyvian og Francesca i det); parallelliseringen mellem først Francesca og de Paradis-fordrevne Adam og Eva på *Masaccios* freske og sluttelig mellem Eva og Medusa (på villaens væg), da hun til sidst sejrsstolt skrider ned ad villaens trappe. Og som eksempler på scener, der karakteriserer personer og rum, må nævnes de første scener i villaen, først mellem Eva og hendes pjokkede elsker, derefter og især den lange scene i ikke stort mere end én indstilling, da hun klæder sig af og går i bad (med »Willow, weep for me« på grammofonen), eller de scener, der beskriver hendes æg- og fiskefyldte værelser i Rom og Venedig. Dette er scener både af stor selvstændig kraft og af væsentlig karakteriserende virkning, især naturligvis af Eva-figuren, der i det hele taget med sine varierede bevægelsesmønstre, snart lystigt trippende (i maxi-kjole), snart ladt spejlende sig, snart med surt og lukket ansigt, snart hysterisk munter, takket være *Jeanne Moreau* kommer langt ud over den stereotype overklasse-luder.

I andre scener og i mange enkeltheder kan man imidlertid nok have en fornemmelse af en vis perspektivløshed, på trods

af den overlegne filmiske fortællekunst. Her kan måske scenen med negerdanseren (med den hvide maske) nævnes eller den også i sig selv mærkeligt fascinerende scene, hvor Tyvian og Eva *voyeur*-agtigt gennem et nøglehul betragter intet ringere end Peterskirkens kuppel – og Tyvian slutter af med at stikke en finger i hullet. Generelt kan det vel også indvendes mod Losey (Hakim eller ikke Hakim), at han har en tendens til at bygge et vel stort apparat op omkring temmelige banale pointer. Her i »Eva« forekommer bibelcitaterne og den ganske vist visuelt prægtige udnyttelse af det gotiske hjørnerelief og Doge-paladset noget søgte, ligesom brugen af symbolske rekvisitter, hovedsageligt af erotisk karakter, virker noget overdreven (æg, falliske telefoner og fisk er nævnt, men dertil kommer lamper, sko, springvand osv.). Konsekvent i filmens stil er det naturligvis til gengæld, at det Venedig, vi præsenteres for, er det vel nok ukarakteristiske, der præges af Longhenas og Palladios kirker og af Sansovinos Biblioteca Vecchia, på Piazzettaen) – men det forekommer unægtelig mere i filmens end i Francescas stil, at hun skal vælge Longhenas Salute-kirke som sin (må jeg i al beskedenhed have lov at foreslå Santa Maria dei Miracoli for *Virna Lisis* figur). På den anden side er filmen dog også mere end denne barok og byder på visuelle indtryk mere i stil med dem, vi ellers kender fra *Gianni di Venanzos* kamera: nogle romerske forstadskvarterer, tågestemningerne over Canale di S. Marco og den vidunderlige morgenstemning (»Den dejligste tid på dagen«, mener Tyvian) i villaen med Torcellos prægtige basilika og campanile stående på lagunens lave horisont.

Der kan vel næppe være tvivl om, at Losey har villet lave en film, der var »ikke indbildsk, blot nøjagtig«, som Tyvian karakteriserer sig selv. Som vi har fået den til landet, må vi imidlertid i højere grad, end det vel har været tilsigtet, lade os nøje med at imponeres og medrives af det barokke ydre. At slutte, som Tyvian også formulerer det et sted, at »*the inside doesn't count*« (unægteligt en betænkelig replik i en film af denne karakter) vil dog nok være forkert. Sandheden ligger vel midt imellem.

Søren Kjørup

I den grønne skov

Prod.: Nordisk Films Kompagni, Danmark 1968. Udlejn.: Nordisk Films Kompagni. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt/ass.: Tom Hedegaard. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Claus Loof/ass.: Jeppe Jeppesen (e-c). Klip: Ole Steen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre, Bellman, Eric Christiansen, Svend Holst, Beethoven. Arkitekt: Henning Bahs. Medv.: Peter Steen, Yvonne Ingdal, Ellen Winther, Morten Grunwald, Jesper Langberg, Mime Fønss, Ingolf David, Kirsten Rolffes, Hans W. Petersen, Bodil Kjer, Gyda Hansen, Birgit Brüel, Kirsten Walther, Solveig Sundborg, Kjeld Jacobsen, Ulla-Britta Borksand, Bjørn Puggaard-Müller, Gert Bastian, Frank Leon, Anna-Louise Lefèvre, Claus Ryskjær, Knud Hilding, Pjerrot, Tribini, Vejemand.
Prem.: 29.3. 1968, Palads. Længde: 2300 m, censur: rød.

I sin svada af en søndagskronik om »dansk film« kort før premieren på »I den grønne skov« gjorde Klaus Rifbjerg energisk op med den unge danske filmkritik, hvilket stort set vil sige kredsen om »Kosmorama«. Fingrene blev ikke lagt imellem og som sædvanlig når Rifbjerg ryster regnen af sin danske hat og vover sig ud i polemik med alle dem, der nok betragter Rifbjerg som en vældig god lyriker og en »flink fyr«, men ikke ligefrem som verdens ottende vidunder, regnede det med slag under bæltestedet, med citatfusk og oplagte usandfærdigheder, der fik én til – endnu engang – at spekulere på, hvorfor Rifbjerg stadig ikke har studeret polemikkens ABC hos den Poul Henningsen, han mener at være i en dyb, frimureragtig pagt med. Altid at tage folk på ordet, at gå ud fra deres tekst. Men urent trav fra Rifbjergs side når der er slagsmål i gaden er man efterhånden vant til, og vi kunne derfor dårligt andet end betragte kronikken som god og velkommen PR for »Kosmorama« på samme måde som det i sin tid (det er *lang* tid siden) var god og velkommen PR for Rifbjerg at få en spand lort hældt i hovedet af Vendsyssel Tidende og Dansk Skuespillerforbund. Vi takker.

Det er synd at sige, at man også fik lyst til at takke for »I den grønne skov«, som man havde regnet med måtte være noget *helt* udover det sædvanlige, siden Rifbjerg i den grad skruede bissen på. Vi skal dog ikke her fylde spalterne med en minutiøs analyse af hvorfor vi ikke har lyst til at takke for filmen, dagbladskritikken (bortset fra den konservative) sagde stort set, hvad der skulle siges om denne aldeles ligegyldige og ufatteligt kedelige vaudeville-strimmel, hvor et af de mest oplagte miljøer i Danmark blev kvalt i fisefornemhed og en »romantik«, der helt synes at have fået Bo Widerberg og Jan Troell galt i halsen. To punkter i Rifbjergs kronik er der imidlertid grund til at trække frem, hvis man vil belyse hvorfor Rifbjergs (og Palle Kjærulff-Schmidts) to sidste film er så mislykkede, som de er. Rifbjerg skriver, at han (og Palle Kjærulff-Schmidt) ikke vil skabe sig, når de laver film. Ikke noget med skæve vinkler hos farmand! Desuden betragter Rifbjerg film som poesi. Film er atmosfære, stemning. Film er digt!

Jeg tror, at det er angsten for at *skabe* sig samt troen på at film umiddelbart er poesi, der er skyld i, at »Historien om Barbara« og »I den grønne skov« aldrig bliver til noget, aldrig kommer i gang, aldrig får en dramatisk rejsning, altid forbliver i det vege, det skjulte, det uforløste. I det ublufærdigt blufærdige. Med sin programerklæring har Rifbjerg ufrivilligt sat fingeren på det ømme punkt. Rifbjerg, der engang blev landskendt på at afsløre falskhed og hulhed, er i dag (i hvert fald som filmmand) mere og mere en fange af *den* danske veghed, der gerne forveksles med åbenhed og ærlighed og følsomhed. Man jazz'er lidt frem og tilbage med sine »fornemmelser« og fremfor alt tør man ikke give sig i lag med løgnen, tør ikke *lyve*, tør ikke være – dramatisk. Men, som Truffaut har påpeget det, det er nu engang nødvendigt at gå vejen over løgnen for at fortælle sandheden. Det er også Truffaut, der har sagt, at veghed med hensyn til intentionerne bag hvert billede i en film er dræbende. Endelig kan man citere Truffauts dejlige udtalelse om at han ikke kan udstå poesi. Det burde skrives på samtlige mure i dette land, der som bekendt ligger på maven for alt hvad der lugter af poesi og »poetisk livsholdning«. For Truffaut er film prosakunst. Hver gang folk sender ham breve med digte i smider han dem i papirkurven. Nej, film er ikke i første instans poesi. Film er handling, action, intention, vilje, polemik, pamflet, realisme. Poesien kommer altid som en ekstraeffekt, den dukker op som den hvide Cadillac, der hele tiden er ved at dreje om hjørnet i baggrunden når forgrunden – historien – er i orden. Det er med poesien som med kærligheden: den kommer når man mindst venter den, Rifbjerg.

Men Palle Kjærulff-Schmidt da, for nu at trække ham frem af den besynderlige parentes, han altid befinder sig i, når en ny »Rifbjerg-film« er på trapperne? Palle Kjærulff-Schmidt – tror han virkelig på de sikkert meget velskrevne drejebøger, som Rifbjerg giver ham i hænde? Spørger han aldrig: hvad er det egentlig vi *vil* – udover at lave femørespoesi med svæveflyvere i det grønne græs á la sommerfuglen i »Elvira Madigan«, lidt karruselkørsel, lidt sejlen op og ned ad åen med Yvonne Ingdal i det sædvanlige surmulende nærbillede? Det er sympatisk, at Palle Kjærulff-Schmidt i den grad tror på Rifbjergs poesi, at han to gange i træk sætter sig selv overstyr i forsøget på at redde, hvad der ikke kan reddes. Og med troende kan man som bekendt ikke diskutere. Man har bare lov til at håbe, at de en dag får smag for den søde troløshed. Man har lov til at håbe, at Palle Kjærulff-Schmidt, som vi stadig har grund til at takke for Palle Kjærulff-Schmidt-filmen »Der var engang en krig« og for Rifbjerg-filmen »Weekend«, nu tør lære så meget af den Truffaut, hvis »humanisme« han beundrer, at han giver sig til at sky poesien som pesten. Giv mig en god drejebog, og jeg laver en god film, sagde George Cukor engang. Giv Palle Kjærulff-Schmidt en god historie, og han skal nok vise sig i stand til at lave filmkunst, filmpoesi, stemninger. Alt det dyre, kort sagt. Vi står ikke så stærkt herhjemme hvad film angår, at vi har råd til at Palle Kjærulff-Schmidt bliver længere og længere borte i den veletablerede danske uvirkelighed.

Henrik Stangerup

Efter Marilyn Monroe (»Bus Stop«), Kim Novak og Susan Strasberg (begge »Picnic«) og Jane Fonda (»The Tall Story«) har Joshua Logan nu »åbenbaret« Vanessa Redgrave, der har sin bedste filmrolle i den ellers gumpetunge »Camelot«.

