



## 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 Holiday 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 end af 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 Gypsy 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 fornødre 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 bidste 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 pisser ham ned i møget, men deres forhold kan dog ikke anskues som en udvikling fra en første, nærmest spøgefuldt 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 kamera-øjne.

Ved således mere at ville være situations-beskrivende 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 italiske 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 karakteristikkens *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 indholdsfulde, 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 spejlen- de 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 Peterskirkenes 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, fal-liske 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 forstads kvarterer, 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 Kjærup

## I den grønne skov

Prod.: Nordisk Films Kompagni, Danmark 1968. Udlejn.: Nordisk Films Kompagni. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt/ass.: Tom Hedegaard. Manus.: Klæbe 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 bæltstedet, 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, dagblads-kritikken (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 ufri-villigt 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 femørespøsi 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-filmene »Der var engang en krig« og for Rifbjerg-filmene »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