★★★★ = **MESTERVÆRK**
★★★ = **SKAL ABSOLUT SES**
★★ = **SEVÆRDIG**
★ = **KAN TIL NØD SES**
● = **LIGEGYLDIG**

	Anders Bodelsen	Martin Drouzy	Bent Grasten	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
Skarpt bevogtede tog (Menzel)	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
Helte dør aldrig (Jessua)	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★
Skilsmisse på amerikansk (Yorkin)			★★★	★★	★★	★★			★★★	★★★		
Med koldt blod (Brooks)	★★		★★★★	★★★	★★	★			★★★★	★		●
Fidusmageren (Kershner)	★	★★	★★		★	★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★★
Hjælp, jeg bliver skrupskør (Etaix)		★★	★★★			★★★				★	★	★★
De syv fra Texas (Hale)			★★★			★				★★		
En erotisk affære (Makavejev)	★★★	★★	★	★★	★★	★		★★★	●	★★	★★	★★
Ekspert i drab (Melville)	★★★	★★★	★	★★	★★	★	★★	★★	★	★	★★★	★★
Jeg ved 2–3 ting om hende (Godard)	●	★★★	●	★	★★★	★★	★★★★	★★	★	★	★★	
Tre liv for et (Ford)			●		★	★	★	★★★	★★	★		★★★
Hotel Sct. Gregory (Quine)	★★		★★	★★	●	★★				★★		
Camelot (Logan)	★		★★★★	●	★		★		★★	●		★★
Eva (Losey)	★		●	★★	●		★★		★	★★	★★★	★★
Den fremmede (Visconti)	★★	★★	★	●	●	★	★★★		★	★	★	
Hviskende stemmer (Forbes)	★	★★★	●		●	★★	★		●	★		★★★
Manden der red ind i Dakota (Kennedy)				★	★★★	★					●	
Point Blank (Boorman)			★★★	●	●	●			★★	★	★	★★
Frække Frigg (Smight)			★★★		★	★			★	●	●	
Maskespillet (Glenville)			★★			★			★	●		
I den grønne skov (Kjærulff-Schmidt)	★	★	★★★★		★	★	●	★	●	●	●	★
De fem desperate (McEveety)	★		★	★	★	★		★	★	●		★
Længe leve dovenskaben (Robert)		★★	★			★			●	●	★	
Den blodige strand (Wilde)			★★		●	●			★★		●	
Isabella (Rosi)		★★	●	●			★		★★	●		
Operation Caprice (Tashlin)			★★			●				★	●	
Vor moders hus (Clayton)	★		●		●	●			●	★★		
Jeg har endog mødt lykkelige sigøjnere (Petrovie)			●			●		★	●	★		●

14.årg. juni 68 kr. 5.12

Carl Th. Dreyer

Kjøbenhavn F, d. 23/3 1919
Frederik VI.s Allé 12

Herr Direktør W. Stæhr,
A/S Nordisk Films Kompagni,
Mosedalsvej, Valby.

Kære Herr Direktør Stæhr!

Efter Løfte kommer jeg i Dag tilbage til det Anliggende, der i de sidste Dage har optaget baade Dem og mig, og jeg vil i dette Brev ærligt og uden Omsvøb gøre Rede for mit Standpunkt.

Det er min Overbevisning, at »Blade af Satans Bog« er det bedste Manuskript, Nordisk Films Kompagni nogensinde har haft i sine Hænder. Det er ligeledes min ærlige Overbevisning, at der ud af dette Manuskript kan blive en enestaaende Film, som kan tjene Nordisk Films Kompagni til Ære og bidrage til at gengive Firmaet dets tabte Renommé, men Betingelsen herfor er, at Filmen optages under den omhyggeligste Hensyntagen til alle kunstneriske Krav.

Jeg har fortalt Dem, og jeg gentager det her, at jeg vil sætte det som mit Maal at fremstille et Filmsværk, som kan blive nævnt som et Standardværk. Det er mit *Maal*. Nu kan jeg selvfølgelig ikke give Dem *Garantier* for, at jeg *naar* mit Maal, men jeg kan forsikre Dem – hvad jeg forøvrigt slet ikke tror, De betvivler – at jeg ikke vil unde mig Ro, før jeg faar givet hver Enkelthed i Filmen det Præg, jeg ønsker, den skal have. Og saa henviser jeg for Resten til mit Forarbejde, som De jo kender bedre end nogen anden, og De vil sikkert indrømme, at det viser en sjælden Tro og Kærlighed til den Opgave, jeg har sat mig. Overhovedet tør jeg vel nok paastaa, at der ikke herhjemme nogensinde tidligere er præsteret et saadant Forarbejde til nogen Film, og ingensinde før er vel en Instruktør gaaet saa velforberedt til sin Instruktion som jeg nu. Er da alt dette ikke i Stand til at overbevise Generaldirektøren? Har De fortalt Generaldirektøren, at de sorte Svin og de Perlehøns og de Æsler, som jeg skal bruge engang i Juli Maaned . . . at de var allerede sikret i Januar. Har De fortalt Generaldirektøren, at jeg har støvet Byen igennem for at finde originale Sydlændinge til Staffagen i min spanske Historie, og at jeg har sat et stort Apparat i Bevægelse for at finde virkelige Finner til min finske Historie. At der allerede nu er engageret et stort Antal Typer til min Revolutionshistorie, at der er Folk igang med efter min Anvisning at engagere jødiske Typer til min Kristushistorie? Har De fortalt Generaldirektøren, hvorledes jeg i Maaneder har siddet paa Biblioteket for at finde hver Enkelthed til mine Dekorationer. Intet har jeg overladt til andre, alt har jeg besørget selv. Men vidner ikke dette tydeligt om, at mit Maal er mere end dette at lave en *brugbar* Film? Og burde jeg ikke hos min Direktion finde Imødekommenhed og Forstaaelse (for slet ikke at tale om Paaskønnelse og Taknemlighed), naar jeg viser, med hvor stor Alvor og Kærlighed jeg gaar til mit Arbejde?

Hvorledes har nu denne Forstaaelse vist sig? Direktionen har efter bedste Evne søgt at »slagte« Filmen. Filmen maa koste *150,000.–*, værsaagod at skære for *80,000,–* bort! Da det kniber med Amputationen, sætter man Teatermaleren til at finde ud af, hvorledes man kan spare *20,000.–*, og denne Mand skriver en Liste op over Ting, Afsnit. Scener, som efter hans Skøn kan undværes eller beskæres. Et Sted staver han »Gruppe« med to b'er, men det gør ingenting, han er sagtens kompetent til i en Eftermiddagstime at sidde og file i det Arbejde, som en anden vier et Aar af sit Liv – i det lønlige Haab at omskabe det til et Værk af kunstnerisk Rang.

Naar jeg nu saa stejlt holder paa, at Filmen ikke kan laves billigere end de 230–235,000.– Kroner, mit Overslag lyder paa, er Direktionen maaske tilbøjelig til at tro, at det skyldes en egen Trodsighed, men ved nærmere Overvejelse maa Direktionen dog erkende, at der ikke foreligger Grunde til at tro, at jeg handler af andre end fuldkommen uegennyttige, ideelle Motiver. Hvorfor skulde jeg ikke gaa med til at lave Filmen for *150,000.–*, hvis jeg blot kunde tænke mig, at den kunde fremstilles for de Penge? Hellere end gerne! Men den Film *kan* ikke optages billigere end for *230,00.–*, og det nytter ikke, at De, Herr Stæhr, spekulerer paa Besparelser, thi jeg er den eneste, der virkelig kan dømme om den Ting, thi jeg har hvert Billede, saaledes som jeg tænker mig det, staaende i min Bevidsthed. Dertil kommer, hvad De maa vide, at mine Manuskripter er saa udarbejdede, at der intet forekommer i dem af overflødigt, unødvendigt eller tilfældigt. Billederne danner et organisk Hele. Som sagt: jeg *ved*, at hvis den Film skal blive til det, jeg ønsker, saa *maa* den koste de *230,000.–* Kroner. Jeg vil ikke gaa ind paa at »klippe en Taa og hugge en Hæl« for at Filmen skal kunne »glide«, thi jeg vilde dog være en samvittighedsløs Slyngel, hvis jeg – bare for at redde et Instruktørhonorar – gik ind paa at lave en Film, som efter min inderste Overbevisning kun kan blive en 3die eller 4de Rangs Film.

Jeg har ovenfor – maaske vel udførligt gjort Rede for mit Standpunkt, thi jeg vil, at det skal fastslaas, at hvis Nordisk Films Kompagni og jeg nu bliver enige om at gaa hver til sit, saa er Grunden den, at N.F.K. ønsker at lave en *brugbar* Film (hvad der i mine Øjne er det samme som en *daarlig* Film), medens mit Maal er *Standardfilmen*. Jeg forstaar klart, at den Kløft, der er mellem Direktionen og mig, er saa stor, at vi umuligt kan mødes, saa meget mindre som jeg ifølge min Overbevisning ikke kan lade mig bevæge fra det Punkt, hvor jeg staar. Det gælder altsaa om at finde en Ordning, som hurtigt lader sig realisere – og helst en Ordning, som baade tilfredsstiller Dem og mig, og jeg skal da her komme tilbage til det Forslag, jeg fremførte for Dem i mit Brev igaar. Jeg har nu meget indgaaende drøftet Sagen med de Herrer, jeg nævnte; de er *ganske overordentlig interesserede* for Planen, og de er, under Forbehold af en Bestyrelsesbeslutning, beredt til at fuldbyrde Planens Realisation naarsomhelst. Under det nævnte Forbehold er d'Herrer villige til at overtage Filmen, Manuskriptet, Kostumeforpligtelsen, de til Dato fremstillede Rekvisitter og Dekorationer samt alle til Dato afholdte Udgifter, Udlæg, Forskud o. lign. Derimod ønsker de at staa frit i Henseende til Engagementerne, da det er Meningen at besætte en Del af Rollerne med svenske Skuespillere. I det væsentlige ønsker jeg selvfølgelig at beholde de Kræfter, jeg har sikret mig, men d'Herrer ønsker imidlertid principielt fuldstændig Fritstillethed.

Min Aftale med d'Herrer gaar ud paa, at jeg for at *spare unødvendig Tidsspilde* paa Tirsdag skal rejse med dem til Stockholm. Allerede i Løbet af Onsdagen, senest Torsdagen, vil da en Afgørelse kunne foreligge. D'Herrer har bedt mig medtage til Stockholm

1) 3 Manuskripter
2) 1 Overslag
3) En Genpart af Kontrakten mellem N.F.K. og Leopold Verch
4) En Liste over samtlige indgaaede Engagementer, med Angivelse af Spilletermin og Gage
5) Genparter af eventuelle andre indgaaede Forpligtelser
6) Samtlige Tegninger til Dekorationer og Rekvisitter
7) Den af Herr Overregissør Andr. Frederiksen udarbejdede Spilleplan med Oversigt over Ude- og Hjemmebilleder
8) En specificeret Opgave over alle til Dato stedfundne Udlæg, Betalinger etc. etc.
9) En specificeret Opgave over i Øjeblikket udestaaende ubetalte Regninger
10) En Fortegnelse over til Dato fremstillede Dekorationer og Rekvisitter med Prisangivelse

Under Forudsætning af, at mit Forslag skulde vinde Generaldirektørens Bifald, beder jeg Dem fremskaffe ovennævnte Materiale, saaledes at det er mig i Hænde senest Tirsdag Eftermiddag Kl. 4. Materialet maa være ledsaget af en Skrivelse, hvori Direktionen indenfor en Frist af 8 Dage erklærer sig villig til at indgaa paa den foreslaaede Ordning. *Dette Tilsagn fra N.F.K. maa være absolut bindende.*

Jeg har nu kort og klart, saaledes som jeg ved, at De sætter Pris paa det, forklaret, hvad mit Forslag til Firmaet gaar ud paa. Jeg synes, at det har den Fordel, at det baade tilfredsstiller Firmaet og mig, og jeg takker Dem for Deres Løfte om at anbefale Forslaget til Generaldirektøren.

I Forventning om at høre fra Dem, saasnart nyt foreligger i Sagen, forbliver jeg med mine venligste Hilsener

Deres hengivne

Carl Th. Dreyer.

FILMANMELDEREN DREYER

Rolf Bagger

Til et fuldstændigt portræt af Carl Th. Dreyer hører som et lille, men ikke uvæsentligt træk hans virke som filmkritiker ved B.T. midt i trediverne - det var, mens han i øvrigt var ansat på bladet som journalist. Mere end et års tid blev det ikke til, men det blev en tid, hvor der flere gange stod stærk blæst om hans navn. Dreyer var skånselsløs i sin kritik. Bød en film ham imod, blev den ofte udleveret med bidende ironi. Det er fra denne tid hans velkendte polemik med Fr. Schyberg om Emil Jannings i »Professor Traumulus« stammer. Dreyer sablede fimen ned - i modsætning til de fleste andre blade - og hans anmeldelse vakte vrede flere steder. Filmselskabet indrykkede således nogle dage senere i B.T. en annonce med fyldige citater fra Svend Borbergs, Fr. Schybergs og Georg Wiinblands rosende anmeldelser under overskriften: Danmarks 3 kyndigste Kritikere skrev om Jannings-Filmen »Professor Traumulus«. Efterhånden blev det bladet for meget, og Dreyer blev sat fra bestillingen.

For Carl Th. Dreyer var filmen en kunstart, som opstillede helt kompromisløse krav til dens udøvere. At gennemlæse hans mange dagbladsanmeldelser efterlader et indtryk af et dybt engageret menneske, kunstnerisk og politisk. Gang på gang sætter han filmene i direkte relation til den udenrigspolitiske situation, især forholdet til Tyskland og nazismen, og altid måler han det færdige kunstværk med kunstens absolutte mål.

Dreyer havde ikke megen fornemmelse for den lette underholdningsfilm (det var før det nedsættende begreb underholdning var opfundet). Hans korte anmeldelse af »Tophat« med Fred Astaire og Ginger Rogers består således mest af tomme, rosende adjektiver. De fleste amerikanske film fik kølige anmeldelser, og ofte sneg der sig en let nedladende tone over for Amerika ind i disse anmeldelser.

Var Dreyer således ikke folkelig i sin vurdering af film dengang, så var han i bedste forstand folkelig som skribent. Med imponerende enkle ord og udtryk beskriver og forklarer han filmens stilistik og instruktørens virkemidler for læseren, så det bliver umiddelbart forståeligt - en evne, som desværre er blevet sjældnere i nutidens dagbladskritik. Hans anmeldelser kan virke næsten pædagogiske, og man kan kun beklage, at hans virke som formidler af filmforståelse til det store publikum gennem et stort, folkeligt dagblad blev så kort. Hvilken gavnlig indvirkning kunne han da ikke have fået på dette tidlige tidspunkt, også på dagbladskritikken.

ANNA KARENINA PÅ PALADSTEATRET

B.T. – 14/2 – 1936

Filmen er fra de tre Manuskriptforfatteres Haand en forgrovet Udgave af Tolstoi's Roman. Paa lange Stylter er de tre Herrer storket igennem den tykke Bog – hu hej. Saa optaget af endelig at faa *alt* væsentligt med, at de helt har glemt det *ene* væsentlige, nemlig *Aanden*. Den mangler. Alle de vigtige Scener er der, men forfladigede, forkortede, uden Dybde, uden Ynde.

Som Filmens Handling indskrænker sig til at være en summarisk Genfortælling af Bogens, saaledes er ogsaa Tolstois levende og lidende Mennesker blevet til Clichéer.

Hvis Iscenesættelse ikke betyder andet og mere end at overvaage, at Dekorationer og Kostumer er stiltro eller at en Mazurka danses paa tidsmæssig Maade, saa er der intet at udsætte på Instruktøren, Clarence Brown. Men hvis Iscenesætterens Opgave er at faa skuespillerne til at glemme at de er Skuespillere, og faa dem til at indleve sig i Rollerne, saa de smiler og græder med Forfatterens tænkte Personer, saa svigter Instruktøren ganske.

Spillet er indholdsløst og almindeligt, vi kunne det udenad: der var de tunge Øjenlaag, den tilbagebøjede Nakke, der var Læberne, der krusede sig til Smil eller Foragt, der var de slørede Øjne. Hvad der savnedes, var den ene Gestus, det ene lille Udtryk, der fik os til at tro, at vi var usete Vidner til virkelige Hændelser. Skuespillerne *spillede*, de *var* ikke. Det gør det ikke bedre, at de har arbejdet under et saadant Kamera- og Mikrofontvang, at Udtrykket Kunstnere i Spændetrøje uvilkaarligt rinder En i Pennen.

Instruktør og Fotograf deler formodentlig Æren for forskellige uhyrlige Paafund, som f. Eks. en Køreoptagelse henover et bugnende Bord (i Filmens Begyndelse) og et Billede af en Balsal, fotograferet tværs gennem Strengene paa en Harpe. Derimod er Fotografen vel nok alene ansvarlig for en Række uheldige Nærbilleder, der viste os en mager og benet Greta Garbo – dobbelt uheldige, fordi andre Optagelser beviste, hvor bedaarende hun *kan* fotograferes.

Greta Garbo »hollywoodede« som alle de andre. Ikke en eneste gang præsterede hun et Spil, der greb os om Hjerterødderne. Selv da den Mand hun elsker, styrter med Hesten, forbliver hendes Spil stift og udvendigt, og i en lille Scene med Sønnen, lykkes det hende ikke at give os blot en Afspejling af en Moders Ømhed.

Mens Bogens dramatiske Linie stiger mod Slutningen taber Filmen i Interesse, jo længere man kommer frem i den. Den sidste Fjerdedel slæber sig møjsommeligt afsted gennem tunge Dialoger.

Selve Slutningen er saa udramatisk som bare muligt. Grev Vronski mindes Anna Karenina – og ser op paa et Fotografi i Ramme af Greta Garbo. Det er Filmens sidste Billede!

Længere er man ikke naaet i Hollwood. Eller maaske er man begyndt forfra?

»TRÆKORSENE« EN MÆRKELIG FILM MED HOVED OG HALE

B.T. 3/3 – 1936

En god Instruktør bør aldrig tage et Emne, han een Gang har behandlet, op paany, thi hvis han er en god Instruktør, har han i sin første Film givet *alt*, og ingen kan give alt *to* Gange. »Trækorsene« af den fortrinlige franske Instruktør Raymond Bernard bekræfter dette. Denne Talefilm, som i Gaar vistes, har bevaret den stumme Films uheldige Egenskaber, men ingen af dens gode.

Den Opgave Stoffet stiller kunde løses paa to Maader:

Enten ved at give en sandfærdig Skildring af Soldatens Liv, vise, hvordan Mennesket i ham langsomt gaar til Grunde, Personligheden sløjfes, og hvorledes den sjælelige Mekanisering Dag for Dag skrider frem. Denne strengt kunstneriske Løsning er Raymond Bernard gaaet uden om. Hans Film giver os intet Indtryk af, hvad moderne Krig egentlig er, nemlig en usentimental og nøgtern Fabrikdrift i stor Stil, hvor Soldaterne indgaar som uendeligt smaa Dele i et gigantisk Maskineri.

Eller ved at tilrettelægge Stoffet som en bred, folkelig Film, visende Soldatens umenneskelige Tilværelse paa Baggrund af de Tilbageblevnes sorgløse Leven videre. Raymond Bernard har gjort et Tilløb i denne Retning ved hist og her at indflette nogle Visioner og nogle Dialog-Stumper, som dog føles uvedkommende og kun utilstrækkeligt fortæller om de Baand, Krigen sønderrev. Sandheden er, at man ikke interesserer sig det fjerneste for de Mennesker, Filmen handler om.

Raymond Bernard har i Stedet for et »Enten-eller« forsøgt et »Baade-og«. Resultatet er blevet en film med Hoved og Hale, men uden Krop.

Hvad Iscenesættelsen angaar, gaar der gennem hele Filmen en hul og falsk Tone, lige fra Begyndelsesbilledet, hvor Rekrutterne foran Indskrivningskontoret trænger paa for at komme først til Fronten – til Slutningsscenen, hvor den døende Pierre Blanchard ganske umotiveret afleverer en længere lyrisk Svada . . . I Stumfilmens Scene af monumental Skønhed, *fordi* den var stum.

Ogsaa Milieuskildringen er usand. Skulde man tro Instruktøren, har Soldaterne i Krigen tilbragt en væsentlig Del af deres Tid med at synge Viser og sige Brandere.

Een ting maa man indrømme Raymond Bernard, nemlig hans fremragende Evner som Bataillemaler, men ogsaa af det gode kan man faa for meget. Naar man over Hundreder af Meter kun ser og hører Kanontorden, Eksplosioner og Trommeild, bliver det ensformigt. Den dygtige Orkesterleder bruger Stortrommen med Maadehold.

Om denne Film under de nuværende Forhold i Frankrig kan have en Mission i sit Hjemland er muligt. Herhjemme har den ikke Bud til nogen. Hvem tænker vel paa Krigen 1914–1918? Det er den næste Krig Sindene er optaget af.

CHAPLIN-FILMEN PREMIEREN I AFTES

B. T. 17/3 – 1936

Mennesket er af een Filosof blevet defineret som et Dyr, *der kan le*, af en anden som et Dyr, *der kan faa til at le*. Holder den sidste Definition Stik, maa Chaplin være det største Menneske i Verden, thi ingen har faaet saa mange til at le som han.

Ogsaa i Aftes blev der leet.

Filmen indledede med en noget anstrengt Allegori hentydende til Problemet Arbejdere kontra Maskiner. Man sad en tid med Livet i Hænderne af Frygt for, at Filmen skulde udvikle sig til en Samfundssatire om Maskinerne, der i Stedet for at gøre Livet lettere netop gør det sværere – om Hestekræfterne, som fortærer Menneskene. Heldigvis lod Chaplin Problemet ligge. Heldigvis – thi den virkelige Arbejder grubler ikke over noget saa dybsindigt som Maskinernes Liv og Død. Han er for optaget af Dagligdagen og dens Bekymringer til at interessere sig for, hvad der ligger i Horisonten.

Glæden var derfor almindelig, da Chaplin smed Filosofkappen, som ikke klæder ham nær saa godt som hans Vagabondkostume. Vi saa ham paany som den hjemløse Omstrejfer fra før, og vi krystede ham i vor Favn – Stenbroens ensomme, fattige Helt, hvem vi elsker for den kejtede Aandsnærværelse, hvormed han besejrer alle Livets Genvordigheder. Dobbelt komisk, fordi han er uvidende om sin egen Komik, som faar os til at tænke paa saavel Sprællemanden som Trolden i Æsken – de klassiske Forbilleder i al Komik.

Trold i Æsken er han, hvor han alene klarer Mytteriet i Fængslet ved simpelthen at lade de undvegne Fanger løbe Panden mod Jerndøren, som han aabner mod dem. Sprællemand er han – i den yndige Piges Hænder – hvor han som Kelner danser og synger. For Resten Filmens bedste Indfald, men ikke det eneste. Filmen rummer Scener, der er lige saa uforglemelige som de morsomste Scener fra »City Lights« og »Gold Rush«. Det vilde være uretfærdigt at opholde sig ved, at der ind imellem de geniale Scener er Scener, der blot er morsomme. Som Helhed er Filmen en Oplevelse, som alle Chaplins Films har været det.

Der er blevet talt meget om Chaplins stædige Uvilje over for Talefilmen og hans konservative Hængen fast ved Stumfilmens Teknik. Som Chaplin, der jo selv er Instruktør, har opbygget sin Film, føltes det som en *Hvile* at se den. Den henvendte sig mere til ens Syn og mindre til ens Hørelse. Handlingen er baaret oppe af Situationer og føres frem gennem Billeder. Hvad de optrædende siger til hinanden er ganske ligegyldigt.

Musik og Tale er kun Hjælpemidler – i Modsætning til de mange kunstneriske Misforstaaelser, vi har været Vidne til i denne Sæson, hvor Handlingen har rullet besværligt frem gennem en anspændende og vanskelig Dialog. Chaplin-Filmen er en Film, bygget op paa filmiske Virkemidler, hvad der er dens Fortrin. Naar dette er sagt, maa det tilføjes, at Chaplins Stejlhed over for Talen paa sine Steder er ilde anbragt, thi mens hans egen Tavshed overalt føles velgørende, er der Øjeblikke, hvor andres Tavshed føles kunstlet, især hvor vi ser Mundbevægelserne uden at høre Ordene. Her virker Stumheden som en Anakronisme.

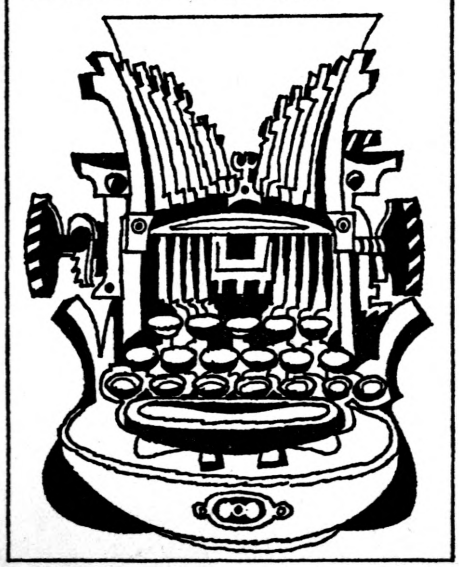
Ellers er Chaplin en Mester i at udnytte den stumme Films Virkemidler, der egner sig endnu bedre for den komiske Genre end for den dramatiske. Filmens mest vellykkede Scener viser, at han henter sine Indfald fra selve Livet. Som bekendt bliver et hvilket som helst Optrin fra Virkeligheden, selv det alvorligste, til et komisk Nummer, saa snart Lyden kobles fra. Gør selv Forsøget. Stop Vat i Ørerne og gaa ud og betragt Livet og Menneskene.

Skumlere har haft travlt med at paastaa, at Chaplin var sakket bagud. Det er ikke rigtigt. Aandeløse følger vi ham, naar han lider Nederlag, glædes ved ham, naar hans Snedighed bringer ham Oprejsning, fordi vi under Komedien mærker Tragedien: den Mindreværdiges Kamp for at hævde sig.

Et af Tidens Symptomer er Ligegyldigheden for Dagen i Morgen – ingen ved jo, hvordan Livet ser ud i Morgen. Den evige Usikkerhed gaar Menneskene paa Nerverne, saa de synes, det hele i Grunden ikke er Ulejligheden værd. Til dem siger Chaplin om ikke at fortvivle, thi selv om man er stødt ud paa Landevejen, er den værd at gaa, blot man er to om at gaa den.

---

debat om film-kritikken



Form, indhold og medium.
Af Søren Kjørup

I *Kosmorama 84* gør *Peter Kirkegaard, Peter Larsen* og *Peter Madsen* i fællesskab opmærksom på en væsentlig svaghed i min artikel om filmkritikkens opgaver og metoder i det foregående nummer: jeg har (selv når man ser bort fra den uheldige trykfejl) skrevet uklart og utilstrækkeligt om form/indholdsproblemet. Heri er jeg ganske enig (som undskyldning kan kun gælde det, som de tre forfattere så venligt lægger mig i munden: at artiklen skulle behandle så mange problemer, at de enkelte ikke kunne få den udførlige behandling, der tilkommer dem) – og jeg vil i slutningen af denne artikel forsøge at råde bod herpå.

Imidlertid handler de tre forfatteres artikel ikke i første række om min tidligere, men er et forsøg på at introducere en skelnen, hentet fra semantikken, mellem udtryk og indhold i filmteorien og dermed i filmkritikken. Dette forsøg kan forekomme besnærende, men da jeg dels finder fremstillingen behæftet med visse fejl og uklarheder, dels finder udtrykkene mindre velegnede end allerede gængse æstetiske termer, kan jeg ikke umiddelbart acceptere det. For dette vil jeg i denne artikel først argumentere – og i øvrigt afholde mig fra kommentarer både til *Martin Drouzys* artikel om »Fyldepen contra kamera«, hvis synspunkter jeg i øvrigt i almindelighed kan tilslutte mig, og til de pletvise og højst mærkværdige misforståelser af visse dele af min artikel og specielt af hensigten med dens eksempler, som findes i de tre forfatteres artikel.

I kort, *meget* kort, begreb er det, Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen foreslår, at vi i filmkritikken i første række skal skelne mellem en films udtryk og dens indhold, forstået således, at udtrykket er »de elementer eller samlinger af elementer, der muliggør betydningens tilsynekomst på perceptionsplanet«, mens indholdet er »den betydning eller de betydninger, der dækkes af udtrykket«, hvortil knyttes den bestemmelse, at udtrykselementerne »erkendes som værende udenfor mennesket«, mens indholdselementerne da må forstås som værende »i menneskets bevidsthed». Og endvidere, at såvel udtryk som indhold kan siges at have en »substans«, hvori der findes visse strukturer eller en »form«.

Når jeg vil forkaste dette forslag, skyldes det især følgende fire punkter, hvoraf de to første nærmest går på svagheder eller uklarheder i fremstillingen (som derfor måske kunne revideres), de to sidste på svagheder i teorien selv.

1) Indholdets substans kan ikke være bevidstheden, således som det fremgår af den skematiske fremstilling af teorien. Naturligvis, må man sige. Naturligvis er indholdets substans ikke tilskuerens bevidsthed, for en indholdsanalyse måtte da være en psykologisk analyse af tilskuerens bevidsthed, og

noget sådant vil vist de færreste filmkritikere indlade sig på. De tre forfattere heller ikke, forresten, således som de viser det med deres eksempel på en formel indholdsanalyse af »Anticipation«. Indholdets substans er – naturligvis, således som det også fremgår af dette eksempel – indholdselementerne taget som en helhed, altså sådan noget som personer og handlinger.

Man kan med god grund spørge sig selv, hvordan de tre forfattere da kan komme til at skrive det – rent ud sagt – sludder, som de skriver i deres skema. Forklaringen synes at være den yderst pinlige (som jo ikke bliver mindre pinlig i betragtning af den trehændige skrivemåde), at forfatterne har ladet sig vildlede af deres egen udtryksmåde. De skriver nemlig et sted, at udtryksformen er »strukturer i manifestationen«, mens indholdsformen er »strukturer i bevidstheden«, og selv om begge dele på sin vis er rigtige indenfor teorien, betyder udtrykket »strukturer i...« helt forskellige ting de to gange.

»Strukturer i manifestationen« betyder »strukturer *af* eller *imellem* manifestationens (udtrykkets) dele eller elementer«, men »strukturer i bevidstheden« kan ikke betyde »strukturer *af* eller *imellem* bevidsthedens dele« – for dette er en meningsløshed. »Strukturer i bevidstheden« betyder »strukturer imellem *indholdets* dele, der imidlertid – ifølge teorien – kun befinder sig *i bevidstheden«*, hvorfor disse strukturer »stedsligt« kan siges at være »i bevidstheden«. Forfatterne må vel være blevet vildledt af deres egne i formuleringen, men ikke i betydningen parallelle udtryk »strukturen i...«.

2) Ifølge teorien selv er udtryk/indholddistinktionen ikke absolut (således som det fremstilles), *men relativ*. I semantikken kan man nogenlunde entydigt skelne mellem det, der udtrykker et indhold, og indholdet selv, nemlig mellem sproget og alt, hvad det udtrykker. Helt så entydigt er skellet mellem udtryk og indhold imidlertid ikke i et så komplekst kunstværk som en film. Ganske vist har man i en film noget, man kunne kalde »det primære udtryk«, noget, der kun kan være udtryk (og altså ikke indhold for et andet, »dybereliggende« udtryk), nemlig de rene lys- og lyd-fænomener på lærredet og i højttalerne. Men at dette primære udtryk ikke er det eneste udtryk i en film, således som K., L. og M. fremstiller det, ses deraf, at et indhold som f. eks. en handling, en idé eller en holdning ikke kan forklares som udtrykt udelukkende ved rene lys- og lyd-fænomener. Sådanne indhold udtrykkes gennem personer og ting og disses forhold til hinanden, altså ved elementer, der for de tre forfattere er indholdselementer. Og for så vidt som personer og ting i en vis forstand (inden for teorien) kan siges at være indhold for et udtryk af rene lys- og lyd-fænomener, står vi altså over for den kendsgerning, at vi i en film, hvis vi skal bruge udtryk/indhold-begreberne, må bruge dem relativt, – at vi altså må regne med nogle elementlag af forskellig »trinhøjde«, der set fra én synsvinkel vil kunne bestemmes som indhold, fra en anden som udtryk. At dette er rigtigt også i praksis ses deraf, at den analyse (i et noget overflødigt logistisk symbolsprog), som de tre forfattere giver som et eksempel på en strukturel *indholdsanalyse* af »Anticipation«, er identisk med den analyse, man måtte præstere for at argumentere for, at »Anticipation« *udtrykker* en morale af typen »kærligheden er en syntese«. Indholdsanalysen er altså, set fra en anden synsvinkel, en udtryksanalyse.

3) Teorien sletter et vigtigt skel mellem to typer af »indhold«. Vi har allerede set, at distinktionen udtryk/indhold i de tre forfatteres fremstilling er gjort for snæver, derved at de har fremstillet en – ifølge teorien selv – relativ distinktion som absolut. Men den er på en anden led også for bred, idet den udsletter et skel mellem et indhold af typen morale, holdning, idé, følelseskvalitet osv. og et indhold af typen en person, dennes handlinger og følelser osv. Denne forskel udslettes ikke blot derved, at begge typer har samme benævnelse, nemlig »indhold«, men også ved forfatternes fastholden af, at ethvert indhold kun er »i tilskuerbevidstheden«. For en følelseskvalitet som »mareridt«, der forplanter sig fra billedet ud til tilskueren, er ikke i hans bevidsthed kun på en så sofistisk vis, som enhver person i billedet er det (på lærredet er i denne sidste forstand ikke personer, men kun lyspletter).

Forskellen mellem de to her opregnede typer af »indhold« er netop, at den første type foreligger uden for kunstværket selv eller i hvert fald rækker ud over det, altså er noget, kunstværket udtrykket ud over sig selv, mens den anden type kun er indhold inden for kunstværket. Overhovedet at kalde dét for »indhold« *i* et kunstværk, der når ud over kunstværket selv (som f. eks. tilskuerens oplevelse) turde være urimeligt. Og en teori, der forflygtiger den nævnte skelnen, synes ikke særligt hensigtsmæssig.

4) Teorien er i uoverensstemmelse med gængs æstetisk sprogbrug. Man taler nemlig allerede inden for gængs æstetisk sprogbrug om, at der »udtrykkes« noget i et kunstværk, og at kunstværket har et »indhold«, – men man bruger begge disse udtryk på snævrere måde, end de tre forfattere foreslår. Ifølge gængs æstetisk sprogbrug (jvf. *Virgil Aldrich, »Philosophy of Art«*, 1963) *udtrykkes* kun det, der i den ovenfor nævnte forstand når ud over kunstværket selv. Til gengæld kaldes dette ikke »indhold«. Ifølge denne sprogbrug er *indholdet* i et kunstværk nemlig kun det, der tværtimod foreligger inden for kunstværket selv – og dette indhold siges da til gengæld, naturligvis, ikke at være »udtrykt« (på hvilken måde det da siges at manifestere sig, skal jeg straks komme tilbage til).

Man kan mene, at der her blot er stillet to typer af sprogbrug op over for hinanden, hvoraf man da kan vælge den, der falder én mest naturlig. Men som vi har set, hænger spørgsmålet om sprogbrug her snævert sammen med det problem, der behandledes ovenfor. Hvis man vil fastholde de tre forfatteres sprogbrug, må man i hvert fald supplere den med betegnelser for den skelnen,som den gængse æstetiske sprogbrug får frem ved at skelne mellem det, der udtrykkes i et kunstværk, og det, der er dets indhold. Og denne mangel ved teorien, sammen med de andre mangler og uklarheder, jeg mener at have iagttaget, må i hvert fald foreløbigt få mig til at forkaste den.

Hvad form/indhold-problematikken angår, vil jeg i stedet foreslå følgende betragtningsmåde (der atter svarer til, hvad der fremstilles hos den nævnte Aldrich – og i øvrigt i nogen grad er afstemt med, hvad *Robin Wood* har at sige herom i sin artikel om »Den ny kritik«):

At tale kun om form og indhold, således som jeg gjorde det i min store artikel, er vitterligt for snævert. Man må tale om (mindst) *tre* ting: indhold, form og *medium* (hvilket sidste svarer nogenlunde til de tre forfatteres (udtryks-)substans). *Mediet* er de ting, filmkunstneren har at arbejde med, og som i sidste ende manifesterer sig i lyden og i billedet (netop »i billedet« og ikke »på lærredet«; forekomster på lærredet er rent tekniske ting, dvs. dele af filmkunstnerens *materiale;* mediet er materialet udnyttet til et kunstnerisk formål og opfattet således). *Formen* er de relationer, hvori kunstneren anbringer mediets dele til hinanden, eller – om man vil – strukturerne mellem mediets dele. Og det således formede medium *udgør* eller *er* filmens *indhold*.

At dette er en rimelig sprogbrug vil fremgå, hvis vi et øjeblik vender os fra den komplicerede filmkunst mod den simple malerkunst. Vi har her et medium, nemlig farverne som æstetisk virkemiddel (og ikke som kemisk substans; det er materialet). Disse farver fordeler vi på vort lærred i et vist mønster eller en vis form. Og farve og form udgør tilsammen det indhold, nemlig den menneskelige skikkelse, vi ville have frem. Vender vi nu tilbage til filmkunsten, så har vi som medium alle lyd- og billedelementerne som dialog, reallyde og musik, personer, ting, dekorationer og farver eller sort-hvide kvaliteter. Disse ting anbringes – i iscenesættelsen – i forhold til hinanden i en vis form, og derved opstår det indhold, vi vil have frem, f. eks. en historie om en bestemt person, hans handlinger og følelser, hans omgivelser osv.

På samme måde som maleriet kan have et *emne*, der er udtrykt i indholdet – den malede menneskelige skikkelse kunne således forestille emnet Napoleon – på samme måde kan filmen have et emne, enten f. eks. en episode fra den amerikanske borgerkrig eller noget mere abstrakt som en idé eller en holdning (naturligvis begge dele). Emnet er det, der formuleres i mediet som kunstværkets indhold – men det er i sig selv noget uden for kunstværket, der udtrykkes igennem dette.

På baggrund af denne udredning må man da atter komme frem til den konklusion, som også Peter Kirkegaard, Peter Larsen og Peter Madsen kommer frem til i deres artikel og på baggrund af deres begrebsapparat, nemlig at det i filmkritikken aldrig kan være nok blot at tale om det, der udtrykkes i en film, altså om filmens emne af den ene eller den anden slags. Man må også tale om det, hvorved dette emne udtrykkes, nemlig indholdet, forstået som det formede medium, billede og lyd.

BØGER & TIDSKRIFTER

VEJE TIL GODARD

Man erindrer sig endnu let gysende Jean Collet's bog om Godard (1963, på dansk 1965), der trods et patetisk formuleret ønske om saglighed, endte i det savlende panegyriske og »filosofisk« vrøvlende. Grundigt afskrækket af denne meget »franske« form for filmkritik vender man sig med nogen forventning til to engelske bøger om Godard, der er udkommet i efteråret. Den ene (»The Films of Jean-Luc Godard«) er, redigeret af Ian Cameron, skrevet af 12 kritikere med nærmere eller fjernere tilknytning til det genopstandne »Movie«, den anden (»Godard«) tegner »Sight and Sound«-manden Richard Roud sig for. Navnene og nationaliteten skulle borge for et mere »svalt« analytisk syn på den forkætrede Godard.

Netop denne forkætrelse (og tilsvarende begejstring) har været udgangspunkt for begge bøger, og i principielt ensartede formuleringer pålægger man sig selv et sagligt common sense-synspunkt: »This book is intended to open up the area between the extremes by a range of reasoned opinions on his films« (Cameron). Og: »So it seems all the more important that a book about his work should seek essentially to describe and analyse, rather than to praise or criticize« (Roud). Og lad det da være sagt straks: ingen af de to bøger prisgiver sig i nævneværdig grad bavlet, de er begge interessante og hæderlige, men rejser med deres forskelligeartede strategier flere metodiske spørgsmål end de selv kan løse.

Først Camerons bog. Fremgangsmåden er den enkle, at hver skribent hæfter for én film (dog således at visse film beæres med to analyser, plus at der er Camerons indledning og en afsluttende nedrakning ved Raymond Durgnat). Dette sikrer naturligvis på overfladen, at alle film tages i rimelig betragtning, men redaktionsprincippet viser sig dog underneden at være en kende for smart. Det er nemlig så løst, at det tillader den enkelte kritiker foruden det at beskrive den pågældende film, også at skrive snart sagt alt andet. Det Cameron skulle have gjort sig klart og pålagt sine folk var, at de hver, foruden at behandle den udliciterede film, skulle have sat den i relation til et bestemt tema, problem osv. Så havde vi måske fået ordentlig besked om f. eks. Godard om Brecht, som omtales flere gange, men aldrig fyldestgørende.

Disse løsagtigheder i redaktionen skal de enkelte kritikere selvfølgelig ikke lastes for. Men de har også deres egne fejl. De er begribeligvis ikke alle lige gode, men i deres metodiske fejltagelser viser de et rørende fællesskab. En af de mest prominente bommerter er den, der angår beskrivelsen af forholdet mellem en films hovedperson og dens skaber, Godard. Alt for ofte accepteres det glat at den meget filosoferende mandlige helt står som Godards talerør, hvorved man risikerer at vælte ikke blot personrelationens (mand/kvinde), men også hele filmens balance. Nok er Godard en meget »subjektiv« filmkunstner, men også en meget »åben«, og netop det at beskrive en films holdning er en yderst speget affære. Charles Barr tager det på udmærket måde op som principielt problem i sin gennemgang af »A Bout de Souffle«, og det er et principielt problem, for en films holdning er ikke nødvendigvis den samme som den mands, der empirisk set skabte filmen.

Nært beslægtet hermed er de grasserende intentionelle fejlslutninger, hvor man efter hæderligt nok at have fremanalyseret et motiv, straks udnævner det til bevidst intention, der så igen »dokumenteres« med evt. det samme eksempel, som befordrede ideen om motivets beskaffenhed. Denne cirkel-slutning underbygges evt. med Godards egne udtalelser, der alt for kritikløst tages som sidste autoritet. »Don't trust the artist, trust the tale« mumler man endnu engang udmattet med Robin Wood.

Disse gamle kendinge bunder dybest set i en manglende konkrethed i metoderne, men de optræder heldigvis også (kun) som bagside for deres positive modstykker, de steder hvor analytikerne er sig metodisk bevidste og går konkret til værks.

Det er førnævnte Robin Wood, der trods en evigt småbekymret snakkesalighed, tegner sig for nogle af de bedste afsnit. Han skriver om både »Bande à part« og »Alphaville« og gentager i det første bidrag nogle af sine fornuftige synspunkter om Godard og traditionsbevidstheden (Kosmorama 79), men vigtigere i denne sammenhæng er det, at han som dér tager udgangspunkt i enkeltsekvens-analyser, en både pædagogisk og overkommelig fremgangsmåde i en bog af dette format. Han gør det på en solid facon og er den eneste der i et rimeligt omfang beskæftiger sig med filmenes udtrykksside; i »Alphaville«-analysen påviser han således udmærket solidariteten mellem visse udtrykselementer (lys/mørke, lige linje/cirkel) og tilsvarende indholdselementer.

I det hele taget er det måske betegnende, at det er de af Godards værker, der er mest »abstrakte«, stiliserede, der afføder de bedste analyser, således også Camerons af »Les Carabiniers«. Han anvender (måske ureflekteret) et metodisk kneb der er bedst kendt fra sprogvidenskaben, nemlig kommutationsprøven. Den går kort ud på eksperimentelt at udskifte et givet element (egl. lydenhed) med dets alternative muligheder for at undersøge om dette element er betydningsbærende eller ej. Denne mekaniske analyseprocedure må ved overførsel til æstetiske værker (og ikke »sproget«) modificeres, det drejer sig især om at finde de steder, hvor kommutationen kan blive givtig, dvs. de steder, hvor »teksten« træder i profil, bliver karakterfuld.

Cameron kommuterer bl. a. på kampscenerne (eller rettere mangel på samme) i »Les Carabiniers«, dvs. genre-kommuterer, viser hvordan Godard punkt for punkt forholder sig kritisk til den gængse krigsfilmsgenre.

For det gode skal endelig Robin Wood nævnes igen. I artikilen om »Bande à part« diskuterer han generelt vanskelighederne ved at analysere Godards film, fordi de er så disparate, ikke har nogen klar plotstruktur osv. Det bringer ham ind på problemet vurdering. Det gængse normative krav om sammenhæng, både tematisk og fortællemæssigt, er problematisk for Wood, der vel ikke får løst nogen knuder, men i alt fald er klar over de indviklede forhold.

Er Wood i frugtbar tvivl om i hvilken grad man rettelig kan forlange, at en film »hænger sammen«, så er Paul Mayersberg i sin idiosynkratiske nedrakning af »Pierrot le fou« det bestemt ikke. Han siger ganske enkelt: »But we don't want poetry on the screen: we want stories, action and characters.« Så er det sagt, men som »reasoned opinion« er det ikke overvældende. Ligeså må man sige om Raymond Durgnat's »Asides on Godard«, det er fornøjelig læsning, men intet værd. Her burde redaktøren være skredet ind, men morsomt (og betryggende?) er det i hvert fald, at de kritikere, der overhovedet ikke kan forlige sig med Godard, heller ikke kan skrive om ham.

Richard Roud's bog er lettere at gå til. Hvor man hos Cameron og hans mænd fik et meget flaksende billede af Godard og ustandselig måtte springe fra én argumentation til en anden, har man her det privilegium at kunne følge den logiske udvikling i en stram komposition. Begreber stilles op og videreudvikles, man kan komme til at formulere sin kritik i sammenhæng.

Roud bestemmer indledningsvis Godard som en pr. temperament Hegel-inspireret kunstner, som dialektiker. Det fører ham til selv at forsøge at afstikke tre fundamentale begrebspar, dikotymier, imellem hvilke portrættet af Godard spændes op. Med dem står og falder bogen. Den første kalder han kontrasten mellem »personal and social preoccupations«. Nr. to er så svingningen mellem »the imperatives of narrative and those of comment: novel versus essay«, mens den tredje går på »the alternative claims of reality and abstraction«. Det ser jo meget net ud, men en lille ubekvem fornemmelse sniger sig ind allerede her: dikotymierne har ikke hjemme på samme plan, den første går på materiale, de to sidste på forskellige arter af strukturering af dette materiale. Roud er selv opmærksom på problemet, men hans forklaring er ikke god; han indrømmer at første modsætningspar er »a question of content more than of form, perhaps, but the distinction between the two is not really valid in the case of Godard«. Men det

er distinktionen jo aldrig, helt bortsat fra at ordene form og indhold er ret ubrugelige. Men lad det være, hvad bruger så Roud sine begreber til?

Resten af hans bog er en videreudvikling af de tre begrebspar, første par får to kapitler, det andet får et, og det tredje to, hvoraf det sidste er en demonstration af modsætningen, gennemført på »Made in USA« og »Deux ou trois choses« (plus appendix om »La Chinoise« og kortfilmene). Først skildres filmenes landskab, storbyen, cafeerne, hotelværelserne, de ensomme outsidere, det er materiale. Met et elegant kvalitativt spring hopper Roud så over i temaerne og hævder, at det da på baggrund af »landskabet« ikke er sært, at hovedtemaet i Godards film må være kærlighedens umulige vilkår. Dette er et personligt tema, men viser sig også socialt, tilspidset i prostitutionens problematik, der fra sin første forekomst i »Vivre sa vie« frem til »Deux ou trois choses« har udviklet sig til ikke blot at gælde kropslig, men også åndelig prostitution.

Undervejs kombineres dette med reklamen, og i andet kapitel kobles det specifikt politiske ind, specielt krigen, i »Les Carabiniers« osv. Det hele er som man vil se en sær mixture af stof og tema og holdning, og i hvert fald ikke videre originalt.

Bogens bedste kapitel er det om fortælling contra kommentar; Godard fortæller ikke historier, og Roud gør solidt rede for de strukturændringer, Godard foretager, når han tager udgangspunkt i (kriminal)romaner. Pudsigt nok filosoferer han meget lidt over de evt. grunde til den generelle vægring ved at fortælle historier, som vi har oplevet i det 20. årh. Men han er her befriende konkret og viser ved eksempler den udvikling, Godard på dette punkt har gennemløbet, fra en art blok-konstruktion med meget lange sekvenser kombineret med »montage court« (kulminerende i »Le Mépris«s 30 min. lange sekvens) til en mere generel fragmentationsteknik på alle planer.

Desværre vælter så de to sidste kapitler om »reality and abstraction« hele billedet. Der gøres uendelig omstændeligt rede for Godards krav om realisme i det lydlige, i belysning osv. Og så kommer bomben. Den hverdagsrealisme, Roud fremhæver, bliver i hans øjne kun udgangspunkt for den kunstneriske formgivning, »abstraction«. Med dette vanskeligt håndterlige ord forstår Roud ting som klipning, musik (dele af mise-en-scène, ville man vel sige), mens selve den optagne film blot bliver råmateriale. Og ikke nok med det, den optagne film viser sig at være lig med »subject-matter« og »content«, mens »abstraction« bliver »form«. Det er næsten ordret identisk med de gamles montageteorier. Og det i 1967! Hør blot: »But Godards subject-matter, his content is strong enough to, shall we say, support any amount of abstraction, he cares to impose on it.« Og videre: »...and Godard is fascinated by the possibility of capturing reality with the camera, and then, and only then, doing something with it. And that something, of course, is to make of it a work of art.« Billedet med kameravinkler osv. osv. er altså blot æstetisk inaktivt råstof. Og »abstraction« betyder i virkeligheden ikke noget, den vækker ved sine inddelinger blot æstetisk behag; det er den definitive begrebsforvirring.

Der sluttes af med en lovprisning af »Deux ou trois choses«, som Roud anser for at være Godards bedste film, og igen viser skævhederne i begrebsapparatet sig. Det synes simpelthen indrettet med det formål, at man gradvist skal arbejde sig henimod denne film (og til dels de andre »essayistiske«), mens »Pierrot le fou« og »Made in USA« bliver meget stedmoderligt behandlet og udsættes for en vilkårlig subjektiv kritik. Det er naturligvis ethvert begrebsapparats skæbne at det ikke kan dække alt, men man må nok sige at det i dette tilfælde er grumme lidt det overhovedet kan dække.

Endeligt: på side 25 og igen på side 128 omtales kort den determinerende kraft der lægger så mange kærlighedsforhold hos Godard øde, der tales om »pure chance«, »life itself, the human condition« og om Godards grundliggende pessimisme. Det er størrelser der er meget aktive i filmene og Roud indrømmer det, idet han siger at rigtignok ikke alt i filmene kan forklares socialt eller psykologisk. Netop denne absurde determinisme, der i visse tilfælde truer med at lukke for filmenes flertydigheder, burde Roud have bestemt nærmere, den er uomgængelig.

Peter Kirkegaard.

»The Films of Jean-Luc Godard«. 144 s., redigeret af Ian Cameron, med bidrag af Charles Barr, Stig Björkman, Barry Boys, Ian Cameron, Raymond Durgnat, Edgardo Cozarinsky, Philip French, Jose Luis Guarner, Paul Mayersberg, V. F. Perkins, Richard Winkler og Robin Wood.

Movie Paperbacks, Studio Vista. Kr. 13,80.

Richard Roud: »Godard«. 178 s., Cinema One, Secker & Warburg. Kr. 18,45.

PREMIERERNE

Fra 1. marts til 30. april.

AMERIKANSKE:

THE AMBUSHERS (Matt Helm og de Lårkorte), 1967. Instr.: Henry Levin/James Havens. Medv.: Dean Martin, Senta Berger, Janice Rule. Prem.: 11/3 1968 Saga. Udlejning: Columbia. Længde: 102 min., 2790 m, censur: gul.

BEACH RED (Den blodige Strand), 1967. Instr.: Cornel Wilde. Medv.: Cornel Wilde, Rip Torn, Burr De Benning, Patrick Wolfe, Jean Wallace. Prem.: 15/4, 1968 Platan. Udlejn.: United Artists. Længde: 105 min., 2825 m, censur: gul.

CAMELOT (Camelot) 1967. Instr:. Joshua Logan. Medv.: Richard Harris, Vanessa Redgrave, Franco Nero, David Hemmings. Prem.: 28/3, 1968 Imperial. Udlejn.: Paramount. Længde: 179 min., 4945 m, censur: grøn.

CAPRICE (Operation Caprice), 1967. Instr.: Frank Tashlin. Medv.: Doris Day, Richard Harris, Ray Walston. Prem:. 15/4, 1968 Amager og Husum. Udlejn.: Fox. Længde: 97 min., 2685 m, censur: grøn.

Pæn, stilfærdig komedie af Tashlin, der serverer en række ganske fantasifulde gags med professionel omhu. Man husker f. eks. endnu Michael J. Pollards håndfaste tilnærmelser til *to* piger på én gang (deriblandt en forskrækket Doris Day) under forevisningen af »Operation Caprice« i en almindelig biograf. Men selve historien vil man hurtigt glemme, og Tashlin er stadig langt fra Jerry Lewis- og Jayne Mansfields-årenes eksplosive højder. – Pim.

THE COMEDIANS (Maskespillet), 1967 USA/Fr./Bermuda. Instr.: Peter Glenville. Medv.: Richard Burton, Elizabeth Taylor, Alec Guinness, Peter Ustinov. Prem.: 22/4, 1968 Tre Falke. Udlejn.: MGM. Længde: 156 min., 4090 m, censur: gul.

DIVORCE AMERICAN STYLE (Skilsmisse på amerikansk), 1967. Anm. dette nr.

DOCTOR DOLITTLE (Doktor Dolittle), 1967. Instr.: Richard Fleischer. Medv.: Rex Harrison, Samantha Eggar, Richard Attenborough, Anthony Newley. Prem.: 8/3 1968 Tre Falke. Længde: 152 min., 4165 m, censur: rød. Udlejn.: Fox.

FIREBALL 500 (Dødskørsel på Racerbanen), 1966. Instr.: William Asher. Medv.: Frankie Avalon, Annette Funicello, Chill Wills. Prem.: 27/3, 1968 Nørreport. Udlejn.: Athena. Længde: 91 min., 2530 m, censur: gul.

FIRECREEK (De fem Desperate), 1968. Instr.: Vincent McEveety. Medv.: James Stewart, Henry Fonda, Inger Stevens. Prem.: 22/4, 1968 Saga. Udlejn.: Paramount. Længde: 107 min., 2860 m, censur: gul.

THE FLIM-FLAM MAN (Fidusmageren), 1967. Instr.: Irving Kershner. Medv.: George C. Scott, Michael Sarrazin, Sue Lyon, Slim Pickens. Prem.: 1/3, 1968 Camera. Udlejn.: Fox. Længde: 104 min., censur: grøn.

Tematisk ligger »Fidusmageren« i fortsættelse af »Altid i stødet«. Atter er hovedpersonen en individualist, der ikke vil tilpasse sig, men plattenslageren i denne film er i endnu højere grad en outsider end kunstneren i den forrige. Han er kriminel omend man kan sige, at hans forbrydelser er af næsten kunstnerisk karakter. Bag numrene er der da også en moral med en vis logik. Han snyder kun de mennesker, der ikke går af vejen for at snyde andre. I »Altid i stødet« var kunstnerens forbindelse til virkeligheden materialiseret i hans kone, en fornuftig, sød, men også afmægtig pige. I »Fidusmageren« er der større balance mellem den uafhængige hovedperson og virkeligheden. Den unge mand følger fidusmageren langt, men siger dog til sidst fra, fordi han ikke kan leve i en verden af fantasteri og bedrag.

George C. Scott er naturligvis uovertruffen som fidusmageren, og han optræder med professionel autoritet og ironisk charme, når han udfører sine bondefangertricks over for de griske bønder. Kershner beskriver fupnumrene med stor tune, og han klarer sig også elegant med

et farceafsnit. De små byer og de amerikanske landskaber føjer sig smukt ind i handlingen. Filmens humor udfolder sig på baggrund af en vis melankoli over den besværlige tilværelse. Filmen har ikke høje tanker om menneskene, men er dog ikke misantropisk. Den rummer livsforelskelse og mangler ikke poesien. Kershner er kort sagt ved at udvikle sig til en filmkunstner i den bedste amerikanske tradition. – I. M.

THE GNOME-MOBILE (Dværgene fra Storskoven), 1967. Instr.: Robert Stevenson. Medv.: Walter Brennan, Tom Lowell, Matthew Garber. Prem.: 10/4, 1968 Metropol. Udlejn.: Gloria. Længde: 84 min., 2325 m, censur: rød.

THE HAUNTED PALACE (Det forheksede Slot), 1963. Instr.: Roger Corman. Medv.: Vincent Price, Debra Paget, Lon Chaney jr., Leo Gordon. Prem.: 25/3, 1968 Fotorama, Aalborg. Udlejn.: Athena. Længde: 86 min. 2380 m, censur: gul.

HOTEL (Hotel Sct. Gregory), 1967. Instr.: Richard Quine. Medv.: Rod Taylor, Catherine Spaak, Karl Malden, Melvyn Douglas, Merle Oberon, Richard Conte, Michael Rennie, Kevin McCarthy. Prem.: 22/3, 1968 Husum og Amager. Udlejn.: Paramount. Længde: 124 min., 3435 m, censur: gul.

En række menneskeskæbner krydser hinanden i det forgældede Hotel Sct. Gregory i New Orleans. Richard Quine har over Arthur Haileys roman skabt en solid og afklaret film i den store Hollywood-tradition. Det anselige persongalleris forskellige indbyrdes kontaktpunkter forbindes ubesværet af en rolig, men smidig kameraføring, der også formidler overgangene mellem forskellige scener på forskellige etager i hotellet med en hyppigt benyttet, men velmotiveret vertikal bevægelse. Med overbevisende og velgørende professionalisme skifter Quine fra »åbne«, decentraliserede scener (i hotellets lobby f. eks.) til de mere »lukkede«, tæt komponerede scener med få personer. Quine er tydeligt solidarisk med sine personer, han holder af New Orleans og sydstatsmiljøet, og det afrunder filmen stilistisk, at han også opfatter og behandler by- og gadebilledet som et *interiør*. Det positive indtryk understreges yderligere af sikre skuespillerpræstationer. – Ø. H.

IN COLD BLOOD (Med koldt blod), 1967. Anm. dette nr.

JOURNEY TO SHILOH (De syv fra Texas), 1967. Instr.: William Hale. Medv.: James Caan, Michael Sarrazin, Brenda Scott. Prem.: 15/4, 1968 Colosseum. Udlejn.: ASA. Længde: 101 min., 2775 m, censur: gul.

Denne lidenskabelige antimilitaristiske western om syv unge sydstatsfolks desillusion i Borgerkrigen er en indirekte, men tydelig kommentar til Amerikas stilling i Vietnam-krigen, der jo er den første amerikanske krig, Hollywood vægrer sig ved at tage under direkte behandling. Filmen er betingelsesløst antiheroisk og lidt primitivt emotionel i sit »make love, not war«-budskab, men William Hale har så godt fat på tidsbilledet, at den allegoriske overbygning aldrig føles påklistret eller forceret. – Pim.

THE KING'S PIRATE (Kongens Pirat), 1966. Instr.: Don Weis. Medv.: Jill St. John, Doug McClure, Torin Thatcher, Guy Stockwell. Prem.: 1/4, 1968 Vester. Udlejn.: ASA. Længde: 100 min., 2750 m, censur: rød.

THE LONGEST HUNDRED MILES (Den blodige march), 1967. Instr.: Don Weis. Medv.: Doug McClure, Katharine Ross, Ricardo Montalban. Prem.: 25/3, 1968 Colosseum. Udlejn.: ASA. Længde: 2535 m, censur: gul.

MONKEYS, GO HOME (Os Aber imellem/ Monkeys, go Home), 1967. Instr.: Andrew V. McLaglen. Medv.: Maurice Chevalier, Dean Jones, Yvette Mimieux. Prem.: 15/3, 1968 Metropol. Udlejn.: Gloria. Længde: 101 min., 2780 m, censur: rød.

POINT BLANK (Point Blank/Alcatraz Morderen), 1967. Instr.: John Boorman. Medv.: Lee Marvin, Angie Dickinson, Keenan Wynn. Prem.: 27/4, 1968 Imperial. Udlejn.: MGM. Længde: 92 min., 2520 m, censur: gul.

Resnais-stilen holder sit indtog i den amerikanske gangsterfilm via englænderen John Boorman, der beretter en traditionel hævner- historie med »absurde« overtoner og en rig anvendelse af ikke altid lige velbegrundede bevidsthedsglimt og tilbageblik. Ofte fantasifuldt filmet med fornemmelse for den moderne storbys strømliniede, kulørte umenneskelighed, men mere krampagtig end egentlig temperamentsfuld i sin »barokke« skildring af et gangsterdomineret amerikansk helvede fra Alcatraz til Los Angeles. – Pim.

THE RELUCTANT ASTRONAUT (Den skøre Rumpilot), 1967. Instr.: Edward J. Montagne. Medv.: Don Knotts, Leslie Nielsen, Joan Freeman. Prem:. 15/4, 1968 Aladdin. Udlejn.: ASA. Længde: 101 min., 2805 m, censur: rød.

ROSIE (Rosie, alle Tiders bedste), 1967. Instr.: David Lowell. Medv.: Rosalind Russel, Sandra Dee, Brian Aherne. Prem.: 13/3, 1968 Triangel. Udlejn.: ASA. Længde: 98 min., 2700 m, censur: rød.

THE SECRET WAR OF HARRY FRIGG (Frække Frigg), 1967. Instr.: Jack Smight. Medv.: Paul Newman, Sylva Koscina, Andrew Duggan. Prem.: 15/3, 1968 Palladium. Udlejn.: ASA. Længde: 110 min., 3025 m, censur: rød.

SPEEDWAY (Speedway), 1967. Instr.: Norman Taurog. Medv.: Elvis Presley, Nancy Sinatra, Bill Bixby, Gale Gordon. Prem.: 15/4, 1968 City, Aalborg – Colosseum 26/4, 1968. Udlejn.: MGM. Længde: 95 min., 2590 m, censur: rød.

10:30 P. M. SUMMER/DIX HEURES ET DEMIE DU SOIR EN ÉTÉ (Intermezzo i Sommernatten), 1966, USA/Fr./Sp. Instr.: Jules Dassin. Medv.: Melina Mercouri, Romy Schneider, Peter Finch. Prem.: 29/4, 1968 Bellevue. Udlejning: United Artists. Længde: 85 min., 2325 m, censur: gul.

THE TEXICAN/TEXAS KID/EL TEJANO (Texikaneren), USA/Sp. Instr.: Leslie Selander. Medv.: Audie Murphy, Broderick Crawford, Diana Loys. Prem:. 29/4, 1968 Vester. Udlejn.: Columbia. Længde: 86 min, 2370 c, censur: gul.

THREE GODFATHERS (Tre liv for ét), 1948. Instr.: John Ford. Medv.: John Wayne, Pedro Armendariz, Harry Carey jr., Ward Bond, Mae Marsh, Jane Darwell, Ben Johnson, Mildred Natwick. Prem.: 25/3, 1968 Saga. Udlejn.: Panorama: Længde: 105 min., 2910 m, censur: grøn.

Det er naturligvis godt, at denne Fordfilm omsider er bragt til Danmark, selvman ikke kan påstå, at det er en særlig betydelig Ford-film. Peter B. Kynes roman med indbyggede bibelske allusioner må være højt elsket i Hollywood. Den udkom i 1913 og er siden 1916 filmet fire gange. Ford filmede den første gang i 1919 under titlen »Marked Men« med Harry Carey, hvis søn er med i 1948-udgaven, der iøvrigt er dediceret »To the memory of Harry Carey – bright star of the early western sky«. Filmen er interessant for Ford-fans. Man finder flere karakteristiske Ford-temaer, og den har fremragende afsnit, især i begyndelsen og i en række scener under ørkenvandringen, men dens følsomhed er ofte noget ukontrolleret, og stort set mangler den den poesi, som Fords film dårligt kan undvære. – I. M.

TOBRUK (Tobruk), 1966. Instr.: Arthur Hiller. Medv.: Rock Hudson, George Peppard, Nigel Green. Prem.: 25/3 1968 World Cinema. Udlejn.: ASA. Længde 107 min., 3015 m, censur: gul.

TRIBUTE TO A BAD MAN (Hvem skød Rodock) 1956. Instr.: Robert Wise. Medv.: James Cagney, Irene Papas, Vic Morrow. Prem.: 22/3, 1968 Platan. Udlejn.: Criterion & Gloria. Længde: 95 min., 2625 m, censur: grøn.

THE WALTZ KING (Valsekongen), 1963 USA/Østrig. Instr.: Steve Previn. Medv.: Kerwin Mathews, Senta Berger, Brian Aherne. Prem.: 20/3, 1968 Grand. Udlejn.: Gloria. Længde: 95 min., 2610 m, censur: rød.

WELCOME TO HARD TIMES/KILLER ON A HORSE (Manden, der der ind i Dakota), 1967. Instr.: Burt Kennedy. Medv.: Henry Fonda, Janice Rule, Keenan Wynn. Prem.: 29/3, 1968 Roxy. Udlejn.: MGM. Længde: 103 min., 2825 m, censur: gul.

Den prætentiøse dialog er meget skæmmende for denne western af beskedent format, og i lighed med McEveety (»Firecreeek«) formår Kennedy hverken at udnytte det langsomme tempo helt eller at inspirere Henry Fonda tilfredsstillende. Som i andre af Kennedys film er der et positivt tilskud af afslappet humor. – Ø. H.

DANSKE:

DAGE I MIN FAR'S HUS, 1967–68 Danmark/USA. Instr.: David Nagata. Medv.: Hanne Borchsenius, Gunnar Lauring, Paul Bastek, Dane Clark, Morten Grunwald, Preben Neergaard. Prem.: 15/4, 1968 Lido, Vejle – Scala, Aarhus – Fønix, Odense – Kino, Kolding – Esa, Esbjerg – Kino og Bio, Næstved. Udlejn. ASA. Længde: 92 min., 2510 m, censur: rød.

I DEN GRØNNE SKOV, 1968. Anm. dette nr.

JEG – EN KVINDE II, 1968. Instr.: Mac Ahlberg. Medv.: Gio Petré, Lars Lunøe, Hjördis Petersson. Prem.: 22/3, 1968 Bio Lyngby, Grøndal, Merry, Nora, Toftegaard, Park, Nygade. Udlejning: Dansk-Svensk. Længde: 88 min., 2395 m, censur: gul.

ENGELSKE:

BEDAZZLED (Fanden er løs), 1967. Instr.: Stanley Donen. Medv.: Peter Cook, Dudley Moore, Eleanor Bron. Prem.: 29/4, 1968 Dagmar. Udlejn.: Fox. Længde: 104 min., 2860 m, censur: rød.

JULES VERNE'S ROCKET TO THE MOON (Disse fantastiske flyvende Fjolser), 1967. Instr.: Don Sharp. Medv.: Burl Ives, Troy Donahue, Gert Fröbe, Terry-Thomas. Prem.: 8/4, 1968 Saga. Udlejn.: Dansk-Svensk. Længde: 101 min., 2795 m, censur: rød.

THE NAKED RUNNER (Spionfælden), 1967. Instr.: Sidney J. Furie. Medv.: Frank Sinatra, Peter Vaughan, Darren Nesbitt, Nadia Gray. Prem.: 11/3, 1968 Husum og Amager. Længde: 104 min., 2860 m, censur: grøn. Udlejn.: Paramount.

OUR MOTHER'S HOUSE (Vor Moders HUS), 1967. Instr.: Jack Clayton. Medv.: Dirk Bogarde, Margaret Brooks, Louis Sheldon-Williams. Prem.: Dagmar 16/4, 1968. Udlejn.: MGM. Længde: 104 min., 2885 m, censur: gul.

Velfortalt Jack Clayton-film om en gruppe forældreløse tidligt modne børn, der bygger en fantasi-verden op i næsten total isolation. Fortsætter, hvor Henry James-filmen »De uskyldige« slap, men med færre mystifikationer. Trods sentimentale ekscesser mesterligt afbalanceret spil i alle børnerollerne. Kultiveret, solid og perspektivfattig britisk underholdning. – Pim.

ROBBERY (Manden bag kuppet) 1967. Instr.: Peter Yates. Medv.: Stanley Baker, Joanna Pettet, James Booth. Prem.: 26/4, 1968 Husum og Amager. Udlejn.: Paramount. Længde: 114 min., 3135 m, censur: gul.

THAT RIVIERA TOUCH (Varme Piger, kolde Gys), 1966. Instr.: Cliff Owen. Medv.: Eric Morecambe, Ernie Wise, Susanne Lloyd. Prem.: 15/3, 1968 Platan. Udlejn.: Gloria. Længde: 98 min., 2685 m, censur: grøn.

THE TRAP (Kvinde blandt Ulve), GB/Canada 1966. Instr.: Sidney Hayers. Medv.: Rita Tushingham, Oliver Reed, Rex Sevenoaks. Prem.: 26/4, 1968 Platan. Udlejn.: Gloria. Længde: 106 min., 2915 m, censur: gul.

THE WHISPERERS (Hviskende Stemmer), 1966. Instr.: Bryan Forbes. Medv.: Dame Edith Evans, Eric Portman, Nanette Newman, Gerald Sim. Prem.: 1/3, 1968 Alexandra. Udlejn.: United Artists. Længde: 103 min., 2910 m, censur: rød.

Bortset fra filmens uligevægtige manuskript, af Forbes selv, som drager for mange bihistorier ind uden enten at karakterisere den ældre dame eller føre filmen videre, er den et indfølt portræt af pensionisten Mrs. Ross og hendes ellers begivenhedsløse hverdag, fra socialkontoret og folkebiblioteket hjem til den lusede lejlighed, hvor hun finder sine eneste venner, der ikke kan ændre hendes verden: de hviskende stemmer, hun mener at høre. Ind i denne detaljerige milieu- og menneskeskildring kommer en melodramatisk overbygning, der skal forklare hvorfor Mrs. Ross har det sådan, hendes ensomhed, stolthed. Det er unødvendigt, eftersom metoden får Mrs. Ross situation til at glide fra fællesnævneren til eneren, og kun Edith Evans' præstation står tilbage. – V. H. J.

FRANSKE:

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX (Længe leve Dovenskaben), 1967. Instr.: Yves Robert. Medv.: Philippe Noiret, Françoise Brion, Marlène Jobert. Prem.: 3/4, 1968 Palladium. Udlejn.: Palladium. Længde: 90 min., 2625 m, censur: rød.

A COEUR JOIE/2 WEEKS IN SEPTEMBER (Elsk mig altid), 1966 Fr/Gb. Instr.: Serge Bourguignon. Medv.: Brigitte Bardot, Laurent Terzieff, Jean Rochefort. Prem.: 15/4, 1968 Palads, Aarhus – 22/4, 1968 Triangel. Udlejn.: Constantin. Længde: 100 min., 2610 m, censur: gul.

DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (Jeg ved 2–3 ting om hende), 1967. Anm. dette nr.

EVA/EVE (Eva), 1962. Anm. dette nr.

LE GRAND RESTAURANT (Le Grand Restaurant), 1966. Instr.: Jacques Besnard. Medv.: Louis de Funès, Bernard Blier, Folco Lulli. Prem.: 22/3, 1968 Metropol. Udlejn.: Gloria og Criterion. Længde: 90 min., 2385 m, censur: rød.

J'AI TUÉ RASPOUTINE (Jeg dræbte Rasputin), 1967 Fr./It. Instr.: Robert Hossein. Prem: 4/3, 1968 Amager og Husum. Udlejn.: Paramount. Længde: 102 min., 2755 m, censur: gul.

JEU DE MASSACRE (Helte dør aldrig), 1967. Anm. dette nr.

LE SAMOURAI/FRANK COSTELLO FACCIA D'ANGELO (Ekspert i drab), Anm. dette nr.

TANT QU'ON A LA SANTÉ (Hjælp, jeg bli'r skrupskør), 1965. Instr.: Pierre Etaix. Medv.: Pierre Etaix, Denise Peronne, Simone Fonder. Prem.: 29/4, 1968 Fasan. Udlejn.: Gloria. Længde: 80 min., 2880 m, censur: gul.

Pierre Etaix' nye opus er mere en opskrift på gagget, dets anvendelse og variationsmuligheder, end en egentlig sammenhængende film. Den røde tråd er blot en principiel mistro til alt nymodens, mindende om den gamle René Clairs. Men selv om Etaix' film er gammelmands-sur i sin holdning og usædvanlig grå og trist i sine billeder, har den en vis skønhed. Etaix er lige så opfindsom som de bedste tegneserie-forfattere, og hans tørre gag-skemaer har en sjælden renhed og klarhed i opbygningen. Dette er dog hans hidtil svageste og mest spredte film, og den understreger nødvendigheden af, at denne gaggets matematiker finder en person af kød og blod og følelser at sætte i filmens centrum. – Pim.

ITALIENSKE:

IL BUONO, IL BRUTTO E IL CATTIVO (Den gode, den onde og den grusomme), 1966. Instr.: Sergio Leone. Medv.: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Eli Wallach. Prem.: 8/4, 1968 Nørreport. Udlejn.: United Artists. Længde: 161 min., 4410 m, censur: gul.

C'ERA UNA VOLTA (Isabella), 1966 It./Fr. Instr.: Francesco Rosi. Medv.: Sophia Loren, Omar Sharif, Dolores Del Rio. – Prem.: 4/3, 1968 Palladium. Udlejn.: MGM. Længde: 2845 m, censur: rød.

Med »Isabella« har Francesco Rosi taget ferie fra det kontroversielle og det socialkritiske for at lave en eventyrfilm. »Isabella« er naturligvis ikke en meget seriøs film, men den er dog tydeligvis ikke lavet af en hr. hvem som helst. Den romantiske hitorie er ofte fortalt i en næsten anti-romantisk maner, og man genkender Rosis meget energiladede og næsten fysisk voldsomme billedstil, selvom han arbejder med en ny fotograf, Pasquale De Santis, der bl. a. udnytter natur og lokaliteter i klart komponerede og smagfuldt kolorerede Franscope-billeder. Der er megen eventyrstemning i filmen, som er blevet en køn og diverterende fabel. Dem, der får oplevelsen ødelagt, fordi Rosi ikke sætter problemer under debat, kan beroligede se frem til, at hans næste film skal handle om Che Guevara. – I. M.

I CRIMINALI DELLA GALASSIA (Dødsplaneten), 1965. Instr.: Antonio Margheriti. Medv.: Tony Russell, Lisa Gastoni, Massimo Serrato, Franco Nero. Prem.: 26/4 1968 Atlantic og Enghave. Udlejn.: MGM. Længde 93 min., 2555 m, censur: gul.

DJANGO SPARA PER PRIMO (Django skyder først). Instr.: Alberto de Martino. Medv.: Glenn Saxon, Evelyn Stewart, Fernando Sancho. Prem.: 1/4, 1968 Kino, Horsens. Udlejn.: Obel. Længde: 96 min., 2615 m, censur: gul.

OPERAZIONE LADY CHAPLIN/OPERACION LADY CHAPLIN (Jagten på dødsraketterne), 1966 It./Fr./Sp. Instr.: Alberto de Martino. Medv.: Ken Clark, Daniela Bianchi, Evelyn Stewart. Prem.: 11/3, 1958 Bio, Svendborg – 15/4, 1968 Vester. Udlejn.: Regina. Længde: 102 min., 2810 m, censur: gul.

QUIEN SABE? (Gringo Desperados), 1967. Instr.: Damiano Damiani. Medv.: Gian Maria Volonté, Lou Castel, Klaus Kinski, Martine Beswick. Prem.: 11/3, 1968 Nørreport. Udlejn.: ASA. Længde: 118 min., 3235 m, censur: gul.

SE SEI VIVO SPARA/DJANGO UCCIDI, It./Sp., (Django dræber), 1967 Instr.: Giulio Questi. Medv.: Tomas Milian, Marilù Tolo, Roberto Camardiel, Piero Lulli, Paco Sanz. Prem.: Herning Bio, den 11/3, 1968. Udlejn.: Obel. Længde: 113 min., 3085 m, censur: gul.

SOLO CONTRO TUTTI/EL HIJO DE JESSE JAMES (Jesse James' Hævner), 1965 It./Sp. Instr.: Antonio del Amo. Medv.: Robert Hundar, Mercedes Alonso, Adrian Hoven, Roberto Camardiel. Prem.: 15/4, 1968 Kino, Nykøbing Mors. Udlejn.: Panorama. Længde: 91 min.: 2510 m, censur: gul.

LO STRANIERO/L'ETRANGER (Den Fremmede), 1967 It./Fr./Algeriet. Instr.: Luchino Visconti. Medv.: Marcello Mastroianni, Anna Karina, George Wilson, Bernard Blier. George Geret, Prem.: 30/4, 1968 Grand. Udlejn.: Paramount. Længde: 104 min.

Visconti har i sin filmatisering af Albert Camus' »Den fremmede« fulgt bogstaven så nærsynet, at resultatet ikke alene er blevet en deprimerende reduktion af romanen, men også et nyt skridt baglæns for ham selv. Den omhyggelige rekonstruktion af den ydre handling forråder den indre, og dermed romanens egentlige tematik. Den meget kompetente iscenesættelse afslører ingen indsigt i romanens dybere lag, og filmen bliver derfor påfaldende perspektivløs, for ikke at sige ligegyldig. Marcello Mastroianni er fejlplaceret, og Anna Karina bidrager til filmens første halvdel med en stadig gentaget, ukontrolleret latter, der vistnok skal sige noget om en sorgløs livsappetit, men som kun virker krampagtig. – Ø. H.

JUGOSLAVISKE:

LJUBAVNI SLUCAJ – ILI TRAGEDIJA SLUZBENIZE PTT (En erotisk affære – en telefonistindes tragedie), 1966. Anm. dette nr.

SKULPJACI PERJA/Sreo Sam Cak I Srecne Cigane (Jeg har endog mødt lykkelige Sigøjnere). Instr.: Aleksander Petrovic. 1967. Medv.: Bekim Fehmiu, Gordana Jovanovic, Bata Zivojinovic. Prem.: 9/4, 1968 Alexandra. Udlejn.: Fox. Længde: 86 min., 2355 m, censur: gul.

TJEKKISKE:

OSTRE SLEDOVANE VLAKY (Skarpt bevogtede tog), 1966. Anm. dette nr.

TYSKE:

DIE BLAUE HAND (Den blå hånd), 1967. Instr.: Alfred Vohrer. Medv.: Harald Leipnitz, Klaus Kinski, Carl Lange. Prem.: 18/3, 1968 Vester. Udlejn.: Constantin. Længde: 87 min., 2390 m, censur: gul.

Index udarbejdet af Viggo Holm Jensen. Filmene set af Øystein Hjort (Ø. H.), V. Holm Jensen (V. H. J.), Ib Monty (I. M.) og Morten Piil (Pim.).